



**HAL**  
open science

# Lecture de "The Conscious Lovers" de Richard Steele (1728) : sémantique et éthique - le concept de " gentility " repris et revisité

Mireille Ozoux

## ► To cite this version:

Mireille Ozoux. Lecture de "The Conscious Lovers" de Richard Steele (1728) : sémantique et éthique - le concept de " gentility " repris et revisité. *Etudes Epistémè: revue de littérature et de civilisation (XVIe - XVIIIe siècles)*, 2002, *Lectures croisées: théâtre (XVIIe - XVIIIe siècles)*, 2, pp.159-199. hal-01687757

HAL Id: hal-01687757

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01687757>

Submitted on 8 Jun 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives | 4.0 International License

## Lecture de *The Conscious Lovers* de Richard Steele (1728) : sémantique et éthique – le concept de “gentility” repris et revisité

Mireille Ozoux

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/episteme/8367>

DOI : 10.4000/episteme.8367

ISSN : 1634-0450

### Éditeur

Association Études Épistémè

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)



### Référence électronique

Mireille Ozoux, « Lecture de *The Conscious Lovers* de Richard Steele (1728) : sémantique et éthique – le concept de “gentility” repris et revisité », *Études Épistémè* [En ligne], 2 | 2002, mis en ligne le 01 novembre 2002, consulté le 17 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/8367> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/episteme.8367>

---

Ce document a été généré automatiquement le 17 août 2021.



*Études Épistémè* is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

---

# Lecture de *The Conscious Lovers* de Richard Steele (1728) : sémantique et éthique – le concept de “gentility” repris et revisité

Mireille Ozoux

---

I will take for granted, that a fine Gentleman should be honest in his Action, and refined in his Language. Instead of this, our Hero, in this Piece, is a direct Knave in his Designs, and a Clown in his Language<sup>1</sup>.

- 1 Voici comment Sir Richard Steele dépeint Dorimant, l'un des personnages principaux de la comédie de Sir George Etherege, *The Man of Mode* (1676), dont il donne une analyse critique dans *The Spectator* n° 65 (mai 1711). C'est que le dramaturge, convaincu de l'effet pernicieux que provoquent sur les mœurs de ses contemporains bon nombre de comédies de la Restauration, entend bien fustiger une pièce qui fait à ses yeux l'apologie du vice et de l'immoralité. Les nombreux essais qui précèdent la représentation de *The Conscious Lovers* (1722) – publiés dans des périodiques tels *The Tatler* (1709-1711), *The Spectator* (1711-1712), *The Guardian* (1713), *The Lover* (1714) ou encore *The Theatre* (1720) – soulignent le souci permanent chez Steele de réformer les mœurs de la société : il s'agit plus précisément de combattre la permissivité des mœurs qui est la norme au sein de la noblesse, et d'éduquer les membres de plus en plus nombreux de la “middle-class” naissante, qui aspirent à ce statut prestigieux de “gentleman” que la naissance ne leur a pas légué.
- 2 Le théâtre est pour Steele le médium qui est le mieux à même de mener à bien un tel projet, et le dramaturge entreprend de réformer la scène afin de réformer la salle et par extension métonymique, la société tout entière. *The Conscious Lovers* se présente en 1722 comme la plus brillante illustration des théories dramatiques élaborées au fil de ses essais, et témoigne du désir du dramaturge de se démarquer des comédies de la Restauration : dès lors que la satire sociale et la catharsis échouent dans leur visée didactique, dès lors que les hommes imitent des vices qu'il s'agit en fait d'éviter, alors il est temps d'offrir au public un modèle de conduite et de discours à imiter. C'est par le

biais de cette nouvelle méthode que Steele revient sur le concept de “gentility”, en offrant au spectateur l’image d’un *gentleman* exemplaire qui représente l’exacte antithèse de Dorimant ou autres Horners du répertoire comique. On peut d’ailleurs rappeler que *The Fine Gentleman* était un autre titre initialement prévu pour la pièce<sup>2</sup>.

- 3 L’objectif de cet article est de mettre au jour les principales caractéristiques de ce “gentleman” que Steele pose en exemple, et plus précisément les principes éthiques qui sous-tendent sa conduite en société. Parallèlement, il s’agit de souligner les moyens, ou méthodes, choisis par le dramaturge pour assurer l’efficacité de son propos didactique ; “To convince is much more than to conquer” : Steele semble avoir fait sien cet adage prononcé par Myrtle à l’acte IV scène 1. Changer durablement les modes et les mœurs nécessite de changer les mentalités ; quoi de plus efficace alors que de modifier certains aspects du médium linguistique ? C’est ainsi la problématique du signe linguistique, du lien entre signifiant et signifié – nous essaierons de le démontrer – que Steele semble placer au cœur de la comédie, comme pour accroître la force persuasive de son didactisme éthique et social, et montrer comment pour vivre différemment le monde, il faut avant tout le dire et le lire autrement.

## 1. Pour une nouvelle éthique : “gentlemen” et “gentle – men” dans *The Conscious Lovers*

- 4 Reprenant une méthode mise en œuvre dans bon nombre de ses essais, Steele élabore dans sa dernière comédie un discours binaire qui fait se côtoyer le *gentleman* dont il cherche à promouvoir l’éthique et la conduite, ainsi que le *gentleman* tel que l’on pensait et représentait les dramaturges de la Restauration. C’est par le biais d’un art comique qui recourt à deux théories différentes, l’imitation d’une part et la catharsis d’autre part, que Steele entend assurer l’efficacité de son didactisme : dans *The Conscious Lovers*, le spéculaire oscille entre réalisme et idéalisme, et il revient au spectateur de se prononcer en faveur d’une image de l’homme tel qu’il est ou de l’homme tel qu’il devrait être<sup>3</sup>.

### a. Un théâtre édifiant au service de la réforme des mœurs

- 5 C’est dans l’intrigue principale de la comédie que le dramaturge met en scène des *gentlemen* exemplaires, incarnés par Bevil Junior, héros de la pièce, ainsi que par le riche marchand Mr Sealand.
- 6 Bevil est présenté comme un parangon de vertu, à la fois dans les propos que tiennent sur lui d’autres personnages, mais aussi à travers ses propres actes. Ainsi, avant même qu’il n’apparaisse sur scène, Humphrey (serviteur de Sir John Bevil) souligne le fils idéal qu’est Bevil : “he [has ever acted] like an obedient and graceful Son.”<sup>4</sup> Ce respect du devoir filial chez Bevil, alors que le jeune homme est financièrement indépendant, est également mentionné par Indiana, qui sait que son amant n’entreprendra rien qui puisse décevoir ou blesser son père : “(...) I know his filial Piety, and ought to trust his Management with a Father to whom he has uncommon Obligations” (II, 2, 72-4).
- 7 La vertu exemplaire de Bevil est en outre manifeste dans sa fidélité inébranlable à Indiana, jeune orpheline sans ressources qu’il aime d’un amour sincère et généreux. Le dilemme du jeune homme, à l’origine de son action dans la pièce, résulte d’ailleurs de

ses qualités exemplaires : le respect et l'obéissance qu'il voue au meilleur des pères ("the best of Fathers") lui interdisent de se marier sans son consentement et demanderaient qu'il épousât Lucinda, l'unique héritière de Mr Sealand, alors que son cœur lui dicte de rester fidèle à Indiana. Sa vertu exemplaire transparait enfin dans les sentiments d'amitié, là encore sincères et fidèles, qui le lient à Myrtle, un ami qu'il saura guérir de sa violente jalousie dans une scène célèbre pour la dénonciation virulente que fait Bevil de la pratique du duel – scène qui, pour le dramaturge, est la raison d'être de toute la pièce : "(...) the whole was writ for the sake of the Scene of the Fourth Act, wherein Mr Bevil evades the Quarrel with his Friend, and hope it may have some Effect upon the Goths and Vandals that frequent the Theatres (...)" (Préface, 299).

- 8 Mr Sealand fait montre de qualités tout aussi exemplaires. Dans son échange avec Sir John Bevil à la deuxième scène du quatrième acte, le marchand dévoile son bon sens en proposant une nouvelle définition du prestige social, qui ne serait plus fondé sur le rang social ("place") mais sur le mérite personnel. Sa célèbre apologie des mérites de la classe marchande, nous y revie ndrons, n'est donc que la manifestation d'une morale rigoureuse qui fait aussi de lui un père exemplaire : Mr Sealand se soucie en effet davantage du bonheur futur de sa fille que du statut social de celui qui doit l'épouser ; aussi rechigne-t-il à la marier à un jeune *gentleman* qui entretiendrait une maîtresse. De plus, la compassion qu'il témoigne à Indiana avant d'apprendre qu'elle est sa fille met en évidence ses qualités de cœur (V, 3).
- 9 On le voit, Bevil et Mr Sealand se distinguent par leur vertu, leur morale rigoureuse, et surtout par cette bienveillance ("benevolence") participant de l'éthique nouvelle qui se fait jour en ce début de XVIIIe siècle : la nature humaine fait l'objet d'un regard nouveau, que d'aucuns ont souvent rattaché à la philosophie exposée par le troisième Comte de Shaftesbury dans son ouvrage *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times* (1712), et en particulier dans le quatrième recueil intitulé *An Enquiry Concerning Virtue and Merit*.<sup>5</sup> En revanche, l'idée qu'entretient Steele de la bonté de l'homme est, semble-t-il, déjà présente dans ses essais et avant eux, dans son manuel de piété *The Christian Hero* (1701), où l'on voit bien que le concept de "bienveillance" émane chez le dramaturge de sa profonde morale chrétienne. Comme le précise P. Morère à propos de l'éthique du *Tatler* et du *Spectator* :
- (...) cette idée de *benevolence* et de *sympathy* ressemble aussi et surtout à celle de charité dans la morale chrétienne, et c'est cet éclairage fondamental qui inspire les auteurs du *Tatler* et du *Spectator* (...)<sup>6</sup>.
- 10 À travers Mr Sealand et Bevil Jr surtout, la comédie offre ainsi au public de 1722 un modèle de parfait *gentleman* qui reprend l'image du gentilhomme chrétien tel que le conçoivent Addison et Steele dans leurs essais. Le primat que Steele semble accorder à l'intrigue principale exemplaire – comme peuvent en témoigner ses propos dans la préface, le prologue et les épilogues de la pièce – suggère combien le dramaturge entend se dresser contre ces héros des comédies de mœurs de la Restauration qui n'ont du *gentleman* que le titre, mais dont une part considérable du public juge qu'il est de bon ton d'adopter l'immoralité et les vices.
- 11 Soucieux de *convaincre* son public et rallier les mentalités en faveur de l'éthique nouvelle illustrée par Bevil et Mr Sealand, Steele associe à un discours édifiant, moralisant, "sérieux", le discours caractéristique des dramaturges néoclassiques pour lesquels les fins et les moyens de l'art comique doivent rester fidèles à la formule latine "castigat ridendo mores." L'idéal qu'incarnent Bevil et Sealand trouve ainsi un faire-

valoir dans l'image bien moins reluisante ou valorisante de ces *gentlemen* qui peuplent les comédies de la Restauration, et dont Steele n'a eu de cesse de fustiger l'éthique et la conduite.

