



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE / UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

*Cotutelle internationale de thèse*

ÉCOLE DOCTORALE III – Littératures françaises et comparée (n° ED : 0019)

DISCIPLINE : Littérature française

/

SCUOLA DI DOTTORATO : *Humanæ Litteræ*

CORSO DI DOTTORATO : Francesistica

DISCIPLINA : Letteratura francese (Settore Scientifico Disciplinare : L-LIN/03)

**THÈSE**

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE/ DOTTORE DI RICERCA

**LE DRAMATURGE DISSIDENT. LE THÉÂTRE DE LOUIS LEMERCIER ENTRE  
LUMIÈRES ET ROMANTISME**

*(suivi de l'édition critique d'Agamemnon et Pinto, ou la journée d'une conspiration)*

*Dirigée par*

M. Pierre FRANTZ/ Mme Maria Giulia LONGHI

*Présentée et soutenue publiquement par*

**Vincenzo DE SANTIS**

le lundi 4 mars 2013

**Jury** : M. Pierre FRANTZ (Université Paris-Sorbonne), Mme Maria Giulia LONGHI (Université de Milan), Mme Florence NAUGRETTE (Université de Rouen), Mme Mara FAZIO (Sapienza – Università di Roma).



## Résumé en français :

Le dramaturge dissident. Le théâtre de Louis Lemercier  
entre Lumières et Romantisme

(suivi de l'édition critique d'*Agamemnon* et *Pinto, ou la journée d'une conspiration*)

La production dramatique de Jean-François-Louis-Népomucène Lemercier s'inscrit justement dans ce moment de transition entre ce que l'on a appelé Néoclassicisme (en fonction de ce qui l'a précédé) ou Preromantisme (en fonction de ce qui l'a suivi de près) et le Romantisme proprement dit. Né en 1771 et mort en 1840, cet homme de lettres et académicien a assisté aux bouleversements qui ont caractérisé l'histoire de France du tournant des Lumières jusqu'à la Révolution de Juillet et même après. L'étendue de sa vie et surtout de son activité de dramaturge dépassent donc amplement ce « long dix-huitième siècle » que l'histoire littéraire tend à prolonger jusqu'en 1820 déjà à partir de la périodisation proposée par Claude Pichois. Ce travail s'intéresse donc à la production d'un dramaturge qui, dans son ambiguïté intrinsèque, s'avère à plusieurs égards révélatrice d'une ambiguïté caractérisant de manière plus générale l'ensemble de cette période de transition. Auteur de celle que l'on retient souvent, à partir de Madame de Staël, comme la dernière tragédie classique – c'est le cas de son *Agamemnon* de 1797 – Lemercier est également considéré, déjà à partir du dix-neuvième siècle et notamment par Schlegel, comme l'un des premiers auteurs proprement romantiques, son *Pinto, ou la journée d'une conspiration* de 1800 étant justement une protoforme de drame romantique. Ce travail se compose de deux grandes parties, la première consistant en une étude monographique sur l'ensemble de la production dramatique de Lemercier, la deuxième en une édition critique des œuvres majeures du dramaturge, son *Agamemnon*, qui représente un de plus grands succès tragiques de la période directoriale dont les reprises continuent jusqu'en 1826, et *Pinto*, une « comédie historique » composée entre 1798 et 1800, qui fut en revanche un succès de scandale lors de sa création à la Comédie-Française et qui encourût par la suite la désapprobation de cinq régimes politiques.

**Mots clefs :** Lemercier, Louis-Népomucène (1771-1840) ; comédie historique ; tragédie nationale ; théâtre néoclassique ; drame romantique ; censure théâtrale ; tournant des lumières ; théâtre politique ; *Pinto* ; *Agamemnon* ; théâtre de la Révolution ; Empire.

## Abstract in italiano:

Il drammaturgo dissidente. Il teatro di Louis Lemercier  
tra Illuminismo e Romanticismo.

(seguito dall'edizione critica di *Agamemnon* e *Pinto, ou la journée d'une conspiration*)

La produzione drammatica di Jean-François-Louis Népomucène Lemercier si inserisce in quel momento di transizione tra Neoclassicismo, Preromanticismo e Romanticismo che caratterizza gli ultimi anni del Diciottesimo e il primo trentennio del Diciannovesimo secolo. Nato nel 1771 e morto nel 1840, questo scrittore e accademico ha assistito agli sconvolgimenti che hanno caratterizzato la storia della Francia dal *tournant des Lumières* fino alla Rivoluzione di Luglio e anche oltre. La sua vita e la sua attività poetica oltrepassano ampiamente il “lungo Settecento” che la storia letteraria tende ad estendere sino al 1820 già a partire dalla periodizzazione proposta da Claude Pichois. Questo lavoro si concentra sulla produzione di un autore che, nella sua intrinseca ambiguità, è sotto molti aspetti indicativa di

un'indeterminatezza che caratterizza più in generale questo periodo di transizione estetico-letteraria. Spesso considerato, *in primis* da Madame de Stael, come l'autore dell'ultima tragedia classica - è il caso di *Agamemnon* del 1797 - Lemercier è stato visto, già a partire dal XIX secolo e in particolare da Schlegel, come uno dei primi autori di drammi romantici, di cui *Pinto, ou la journée d'une conspiration* (1800) rappresenterebbe una protoforma. Il presente lavoro, che si focalizza sul macrotesto teatrale di Lemercier senza tuttavia negligere altri aspetti della sua variegata opera, consta essenzialmente di due sezioni, una dedicata allo studio del macrotesto teatrale dell'autore, con un'attenzione particolare al contesto-storico letterario e alla ricezione; l'altra all'edizione di due opere, *Agamemnon* e *Pinto*, che rappresentano per molti aspetti due degli esempi più significativi della sua produzione drammatica. Il rapporto conflittuale di Lemercier con l'autorità politica e con la nascente "scuola" romantica saranno inoltre oggetto di questa riflessione.

**Parole chiave:** Lemercier, Louis-Népomucène (1771-1840) commedia storica; tragedia nazionale; teatro romantico; dramma romantico; censura teatrale; crepuscolo dei Lumi; teatro politico; *Pinto*; *Agamemnon*.

### English abstract :

A dissident playwright between Enlightenment and Romanticism.

