

Le dramaturge Charles-Simon Favart fut un héritier de la tradition du Théâtre-Italien et un représentant des scènes foraines et « officielles »<sup>1</sup>, à Paris, au 18<sup>e</sup> siècle. La collaboration littéraire et artistique de Favart avec l'actrice et écrivain Marie-Justine du Ronceray, dite M<sup>lle</sup> Chantilly, fut longue et importante.

Fils d'un pâtissier, le Parisien Charles-Simon Favart s'exerça, dès son plus jeune âge, dans la composition de vers et vaudevilles. Fille d'artistes, car ses parents étaient musiciens du roi de Pologne, Marie-Justine naquit en Avignon. En 1744, elle vint dans la capitale avec sa mère et fut engagée dans la troupe de Favart qui l'avait aimée pour la justesse de son jeu. La relation de travail entre ces deux artistes commença à cette occasion et se transforma, bientôt, en une histoire sentimentale qui rentra dans la légende des vies théâtrales de l'époque<sup>2</sup>.

Les mésaventures du couple furent nombreuses. Elles commencèrent avec la rencontre de Maurice de Saxe, séduit par le charme de Madame Favart. Charles-Simon Favart avait connu le maréchal à l'occasion d'une de ses fêtes théâtrales et il en dirigea le théâtre, pendant la guerre de succession autrichienne. Cette direction eut un grand succès et les troupes ennemies lui demandèrent de travailler pour elles ; Favart eut ainsi la permission de jouer alternativement sur les deux fronts. Madame Favart, restée à Bruxelles, vint voir son mari au quartier général et Maurice de Saxe s'éprit d'elle. La comédienne refusa ses avances et ne supportant pas qu'elle veuille retourner à Bruxelles, le Maréchal se vengea sur son mari en lui retirant sa protection. Désormais persécuté (un décret de prise de corps et une lettre de cachet l'obligeant à s'enfuir), sans le sou, Favart se vit dans la nécessité de se cacher en pleine campagne se dédiant à la peinture d'éventails jusqu'à la mort de Maurice de Saxe, en 1750. Madame Favart résista longtemps aux persécutions du militaire, mais elle dut probablement céder, peut-être pour essayer de faire *libérer* son mari<sup>3</sup>. Enceinte, elle se réfugia auprès de la duchesse de Chevreuse où elle mit au monde un enfant (vraisemblablement du Maréchal). Malgré leurs efforts, les ennuis du couple ne prirent fin qu'avec la mort de Maurice de Saxe. À l'issue de cette période, le couple se souda durablement et la collaboration artistique se renforça.

Madame Favart fut une femme charmante et une actrice novatrice. Elle fut écrivaine et musicienne. Son attention aux détails des costumes, à la recherche du réalisme des personnages<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Autour de la distinction entre « théâtre officiel » et « théâtre non officiel » voir David Trott, *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Montpellier, éditions Espace 34, 2000.

<sup>2</sup> « M. et M<sup>me</sup> Favart ne peuvent pas plus être séparés dans l'histoire qu'ils ne l'ont été dans la vie ; leur existence comme leur talent se complètent. Sans Favart, M<sup>me</sup> Favart n'eut peut-être été qu'une artiste comme tant d'autres ; sans M<sup>me</sup> Favart, Favart n'eut occupé d'autre place que celle d'un vaudevilliste ainsi qu'il en eut tant [...]. Ces deux artistes furent véritablement des associés : la femme jouant les pièces du mari ; le mari créant des rôles qui convinsent à sa femme, célébrant son talent et ses mérites littéraires. », Maurice Dumoulin, *Favart et Madame Favart, un ménage d'artistes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Louis-Michaud éditeur, 1911.

<sup>3</sup> « Aujourd'hui, il semble évident que M<sup>me</sup> Favart fut la maîtresse du Maréchal de Saxe, et on est aussi à peu près certains qu'elle n'a jamais été que l'amie de l'abbé de Voisenon », Amédée Marandet, *Manuscrits de la famille Favart de Fuzelier de Pannard et divers au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Théâtrale E. Jorel, 1922, p. 23.