## b. Survivance des conventions néoclassiques : satire sociale et catharsis

- 12 L'intrigue secondaire de *The Conscious Lovers* met en scène des personnages de *gentlemen* dont les travers, folies ou vices trouvent encore leurs référents dans la société londonienne du XVIIIe siècle et en font les cibles de choix du propos satirique du dramaturge.
- 13 Ainsi Tom, serviteur de Bevil Jr, n'est autre qu'un petit maître ("a fop") dans la lignée de Sir Fopling Flutter (*The Man of Mode*), Sir Novelty Fashion (*Love's Last Shift*, de Colley Cibber, 1696) ou encore, Lord Foppington (*A Careless Husband*, de Colley Cibber, 1704), pour ne citer que les incarnations les plus connues de ce type social dont la principale caractéristique était de singer l'aristocratie en imitant la mode vestimentaire, les attitudes, le discours et les mœurs de ses supérieurs. Dans la première scène de la pièce, le serviteur exemplaire qu'est Humphrey désigne Tom comme "the Prince of poor Coxcombs" (I, 1, 120-1) et l'identifie de façon explicite au type social du petit maître, qui donne le primat à l'apparence et dont l'apparat n'est en somme qu'un signe extérieur venant masquer une personnalité vide et inutile à la société : "But your great Oaken Cudgel when you were a Booby, became you much better than that dangling Stick at your Button now you are a Fop" (I, 1, 133-5). Et Tom de revendiquer son identité de *gentleman* qui se plaît à vivre dans le monde de l'artifice, de la superficialité : "(...) we Gentlemen, who are well fed, and cut a Figure, Sir, think it a fine Life, and that we must be very pretty Fellows who are kept only to be look'd at" (I, 1, 163-5). Aux poses du petit-maître Tom ajoute le discours du *gentleman* roué, pur sensualiste qui ne songe qu'à assouvir ses appétits sexuels, n'hésitant pas pour cela à ruiner la vertu et l'honneur de jeunes filles innocentes, et dont l'ultime dessein est d'épouser une riche héritière. Raillant la morale par trop rigoureuse dont Humphrey a toujours fait montre, Tom fait l'apologie des mœurs dissolues auxquelles s'adonnent les serviteurs de sa génération : "Why now, Sir, the Lacquies are the Men of Pleasure of the Age (...) - We are false Lovers, have a Taste of Musick, Poetry, Billet-deux, Dress, Politicks, ruin Damsels, and when we are weary of this lewd Town, and have a Mind to take up, whip into our Masters Wigs and Linnen, and marry Fortunes" (I, 1, 170-6)<sup>7</sup>.
- 14 Le gentilhomme campagnard Cimberton, quant à lui, n'est pas sans rappeler les autres "squires" du théâtre de la Restauration ; en quête d'une épouse qui lui donnera un héritier, il courtise la jeune et vertueuse Lucinda en ne laissant transparaître que les vices souvent attachés à ce stéréotype dramatique, la cupidité et la luxure. Cimberton incarne en outre le type social du pédant, qui se targue de s'adonner aux Belles Lettres et à la philosophie, et qui se présente fièrement comme "a Man of Reason" (III, 219), "a Man of Letters and Speculation" (III, 263). Mais bien avant son apparition sur scène au troisième acte, sa vanité et ses prétentions ont été tournées en dérision par plusieurs personnages : Tom le décrit comme "a stiff, starch'd Philosopher, and a wise Fool" (I, 1, 214-5), Myrtle comme "a Formal, Philosophical, Pedantic Coxcomb" (II, 1, 42-3), ou encore, Lucinda le désigne par "this Flegmatick Fool" (III, 207) ou "the learned Oaf" (III, 209).

- 15 L'association d'une intrigue principale édifiante et d'une intrigue secondaire qui recourt aux procédés traditionnels de l'art comique, permet ainsi à Steele de mettre en regard deux codes éthiques : l'un témoigne de la vertu, la bienveillance et la morale qui doivent être le fondement des rapports interpersonnels en société, tandis que l'autre illustre par certains aspects l'égoïsme, les appétits, cette recherche de la gratification des sens qui caractérise l'homme dans un état de nature qui, pour Thomas Hobbes, ne disparaît jamais totalement du sein même de la société<sup>8</sup>.
- 16 Finalement, Steele revisite le concept de "gentility" en accordant de nouveau toute son importance à l'étymologie du mot "gentleman" : le "fine gentleman" que le dramaturge s'attache à ériger en modèle est avant tout un "gentle man"<sup>9</sup> ; Steele rend ainsi au signifiant le signifié premier que la tradition lui a attaché et que les comédies de la Restauration ont à ses yeux corrompu et fait oublier. La binarité du discours théâtral dans *The Conscious Lovers*, on l'a vu, permet au dramaturge d'assurer l'efficacité d'un didactisme qui entend (ou prétend ?) laisser sa part de libre arbitre au spectateur placé devant la représentation de deux codes éthiques. Il semblerait en outre que la réflexion éthique favorisée par ce discours binaire se poursuive et soit renforcée par une réflexion plus purement linguistique, par le biais d'échos sémantiques entre les intrigues principale et secondaire.

## 2. Changer les mots pour changer les choses : l'entreprise de *resémantisation* au cœur de *The Conscious Lovers*

Oh, *Phillis* ! you don't know how many *China* Cups, and Glasses, my Passion for you has made me break : You have broke my Fortune, as well as my Heart. (III, 66-8)

- 17 Afin de convaincre *Phillis*, servante de *Lucinda Sealand*, de la passion qu'il lui porte, Tom explique que son transport lui a fait briser bien des pièces de porcelaine : sans doute peut-on déceler ici une allusion à la comédie de *Wycherley*, *The Country Wife*, dans laquelle une scène célèbre ("the china scene") fait de la porcelaine le véhicule d'une métaphore filée, le comparant qui a pour comparé les relations sexuelles illicites entre *Horner* et ses conquêtes. Ainsi, le retour que prône Steele tout au long de la pièce à une passion amoureuse honnête et sincère, semble avoir pour corollaire linguistique un retour à plus de littéralité, autrement dit à un lien plus transparent, non ambigu, entre signifiants et signifiés.
- 18 Cet exemple vient illustrer la démarche que semble adopter Steele afin de promouvoir l'image du parfait *gentleman* dont *Bevil Jr* est l'incarnation. Le dramaturge s'attache en effet à explorer le sémantisme de certains signes qui s'avèrent être des termes clés dans la définition du "fine gentleman" : "honour", "taste", "reason" et "wit" sont au cœur de cette définition et apparaissent dans la pièce comme autant de signes dont Steele entend instaurer ou rétablir un lien authentique entre signifiant et signifié. Pour inciter le public à réformer sa morale et, partant, ses mœurs, le véritable enjeu qui s'impose au dramaturge est de se dresser contre la perversion du langage à l'œuvre selon lui dans les comédies de la Restauration et pour cela, de (re)mettre à la mode le signifié auquel est censée renvoyer l'image acoustique correspondante : il s'agit de promouvoir "le retour du signe sur sa signification originelle"<sup>10</sup>.

- 19 Outre les codes éthiques qu'il permet de mettre en regard, le discours binaire de la comédie soumet au public deux codes verbaux qui proposent, pour un même signe, deux actualisations sémantiques antithétiques : là encore, le dramaturge semble décidé à laisser à son public une certaine part de libre arbitre, afin d'assurer l'efficacité du didactisme linguistique qui sous-tend les normes éthiques et sociales auxquelles il s'agit de rallier les mentalités.

### a. L'honneur ("honour")

- 20 Le mot "honour" est présent dans le discours de plusieurs personnages, et les connotations qui se voient actualisées dans les différents contextes renvoient à des codes éthiques fondamentalement opposés.
- 21 Mrs Sealand et Cimberton parlent d' "honneur" pour évoquer un prestige social associé au nom des familles nobles, et dont la seule justification se trouve être ainsi un rang ("place") qui n'est pas à acquérir mais est tout acquis dès la naissance, qui se transmet de père en fils. L'ambition et la vanité sociale de Mrs Sealand sont manifestes dans sa détermination à marier Lucinda à son distingué cousin : "(...) to return our Blood again into the Cimbertons' is an Honour not to be rejected" (V, 1, 105). C'est pour sauver l' "honneur" de sa famille, c'est à dire pour assurer sa descendance et la perpétuation de son patronyme, que Cimberton, de son côté, consent à épouser une jeune fille dont le père exerce un métier – contrairement aux gentilshommes issus des familles de la haute noblesse (*nobility*) ou aux premiers nés des familles de la petite noblesse (*gentry*) : "I am, for the Honour of my Family, willing to take it in again; and to sink her [Lucinda] into our Name, and no Harm done" (V, 1, 17). Le signifié auquel est associé le signifiant "honour" dans le discours de Mrs Sealand et Cimberton renvoie ainsi à un code suranné, sinon erroné, qui fait du nom et du rang social les garants de l' "honneur" – ce sentiment fondé sur des principes moraux rigoureux – alors même qu'ont disparu chez les classes nobles les valeurs morales qu'elles avaient pour mission d'incarner et de défendre<sup>11</sup>. Chez les Cimberton, le signe "honour" est vidé des sèmes fondamentaux que sont le courage, le talent, la vertu.
- 22 Bien que la satire à son encontre soit beaucoup plus bienveillante, Sir John fait également montre d'une certaine vanité sociale qui le conduit à passer outre les incartades dont il soupçonne son fils d'être coupable, et à faire valoir auprès de Mr Sealand le statut social de son futur gendre ; l'emploi que fait Sir John du mot "honour" souligne combien le signifié est dissocié chez lui des notions de vertu et de morale auxquelles le marchand est si fermement attaché : "What might injure a Citizen's Credit, may be no Stain to a Gentleman's Honour" (IV, 2, 28-9). À l'inverse, les occurrences du mot "honour" et de ses dérivés dans le discours de Mr Sealand mettent au jour les valeurs qui doivent selon Steele être associées à ce terme ; le riche et respectable marchand fait ainsi remarquer à Sir John que l' "honneur" dont celui-ci se targue n'a que peu de poids face aux principes moraux de bon nombre de marchands : "(...) the Honour of a Gentleman is liable to be tainted by as small a matter as the Credit of a Trader" (30-1). En outre, dans une apologie célèbre de la classe marchande, Mr Sealand procède à une *re-sémantisation* du signe en soulignant que l'honneur, loin d'être héréditaire, peut s'acquérir par l'industrie et le mérite personnel : "(...) we Merchants are a Species of Gentry, that have grown in the World this last Century, and are as honourable, and almost as useful, as you landed Folks, that have always thought your



selves so much above us ; (...) because you are generally bred up to be lazy, therefore, I warrant you, Industry is dishonourable” (50-7). Le dialogue entre le squire et le marchand s'avère hautement symbolique, car il suggère comment le code aristocratique véhiculé dans les propos de Sir John, Mrs Sealand et Cimberton doit à présent céder la place au code de la bourgeoisie marchande pour laquelle le signifiant “honour” est indissociable des signifiés que sont la vertu et le mérite personnel ; aussi la classe montante est-elle en droit de revendiquer un prestige social au moins égal, sinon supérieur, à celui des classes foncières.