The dramatic productions of Louis Lemercier  
(followed by critical editions of *Agamemnon*  
and *Pinto, ou la journée d'un conspiration*)

The dramatic productions of Jean-François-Louis Népomucène Lemercier (1771-1840) reveal a transition between Neoclassicism, Preromanticism and Romanticism. This writer and academician witnessed the political and social upheavals that characterized France from the twilight of the Enlightenment until the July Revolution and thereafter. The span of his life and works amply exceeds the "long Eighteenth Century" that literary historians have extended to 1820 (Claude Pichois). This dissertation includes two main parts: a monographic study of Lemercier's dramatic production and a critical edition of the playwright's major works, *Agamemnon* (1797), one of the most successful tragedies during the "Directoire" and to 1826; and *Pinto*, a "historical comedy" composed between 1798 and 1800, and which was seen as a "romantic" triumph in 1834. Lemercier has often been regarded as the author of one of the last classical tragedies (*Agamemnon* i.e.); nevertheless, in spite of being, at times, one of Romanticism's fiercest detractors, he emerges in Nineteenth century criticism – and above all in Schlegel's writings – as one of the most influential pioneers of romantic drama. The intrinsic ambiguity of Lemercier's dramatic production reveals the uncertainties of this transitional age. This ambiguity thus demands a holistic approach: the context of Lemercier's literary works will be analyzed from an esthetic, historical and political point of view, emphasizing their intricate relationships with literary and political authorities and censorship issues throughout the period.

**Keywords:** Lemercier, Louis-Népomucène (1771-1840); historical comedy; national tragedy; French neoclassic theatre; romantic drama; dramatic censorship; twilight of the Enlightenment; political theatre; *Pinto*; *Agamemnon*

## Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier mes directeurs de thèse M. Pierre Frantz et Mme Maria Giulia Longhi pour leurs conseils précieux et stimulants, leur compétence et leur amitié.

Je remercie vivement Mme Florence Naugrette et Mme Mara Fazio pour avoir accepté de faire partie du jury de ma soutenance et pour avoir eu la bonté de lire ce travail.

Je suis très reconnaissant au personnel de la Médiathèque de Bayeux – Centre « Guillaume le Conquérant » qui m'a aidé à m'orienter dans le dépouillement de l'archive Lemerrier.

J'exprime toute ma gratitude à Mme Gabriella Violato, Mme Flavia Mariotti et Mme Delia Gambelli pour l'estime qu'elles m'ont toujours témoignée.

Je remercie ma famille et Marco pour leur soutien et leur amour.

Je remercie mes amis romains, parisiens et milanais, qui seraient trop à nommer ici.

Merci à Marie-Cécile Schang qui a donné une voix nouvelle à la *Romance de Pinto*.

Je sais particulièrement gré à Paola Perazzolo pour ses encouragements et à Claudia Pugliese, Sophie Marchand et Michèle Lombardo pour leurs soigneuses relectures.



Università degli Studi di Milano  
Dipartimento di Scienze del linguaggio e  
letterature straniere comparate  
Sezione di Francesistica  
Piazza Sant' Alessandro 1  
20123 MILANO

Université Paris-Sorbonne  
Centre d'étude de la langue et de la  
littérature françaises des XVII<sup>e</sup> et  
XVIII<sup>e</sup> siècles (CELLF XVII<sup>e</sup>-  
XVIII<sup>e</sup>)  
1, rue Victor Cousin  
75230 Paris cedex 05

**LE DRAMATURGE DISSIDENT. LE THEATRE DE LOUIS LEMERCIER  
ENTRE LUMIERES ET ROMANTISME**  
(suivi de l'édition critique d'*Agamemnon* et *Pinto, ou la journée d'une  
conspiration*)

Cette thèse est librement diffusable, en texte intégral, dans le respect des droits à l'image, des droits d'auteurs et des droits voisins.





LE DRAMATURGE DISSIDENT. LE THEATRE DE LOUIS LEMERCIER  
ENTRE LUMIERES ET ROMANTISME  
(suivi de l'édition critique d'*Agamemnon* et *Pinto, ou la journée d'une conspiration*)

Introduction.....	15
Notice biographique.....	26
<b>La muse bâtarde de Lemer cier entre théâtre, histoire et politique</b>	
I De l'antique Melpomène à l'histoire nationale : la muse tragique de Lemer cier	
I.1 Le haut cothurne de Melpomène : Lemer cier et la tragédie « à l'antique » .....	33
I.1.1 Avant <i>Agamemnon</i> . Louis Lemer cier ou « le petit Méléagre » .....	33
I.1.2 L'Antique ciseau et le pinceau moderne. Politique et anticomanie sous le Directoire .....	38
I.1.3 <i>Agamemnon</i> « beau comme l'antique ». Le triomphe tragique de Lemer cier .....	42
I.1.3.1 Intertextualité et politique .....	49
I.1.3.2 Une sensibilité romantique ? Lemer cier et l' <i>infans</i> parlant.....	56
I.1.3.2.1 Un mutisme ontologique .....	56
I.1.3.2.2 De l' <i>infans</i> à la <i>persona</i> . Invention et réécriture dans la création d'Oreste.....	60
I.1.3.3 Critique d' <i>Agamemnon</i> ou critique générique ? La tragédie de Lemer cier au miroir de ses parodies.....	71
I.2 Tragédie et politique sous le Consulat .....	75
I.2.1 L'ami de Bonaparte : l'Egypte républicaine et consulaire d' <i>Ophis</i> .....	75
I.2.1.1 Un fratricide manqué ? La fin de l'héroïsme et l' « outrage du pardon » .....	78
I.3 Melpomène <i>ancilla imperi</i> ? Tragédie nationale et dissidence politique.....	83
I.3.1 La rupture avec Napoléon et le silence de Lemer cier sous l'Empire .....	85
I.3.2 Les rois et l'Empereur. La trilogie royale de Lemer cier.....	97
I.3.2.1 Un cas exemplaire. <i>La Démence de Charles VI</i> entre médecine et politique.....	105
I.3.2.1.1 Un roi dément, un monarque pieux sous Louis XVIII et une corruptrice.....	105
I.3.2.1.2 Autour de <i>Charles VI</i> : l'affaire de La Ville de Mirmont .....	114
I.3.2.1.3 Le corps et l'esprit du roi : Pinel sur la scène ? .....	118
I.3.3 Une tragédie nationale « à l'instar des poètes anciens ».....	126

I.3.3.1 L'héritage de la Révolution. Du <i>speculum principis</i> au <i>speculum populi</i> .....	128
I.3.3.2 Unité et division du personnage. Rupture et tradition dans l'aménagement du code tragique.....	132