<sup>4</sup> « Le mot de naturel, comme celui de réalisme, porte sur lui tant d'hypothèques que l'on ne peut s'en servir qu'en précisant quel sens on lui donne provisoirement. Quand il s'agit du jeu au XVIII<sup>e</sup> siècle, on appellera naturels une diction et des mouvements qui se rapprochent – en tenant compte des contraintes de la scène – de la diction et des mouvements pratiqués hors de la scène. Et en même temps on désignera par ce mot une option de l'acteur en faveur du personnage et non pas du public », Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2001, p. 124.

et à la simplicité de la mise en scène fit d'elle une pionnière. Elle fut, sauf exception - je songe aux propos de Collé et Grimm-, encensée ; pourtant sa réforme ne fut pas suffisamment remarquée par ses contemporains qui s'étaient plutôt concentrés sur celle de Mademoiselle Clairon à la Comédie-Française<sup>5</sup>. Pouvant représenter différents personnages dans une même journée, passant de la bergère à la sultane, et du Pierrot à la fée, Mme Favart contribua à donner plus de vérité à la couleur locale des intrigues. Sensible, dès son entrée à la Comédie-Italienne, au mauvais goût dominant en matière de costumes, elle avait en particulier compris la nécessité d'abolir tous les accessoires superflus.

Dans *Les Amours de Bastien et Bastienne*<sup>6</sup>, elle s'habilla en vraie paysanne avec les sabots et une croix. Dans *Annette et Lubin*<sup>7</sup>, elle eut le courage d'avoir un costume assez simple et de porter un bonnet. Dans *La Bohémienne*<sup>8</sup>, elle parut sans chapeau. Dans *Les Trois Sultanes*<sup>9</sup>, elle osa tenter une représentation plus vraisemblable de la couleur locale en s'habillant d'une robe de velours « couleur de rouille sous tachée d'or et d'argent, d'une veste bleu foncé et d'un toquet assorti au reste<sup>10</sup> », le tout venant directement de Constantinople ; ses cheveux cachés laissaient voir son front. Avec l'attitude « rebelle » de Roxelane, elle bouleversait les règles du costume et de la représentation :

Dans *Soliman second ou les Sultanes*, comédie en trois actes en vers, de Favart, qui fut représentée en 1761, elle se montra avec un costume fabriqué à Constantinople, qui excita d'abord une certaine surprise, bien qu'il fût, dit un contemporain, « tout à la fois décent et voluptueux », mais qui servit pourtant de modèle aux tailleurs des Menus-Plaisirs du roi pour la représentation de *Scanderberg*, opéra représenté peu après devant Louis XV<sup>11</sup>.

Les changements dans la conception du costume théâtral et du jeu de l'acteur n'étaient pas indifférents à Favart qui, de son côté, sentait l'importance de son rôle dans la création des spectacles. À l'époque, il n'y avait pas de *metteur en scène* proprement dit, ce rôle étant souvent réservé au répétiteur, au chef des chœurs, au maître de ballet et parfois au compositeur. Le librettiste avait, pour autant, beaucoup de poids dans l'organisation de la représentation et jugeait du professionnalisme des acteurs. Favart, admirateur de Garrick et de Mademoiselle Clairon, écrivait dans une lettre :

Tancredè gagne de plus en plus à être vu ; on l'appelle *la Tragédie de Mademoiselle Clairon*, parce qu'elle y joue d'une façon si supérieure, que l'auteur lui a presque toute l'obligation de la réussite. *Tancredè* est le point de perfection de cette actrice inimitable, de même que *Méropé* a été l'époque de Mademoiselle Dumesnil. Ces deux comédiennes ont dû leurs premiers succès à l'art ; elles ont d'abord passé le but mais elles se sont ensuite réconciliées pour ainsi dire avec la nature<sup>12</sup>.

Favart voulut se libérer de beaucoup de préjugés auxquels le théâtre était « asservi » à son époque et le rendre plus vrai :

<sup>5</sup> « [...] et la célèbre mais discutée M<sup>me</sup> Favart, qui joue un rôle évident dans l'élaboration des pièces de son mari et écrit elle-même (avec l'aide de Voisenon et bien entendu de Favart lui-même). [...] Framery semble avoir assez bien défini son talent en parlant de " singerie aimable " (il parle surtout de son adaptation du style italien). Seuls Collé et Grimm, le fielleux, tous deux d'ailleurs contempteur de l'opéra comique en tant que genre, mêlent une voix discordante aux chœurs de louange qui saluent chacune de ses apparitions », Corinne Pré, *Le livret d'opéra comique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse, Paris III, 1980, p. 33.