- 23 Bevil Jr souligne pareillement la dénaturation du signe en déplorant le caractère erroné des notions que la société a pour habitude d'attacher au signifiant “honour” : un homme est dit “défendre son honneur” dès lors qu'il provoque en duel celui qui l'a injurié, et assoie sa réputation d' “homme d'honneur” dès lors qu'il a envoyé son adversaire rejoindre le Très-Haut. Le héros exemplaire dénonce ainsi avec virulence une pratique sociale qui tend à glorifier celui qui contrevient pourtant aux principes fondamentaux de la morale chrétienne ; “Tu ne tueras point”, a ordonné le Seigneur, et Bevil a bien conscience que le duel constitue une offense envers Dieu : “I abhor[r] the Daring to offend the Author of Life, and rushing into his Presence. – I say, by the very same Act, to commit the Crime against Him, and immediately to urge on to his Tribunal” (IV, 1, 123-6)<sup>12</sup>. Aussi ne peut-il que condamner une conception de l'honneur qui fait fi des vertus chrétiennes, mais qui assure pourtant la réputation et la gloire d'un individu en société : “(...) this Duelling, which Custom has impos'd upon every Man, who would live with Reputation and Honour in the World (...)” (73-5)<sup>13</sup>. Bien que le lien entre la question du duel et celle du statut social ne soit pas évident à première vue, M. E. Novak a montré comment le marchand et le jeune gentleman se rejoignent en fait sur le plan éthique :

Just as Sealand argues strongly for the merchant class against the importance that custom attached to noble birth, a residue of Gothic concept of nobility, so Bevil Jr argues against duelling as part of the same system – a system that causes gentlemen to offend against God by drawing the victor into the sin of murder<sup>14</sup>.

- 24 Steele souligne ainsi à travers ses personnages exemplaires la lecture erronée que fait la société du signe “honour” : loin de renvoyer à la dignité personnelle d'un individu conscient de suivre les principes d'une morale rigoureuse, l' “honneur” dépend du regard que pose sur lui un monde qui oublie les valeurs fondamentales de vertu, de morale et de mérite. L'analyse du mot “honour” s'avère particulièrement efficace du fait des échos sémantiques entre intrigues principale et secondaire, où le signe se trouve placé dans des contextes variés. Il en va de même pour un autre terme clé qui entre dans la définition du *gentleman* idéal, et dont le sémantisme se voit revisité.

## b. Le goût (“taste”)

- 25 Dans le *Spectator* n° 409 consacré au “bon goût”, Joseph Addison rappelle que la première dénotation de “goût” est bien l'un des cinq sens, le sens gustatif, et que bien des langues font usage d'une métaphore pour désigner le “goût” comme faculté intellectuelle de discrimination :

We may be sure this Metaphor would not have been so general in all Tongues, had there not been a very great Conformity between that Mental Taste, which is the Subject of this Paper, and that Sensitive Taste which gives us a Relish of very different Flavour that affects the Palate. Accordingly we find, there are as many

Degrees of Refinement in the intellectual Faculty, as in the Sense, which is marked out by this common Denomination<sup>15</sup>.

- 26 Conscient lui aussi que la réforme des mœurs de ses contemporains passe par la réforme de leur goût, Steele s'emploie à explorer le sémantisme d'un signe dont la complexité vient peut-être justement du glissement ou va-et-vient constant entre plusieurs acceptions faisant respectivement référence aux domaines sensoriel, esthétique et moral. Ainsi, l'emploi du mot "taste" par certains personnages de l'intrigue secondaire comique est à distinguer de l'usage qu'en font les personnages de l'intrigue principale sérieuse (Bevil Jr en particulier) et là encore, la mise en regard de codes verbaux différents permet au dramaturge de convaincre un public en quête de mœurs raffinées du bien fondé de certaines normes sémantiques qu'il s'agit de promouvoir.
- 27 Tom et Cimberton, chacun à leur manière, illustrent une lecture du signe qui s'avère erronée aux yeux de Steele. D'une part, lorsque Tom adopte le discours du roué, le signifiant "taste" renvoie à la connotation sensorielle du terme, et le signifié a tôt fait de désigner cette dérive sensualiste qui caractérise le comportement des jeunes *gentlemen* aux mœurs dissolues ; la définition qu'offre Tom des "Men of Pleasure of the Age", de leur goût ou art de vivre, comprend une occurrence du mot "taste" qui évoque la seule gratification des sens, et évince toute référence aux facultés intellectuelles de discrimination qui peuvent faire d'un individu un sujet moral, et donc social : "We are false Lovers ; have a Taste of Musick, Poetry, Billet-deux, Dress, Politicks, ruin Damsels (...)" (I, 1, 173-4). L'emploi du terme dans le discours de Tom suggère, semble-t-il, qu'une assise purement sensorielle du goût échoue à définir l'art de vivre qui doit être celui du vrai *gentleman* au sein d'une communauté civilisée, aux mœurs raffinées. D'autre part, à l'extrême inverse, Cimberton donne à voir une certaine conception du goût qui s'attache au seul intellect en ignorant totalement le caractère sensible de cette qualité ; le distingué cousin de Mrs Sealand, on l'a vu, n'a de cesse de vanter son érudition, son penchant pour l'étude de la philosophie et des Belles Lettres, et sa réticence à laisser les sens venir troubler son activité intellectuelle. Ainsi, dans l'éloge que lui adresse Mrs Sealand, le lien entre signifiant et signifié se trouve être également perverti, car le sème renvoyant aux sens a disparu : "How do I admire this noble, this learned Taste of yours (...)" (III, 213-4).
- 28 Parce que le "goût" désigne d'abord, littéralement, l'un des cinq sens dont est doté chaque être humain, cette qualité, ainsi que le reconnaît Addison, est forcément innée : tout un chacun naît avec les moyens de distinguer les choses qui procurent un plaisir gustatif de celles qui n'en procurent aucun. Mais il en va autrement de la capacité à discriminer ce que Steele conçoit comme les "vrais" plaisirs et partant, le "bon" goût ; fidèle aux idées de son ami Addison, Steele comprend bien que le "goût", bien qu'inné, doit être aussi cultivé, et que la réforme des mœurs passe par un compromis harmonieux, un équilibre savant, entre nature et culture :
- But notwithstanding this Faculty must in some measure be born with us, there are several Methods for Cultivating and Improving it, and without which it will be very uncertain, and of little use to the Person that possesses it<sup>16</sup>.
- 29 Pour Steele, dont les qualités semblent être moins intellectuelles ou cérébrales que celles d'Addison, l'art dramatique constitue la méthode la plus efficace pour cultiver le goût de son public, qu'il enjoint d'imiter l'art de vivre incarné par son héros exemplaire. C'est en effet Bevil Jr qui propose une lecture adéquate du signe "taste" en rattachant au signifiant des valeurs qui émanent d'une certaine harmonie entre sens et

raison, entre les connotations sensorielle et intellectuelle. “Taste” est associé dans son discours à ce que Bevil juge être des plaisirs véritables, authentiques. Le plaisir de l’homme de goût que doit être tout *gentleman* digne de ce nom se trouve notamment dans le spectacle de la vertu, qu’il s’agit de protéger avec force bienveillance ; répondant à Indiana qui s’étonne des faveurs dont elle fait l’objet sans que rien ne lui soit demandé en retour, Bevil déclare : “If Pleasure be worth purchasing, how great a Pleasure is it to him, who has a true Taste of Life, to ease an Aking Heart (...)” (II, 3, 155-7). Tandis qu’une conception erronée du bon goût conduit certains à dépenser leur argent au jeu, à s’acheter des chiens, de l’alcool ou à s’offrir les charmes d’une maîtresse (II, 3, 136-43) et à gratifier ainsi leurs seuls sens, l’homme de goût exemplaire dont Bevil dresse le portrait possède “a better Taste in Expence” (117) et sait privilégier des plaisirs plus vertueux, plus rationnels ; Bevil donne ainsi la définition suivante du *gentleman* : “He is only one, who takes more Delight in Reflections, than in Sensations : He is more pleased with Thinking, than Eating (...)” (130-2). Notons que les comparatifs présents dans sa définition introduisent une notion de degré et non pas de nature : Bevil ne nie pas l’importance de prendre en considération le plaisir des sens – le secours qu’il a porté et porte encore à Indiana est sans nul doute motivé par la forte attirance qu’exerce sur lui la belle orpheline – mais cette forme de plaisir doit aussi se plier aux demandes de la raison, ce guide suprême de la vertu.

- 30 Dans le discours des personnages exemplaires, le signe “taste” se voit donc *re-sémantisé* : Steele cherche à promouvoir en effet un signifié qui combine harmonieusement sens et raison, et offre à ses spectateurs un contraste frappant avec les lectures erronées que font Tom et Cimberton du même signifiant, lectures qui sont malheureusement “à la mode” en société, et qu’il s’agit de supplanter. Mais les concepts fondamentaux d’honneur et de goût sur lesquels Steele insiste particulièrement dans l’action et le langage de sa pièce ne sont finalement, semble-t-il, que des manifestations, ou actualisations, de cette notion totalisante qu’est la “raison”, et que Steele n’a eu de cesse de désigner comme le guide suprême de toute action. Aussi, le caractère central de ce concept incite-t-il le dramaturge à exploiter l’action de sa comédie pour présenter à son public l’analyse d’un signe dont la lecture “juste” peut seule garantir une réforme efficace des mœurs.

### c. La raison (“reason”)

- 31 Dans l’intrigue secondaire satirique, Cimberton vante ses aptitudes intellectuelles et s’auto-proclame “a Man of Reason” (III, 219) : la “raison” telle que l’entend ce pédant renvoie aux abstractions intellectuelles auxquelles le conduit l’étude de la philosophie. Ainsi, le sémantisme de “reason” inclut pour lui toute notion voisine de celles de “reflection” ou “speculation” ; le monde des sens reste à part, en marge de celui de l’intellect, pour lequel il constitue même une menace, car les sens peuvent parfois avoir raison de lui : “(...) there is no Reflection, no Philosophy, can, at all times, subdue the sensitive Life, but the Animal shall sometimes carry away the Man (...)” (III, 264-5). Mrs Sealand opère la même distinction radicale entre sens et raison lorsqu’elle déclare, à propos de son cousin : “Men of his Speculation are above Desires” (V, 1, 97-8).
- 32 Il en va différemment des héros de la comédie, dans le discours desquels les références à la raison, à la réflexion, aux capacités de jugement, sont le plus souvent associées au terme “sense” (précédé ou nom de l’adjectif “good”). Par exemple, au cours de sa

discussion avec Bevil sur la nature de la passion amoureuse, Indiana déclare : “Esteem is the Result of Reason, and to deserve it from Good Sense, the Height of human Glory” (II, 3, 30-1) ; défendant auprès d’Isabella le comportement vertueux de son amant, la jeune fille affirme encore : “(...) his Actions are the Result of Thinking, and he has Sense enough to make even Virtue fashionable” (II, 3, 83-5). Comme dans le cas du mot “taste”, “sense” renvoie en même temps aux domaines sensoriel et intellectuel ; le dictionnaire de Johnson nous donne en effet les différentes acceptions du terme au XVIII<sup>e</sup> siècle :

- 1) “Faculty or power by which external objects are perceived” ;
- 2) “Perception by the senses ; sensation” ;

les acceptions suivantes touchent au domaine intellectuel :

- 3) “Perception by intellect ; apprehension of mind” ;
- 4) “Understanding ; soundness of faculties ; strength of natural reason”<sup>17</sup>.