## II Melpomène s'habille en Thalie : l'expérience

### de la « comédie historique »

II.1 Lemercier et la comédie fin de siècle .....	139
II.1.1 Comédies et drames avant <i>Pinto</i> (1792-1798).....	139
II.1.2 Stagnation de la comédie. La réflexion théorique de la fin du siècle à l'Empire.....	149
II.1.2.1 Comique <i>versus</i> comédie.....	149
II.1.2.2 Retour au rire, retour à l'ordre .....	152
II.2 La muse bâtarde de <i>Pinto</i> : entre héritage des Lumières et révolution romantique .....	166
II.2.1 L'inadéquation du drame et le choix de la comédie : modèles-repoussoir et intertextes cachés .....	166
II.2.2 Traitement de l'histoire et oscillations génériques .....	174
II.2.3. <i>Pinto</i> , premier avatar du drame romantique ? .....	186
II.3 Ecriture et dissidence : les enjeux du politique .....	207
II.3.1 Transformations du sens et réceptions politiques (1800-1834).....	207
II.3.2 Une dramaturgie de la dissidence .....	213
II.4 Comédies et drames après <i>Pinto</i> .....	218
II.4.1 Formes « périphériques » de métathéâtralité : <i>Plaute, ou la comédie latine</i> .....	218
II.4.1.1 Avant et autour de <i>Plaute</i> : l' <i>Epître à Talma</i> entre flatterie et théorie du récitatif .....	218
II.4.1.2 Le succès bien douteux d'une « conception ingénieuse » .....	220
II.4.1.3 <i>Plaute</i> , Terence ou Molière ?.....	224
II.4.2 Shakespeare, Newton et Beaumarchais. Lemercier et le mythe de Christophe Colomb entre épique et théâtre .....	233
II.4.2.1 Lemercier et le modèle épique : Christophe Colomb et <i>L'Atlantiade</i> .....	234
II.4.2.1.1 Un cosmos très peu ordonné .....	236
II.4.2.2 Une comédie « shakespirienne » : la bataille de <i>Christophe Colomb</i> .....	243
II.4.2.2.1 Les implications majeures d'un simple adjectif : dire « shakespearien » en 1809 .....	243
II.4.2.2.2 <i>Labor improbus omnia vincit</i> . La poétique de l'obstacle .....	255

II.4.2.2.2.1 Une comédie shakespearienne. L'unité d'action et de « vue » .....	255
II.4.2.3 Christophe Colomb : du « hardi navigateur » beaumarchien au « génie » solitaire et romantique .....	263
 III Thalie redemande son péplum ? Les ambiguïtés de Lemer cier académicien  	
III.1 L'élection à l'Académie : un tournant réactionnaire ? .....	273
III.1.1 Le retour à la comédie de mœurs.....	276
III.1.1.1 Le Barde apprivoisé : les comédies régulières de Lemer cier .....	278
III.1.2 Les béquilles de Melpomène.....	284
III.1.2.1 Melpomène se rajeunit ? <i>Frédégonde et Brunehaut</i> ou Racine et Corneille à l'épreuve du grotesque .....	290
III.1.3 La Muse schizophrénique : une dramaturgie de la duplicité .....	302
III.2 La scène bâtarde de <i>Pinto</i> : quel héritage pour le dix-neuvième siècle ?.....	305
III.2.1 Les <i>Comédies historiques</i> et le <i>Pinto</i> « romantique » à la Porte Saint-Martin (1828-1834).....	305
III.3 Lemer cier et ses « enfants trouvés » .....	319
Conclusion.....	323
Annexe iconographique .....	333
 <b>Edition critique d'<i>Agamemnon</i> et <i>Pinto</i>, ou la journée d'une conspiration</b>  	
Note sur les textes .....	343
1 <i>Agamemnon</i> .....	343
2 <i>Pinto</i> , ou la journée d'une conspiration.....	350
3 Lemer cier et l'« école romantique » : textes et documents .....	356
Traitement des textes.....	357
<i>Agamemnon</i> , tragédie.....	359
<i>Pinto</i> , ou la journée d'une conspiration, comédie historique en cinq acte et en prose .....	437
Variantes manuscrites et imprimées du cinquième acte.....	539
Le cinquième acte de <i>Pinto</i> dans le manuscrit de la Comédie-Française.....	541
Variantes non représentées du cinquième acte de <i>Pinto</i> .....	561
<i>Romance de Pinto</i> , la partition de Boieldieu .....	569
Lemer cier et l'« école romantique » : textes et documents.....	573
Notes .....	605
Bibliographie.....	617



*La storia letteraria non è un orribile casermone kafkiano, ove ognuno ha avuto assegnato, e non si sa da chi, un appartamento vita natural durante (cioè, fino alla morte della poesia) e chi si gode l'attico e chi intristisce negli scantinati. È un condominio sui generis, dove non vige diritto di proprietà, e gli ospiti sono continuamente in via di sistemazione.*

Giovanni Macchia



## Introduction

NÉPOMUCÈNE : Ces saligauds, pour mieux soutenir ce bandit de Victor Hugo, ils se sont installés au Français toute l'après-dînée et là, comme ils font d'ordinaire dans les gargotes infâmes où ils lutinent des luronnes, ils se sont mis à bâfrer et à se saouler et à beugler des chansons à boire<sup>1</sup>.

Dans sa comédie intitulée *Tout un drame !, ou la grande querelle*, créée le 12 décembre 1996 au Théâtre de l'Ephéméride, Yoland Simon transpose sur la scène les événements qui ont progressivement mené à la création d'*Hernani* à la Comédie-Française le 25 février 1830. Le vieil académicien Népomucène Lechevalier et le jeune idéaliste Philoctète sont les deux rivaux qui s'affrontent dans une querelle amoureuse pour conquérir la belle Olympe d'Harcourt. Cet ouvrage, où les débats esthétiques du dix-neuvième sont présentés sous leur aspect le plus rocambolesque et où fiction et histoire littéraire s'entremêlent dans un jeu métathéâtral de renvois historiques et de déformations burlesques, offre un portrait ridicule et grotesque de ce Népomucène pédant, rancuneux et à la fois symbole et « synthèse des adversaires des romantiques »<sup>2</sup>. Népomucène Lechevalier, qui rend si peu justice à son modèle historique, s'avère pourtant révélateur de l'opinion que l'histoire littéraire a perpétuée sur cet ennemi juré de Victor Hugo et du mouvement romantique. Les partisans de l'auteur d'*Hernani*, et avant tout Alexandre Dumas, ont contribué à créer la légende d'un Lemercier cabaleur, conservateur et aux vues étroites s'opposant au Romantisme théâtral au nom d'un classicisme périmé et agonisant dont il se voudrait l'un des derniers représentants.

A l'image de Népomucène Lechevalier, qui condense et cristallise la faction des classiques, s'en oppose pourtant une autre : si la pièce de Simon s'intéresse bien à Népomucène Lechevalier, elle semble entièrement négliger « Népomucène Lebizarre », selon le sobriquet peu flatteur qu'attribue la presse de l'époque à cet auteur dont les comédies historiques avaient déjà causé des scandales comparables aux grandes batailles théâtrales des romantiques. Cette idée d'un Lemercier novateur et révolutionnaire, qui s'oppose ainsi au portrait qu'en délivrent les romantiques – ses « enfants trouvés » comme il les définit lui-même de manière péjorative – est surtout véhiculée par Schlegel, qui consacre effectivement quelques pages de son *Cours de littérature dramatique* aux comédies historiques de l'auteur de *Pinto* :

---

<sup>1</sup> Yoland Simon, *Tout un drame ou la grande querelle*, notes et recherches iconographiques de l'auteur assisté de Danielle Dumas, Paris, Editions des Quatre-Vents, 1997, VI, p. 71 (création : 12 décembre 1996, Théâtre de l'Ephéméride, mise en scène de Patrick Verschuere).