<sup>6</sup> Marie-Justine Favart, *Les Amours de Bastien et Bastienne, Théâtre de Monsieur et Madame Favart*, Paris, Duchesne, 1763-1772, tome 5.

<sup>7</sup> *Ibidem*

<sup>8</sup> Charles-Simon Favart, *ibidem*, tome 2.

<sup>9</sup> *Ibidem*, tome 4.

<sup>10</sup> Voir Maurice Dumoulin, *Favart et M<sup>me</sup> Favart*, Paris, Louis Michaud, 1911, p. 106.

<sup>11</sup> Émile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne, documents inédits recueillis aux archives nationales*, Nancy, Berger-Levrault, 1877, tome I, p. 210.

<sup>12</sup> Charles-Simon Favart, *Mémoires et Correspondance littéraire dramatique et anecdotique*, éd. Antoine-Charles Favart et H. F. Dumolard, Paris, Dumolard, 1808, tome 1, p. 100.

Nous nous efforçons de nous conformer au costume autant que notre délicatesse française nous le permet ; les Anglais qui nous en ont donné l'exemple, l'observent plus régulièrement que nous. Je citerai, à cette occasion, le témoignage de Lelio Riccoboni, qui connoissoit parfaitement son théâtre, et qui nous a donné un assez bon ouvrage intitulé : *Del Arte Representativa*. Il m'a dit que dans son premier voyage à Londres il avoit vu une comédie dans laquelle un vieillard de soixante ans au moins jouait le principal rôle<sup>13</sup>.

Ajoutons que Favart ne se contentait pas de faire des critiques générales sur les acteurs et, dans sa correspondance, il descendait dans le détail des costumes, tout en exaltant la justesse du jeu de sa femme et son goût dans le choix des tenues :

[...] On ne verra pas chez eux des paysannes grossières avec des girandoles de mille écus, des bas blancs à coins brodés, des souliers chargés de paillettes, attachés avec des boucles de diamant bichonnées jusqu'au sommet de la tête. J'ose dire que ma femme a été la première en France qui ait eu le courage de se mettre comme on doit être, lorsqu'on la vit avec des sabots dans *Bastien et Bastienne*<sup>14</sup>.

Le titre du principal recueil de Favart est très révélateur de l'importance de la collaboration littéraire du couple et de leur complémentarité dans la conception des textes ; il s'agit du *Théâtre de M. et M<sup>me</sup> Favart* édité de 1763 à 1772, dont on attribue à Madame Favart le cinquième tome. En effet, Justine Favart était une bonne écrivaine ; auteur de vers et de contes elle contribua surtout à la composition des pièces de son mari. On peut citer parmi ses œuvres, *Annette et Lubin*, un opéra-comique tiré d'un conte de Marmontel qui traite d'un sujet à caractère pastoral. Dans ces quelques vers caractéristiques de son écriture, le personnage d'Annette évoque le printemps et l'éveil des sens des jeunes naïfs :

Annette, à l'âge de quinze ans,  
Est une image du printemps ;  
C'est l'aurore d'un beau matin,  
    Qui ne veut naître,  
    Et ne paroître  
    Que pour Lubin  
Son teint bruni par le soleil  
Est plus piquant, est plus vermeil  
Blancheur du lys est sur son sein  
Mouchoir le couvre  
    Et ne s'entrouvre  
    Que pour Lubin<sup>15</sup>

Les Favart s'exercèrent dans l'écriture à quatre mains<sup>16</sup> ; mais ils eurent plusieurs collaborateurs, le plus intime et fidèle fut l'abbé de Voisenon. On lui a attribué, pendant longtemps, une grande partie des œuvres de Favart ; mais, il n'avait contribué qu'à la création de certaines pièces et il avait insisté sur l'injustice de cette attribution tout en soulignant le peu de

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>15</sup> *Théâtre de M. et M<sup>me</sup> Favart, op. cit.*, tome 5, p. 5-6.

<sup>16</sup> « Comme M<sup>me</sup> Favart a autant de docilité que de connaissance du théâtre elle a fait plusieurs retranchements à sa comédie dès sa seconde représentation ; depuis ce jour *la Fête d'Amour* a été aussi suivie qu'applaudie, le talent de l'actrice y sert bien l'esprit on voit que l'un et l'autre partent du même sujet » *Mercure de France, dédié au roi*, Paris, Janvier 1755, p. 198-199.

part qu'il avait eu dans la composition des œuvres. Les titres des pièces qui ont une double paternité accréditée sont le *La Fée Urgèle*<sup>17</sup>, *L'Amant déguisé* ou le *Jardinier supposé*<sup>18</sup>, *L'Amitié à l'épreuve*<sup>19</sup>, et *Les Moissonneurs*<sup>20</sup>.