- 33 Contrairement à Cimberton et Mrs Sealand, qui font de sens et raison des domaines clos et imperméables, et qui se targuent de confier à leur seul intellect la conduite de leurs actions, Bevil fait lui appel à une instance, le “(good) sense” qui, comme le suggère son sémantisme, sait réconcilier, harmoniser le sensuel et l’intellectuel, le sensible et le raisonnable. La “raison” semble avant tout désigner ce bon sens qui donne au jugement, à la discrimination, à la réflexion, une assise sensorielle, et qui permet ainsi à l’individu d’ancrer dans l’expérience un comportement moral garant de son bien-être et de celui de ses pairs en société.
- 34 Des dérivés du substantif “sense” sont par ailleurs employés pour décrire le manque ou l’absence de bon sens dont font preuve certains personnages. Myrtle (déguisé en Sir Geoffrey) plaint le sort de Lucinda, que ses parents ont promise à un homme ne sachant pas reconnaître à leur juste valeur les charmes de sa future épouse : “I as hardly contemn this Kinsman of mine, as you do, and am sorry to see so much Beauty and Merit devoted, by your Parents, to so insensible a Possessor” (V, 1, 53-5) ; les charmes de Lucinda satisfont certes ses appétits sexuels, mais la “raison” de Cimberton échoue à juger des autres mérites de la jeune fille ; ses sens demeurent à l’état brut, et son comportement envers Lucinda est vide de tout bon sens. Ou encore, Sir John se plaint – à tort – du comportement peu raisonnable de son fils, dont le bon sens voudrait qu’il épousât Lucinda pour accroître le patrimoine familial ; le vieux squire déplore en effet “his Insensibility to the fairest Prospect, towards doubling our Estate” (IV, 2, 119-20). À l’inverse, Mr Sealand admire le bon sens dont fait preuve Indiana lorsque la jeune fille se déclare prête à l’écouter patiemment, une fois que ses sens l’ont convaincue des intentions honorables du marchand ; celui-ci s’exclame : “How sensibly ! with what an Air she talks !” (V, 3, 81).
- 35 Le didactisme éthique et social de Steele à l’œuvre dans *The Conscious Lovers* semble ainsi reposer sur une forme de didactisme linguistique dont le but est de proposer au spectateur ou au lecteur un sémantisme nouveau pour ces termes clés qui ont toujours été au cœur de l’éthique du *gentleman*. En s’attachant à des mots tels l’ “honneur”, le “goût”, la “raison”, Steele vient revisiter des signes certes déjà bien ancrés dans le code verbal de ses contemporains, mais dont le lien entre signifiant et signifié a été à ses yeux corrompu. Si les signifiants demeurent inchangés, le dramaturge s’emploie à leur associer de nouveaux signifiés qui donnent la primauté aux valeurs de vertu, de morale, de bon sens, qui seules doivent commander à la conduite du “fine gentleman”. Mais si l’entreprise de *re-sémantisation* menée par le dramaturge touche aux termes qui

définissent la *conduite* du vrai *gentleman*, elle concerne également le signe qui désigne son langage : le “wit”.

#### d. Le cas du bel esprit (“wit”)

36 J. W. Krutch définit ainsi les fondements du bel esprit sous la Restauration :

During the Restauration [sic], the technique of wit was that of rationalizing debauchery into a philosophical system and producing a great corpus of mock casuistry<sup>18</sup>.

37 Prenant part à leur tour à la controverse sur la fonction du “wit” en littérature – controverse engagée dès la fin du XVIIe siècle<sup>19</sup> – Addison et Steele s’attaquaient déjà dans leurs essais à la plupart des déviances et excès d’un brio langagier qui masque bien trop souvent des propos venant saper les principes fondamentaux de religion et de moralité ; l’un des projets de Mr Spectator n’était-il pas en effet “to enliven Morality with Wit, and to temper Wit with Morality” ?<sup>20</sup>

38 Ce projet est encore à l’ordre du jour en 1722 ; le succès des comédies de la Restauration et leurs conséquences pernicieuses sur les mœurs commandent à notre dramaturge de proposer à son public, outre des modèles de conduite, un modèle langagier qui puisse supplanter ce goût pour le brio qui s’affirme au détriment de la décence et de la morale. Le rôle du théâtre dans la diffusion du “bel esprit” dans la société ne fait pour lui aucun doute :

The Seat of Wit is the Play-house ; (...) The Application of Wit in the Theatre has as strong an Effect upon the Manners of our Gentlemen, as the Taste of it has upon the Writings of our Authors<sup>21</sup>.

39 Là encore, il semblerait que les intrigues principale et secondaire de *The Conscious Lovers* permettent au dramaturge d’explorer le sémantisme de “wit”, ce signifiant que les spectateurs et lecteurs de 1722 ont coutume d’employer pour renvoyer à ce langage caractéristique du beau monde, mais auquel il s’avère nécessaire d’associer un nouveau signifié. La mise en regard de l’usage que font du “wit” divers personnages conduit ainsi à s’interroger sur la nature et les fonctions du bel esprit.

#### “Wit” et esthétique : nature du bel esprit

40 L’une des acceptions du “bel esprit” données par Samuel Johnson est : “imagination ; quickness of fancy”<sup>22</sup>. Le “wit” désigne ainsi cette langue qui témoigne d’une grande fantaisie imaginative, et dont l’essence est une recherche de la surprise par un rapprochement de ce qui est éloigné ; comme l’a récemment rappelé Pierre Morère :

La notion de *wit* se fonde sur le principe de l’association d’idées, et le but du trait d’esprit est d’opérer des rapprochements inattendus entre des idées ou entre des mots que l’habitude ne met pas ensemble<sup>23</sup>.

41 Le paradoxe de ce style est de combiner une telle fantaisie imaginative à une grande rigueur d’expression : la rhétorique sert à prouver la vivacité de l’imagination, et l’on peut penser aux dialogues caractéristiques des comédies de la Restauration, où abondent énoncés épigrammatiques, formules et maximes bien tournées recourant le plus souvent à la comparaison, à la métaphore, au jeu de mots, ou autres constructions en parallèles ou en opposition.

42 Le discours de Tom présente parfois des procédés stylistiques de ce type et souligne ainsi le goût du serviteur auto-proclamé *gentleman* pour ce qu’il croit être des traits

d'esprit. Raillant les mœurs des serviteurs de la génération d'Humphrey, il en vient à se moquer du rituel voulant que des pasteurs bénissent le repas, et compare leur discours à un commentaire sur la cuisson de la viande : "You could not fall to your Dinner till a formal Fellow in a black Gown said something over the Meat, as if the Cook had not made it ready enough" (I, 1, 146-8). Ou encore, dans l'entretien avec Phillis qui conclut l'acte I scène 1, Tom cherche à persuader la servante de Lucinda de faire parvenir à sa maîtresse la lettre de Bevil, et lui suggère de choisir le meilleur moment pour cela ; il élabore alors une métaphore filée où les différentes humeurs par lesquelles une femme est susceptible de passer sont identifiées à autant d'étapes au cours d'un voyage long et éprouvant : "And, Madam, because it is a long wearisome Journey to run through all the several Stages of a Lady's Temper, my Master, who is the most reasonable Man in the World, presents you this [a purse] to bear your Charges on the Road" (324-8). Mais dans l'un et l'autre cas, l'interlocuteur de Tom met au jour le caractère artificiel de formules qui sont autant d'ornements gratuits ayant certes recours au procédé stylistique mais où l'imagination, l'illumination intellectuelle fait défaut. Aussi ses traits d'esprit ne sont-ils pas perçus comme tels, mais plutôt comme une forme de "babillage" ; le "wit" véritable laisse place au "prating" : "Who do you prate after ?" lui rétorque Humphrey (149), qui s'indigne en outre du caractère irrégulier de ses propos ; "I'll hear you prate no longer" (187-8) déclare-t-il enfin, exaspéré ; "(...) don't be so fond of thy own prating" (315-6) lui répond Phillis, lasse des détours et fioritures d'un discours dont elle ne parvient pas à saisir le propos. Tom n'est donc pas sans rappeler le personnage de Witwoud (*The Way of the World*) ou autres "sans-esprits"<sup>24</sup>, dont le discours parsemé de procédés rhétoriques n'a que l'apparence du raffinement de l'esprit, de l'élégance intellectuelle caractéristiques du bel esprit authentique.

- 43 L'essence du bel esprit ne se réduit donc pas au seul procédé rhétorique, comme semble le suggérer la comparaison qu'est conduit à faire le spectateur ou le lecteur entre le "babillage" de Tom et les propos de son maître ; le primat que Tom donne à la forme est en effet mis en regard avec un discours où prime le contenu. Dès la deuxième scène de la pièce, un commentaire de Tom lui-même sur une réplique de son maître est l'occasion pour le dramaturge de poser les normes d'un bel esprit châtié, d'offrir au public un exemple de trait d'esprit à l'aune duquel juger de la véritable nature du "wit". Lorsque Sir John vient rendre visite à son fils, Tom le fait patienter quelques instants avant de l'introduire dans les appartements du jeune homme, qui se trouve à ce moment dans son cabinet privé ("closet") ; Bevil reproche alors à son serviteur d'avoir fait attendre son père et déclare : "I thought you to have known, Sir, it was my Duty to see my Father any where" (19-20) ; et Tom de commenter en aparté : "The Devil's in my Master ! he has always more Wit than I have" (21-2). Le ton est donné : fantaisie imaginative et procédés rhétoriques disparaissent au profit d'énoncés véhiculant avant tout des préceptes moraux ; le discours du héros exemplaire fait état d'un bel esprit qui a changé de nature pour devenir le véhicule d'une éthique nouvelle.