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 7.

Dans la sphère de la véritable littérature dramatique, les travaux d'un écrivain tel que Lemerrier, méritent sans doute l'attention des connaisseurs. Cet homme, plein de talent, s'efforce de renverser toutes les barrières de l'art ; il est animé d'un zèle si passionné que rien ne le décourage, quoique chacune de ses nouvelles tentatives mette presque toujours le parterre dans un véritable état de guerre<sup>3</sup>.

C'est sans doute au Lemerrier de *Christophe Colomb* (1809) que pense Schlegel lorsqu'il parle des « guerres » qu'engendrent les « tentatives » de Lemerrier. Son cours ayant été prononcé à Vienne et publié pour la première fois l'année de la création de la comédie « shakespirienne », Schlegel ne connaissait probablement pas l'autre versant de la production dramatique de l'auteur de *Pinto*, mais son intérêt est néanmoins révélateur du caractère novateur de la dramaturgie comique de Lemerrier.

La production dramatique de Jean-François-Louis-Népomucène Lemerrier s'inscrit justement dans ce moment de transition entre ce que l'on a appelé Néoclassicisme (en fonction de ce qui l'a précédé) ou Prérromantisme (en fonction de ce qui l'a suivi de près) et le Romantisme proprement dit. Né en 1771 et mort en 1840, cet homme de lettres et académicien a assisté aux bouleversements qui ont caractérisé l'histoire de France du tournant des Lumières jusqu'à la Révolution de Juillet et même après. L'étendue de sa vie et surtout de son activité de dramaturge dépassent donc amplement le « long dix-huitième siècle », traversant deux Révolutions et s'éteignant à la date-symbole du retour à Paris des dépouilles de Napoléon.

Auteur de celle que l'on retient souvent, à partir de Madame de Staël, comme la dernière tragédie classique<sup>4</sup> – c'est le cas de son *Agamemnon* de 1797 – Lemerrier est également considéré, déjà à partir du dix-neuvième siècle, comme l'un des premiers auteurs proprement romantiques, son *Pinto, ou la journée d'une conspiration* de 1800 étant justement une protoforme de drame romantique<sup>5</sup>. Ce travail est donc centré sur la production d'un dramaturge qui, dans son ambiguïté intrinsèque, s'avère à plusieurs égards révélateur d'une ambiguïté caractérisant de manière plus générale l'ensemble de cette période de transition.

L'image d'un choc qui est aussi une « rencontre » entre deux époques est évoquée dans une œuvre « classique » du premier romantisme due aux soins de l'un des auteurs de la même génération que Lemerrier. Dans ses *Mémoires*, Chateaubriand réfléchit justement sur ce

---

<sup>3</sup> August Wilhelm von Schlegel, *Cours de littérature dramatique* (trad. Necker de Saussure), Genève, Paris, Lacroix, 1832, t. II, p. 121.

<sup>4</sup> Madame de Staël, *De l'Allemagne* (1810), Paris, Charpentier, 1839, p. 192.

<sup>5</sup> La comparaison de la dramaturgie de *Pinto* avec les comédies à sujet historique, les théories et les pratiques du drame des Lumières et du drame romantique, ainsi que la réception douteuse de la pièce au moment de sa création et la consécration romantique de *Pinto* lors de la reprise en 1834 sembleraient le confirmer.



moment de passage entre le deux siècles et montre le caractère problématique d'une époque dont la complexité n'échappait pas aux hommes de lettres contemporains :

Je me suis rencontré entre les deux siècles comme au confluent de deux fleuves ; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant à regret du vieux rivage où j'étais né, et nageant avec espérance vers la rive inconnue où vont aborder les générations nouvelles<sup>6</sup>.

L'idée d'une continuité existante entre Lumières et Romantisme, le dix-huitième siècle de Voltaire et le dix-neuvième siècle de Victor Hugo, prend ses racines dans des études pionnières pour les dates où elles ont été publiées qui proposent justement un « romantisme des classiques » ainsi qu'un « classicisme des romantiques »<sup>7</sup>, avant d'être mise au centre d'un ensemble de travaux s'intéressant à la période charnière entre le dix-huitième et le dix-neuvième siècle. Cette « cassure des temps » vécue par Chateaubriand, que Edouard Guitton relie à une série de ruptures d'ordre essentiellement politique<sup>8</sup>, et que l'image des deux rivages évoquée par l'auteur de *René* semble bien résumer, a fait l'objet – surtout à partir des années quatre-vingt – d'un nombre important d'études ayant pour objet de redéfinir l'opposition nette entre Lumières et Romantisme qu'une certaine critique, remontant justement à l'époque romantique, avait remise à la tradition de l'histoire littéraire.

Ces études attribuent une autonomie – s'associant néanmoins à une idée de continuité évoquée tout à l'heure – au « long dix-huitième » siècle que les historiens de la littérature tendent à prolonger jusqu'en 1820 déjà à partir de la périodisation proposée par Claude Pichois<sup>9</sup>. Un problème de définition s'est vite imposé. En reprenant la taxinomie traditionnelle désignant le tournant du dix-huitième siècle comme une époque à la fois « néoclassique » et « préromantique », Roland Mortier a souligné le « paradoxe » découlant de cette opposition : comment concilier la « thématique des ruines » et la reprise de l'antique avec l'inspiration « sépulcrale » et déjà gothique caractérisant certains ouvrages littéraires et artistiques de la fin du dix-huitième et du début du dix-neuvième siècle<sup>10</sup> ? Dans son article consacré aux

---

<sup>6</sup>Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, édition de Maurice Levaillant et Georges Moulinier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1947, t. I, p. 1046.

<sup>7</sup> Je me réfère ici aux travaux d'Emile Deschanel (*Le Romantisme des classiques*, Paris, Lévy, 1883) et Pierre Moreau (*Le Classicisme des Romantiques*, Paris, Plon, 1932) dont les réflexions, sans aborder directement la fin du dix-huitième et le début du dix-neuvième siècle, ont sans aucun doute contribué à abandonner progressivement la vision manichéenne opposant la raison des Lumières à la sensibilité du Romantisme. Mais aussi à des réflexions bien plus récentes, c'est le cas du colloque international sur les *Lumières Romantiques*, *L'eredità dei Lumi nella letteratura romantica*, organisé par Michel Delon, Gianni Iotti, Hélène de Jacquolot et Lionello Sozzi (Università di Pisa, 22-23 novembre 2012).

<sup>8</sup> Edouard Guitton, « L'après-Lumières ou les soubassements d'une métaphore », dans Lionello Sozzi (éd.), *D'un siècle à l'autre : le tournant des Lumières*, Supplemento al n. 24 di *Studi Francesi*, gennaio-aprile 1998, p. 17

<sup>9</sup> Claude Pichois (dir.), *Littérature française : Le XVIIIe siècle. 1778-1820*, Paris, Athaud, 1976.