Voisenon et les Favart formaient presque une « famille » ; l'abbé, qui était aussi auteur de contes licencieux et qui avait fait partie de cette communauté de religieux galants, très répandue au 18<sup>e</sup> siècle, avait un esprit grivois ; ses vers en sont un témoignage :

Dès quinze ans cet enfant lutin  
 Avoit un esprit libertin,  
     Faisoit des épigrammes,  
 Etoit railleur et ferrailleur ;  
 Mais ce qu'il avoit de meilleur,  
     C'est qu'il aimoit les femmes.  
 Oh ! disoit monsieur son papa,  
 Un grand-vicaire on en fera,  
     Eh zon zon zon,  
     Il sera fort bon  
 Pour diriger leurs ames<sup>21</sup>

Voisenon fut, vraisemblablement, l'amant de Madame Favart<sup>22</sup>, mais il mit toujours en valeur son mari et le soutint dans ses entreprises comme en témoignent ces lignes :

On n'a pas encore joué la pièce de votre mari ; elle est à l'étude : j'ai promesse que l'on tiendra la main, autant que cela sera possible, pour que les libraires d'ici ne la contrefassent point<sup>23</sup>.

Cette intimité lui permettait quelques observations sur le caractère de Favart : « Favart est d'une paresse insurmontable, promet sans cesse, tient rarement, et se laisse éternellement gagner par le temps<sup>24</sup>. »

Les dernières années du couple furent marquées par les problèmes de santé de l'actrice. Ses « talents » semblaient se réduire et elle fut moyennement accueillie dans *La Rosière de Salency*<sup>25</sup>, une comédie de Favart, en trois actes. Elle commençait à subir les avanies de l'âge qui avançait ; sa voix devenait moins douce et son jeu un peu plus maniéré : « [...] on lui reprochait de n'avoir plus assez de jeunesse, de faire des grimaces, de remplacer la naïveté par la finesse, de n'être plus naturelle enfin<sup>26</sup>. »

Après la mort de son épouse, Charles-Simon essaya en vain de retrouver l'inspiration d'autrefois. Presque aveugle, il se contenta d'une existence tranquille dans sa maison de Belleville.

<sup>17</sup> *Théâtre de Monsieur...*, *op. cit.*, tome 9.

<sup>18</sup> *Ibidem*, tome 10.

<sup>19</sup> *Ibidem*

<sup>20</sup> *Ibidem*

<sup>21</sup> Charles-Simon Favart, *Mémoires...*, *op. cit.*, tome III, p. 321.

<sup>22</sup> Voltaire fait allusion, indirectement, à cette relation « Mon cher prélat, je suppose que la raison, ou le temps, ou quelque nouvelle maîtresse, vous a consolé », Voltaire, *Œuvres complètes, Correspondance*, Paris, Garnier frères éditeurs, 1881, vol. 48, p. 94.

<sup>23</sup> Charles-Simon Favart, *Mémoires...*, *op. cit.*, tome III, p. 125.

<sup>24</sup> Voisenon, *Contes légers suivis des Anecdotes littéraires*, Paris, Dentu, 1885.

<sup>25</sup> *Théâtre...*, *op. cit.*, tome 10.

<sup>26</sup> Émile Campardon, *Les Comédiens...*, *op. cit.*, tome I, p. 211.

Cet *excursus* sur les Favart, un couple réel, représentatif du « petit monde des théâtres parisiens »<sup>27</sup>, qui fut uni par l'écriture, l'art et l'amour, permet d'évoquer des éléments caractéristiques de la société de l'époque et d'ouvrir les portes à l'exploration d'un théâtre encore peu connu dans toutes ses formes, qui surprend encore pour sa richesse et sa variété. Il s'agit d'un théâtre très érudit, lié à l'actualité contemporaine, se nourrissant des relations « interdisciplinaires », développées au sein de certains cercles littéraires.

---

<sup>27</sup>Voir à ce propos, Anastasia Sakhnovskaia, *Chronique d'une petite guerre* dans *Séries...*, *op cit.*