#### "Wit" et éthique : les fonctions du bel esprit

- 44 Le caractère superficiel du discours de Tom désigne le personnage comme un "sans-esprit", mais les effets de style qu'il tient pour spirituels demeurent néanmoins inoffensifs, et sont avant tout destinés à faire sourire, voire amuser. Il en va autrement du personnage de Cimberton, dont certains propos paraissent témoigner d'une déviance plus grave qui consiste à recourir au trait d'esprit pour véhiculer des valeurs



immorales. Ça n'est donc pas au "sans-esprit" mais plutôt au "faux esprit" ("false wit") que l'on est tenté d'identifier Cimberton, qui recherche parfois la sophistication rhétorique pour exprimer des vues contraires aux valeurs de décence, de vertu et de morale que promeut la comédie. La métaphore qui associe Lucinda à un champ cultivé dont on évalue le rendement souligne l'indélicatesse, voire la grossièreté du locuteur, qui ne rechigne pas à suggérer la vigueur de ses appétits sexuels : "And pregnant undoubtedly she will be yearly. I fear, I shan't, for many Years, have Discretion enough to give her one fallow Season" (III, 290-2). De même, Cimberton évoque l'importance toute relative à accorder à la femme dans l'établissement d'un contrat de mariage : "(...) and the Woman in the Bargain, like the Mansion-House in the Sale of the Estate, is thrown in, and what that is, good or bad, is not at all consider'd" (III, 300-2). La comparaison se veut peut-être spirituelle, mais elle ne sert qu'à souligner l'insensibilité et l'appât du gain qui caractérisent Cimberton. Le bel esprit que Mrs Sealand reconnaît et admire chez son cousin – "With all that Wit and Learning, how considerate!" (III, 311) – est plutôt le signe d'une perversion des facultés intellectuelles ; Cimberton est dénué de ce bon sens ou "sense" analysé plus haut qui doit être le seul véritable fondement du bel esprit chez le vrai *gentleman*.

45 En revanche, si l'intrigue secondaire satirique donne à voir des lectures erronées du signe "wit", l'intrigue principale édifiante semble en proposer une nouvelle analyse à travers le discours du héros exemplaire. À l'acte I scène 2, les propos de Bevil sur le mariage pourraient fort bien trouver leur place dans bon nombre de ces comédies de la Restauration où l'institution se voit dénigrée : "(...) a Woman that is espous'd for a Fortune, is yet a better Bargain, if she dies ; for then a Man still enjoys what he did marry, the Money ; and is disencumber'd of what he did not marry, the Woman" (66-9). Mais la réaction de Sir John, l'interlocuteur de Bevil dans le passage, paraît indiquer un certain changement dans les mentalités : au lieu de commenter le caractère spirituel des rapprochements opérés par Bevil pour énoncer, dans une formule bien tournée, une vérité qui serait connue de tous, Sir John taxe les propos de son fils de "Rallery" (77) ; Bevil n'est pas sincère, et la teneur de sa maxime si bien formulée est contraire au bon sens et à la morale.

46 Or, la dernière comédie de Steele s'attache à poser en modèle cette nouvelle conception du bel esprit que les essais du *Tatler* et du *Spectator* ont déjà tenté auparavant de promouvoir : le véritable trait d'esprit doit avoir pour seule visée la vérité. On se souvient de l'une des célèbres "visions addisoniennes", dans *The Spectator* n° 63, où Addison recourt à l'allégorie pour traiter du "wit" et distinguer plus particulièrement le "false wit" du "true wit" ; vers la fin de l'essai Mr Spectator déclare :

(...) I took a full Survey of the Persons of WIT and TRUTH, for indeed it was impossible to look upon the first, without seeing the other at the same time<sup>25</sup>.

47 Dans son *Essay on Criticism* (1711), Alexander Pope définissait également l'essence du bel esprit comme "What oft was thought, but ne'er so well expressed"<sup>26</sup>. Mais la brillante re-formulation de vérités nécessite que les signes linguistiques conservent ou retrouvent un lien authentique entre signifiants et signifiés. Ainsi la réforme du "wit" telle que l'entend Steele se traduit par un passage radical de l'univers ironique des comédies de la Restauration à l'univers transparent, non ambigu, de la "comédie sérieuse"<sup>27</sup>, ou plus tard de la "sentimental comedy". En effet, le bel esprit des comédies telles *The Country Wife* repose sur une conscience aiguë du fossé qui sépare la réalité de l'idéal, ce que sont les hommes de ce qu'ils devraient être. Aussi le bel esprit de la pièce

de Wycherley, par exemple, a-t-il pour but de dénoncer (entre autres) l'hypocrisie de ces femmes qui se disent "vertueuses" ; le dramaturge joue sur la valeur des mots pour montrer comment sont en fait bafoués les concepts de morale traditionnels<sup>28</sup>. Steele, à l'inverse, se dresse contre cet état de fait et entreprend, on l'a vu, de rattacher aux signifiants leurs signifiés traditionnels, véhicules d'une éthique fondée sur la morale, la vertu, l'honnêteté, la bienveillance ; l'idéal est réconcilié avec la réalité, les mots n'ont dès lors plus qu'une seule et "vraie" valeur, et les véritables traits d'esprit se transforment en maximes ou sentences, tout autant de formules qui témoignent d'une grande honnêteté intellectuelle et morale.

- 48 La réforme du bel esprit semble ainsi constituer l'équivalent, au niveau linguistique, de cette réforme que Steele s'efforce de mener au niveau éthique : le langage du parfait *gentleman* se doit d'être le signe de ses qualités morales. Aussi le concept du bel esprit tel que le revisite Steele a-t-il des implications sociales, au sens où il participe de la nouvelle définition que propose le dramaturge du "fine gentleman", et plus particulièrement, de son prestige social.

### Conséquences sociales de la redéfinition du "wit"

- 49 Le bel esprit, on l'a vu, se définit comme une disposition d'esprit à la fois intellectuelle et morale, mais aussi sociale. Pour bien des dramaturges encore imprégnés de l'esprit de la Restauration, ainsi que le rappelle John Loftis, le "wit" était considéré comme l'apanage des seuls *gentlemen* par opposition aux *citizens*, ces membres de la classe marchande qui vauquaient à leurs affaires dans la Cité de Londres :

Wit, as these dramatists [Congreve, Vanbrugh, Farquhar] understood and esteemed it, was a gentleman's accomplishment, which a citizen could neither practice nor appreciate (...)<sup>29</sup>.

- 50 Les brillants traits d'esprit venaient ainsi animer les conversations du beau monde en leur apportant le cachet de l'élégance aristocratique.
- 51 Mais dès lors que Steele revient sur le sémantisme de "wit" et réconcilie le concept avec les notions de vertu et de moralité, le bel esprit devient l'apanage non plus de ce "beau monde" qui désigne l'aristocratie, mais d'un beau monde qui fait sien les principes fondamentaux de morale. Si le bel esprit tel que le définit Steele est un talent du seul *gentleman*, ce *gentleman* n'est pas forcément noble – en d'autres termes, ses qualités de gentilhomme ne constituent pas un héritage qui lui serait transmis dès la naissance avec son rang social ("place") – mais son prestige émane avant tout de ses qualités morales et de son mérite personnel.
- 52 À l'acte IV scène 2, le face à face entre Sir John et Mr Sealand fait s'opposer deux conceptions du bel esprit, et la supériorité intellectuelle et morale qui se dégage des répliques de Mr Sealand tout au long du dialogue vient désigner le marchand comme le véritable "fine gentleman", bien qu'il ne possède aucun titre nobiliaire. L'apologie de la classe marchande que fait Sealand et le prestige social qu'il revendique pour ses pairs se voient ainsi doublement justifiés, à la fois de par le *contenu* de ses propos, mais aussi de par leur *forme* ; la morale et le bon sens de Mr Sealand se doublent d'une vivacité intellectuelle qui permet au marchand de donner la réplique à un interlocuteur dont on a déjà souligné les principes erronés. Par exemple, Sir John relève le peu de cas que fait Sealand de la généalogie, de l'ancienneté de la famille de Bevil, et déclare : "But I must tell you Sir, I never knew any one, but he that wanted that Advantage, turn it into



Ridicule” (19-21) ; et Mr Sealand de répliquer aussitôt : “And I never knew any one, who had many better Advantages, put that into his Account -” (22-3). Un peu plus loin, face aux doutes du marchand sur la morale de Bevil, Sir John ajoute, non sans quelque mépris pour les “citizens” : “(...) what might injure a Citizen’s Credit, may be no Stain to a Gentleman’s Honour” (28-9) ; là encore, Mr Sealand reprend à son compte la formulation de son interlocuteur pour répondre : “Sir John, the Honour of a Gentleman is liable to be tainted, by as small a Credit of a Trader” (30-1). Il est intéressant de noter que Mr Sealand ne ré-emploie pas le terme de “citizen” mais choisit de le remplacer par “trader”, indiquant en cela, d’une part, son refus d’être assimilé aux médiocres marchands de la Cité, et d’autre part, l’erreur de discrimination dont est coupable Sir John qui, comme bien des membres de la noblesse à l’époque, et comme bon nombre de dramaturges, ne fait aucune différence entre le “citizen” ou “cit”<sup>30</sup>, et les riches et puissants marchands (“merchants” ou “traders”), dont le mérite et l’éthique les mettent en droit selon Steele de revendiquer le titre de *gentleman*. Un dernier exemple illustre comment Mr Sealand met sa vivacité intellectuelle au service de la morale. Sir John défend la probité de son fils en déclarant : “My Son, Sir, is a discreet and sober Gentleman -” (39-40) ; Mr Sealand rétorque en soulignant justement les principes immoraux de ces “gentlemen” qui savent préserver les apparences pour mener à leur guise une vie dissolue : “Sir, I never saw a Man that wench’d soberly and discreetly, that ever left it off -” (41-2).

- 53 À côté des propos sentencieux de Bevil qui ponctuent la pièce et illustrent ce bel esprit châtié que promet Steele, l’entretien de Sir John et Mr Sealand constitue sans doute le passage le plus important qui traite de la problématique du “wit”. Dans cette scène en effet, les domaines intellectuel, éthique et social sont réunis, et le face à face entre le squire et le marchand donne à voir les implications sociales d’une *re-sémantisation* du signe. La primauté que Steele semble accorder au didactisme social apparaît d’ailleurs peut-être dans la manière dont il inscrit la scène dans la continuité d’une tradition comique où les scènes de “repartee”<sup>31</sup> étaient fort appréciées du public : le dialogue entre Mr Sealand et Sir John s’apparente à un combat de “wits”, sauf qu’ici, les représentants de deux classes sociales rivales – la petite noblesse sur le déclin et la bourgeoisie marchande montante – volent la vedette à ces “wits” que sont traditionnellement les amants comme Dorimant et Harriet, ou Mirabell et Millamant.
- 54 On le voit, outre la *re-sémantisation* de certains termes clés qui se trouvent au cœur même de l’éthique du “fine gentleman”, Steele entend promouvoir une nouvelle lecture du “wit” ou “bel esprit”, ce signe qui désigne son langage. La structure binaire de la pièce permet de nouveau au spectateur ou au lecteur de confronter les traits d’esprit que font les personnages de l’intrigue satirique à ceux qui apparaissent dans le discours des personnages exemplaires ; en même temps, les quelques occurrences du signe “wit” dans des contextes différents, créent des échos sémantiques qui conduisent à remettre en question une lecture surannée du terme et à le redéfinir. Si le “wit” est à la mode, la réforme des mœurs qu’entend mener Steele ne nécessite en rien de le faire disparaître, mais d’en changer le fondement ; la mode n’a rien de répréhensible, mais il faut veiller à ce qu’elle ne contrevienne en aucun cas à la morale.