<sup>10</sup> Roland Mortier, « 'Sensibilité', 'néo-classique', ou 'préromantique' ? », dans Paul Viallaneix, *Le Préromantisme : hypothèque ou hypothèse ?*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 29-30 juin 1972, Paris, Klincksieck, 1975, p. 310-318.

« secondes Lumières » françaises, qui reprend et systématise les réflexions proposées par l'auteur dans son volume sur *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, Michel Delon propose trois définitions pour désigner cette période floue et incertaine qui semble se soustraire obstinément à toute systématisation taxinomique. Les labels de « secondes Lumières », « crise des Lumières » ou bien la notion plus complexe de « *Sturm-und-drang* français » – qui prend en charge « l'inflexion libertaire » de cette période de transition entre « la critique de la tradition menée par les encyclopédistes et le refus du classicisme proclamé par les romantiques français »<sup>11</sup> – montrent d'un côté la difficulté à trouver une définition univoque, de l'autre la variété et la diversité des manifestations littéraires et artistiques de cette période.

En dépit de son succès indéniable, la notion floue et vaguement téléologique de « préromantisme » – qui commence à s'affirmer surtout à partir des années dix du vingtième siècle avec les *Tableaux de littérature française* de Fortunat Strowski de 1912<sup>12</sup> – a été effectivement remise en question par ces mêmes critiques qui s'en étaient servi dans leurs travaux. Dans son ouvrage sur le *Préromantisme* – qui contient d'ailleurs une des premières études sur le théâtre « préromantique » – Alexander Minski s'arrête notamment sur ce terme qui, tout en désignant une époque précise, celle qui a précédé l'époque romantique, se montre à plusieurs égards inadéquat. « Précédé et non préparé », souligne le critique : pour échapper à une opposition peu fonctionnelle entre néoclassicisme et préromantisme, Minski propose enfin une autre définition possible, celle de « postclassicisme », qui montre bien l'orientation de son ouvrage ayant le but de « donner une cohérence » à ce moment historique « à partir du passé, et non en fonction de l'avenir »<sup>13</sup>. Cet esprit est en partie partagé par les études réunies par Giovanni Bardazzi et Alain Grosrichard, qui réfléchissent dans une perspective historique au « dénouement des Lumières » et à « l'invention romantique » et analysent ainsi la période des deux points de vues envisagés jusqu'ici<sup>14</sup>.

Le trait d'union entre les études évoquées – auxquelles il faut ajouter le numéro de 1982 de la revue *Dix-huitième siècle* consacré justement au « Tournant des Lumières » ainsi que l'ensemble d'études recueillies par György Mihály Vajda de la même année qui ouvre la

---

<sup>11</sup> Michel Delon, « Les secondes Lumières françaises », Lionello Sozzi (éd.), *D'un siècle à l'autre : le Tournant des Lumières*, cit., p. 9-13.

<sup>12</sup> Roger Fayolle, « Quand ? Où ? Et pourquoi la notion de préromantisme est elle apparue ? », dans Paul Viallaneix, *Le Préromantisme : hypothèque ou hypothèse*, cit., p. 38-39. Sur cette remise en cause, voir aussi Françoise Gaillard, « Le préromantisme constitue-t-il une période ? », et la discussion qui en découle, aux p. 56-94 du même volume.

<sup>13</sup> Alexander Minski, *Le préromantisme*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 7

<sup>14</sup> Giovanni Bardazzi et Alain Grosrichard (éds.), *Dénouement des Lumières et invention romantique*, Genève, Droz, 2003.

question sur une perspective européenne<sup>15</sup> – est constitué justement par la prise de conscience de la complexité d'une production artistique et littéraire capable d'associer dans le même ouvrage la perfection statuaire d'une Vénus et la figure grotesque d'un *incubus*<sup>16</sup>. Au sein de cette *silva* de définitions possibles, les deux mots de « néoclassicisme » et de « préromantisme », dont la critique a montré toutes les limites, demeurent encore aujourd'hui des termes souvent employés, quoique que d'une manière tendant à en émousser les bords et à en nuancer l'opposition : pour ce qui concerne la scène dramatique, les notions de néoclassicisme ou de préromantisme théâtral ne s'avèrent opérantes que dans un usage critique des deux étiquettes tenant justement compte de leur partialité<sup>17</sup>.

Dans un ouvrage récent, auquel le présent travail doit beaucoup, le théâtre de la fin du dix-huitième et du début du dix-neuvième siècle est repensé dans une perspective de continuité qui a appliqué la catégorie du métissage à cet ensemble vaste et inclassable de textes et de spectacles<sup>18</sup>, sans éluder les problèmes liés à l'évolution de la pensée, de l'écriture et de la pratique du théâtre. C'est par rapport à cette idée d'une « scène bâtarde » unissant à l'indéfini propre au théâtre l'ineffabilité caractérisant toute époque de transition que j'ai essayé de relire l'œuvre de Lemercier.

Les études sur Lemercier ne sont pas nombreuses. En dépit de la date de parution, un article de Charles Labitte, publié pour la première fois quelques mois avant la mort de Lemercier, offre plusieurs éléments intéressants sur sa dramaturgie et sur la réception de ses œuvres au dix-neuvième siècle<sup>19</sup>. La thèse de doctorat de Marie François Vauthier, ouvrage daté et dont le corpus analysé n'est que trop restreint<sup>20</sup>, offre néanmoins un premier aperçu sur l'œuvre publiée de Lemercier. Le critique tend à éviter de prendre des positions nettes pour ce

---

<sup>15</sup> *Dix-huitième siècle*, 14, 1982 ; György Mihály Vajda (éd.), *Le tournant du siècle des Lumières : 1760-1820*, Budapest, John Benjamins Publishing, 1982 (le volume s'intéresse principalement à la poésie). L'esquisse que je propose ici n'est que très partielle, pour les autres études consultées, on se reportera à la Bibliographie.

<sup>16</sup> Je repense ici à la toile connue de Füssli, mais les exemples, en littérature comme en peinture, se multiplient.

<sup>17</sup> Pour ce qui concerne plus précisément le « néoclassicisme » théâtral, c'est le cas du colloque *Les arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen 1760-1830*, organisé par Pierre Frantz, Mara Fazio et Sophie Marchand (14-15 décembre 2012, Université Paris-Sorbonne ; 8-9 février 2013, Sapienza- Università di Roma).

<sup>18</sup> Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (éds.), *La scène bâtarde entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004. Les travaux de Pierre Frantz et Michèle Sajou-D'oria (Frantz et Sajou-D'oria, *Le siècle des théâtres. Salles et Scènes en France 1748-1807*, Paris, Bibliothèque Historique de la ville de Paris, 1999 ; Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du dix-huitième siècle*, Paris, PUF, 1998), de Sophie Marchand (*Théâtre et pathétique au XVIIIe siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Champion, 2009) et – pour ce qui concerne la tragédie – Jean-Pierre Perchellet (*L'héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Champion, 2004), montrent à quel point le spectacle participe à une redéfinition des genres théâtraux qui ne cessent d'évoluer tout au long du dix-huitième siècle.

<sup>19</sup> Charles Labitte, « Poètes et romanciers modernes de la France. Népomucène Lemercier », *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1840, p. 445-488.

<sup>20</sup> Marie François Vauthier, *Essai sur la vie et les œuvres de Népomucène Lemercier : thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris*, Toulouse, Chauvin et fils, 1886.

qui concerne la *vexata quaestio* du romantisme de Lemerrier, et met de côté le contexte de production et de représentation de ses ouvrages dramatiques. Tout vieilli qu'il soit, le livre de Maurice Souriau, *Népomucène Lemerrier et ses correspondants* représente la seule étude biographique sur Lemerrier qui complète et corrige l'ouvrage de Vauthier. L'étude de Souriau consiste en un travail méticuleux mené sur les dossiers conservés à la bibliothèque de Bayeux ; le volume se compose de deux parties : la première est consacrée à la vie de Lemerrier, dont elle représente l'étude la plus complète et dont je me suis servi pour la rédaction de la notice biographique ; la seconde partie consiste en revanche en la transcription de 104 lettres dont une vingtaine sont adressées « à la veuve et à l'orpheline » et qui couvre dans leur ensemble la période comprise entre le 1<sup>er</sup> mars 1788 et le 21 juin 1860<sup>21</sup>. C'est pourtant à Gustave Larroumet que l'on doit le mérite d'avoir exhumé *Pinto* des cartons de la Comédie-Française : bien avant le travail philologique de Souriau, Larroumet a fait représenter la pièce de Lemerrier à l'Odéon le 19 mars 1896. Il lui consacre également un opuscule qui fait le point sur les connaissances acquises sur l'œuvre de Lemerrier par la critique du dix-neuvième siècle<sup>22</sup>.

En ce qui concerne la littérature critique plus récente, signalons les recherches historiques et philologiques de Laurier Gérard Rousseau – qui a consacré sa thèse à *Pinto*, dont il procure une édition critique à partir du manuscrit de théâtre et qui accorde une attention particulière à la réception de la pièce et aux rapports de Lemerrier avec Napoléon<sup>23</sup> – et de Norma Perry – qui a publié une édition critique de *Pinto* fondée sur la *princeps* de 1800 et qui fournit un bilan bibliographique important ainsi qu'une réflexion nette et précise des rapports de la pièce à sa source historique, *L'histoire des révolutions du Portugal* de l'Abbé Vertot et ses modèles lusophones<sup>24</sup>. A l'exception des recherches de Maurice Souriau, Gérard Rousseau et Norma Perry, ainsi que de quelques travaux plus récents<sup>25</sup>, les histoires du

---

<sup>21</sup> Maurice Souriau, *Népomucène Lemerrier et ses correspondants*, Paris, Vuibert et Nony, 1908. Dans le présent travail, lorsqu'une lettre n'est citée qu'avec la cote du manuscrit, je me réfère à l'édition de Souriau (p. 144 et suivantes).

<sup>22</sup> Gustave Larroumet, *Népomucène Lemerrier et Pinto. Conférence faite au Théâtre national de l'Odéon*, le 19 mars 1896, Aux bureaux des Deux Revues, Paris, 1896.

<sup>23</sup> Laurier Gérard Rousseau, *Le Pinto de Népomucène Lemerrier*, Thèse de Doctorat, Lettres, Université de Paris, 1951). L'édition de Rousseau n'est pas publiée. L'introduction a néanmoins donné l'essor à deux opuscules de grand intérêt : *Le "Pinto" de Népomucène Lemerrier et la censure, contribution à l'histoire de la censure dramatique en France de 1798 à 1836*, Mayenne, impr. de Floch, 1958 ; Laurier Gérard, *Népomucène Lemerrier et Napoléon Bonaparte*, Mayenne, impr. de Floch, 1958.

<sup>24</sup> Lemerrier, *Pinto ou la journée d'une conspiration*, édition critique par Norma Perry, Exeter, University of Exeter, 1976. Sur les travaux de Rousseau et Perry, voir aussi la note sur les textes de la présente édition.

<sup>25</sup> Voir la bibliographie.

théâtre se contentent trop souvent d'oublier ou d'éviter d'aborder un auteur incommode ou difficilement classable tel que Lemer cier<sup>26</sup>.

Dans son étude consacrée au « poème de la nature » en France au tournant des Lumières, Edouard Guitton déplore l'inaccessibilité de l'œuvre de Lemer cier qui n'a jamais été rééditée ou regroupée<sup>27</sup>. Auteur de douze tragédies et douze comédies, Lemer cier est actif dès l'âge de seize ans (*Méléagre*, tragédie, 1788). Il a effectivement pratiqué – avec des succès inégaux – tous les genres littéraires, de la poésie scientifique (*L'Atlantiade*, 1812) au récit érotique en vers (*Les quatre métamorphoses*, 1798), de la tragédie mythologique et historique (*Agamemnon*, 1797 ; *Charlemagne*, 1806) à la parodie (*Caïn, ou le premier meurtre*, 1829), de la comédie (*Pinto, Christophe Colomb*, 1809) au roman (*Alminti, ou le mariage sacrilège*, 1833-1834), du drame historique (*Jeanne Shore*, 1824) au commentaire érudit (il a été l'éditeur de Pascal, Marie-Joseph Chénier et Shakespeare), de l'épopée (*La Panhypocrisiade*, 1819) à la littérature médicale (*Réflexions sur le danger des applications de la conjecturale doctrine orthophrénique*, 1839). A cette variété dans les genres abordés, correspond enfin – et notamment pour son corpus dramatique – une grande variété dans le traitement de ces mêmes genres, où s'alternent tragédies mythologiques et nationales, comédies « historiques » et régulières, pièces s'inspirant de la dramaturgie ancienne et classique et des théâtres étrangers, notamment anglais et allemand, ce qui s'avère une autre marque de l'ambiguïté de sa dramaturgie<sup>28</sup>.

Le point de départ de ce travail – qui traite principalement les ouvrages dramatiques de Lemer cier sans pourtant négliger entièrement ses productions dans les autres genres littéraires – a donc été la reconstruction de ce corpus à l'« excentricité indéfinissable » (Guitton), que la critique a justement défini comme vaste et difficilement accessible. Un inventaire des œuvres que Lemer cier a publiées ou représentées au cours de sa vie, ainsi que des œuvres acceptées par les différents théâtres sans recevoir les feux de la rampe était fondamental pour établir et sélectionner le corpus à analyser. Cette liste s'est avérée nécessaire, dans la mesure où les

---

<sup>26</sup> Parmi les travaux modernes d'histoire du théâtre romantique accordant à Lemer cier une place importante dans la tractation se signalent Florence Naugrette (*Le théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001) et Maria Grazia Porcelli (*Il teatro francese. 1815-1930*, Roma-Bari, Laterza, 2009). L'étude de Florence Naugrette montre clairement toute la relativité de cette révolution romantique qui ne peut guère être considérée comme un changement soudain, mais plutôt comme l'effet d'une évolution qui commence déjà à partir des réflexions théoriques et de la pratique dramaturgique du dix-huitième siècle. Sur ce sujet, voir aussi Michel Autrand, « Sur la légende du drame romantique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2008, 4, p. 821-847.