## Conclusion

- 55 La réflexion et l'enseignement éthiques qu'élabore *The Conscious Lovers* s'avèrent ainsi sous-tendus et renforcés par une réflexion plus purement sémantique qui place au cœur de la comédie la problématique du signe linguistique, et plus précisément du lien entre signifiant et signifié. La vertu, l'honnêteté, la bienveillance dont doivent témoigner la conduite et le langage de tout *gentleman* digne de ce nom ne peuvent en effet supplanter l'immoralité et l'artificialité que par le biais de la *resémantisation* de certains termes clés qui participent de la nouvelle définition du "fine gentleman".
- 56 On a vu parallèlement comment la visée didactique de la comédie – aux niveaux sémantique, éthique et partant, social – doit une grande part de son efficacité à un discours théâtral binaire associant une intrigue principale sérieuse, édifiante, à une intrigue secondaire satirique fidèle à l'art comique de la Restauration, pour mettre en regard les codes verbaux, éthiques et sociaux qu'il s'agit d'imiter, et ceux qu'il faut récuser. Si certains critiques ont pu souligner la piètre composition d'une comédie qui se contente de juxtaposer éléments comiques et sérieux sans tisser entre eux aucuns liens<sup>32</sup>, l'analyse qui précède permet peut-être de mettre en lumière une composition bien plus méticuleuse qu'il n'y paraît à première vue : c'est *précisément* l'association des intrigues sérieuse et comique qui fait entrer en résonance les nombreux échos thématiques et sémantiques dont le didactisme du dramaturge tire toute sa force.
- 57 Bien que le cadre restreint de cet article ne nous ait pas permis de nous pencher sur la question de la réception de la pièce, il paraît néanmoins important de souligner que si le dramaturge entend influencer sur la morale et les mœurs de ses contemporains, le discours de sa comédie est aussi en partie dicté par les mutations économiques, sociales et culturelles de l'époque ; autrement dit, si le discours de la comédie est *déterminant*, il est aussi *déterminé*, notamment par le poids croissant qu'exerce la bourgeoisie urbaine montante sur un théâtre qu'elle aspire à voir refléter son idéologie. Ainsi, en revisitant le sémantisme de certains termes, en s'attachant à (re)donner aux mots un nouveau sens, Steele répond aussi aux attentes de son public en contribuant peut-être à orienter la société dans un sens nouveau.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Textes anglais du dix-huitième siècle

#### Pièces de Steele

*The Plays of Richard Steele*, éd. Shirley Strum Kenny, Oxford : The Clarendon Press, 1971.

*The Conscious Lovers* (1722). Regents Restoration Drama Series, éd. Shirley Strum Kenny, Lincoln : University of Nebraska Press, 1968.

## Autres textes de Steele

*The Christian Hero* (1701), in *Tracts and Pamphlets by Richard Steele*, éd. Rae Blanchard, Londres : Frank Cass & Company Limited, 1967.

*The Commerce of Everyday Life. Selections from The Tatler and The Spectator* ; éd. Erin Mackie, Boston : Bedford/St. Martin's, 1998.

*The Spectator*. 1712-1713, 1714, éd. Donald F. Bond, 5 vols, Oxford : The Clarendon Press, 1965.

*The Tatler and the Guardian*, Londres : Jones's University Edition of British Classic Authors.

*Richard Steele's The Theatre, 1720*, éd. John Loftis, Oxford : Clarendon Press, 1962.

## Autres textes du dix-huitième siècle

Congreve, William, *The Way of the World* (1700), *The New Mermaids*, éd. Brian Gibbons, Londres : A & C Black, 1996.

Etherege, George, *The Man of Mode* (1676), *The New Mermaids*, éd. John Barnard, Londres : A & C Black, 1988.

Johnson, Samuel, *Dictionary of the English Language* (1755), Londres : printed for A. Millar, W. Law, and B. Gater, 1792.

Wycherley, William, *The Country Wife* (1675), *Regents Restoration Drama Series*, éd. Thomas H. Fujimura, Londres : Edward Arnold, 1973.

## 2. Etudes critiques : articles et ouvrages

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms* (1941), Seventh edition. Orlando : Harcourt Brace College Publishers, 1999.

Bernbaum, Ernest, *The Drama of Sensibility* (1915), Gloucester, Mass. : Peter Smith, 1958.

Bevis, Richard W, *English Drama : Restoration and Eighteenth Century : 1660-1789*, Londres et New York : Longman, 1988.

Bony, Alain, *The Spectator et l'essai périodique*, Paris : Didier Erudition - CNED, 1999.

Dulck J.- Hamard J.- Imbert A.M., *Le Théâtre Anglais de 1660 à 1800*, Paris : Presses Universitaires de France, 1979.

Hughes, Derek, *English Drama 1660-1700* (1996), Oxford : The Clarendon Press, 1999.

Krutch, Joseph Wood, *Comedy and Conscience after the Restoration* (1924), New York et Londres : Columbia University Press, 1969.

Loftis, John - Southern, Richard - Jones, Marion - Scouten, A.H, *The Revels History of Drama in English*. vol. V. 1660-1750 (1976), Londres et New York : Routledge, 1996.

Loftis, John, *Comedy and Society from Congreve to Fielding*, Stanford, California : Stanford University Press, 1959.

Morère, Pierre, "Addison et Steele : éthique, esthétique et sentiment dans *The Spectator*", XVII-XVIII. *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 50, juin 2000, p. 301-323.

—, “La marge et la norme dans *The Tatler* et dans *The Spectator*”, XVII-XVIII. *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 49, novembre 1999, p. 203-222.

Nettleton, Henry George, *English Drama of the Restoration and Eighteenth Century 1642-1780* (1932), New York : Cooper Square Publishers, Inc., 1968.

Novak, Maximillian E., “The Sentimentality of *the Conscious Lovers* Revisited and Reasserted”, *Modern Language Studies*, 9.3, 1979, p. 48-59.

Winton, Calhoun, *Captain Steele. The Early Career of Richard Steele*, Baltimore, Maryland : The Johns Hopkins Press, 1964.

## ANNEXES

### ***The Conscious Lover* de Richard Steele (1722)**

Édition utilisée : *The Conscious Lovers* (Londres, 1722).

#### **1. Act I, Scene 1**

*SCENE, Sir John Bevil's House.*

*Enter Sir John Bevil, and Humphrey. (...)*

*Enter Tom, Singing.*

TOM

Sir, we Servants of Single Gentlemen are another kind of People than you domestick ordinary Drudges that do Business : We are rais'd above you : The Pleasures of Board-Wages, Tavern-Dinners, and many a clear Gain ; Vails, alas ! you never heard or dreamt of.

HUMPHREY

Thou hast Follies and Vices enough for a Man of Ten thousand a Year, tho' 'tis but as t' other Day that I sent for you to Town, to put you into Mr. *Sealand's* Family, that you might learn a little before I put you to my young Master, who is too gentle for training such a rude Thing as you were into proper Obedience — You then pull'd off your Hat to every one you met in the Street, like a bashful great aukward Cub as you were. But your great Oaken Cudgel when you were a Booby, became you much better than that dangling Stick at your Button now you are a Fop. That's fit for nothing, except it hangs there [175] to be ready for your Master's Hand when you are impertinent.

TOM

Uncle *Humphrey*, you know my Master scorns to strike his Servants. You talk as if the World was now, just as it was when my old Master and you were in your Youth — when you went to dinner because it was so much a Clock, when the great Blow was given in the Hall at the Pantrey-door, and all the Family came out of their Holes in such strange Dresses and formal Faces as you see in the Pictures in our long Gallery in the Country.

HUMPHREY

Why, you wild Rogue !

TOM

You could not fall to your Dinner till a formal Fellow in a black Gown said something over the Meat, as if the Cook had not made it ready enough.

HUMPHREY

Sirrah, who do you prate after ? — Despising Men of Sacred Characters ! I hope you never heard my good young Master talk so like a Profligate ?

TOM

Sir, I say you put upon me, when I first came to Town, about being Orderly, and the Doctrine of wearing Shams to make Linnen last clean a Fortnight, keeping my Cloths fresh, and wearing a Frock within Doors.

HUMPHREY

Sirrah, I gave you those Lessons, because I suppos'd at that time your Master and you might have din'd at home every Day, and cost you nothing ; [200] then you might have made a good Family Servant. But the Gang you have frequented since at Chocolate Houses and Taverns, in a continual round of Noise and Extravagance —

TOM

I don't know what you heavy Inmates call Noise and Extravagance ; but we Gentlemen, who are well fed, and cut a Figure, Sir, think it a fine Life, and that we must be very pretty Fellows who are kept only to be looked at.

HUMPHREY

Very well, Sir, — I hope the Fashion of being lewd and extravagant, despising of Decency and Order, is almost at an End, since it is arrived at Persons of your Quality.

TOM

Master *Humphrey*, Ha ! Ha ! you were an unhappy Lad to be sent up to Town in such Queer Days as you were : Why now, Sir, the Lacquies are the Men of Pleasure of the Age ; the Top-Gamesters ; and many a lac'd Coat about Town have had their Education in our Party-colour'd Regiment, — We are false Lovers ; have a Taste of Musick, Poetry, Billet-deux, Dress, Politicks, ruin Damsels, and when we are weary of this lewd Town, and have a mind to take up, whip into our Masters Wigs and Linnen, and marry Fortunes.

HUMPHREY

Hey-day !

TOM

[225] Nay, Sir, our Order is carry'd up to the highest Dignities and Distinctions ; step but into the *Painted Chamber* — and by our Titles you'd take us all for Men of Quality — then again come down to the *Court of Requests*, and you see us all laying our broken Heads together for the Good of the Nation : and tho' we never carry a Question *Nemine Contradicente* , yet this I can say with a safe Cone science, (and I wish every Gentleman

of our Cloth could lay his Hand upon his Heart and say the same) that I never took so much as a single Mug of Beer for my Vote in all my Life.

HUMPHREY

Sirrah, there is no enduring your Extravagance ; I'll hear you prate no longer. I wanted to see you, to enquire how things go with your Master, as far as you understand them ; I suppose he knows he is to be married to-day.

## 2. Act II, Scene 1

(...)

*After a Sonata is play'd, Bevil waits on the Master to the Door, &c.*

BEVIL Jr.

You smile, Madam, to see me so Complaisant to one, whom I pay for his Visit : Now, I own, I think it is not enough barely to pay those, whose Talents are superior to our own (I mean such Talents, as would become our Condition, if we had them.) Methinks we ought to do something more, than barely gratify them, for what they do at our Command, only because their Fortune is below us.

INDIANA

You say I smile : I assure you it was a Smile of [425] Approbation ; for indeed, I cannot but think it the distinguishing part of a Gentleman, to make his Superiority of Fortune as easy to his Inferiors, as he can. — Now once more to try him. [*Aside.*] — I was saying just now, I believed you would never let me dispute with you, and I dare say, it will always be so : However I must have your Opinion upon a Subject, which created a Debate between my Aunt and me, just before you came hither ; she would needs have it, that no Man ever does any extraordinary Kindness or Service for a Woman, but for his own sake.

BEVIL Jr.

Well Madam ! Indeed I can't but be of her Mind.

INDIANA

What, tho' he should maintain, and support her, without demanding any thing of her, on her part ?

BEVIL Jr.

Why, Madam, is making an Expence, in the Service of a Valuable Woman (for such I must suppose her) though she should never do him any Favour, nay, though she should never know who did her such Service, such a mighty Heroick Business ?

INDIANA

Certainly ! I should think he must be a Man of an uncommon Mold.

BEVIL Jr.

Dear Madam, why so ? 'tis but, at best, a [450] better Taste in Expence : To bestow upon one, whom he may think one of the Ornaments of the whole Creation, to be conscious, that from his Superfluity, an Innocent, a Virtuous Spirit is supported above the

Temptations and Sorrows of Life ! That he sees Satisfaction, Health and Gladness in her Countenance, while he enjoys the Happiness of seeing her (as that I will suppose too, or he must be too abstracted, too insensible) I say, if he is allowed to delight in that Prospect ; alas ! what mighty matter is there, in all this ?

INDIANA

No mighty matter, in so disinterested a Friendship !

BEVIL Jr.

Disinterested ! I can't think him so ; your Hero, Madam, is no more, than what every Gentleman ought to be, and I believe very many are — He is only one, who takes more delight in Reflections, than in Sensations : He is more pleased with Thinking, than Eating ; that's the utmost you can say of him — Why, Madam, a greater Expence, than all this, Men lay out upon an unnecessary Stable of Horses.

INDIANA

Can you be sincere, in what you say ?

BEVIL Jr.

You may depend upon it, if you know any such Man, he does not love Dogs inordinately.

INDIANA

No, that he does not.

BEVIL Jr.

[475] Nor Cards, nor Dice.

INDIANA

No.

BEVIL Jr.

Nor Bottle Companions.

INDIANA

No.

BEVIL Jr.

Nor loose Women.

INDIANA

No, I'm sure he does not.

BEVIL Jr.

Take my Word then, if your admired Hero is not liable to any of these kind of Demands, there's no such Preheminence in this, as you imagine : Nay this way of Expence you speak of, is what exalts and raises him, that has a Taste for it : And, at the same time, his Delight is incapable of Satiety, Disgust, or Penitence.

INDIANA

But still I insist his having no private Interest in the Action, makes it Prodigious, almost Incredible.

BEVIL Jr.

Dear Madam, I never knew you more mistaken : Why, who can be more an Usurer, than he, who lays out his Money in such Valuable Purchases ? If Pleasure be worth purchasing, how great a Pleasure is it to him, who has a true Taste of Life, to ease an Aking Heart, to see the humane Countenance lighted up, into Smiles of Joy, on the Receipt of a Bit of Oar, which is superfluous, and otherwise useless in a Man's own Pocket ? What could a Man do better with his Cash ? This is the Effect of an humane Disposition, [500] where there is only a general Tye of Nature, and common Necessity. What then must it be, when we serve an Object of Merit, of Admiration !

INDIANA

Well ! the more you argue against it, the more I shall admire the Generosity.

BEVIL Jr.

Nay, nay — Then, Madam, 'tis time to fly, after a Declaration, that my Opinion strengthens my Adversary's Argument — I had best hasten to my Appointment with Mr. *Myrtle*, and begone, while we are Friends, and — before things are brought to an Extremity —

*[Exit carelessly.]*

### 3. Act IV, Scene 2

*SCENE St. James's Park.*

*Enter Sir John Bevil, and Mr. Sealand.*

SIR JOHN BEVIL

Give me leave, however, Mr. *Sealand*, as we are upon a Treaty for Uniting our Families, to mention only the Business of an ancient House — Genealogy and Descent are to be of some Consideration, in an Affair of this sort —

MR. SEALAND

Genealogy, and Descent ! — Sir, there has been in our Family a very large one. There was *Galfrid* the Father of *Edward*, the Father of *Ptolomey*, the Father of *Crassus*, the Father of Earl *Richard*, the Father of *Henry* the Marquis, the Father of Duke *John* —

SIR JOHN BEVIL

What, do you rave, Mr. *Sealand* ? all these great Names in your Family ?

MR. SEALAND

These ? yes, Sir — I have heard my Father name 'em all, and more.

SIR JOHN BEVIL

Ay, Sir ? — and did he say they were all in your Family ?

MR. SEALAND



Yes, Sir, he kept 'em all — he was the greatest Cocker in *England* — he said, Duke *John* won him many Battles, and never lost one.

SIR JOHN BEVIL

Oh Sir, your Servant, you are laughing at my laying any Stress upon Descent — but I must tell you Sir, I never knew any one, but he that wanted that Advantage, turn it into Ridicule.

MR. SEALAND

[25] And I never knew any one, who had many better Advantages, put that into his Account — But, Sir *John*, value your self as you please upon your ancient House, I am to talk freely of every thing, you are pleas'd to put into your Bill of Rates, on this Occasion — yet, Sir, I have made no Objections to your Son's Family — 'Tis his Morals, that I doubt.

SIR JOHN BEVIL

Sir, I can't help saying, that what might injure a Citizen's Credit, may be no Stain to a Gentleman's Honour.

MR. SEALAND

Sir *John*, the Honour of a Gentleman is liable to be tainted, by as small a matter as the Credit of a Trader ; we are talking of a Marriage, and in such a Case, the Father of a young Woman will not think it an Addition, to the Honour, or Credit of her Lover — that he is a Keeper —

SIR JOHN BEVIL

Mr. *Sealand*, don't take upon you, to spoil my Son's Marriage, with any Woman else.

MR. SEALAND

Sir *John*, let him apply to any Woman else, and have as many Mistresses as he pleases —

SIR JOHN BEVIL

My Son, Sir, is a discreet and sober Gentleman —

MR. SEALAND

Sir, I never saw a Man that wench'd soberly and discreetly, that ever left it off — the Decency [50] observ'd in the Practice, hides, even from the Sinner, the Iniquity of it. They pursue it, not that their Appetites hurry 'em away ; but, I warrant you, because, 'tis their Opinion, they may do it.

SIR JOHN BEVIL

Were what you suspect a Truth — do you design to keep your Daughter a Virgin, 'till you find a Man unblemish'd that way ?

MR. SEALAND

Sir, as much a Cit as you take me for — I know the Town, and the World — and give me leave to say, that we Merchants are a Species of Gentry, that have grown into the World this last Century, and are as honourable, and almost as useful, as you landed Folks, that have always thought your selves so much above us ; For your trading, forsooth ! is extended no farther, than a Load of Hay, or a fat Ox — You are pleasant People, indeed ;

because you are generally bred up to be lazy, therefore, I warrant you, Industry is dishonourable.

SIR JOHN BEVIL

Be not offended, Sir ; let us go back to our Point.

MR. SEALAND

Oh ! not at all offended — but I don't love to leave any part of the Account unclos'd — look you, Sir *John*, Comparisons are odious, and more particularly so, on Occasions of this Kind, when we are projecting Races, that are to be made out of both [75] Sides of the Comparisons.

SIR JOHN BEVIL

But, my Son, Sir , is, in the Eye of the World, a Gentleman of Merit.

MR. SEALAND

I own to you, I think him so. — But, Sir *John*, I am a Man exercis'd, and experienc'd in Chances, and Disasters ; I lost, in my earlier Years, a very fine Wife, and with her a poor little Infant ; this makes me, perhaps, over cautious, to preserve the second Bounty of Providence to me, and be as careful, as I can, of this Child — you'll pardon me, my poor Girl, Sir, is as valuable to me, as your boasted Son, to you.

SIR JOHN BEVIL

Why, that's one very good Reason, Mr. *Sealand*, why I wish my Son had her.

MR. SEALAND

There is nothing, but this strange Lady here, this *Incognita* , that can be objected to him — here and there a Man falls in Love with an artful Creature, and gives up all the Motives of Life, to that one Passion.

SIR JOHN BEVIL

A Man of my Son's Understanding, cannot be suppos'd to be one of them.

MR. SEALAND

Very wise Men have been so enslav'd ; and, when a Man marries with one of them upon his Hands, whether mov'd from the Demand of the World, or slighter Reasons ; such a Husband soils [100] with his Wife for a Month perhaps — then Good B'w'y' Madam — the Show's over — ah ! *John Dryden* points out such a Husband to a Hair, where he says, And while abroad so prodigal the Dolt is, Poor Spouse at home as ragged as a Colt is.

Now in plain Terms, Sir, I shall not care to have my poor Girl turn'd a grazing, and that must be the Case, when —

SIR JOHN BEVIL

But pray consider, Sir, my Son —

MR. SEALAND

Look you Sir, I'll make the Matter short : This unknown Lady, as I told you, is all the Objection I have to him : But, one way or other, he is, or has been, certainly engag'd to

her — I am therefore resolv'd, this very Afternoon, to visit her : Now from her Behaviour, or Appearance, I shall soon be let into, what I may fear, or hope for.

SIR JOHN BEVIL

Sir, I am very confident, there can be Nothing enquir'd into, relating to my Son, that will not, upon being understood, turn to his Advantage.

MR. SEALAND

I hope that, as sincerely, as you believe it — Sir *John Bevil*, when I am satisfied, in this great Point, if your Son's Conduct answers the Character you give him, I shall wish your Alliance more than that of any Gentleman in *Great Britain*, and so [125] your Servant.

[Exit.