<sup>27</sup> Edouard Guitton, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 555.

<sup>28</sup> L'emploi des modèles étrangers demeure pourtant une prérogative de la comédie, la Thalie lemercienne s'avérant moins perméables à l'influence des théâtres anglais et allemand.

recensements précédents (Quérard ; Louandre et Bourquelot Vauthier ; Souriau) étaient incomplets et à certains égards inexacts<sup>29</sup>. Les catalogues de la Bibliothèque Nationale et de la Médiathèque de Bayeux – Centre « Guillaume le Conquérant » ont donné le départ à l'enquête que le dépouillement des principaux périodiques de l'époque a permis de compléter. Une large section de la bibliographie est ainsi consacrée aux sources manuscrites et aux collections spécialisées qui ont servi de fondement pour ce travail et contient notamment un bilan des informations sur Lemer cier issues du fond de la Bibliothèque de Bayeux qui sont regroupées sur la base des typologies de documents (vers, prose, traductions, correspondance..) et des pièces dramatiques de Lemer cier soumises à la censure.

Ce travail se compose donc de deux grandes parties, la première consistant en une étude monographique sur l'ensemble de la production dramatique de Lemer cier, la deuxième en une édition critique des œuvres majeures du dramaturge, son *Agamemnon*, qui représente un de plus grands succès tragiques de la période directoriale dont les reprises continuent jusqu'en 1826, et *Pinto*, une « comédie historique » composée entre 1798 et 1800, qui fut en raison de sa nouveauté un succès de scandale lors de sa création à la Comédie-Française et qui encourut par la suite « la désapprobation de cinq régimes politiques »<sup>30</sup>. L'étude introductive se divise en trois grandes sections. La première est consacrée à l'esthétique tragique de Lemer cier, la deuxième à sa production comique. A l'intérieur de cette division par genres – qui montre d'ailleurs toute l'ambiguïté taxinomique de certains ouvrages du dramaturge – les deux premières sections suivent un plan chronologique. La troisième partie se focalise enfin sur les rapports ambigus et complexes de Lemer cier à l'école romantique<sup>31</sup>.

Pour ce qui concerne l'édition, elle se présente sous une forme analogue et spéculaire à l'étude et contient une tragédie (*Agamemnon*) et une « comédie historique » (*Pinto, ou la journée d'une conspiration*), ainsi qu'un ensemble de textes théoriques – publiés ou manuscrits – aptes à éclaircir les rapports de Lemer cier à l'école romantique<sup>32</sup>. *Agamemnon* et *Pinto*, qui représentent en quelque sorte les deux pôles de la production dramatique de

---

<sup>29</sup> Quérard, tout comme Louandre et Bourquelot, ne tient pas compte des publications sorties dans des périodiques ; Vauthier (*Essai sur la vie et les œuvres de Népomucène Lemer cier*, cit.) propose un choix relativement restreint de pièces ; quant à Souriau (*Népomucène Lemer cier et ses correspondants*, cit.), dont le travail est probablement encore le plus précis, il tend parfois à confondre la tradition manuscrite et les textes publiés, en présentant comme des inédits des ouvrages imprimés ou représentés. L'inventaire proposé dans ce travail ne tient pas compte des ouvrages demeurés à l'état de projet ou des fragments manuscrits.

<sup>30</sup> Norma Perry, *Pinto et la censure*, dans Lemer cier, *Pinto ou la journée d'une conspiration*, cit., p. XXX.

<sup>31</sup> Lemer cier est également l'auteur de quatre mélodrames (voir la bibliographie). Même s'il ne lui consacre pas de véritable réflexion théorique et qu'il n'en tient pas compte dans ses tentatives de rénovation du théâtre français qui doit nécessairement passer par les genres officiels de la tragédie et de la comédie, dans la troisième section de ce travail, je traiterai *Caïn, ou le premier meurtre*, mélodrame parodique qui montre une connaissance des caractéristiques propres du genre des boulevards.

<sup>32</sup> Sur les critères de la présente édition et la sélection des textes, voir aussi la *Note sur les textes*.

Lemercier, occupent une place de choix dans l'analyse proposée<sup>33</sup>. Le canon de lecture que Lemercier exhibe dans son *Cours de littérature* s'est avéré un élément important pour l'analyse de ses ouvrages, dans la mesure où l'étude des sources et des modèles peut encore donner des résultats fructueux pour l'herméneutique littéraire<sup>34</sup>.

Dans le contexte de stagnation des genres officiels caractérisant les premières années du dix-neuvième siècle – qui est largement due à la politique culturelle impériale marquant un rappel à l'ordre après la phase plus expérimentale des années de la Révolution<sup>35</sup> – les expériences dramatiques de Lemercier révèlent pourtant toute leur importance : ses essais dramaturgiques sont donc examinés par rapport aux productions théâtrales contemporaines – qu'il s'agisse de reprises de l'ancien répertoire ou de créations nouvelles –, aux modèles théoriques qui ont nourri sa réflexion et au théâtre romantique proprement dit dont l'œuvre de Lemercier annonce souvent les prouesses. La réflexion sur la comédie à l'époque impériale, qui fait souvent figure de parent pauvre dans les réflexions critiques antiques et modernes, occupe une place de choix dans la section consacrée à la Thalie lemercienne. En essayant d'éviter toute téléologie littéraire, son œuvre est néanmoins analysée en suivant une perspective à la fois génétique et évolutive.

J'ai essayé d'accorder à la reconstruction des spectacles et à leur réception la même attention philologique que j'ai réservée à l'établissement des textes et à l'analyse des sources<sup>36</sup>. La réflexion porte ainsi sur la réception de drames de Lemercier au fil des

---

<sup>33</sup> Sur les éditions et la tradition manuscrite d'*Agamemnon* et *Pinto*, voir la *Note sur les textes*.

<sup>34</sup> D'un point de vue méthodologique, les théories développées par Roberto Mercuri sur le rapport entre lecture(s) et écriture en matière d'intertextualité se sont révélées fondamentales. Voir Roberto Mercuri, *Metodi di lettura*, dans Maurizio Vivarelli (éd.), *Il Futuro della lettura: seminari di Massa Marittima, Grosseto, Pitigliano*, 11, 18, 25 octobre 1996, Manziana, Vecchiarelli 1997, p.17-25.