## NOTES

1. *The Spectator* n° 65, in *The Spectator*. 1712-1713, 1714, éd. Donald F. Bond, Oxford, The Clarendon Press, 1965, vol. I, p. 278-9.
2. John Loftis - Richard Southern - Marion Jones - A.H. Scouten, *The Revels History of Drama in English*, Londres et New York, Routledge, 1996 [1976], vol. V. 1660-1750 (1976), p. 232.
3. La binarité qui caractérise le discours théâtral de Steele est déjà à l'œuvre dans ses essais, comme l'a montré Pierre Morère dans son article "La marge et la norme dans *The Tatler* et dans *The Spectator*" : "(...) l'écriture de Steele oppose, dans un premier temps, le monde éclairé et idéal, mais non utopique, de sa thèse à l'antithèse réelle mais perfectible de la société." (*XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 49, novembre 1999, p. 211).
4. Richard Steele, *The Conscious Lovers* in *The Plays of Richard Steele*, éd. Shirley Strum Kenny, Oxford, The Clarendon Press, 1971, p. 308. Les citations ultérieures, dans la corps de l'essai, sont toutes tirées de cette édition et sont dorénavant suivies de la mention entre parenthèses de la page ou bien de l'acte et de la scène où elles figurent.
5. Voir par exemple : Maximillian E. Novak, "The Sentimentality of *the Conscious Lovers* Revisited and Reasserted," *Modern Language Studies*, 9.3, 1979, p. 49 ; Ernest Bernbaum, *The Drama of Sensibility*, Gloucester, Mass., Peter Smith, 1958 [1915], p. 114-8 ; J. Dulck - J. Hamard - A.M. Imbert, *Le Théâtre Anglais de 1660 à 1800*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 115.
6. Pierre Morère, "Addison et Steele : éthique, esthétique et sentiment dans *The Spectator*", *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 50, juin 2000, p. 306.
7. Le personnage de Tom montre clairement la façon dont Steele ne reprend que pour mieux les saper certains des codes dramatiques des comédies antérieures : le discours et les mœurs qu'il était de bon ton d'adopter pour briller dans le beau monde sont ici tournés en dérision par le dramaturge, qui les relègue au monde des serviteurs. En faisant des vices et travers de ses contemporains l'apanage des domestiques, Steele tente de ridiculiser ce que les comédies de la Restauration ont pu présenter au public sous des traits attrayants ; le projet du dramaturge peut ainsi se lire derrière la remarque que fait Humphrey sur les mœurs dissolues de Tom : "(...) — I hope the Fashion of being lewd and extravagant, despising of Decency and Order, is almost at an End, since it is arrived at Persons of your Quality." (I, 1, 166-8)
8. Pour une étude détaillée de l'influence de T. Hobbes sur le théâtre de la Restauration, voir Derek Hughes, *English Drama 1660-1700*, Oxford, The Clarendon Press, 1999 [1996], p. 8-19.
9. Les qualités qui sont celles du *fine gentleman* digne de ce nom - la vertu, la bienveillance, l'honnêteté - rendent leur fonction première à la communication, à la conversation, à un échange où chacun pourra énoncer clairement ses idées tout en sachant respecter autrui ; elles

sont ainsi garantes d'un "commerce" agréable entre les individus et entre les sexes. Si le cadre restreint de cet article ne permet pas d'analyser en profondeur toutes les acceptions du terme, il faut néanmoins se souvenir qu'il participe de la nouvelle définition du *gentleman*, et que ces notions sont étroitement liées, comme Steele le précise lui-même dans *The Tatler* n° 21 – dans lequel il répond à un lecteur le priant de définir quelques termes qui reviennent souvent sous sa plume, dont celui notamment de *gentleman* : "I shall begin with him we usually call a Gentleman, or man of conversation." *The Tatler*, in *The Tatler and the Guardian*, Londres, Jones's University Edition of British Classic Authors, p. 48.

10. Pierre Morère, "La marge et la norme dans *The Tatler* et dans *The Spectator*", p. 216.

11. À propos du théâtre de Thomas Shadwell, Derek Hughes met au jour le contexte éthique et social contre lequel se dressait le dramaturge dans les années 1670, contexte qui semble être encore la préoccupation de Steele en 1722 : "(...) a social order which has lost its original justification: outmoded forms of privilege and oppression survive, while genuine ideals of gentlemanly responsibility are now mere memories." (*Op. cit.*, p. 20). La remarque que fait D. Hughes un peu plus loin sur le théâtre de la Restauration semble toujours valable au début du XVIII<sup>e</sup> siècle : "What is particularly noticeable after the earliest stages of Carolean drama, (...) is that *place* is deprived of its value as the shared term which binds the social order to the moral order." (*Op. cit.*, p. 23).

12. Les mots de Bevil ne sont pas sans rappeler un essai de Joseph Addison, qui écrit, dans *The Guardian* n° 20 : "(...) he that dies in a duel knowingly offends God, and in that very action rushes into his offended presence." *The Guardian*, in *The Tatler and the Guardian*, p. 31. Voir également les essais n° 129 et n° 133 du même périodique.

13. Rappelons que Steele s'était lui-même battu en duel et avait failli tuer son adversaire. Calhoun Winton explique : "The memory remained on his conscience and became transmuted directly into a call for action; his writings henceforth are full of denunciations of duelling." (*Captain Steele. The Early Career of Richard Steele*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins Press, 1964, p. 55). Steele a en effet dénoncé le duel dans une comédie antérieure, *The Lying Lover* (1703), ainsi que dans bon nombre d'essais; les propos de Bevil ne sont donc pas sans rappeler, par exemple, la définition que donne Steele de cette pratique dans *The Theatre* n° 26 : "(...) so fashionable a Crime, which Weakness, Cowardice, and Impatience of the Reproach of Fools have brought upon reasonable Men." Cf *Richard Steele's The Theatre 1720*, éd. John Loftis, Oxford, The Clarendon Press, 1962, p. 111.

14. Maximillian E. Novak, *art. cit.*, p. 50.

15. *The Spectator* n° 409, in *The Spectator. 1712-1713, 1714*, éd. Donald F. Bond, vol. III, p. 527.

16. *Ibid.*, p. 529.

17. Samuel Johnson, *Dictionary of the English Language*, Londres, printed for A. Millar, W. Law, and B. Gater, 1792 [1755].

18. Joseph Wood Krutch, *Comedy and Conscience after the Restoration*, New York et Londres, Columbia University Press, 1969 [1924], p. 11.

19. Pour une analyse détaillée de la controverse autour du "wit", voir par exemple : John Loftis, *Comedy and Society from Congreve to Fielding*, Stanford, California, Stanford University Press, 1959, p. 27-33 ; Richard W. Bevis, *English Drama : Restoration and Eighteenth Century : 1660-1789*, Londres et New York, Longman, 1988, p. 114 ; Joseph Wood Krutch, *op. cit.*, p. 153-6.

20. *The Spectator* n° 10, in *The Spectator. 1712-1713, 1714*, éd. Donald F. Bond, vol. I, p. 44. Pour une étude détaillée des périodiques en général et du *Spectator* en particulier, on pourra consulter l'ouvrage de Claire Boulard *Presse et socialisation féminine en Angleterre de 1690 à 1750 : conversations à l'heure du thé*, Paris, L'Harmattan, 2000.

21. *The Spectator* n° 65, in *The Spectator. 1712-1713, 1714*, éd. Donald F. Bond, vol. I, p. 278.

22. Samuel Johnson, *op. cit.*

23. Pierre Morère, “Addison et Steele : éthique, esthétique et sentiment dans *The Spectator*”, p. 305.
24. J’emprunte à J. Dulck et A.-M. Imbert la distinction entre “sans-esprit” et “faux esprit” : “Le sans-esprit” ne connaît que le procédé et atteint rarement l’illumination (...) ; en revanche, l’erreur du “faux esprit” est “d’utiliser le brillant de l’esprit pour véhiculer des idées immorales.” (*Op. cit.*, p. 109).
25. *The Spectator* n° 63, in *The Spectator*. 1712-1713, 1714, éd. Donald F. Bond, vol. I, p. 274.
26. Cité par M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, seventh edition, Orlando, Harcourt Brace College Publishers, 1999 [1941], p. 330.
27. L’épithète “sérieuse” est semble-t-il plus adéquat que “sentimentale” pour décrire la comédie de Steele, car ce terme a le mérite à la fois de renvoyer au ton moralisant qui domine la pièce, et de rendre justice au projet didactique du dramaturge, qui place la raison et le bon sens au cœur de son entreprise de réforme de la scène et de la société.
28. Citons par exemple une réplique de Lady Fidget, sous laquelle semble percer l’indignation du dramaturge face à l’hypocrisie et à la corruption de principes moraux tels la vertu, l’honneur, la religion : “Our virtue is like the statesman’s religion, the Quaker’s word, the gamester’s oath, the great man’s honor – but to cheat those that trust us.” William Wycherley, *The Country Wife*, éd. Thomas H. Fujimura, London, Edward Arnold, Regents Restoration Drama Series, 1973, V, 4 (100-3).
29. John Loftis, *op. cit.*, p. 49.
30. John Loftis rappelle qu’au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, on désignait par le terme de “citizens” les petits négociants, les boutiquiers et apprentis qui travaillaient dans la Cité de Londres. *Op. cit.*, p. 15. Dans une note sur *The Tatler* n° 25, Erin Mackie définit ainsi le mot “cit” : “A usually derogatory term applied to a member of the commercial classes living in the City of London. The term was used to distinguish the shopkeeper from the gentleman”, et ajoute : “Here Steele uses it to distinguish the Cit from the more worthy businessman.” *The Commerce of Everyday Life. Selections from The Tatler and The Spectator*, éd. Erin Mackie, Boston, Bedford/St. Martin’s, 1998, p. 176. Le nom de “Sealand” dans *The Conscious Lovers* sert d’ailleurs sans doute à suggérer l’éminence d’un marchand dont les vaisseaux sillonnent les mers pour relier entre eux divers continents (sea-land), et qui donc pratique le commerce dans le monde entier, pour le plus grand bénéfice de sa nation. L’association “sea + land” connote peut-être aussi le recul des frontières, des limites, et l’émergence d’un territoire sans bornes, confondant terre et mer, qui s’offre au goût pour l’aventure et à la soif d’entreprendre du marchand anglais ; cette connotation en appelle une autre, celle du libéralisme économique, déjà suggérée par le nom évocateur du marchand Sir Andrew Freeport dans *The Spectator*. Si Steele choisit pour son personnage un nom “étiquette” qui renvoie à un type social, il rompt néanmoins catégoriquement avec une tradition comique qui ridiculise les marchands, les identifie tous aux “citizens”, et stigmatise leurs travers ou vices dans des noms étiquettes fort caricaturaux tels “Alderman Gripe” (Wycherley’s *Love in a Wood*) ou “Fondlewife” (Congreve’s *The Old Bachelor*) ; cf John Loftis, *op. cit.*, p. 23.
31. M. H. Abrams donne la définition suivante de “repartee” : “**Repartee** is a term taken from fencing to signify a contest of wit, in which each person tries to cap the remark of the other, or to turn it to his or her own advantage.” (*Op. cit.*, p. 330).
32. Citons par exemple le point de vue de G. Nettleton qui, évoquant l’humour qui se dégage des scènes de cour entre Tom et Phillis, conclut : “(...) such by-play only partially relieves the essentially sentimental strain.” Cf. Henry George Nettleton, *English Drama of the Restoration and Eighteenth Century 1642-1780*, New York, Cooper Square Publishers, Inc., 1968 [1932], p. 164. Ou encore, J. Loftis déclare : “Ponderous expository scenes, resembling *Spectator* papers put in dialogue, are interspersed with light and laughing scenes, but the juxtaposition never becomes a mixture.” John Loftis, *op. cit.*, p. 83.

---

AUTEUR

**MIREILLE OZOUX**

Université de Provence - Aix-Marseille I)