<sup>35</sup> La prolifération des genres mineurs pendant la Révolution affecte aussi la scène de Melpomène et Thalie : en montrant une continuité avec le dix-huitième siècle, les auteurs se font notamment plus hardis dans l'aménagement des unités et surtout plus attentifs aux problèmes relatifs au spectacle et à la fidélité historique des mises en place. Pour ce qui concerne le rapport à la scène, voir Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (dir.), *Les arts de la scène et la Révolution française*, Clermont-Ferrand et Vizille, Presses universitaires Biais Pascal et Musée de la Révolution française, 2004. Sur la stagnation des genres officiels sous l'Empire, voir Pierre Frantz, « Le Théâtre sous l'Empire : entre deux révolutions », dans voir Jean-Claude Bonnet (éd.), *L'Empire des Muses*, Paris, Belin, 2004, p. 173-197. Cette stagnation n'affecte pas les genres mineurs tels que la *Féerie*, héritage du répertoire des petits théâtres de la période révolutionnaire se perpétuant au cours du siècle et dont les travaux de Roxane Martin ont montré toute l'importance dans le développement de l'esthétique théâtrale romantique. Voir Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Champion, 2007.

<sup>36</sup> Pour la période révolutionnaire, je me suis principalement servi des études de Tissier (*Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique* Genève, Droz, 1992-2002) de Kennedy (Emmet Kennedy, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris*, Greenwood Publishing Group, 1996) et de la banque de données CESAR (Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution, [www.cesar.org.uk](http://www.cesar.org.uk)). Pour les ouvrages de Lemercier après 1800, le nombre des représentations a été établi à partir du dépouillement des périodiques. Quant à la reconstruction matérielle des spectacles, l'ouvrage de Daniels et Razgonnikoff (*Le décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848*, suivi d'une édition du *Registre des machinistes* par Jacqueline

décennies – réception qui s’avère révélatrice de l’évolution de la période – et sur les aspects concrets des réalisations scéniques, ces dernières participant – tout autant que le texte – à la redéfinition des canons esthético-dramaturgiques. Ce travail philologique s’est avéré fondamental : Lemercier compose la plupart de ses ouvrages dramatiques entre 1797 et 1813 mais son rapport difficile à l’autorité politique et notamment avec Napoléon que Lemercier connaissait personnellement, ainsi que les visées polémiques de son théâtre en diffèrent la représentation et parfois la publication jusqu’à la chute de l’Empire. Le décalage important entre la composition et la représentation est la cause principale du ratage de la quasi totalité des tragédies de Lemercier qui ont vieilli dans ses tiroirs pendant plus de dix ans avant de recevoir les feux de la rampe.

Les problèmes de Lemercier avec la censure ne s’achèvent d’ailleurs pas avec la chute de son ennemi Napoléon. Sous les régimes politiques suivants, la réception de ses spectacles montre à quel point ses œuvres n’ont pas perdu leur mordant : les réactions des lecteurs et des publics des différents époques – les reprises et les tentatives de reprise de *Pinto* le montrent clairement – tendent à réactiver et à resémantiser les intentions de l’auteur, en créant parfois un hiatus évident entre sens voulu et sens vécu qui s’avère un baromètre de l’orientation politique de la société parisienne<sup>37</sup>. Qu’on loue ses tragédies classiques sous le Directoire ou qu’on le stigmatise pour la bizarrerie de ses comédies sous l’Empire, qu’on se moque du classique et réactionnaire adorateur de Melpomène ou qu’on exalte l’auteur de *Pinto* vers la fin des années trente, tout le monde semble avoir lu, vu ou connu de seconde main les ouvrages dramatiques de Lemercier. Mélange des tons, violation des unités et composition de tragédies régulières ; exaltation de Shakespeare, création d’un nouveau genre historique et stigmatisation de l’école romantique et de ses auteurs : quel est le vrai visage de ce dramaturge ? Celui de Népomucène Lechevalier que met en scène l’ironie de Yoland Simon sur la base de son dédain pour les romantiques ? Ce Népomucène Lenovateur admiré par Schiller ? Ou encore ce romantique inhibé, « fou mais pas trop », dont l’ouvrage de Vauthier et un article de Jean-Baptiste Baronian paru en 2002 dans le *Magazine littéraire* brosseraient le portrait ?<sup>38</sup>

---

Razgonnikoff, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2003) et de Mara Fazio sur Talma (*François-Joseph Talma. Le Théâtre et l’Histoire, de la Révolution à la Restauration*, Paris, CNRS Editions, 2011) se sont révélés des instruments de travail et des sources d’informations très importants.

<sup>37</sup> De ce point de vue, les travaux de Jauss sur l’esthétique de la réception (*Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978) et d’Anne Ubersfeld sur le spectateur de théâtre (*Lire le théâtre II. L’école du spectateur*, Paris, Belin, 1999) se sont révélés des appuis fondamentaux.

<sup>38</sup> Jean-Baptiste Baronian, « Fou mais pas trop », *Magazine Littéraire*, 413, Octobre 2002, p. 8. Ce court article (moins d’une colonne) est une présentation rapide de la *Panhypocrisiade*, le bizarre poème épique que Lemercier



Dans l'introduction du deuxième volume de son histoire de la littérature française, Giovanni Macchia compare l'univers littéraire à une « copropriété *sui generis* » où personne ne bénéficie de son logement « *vita natural durante* » mais où les locataires réorganisent l'immeuble et échangent leur étage et leur place<sup>39</sup>. Je ne veux pas accorder à Lemercier le plus bel appartement de l'étage de luxe ; néanmoins, dans le développement de la dramaturgie du dix-neuvième siècle, l'importance de cet érudit de la fin du siècle des Lumières, trop souvent oublié dans les histoires littéraires, mérite d'être du moins reconsidérée.

---

compose sous l'Empire et qu'il ne publie qu'en 1819. Sans avoir une prétention de scientificité, il a le mérite de susciter l'intérêt pour cette « curiosité » du tournant du dix-huitième siècle.

<sup>39</sup> Giovanni, Macchia, *La letteratura francese dal tramonto del Medioevo al Rinascimento* (1970), Milano, Rizzoli, 1992, p. 7-8.

## Notice biographique

Louis-Jean-François-Népomucène Lemer cier est né à Paris le 21 avril 1771 de Louis Lemer cier, secrétaire général du duc de Penthièvre, et de Marguerite-Ursule Pigory de Lavault. Les amitiés de ses parents, parmi lesquelles se signalent la princesse de Lamballe, marraine du poète, et la duchesse de Chartres, font de Lemer cier et de sa famille des assidus de la cour de Louis XVI. Les époux Lemer cier sont donc proches du couple royal et notamment de Marie Antoinette pendant toute l'enfance et l'adolescence du poète. Lemer cier, affecté d'une demi-paralysie depuis son plus jeune âge, est placé au collège de Lisieux, le même qu'avaient fréquenté, entre autres, Delille et Collin d'Harleville. Ses années de formation sont justement marquées par la fréquentation de l'auteur de *L'Imagination*, de Lebrun et du dramaturge Ducis, ce dernier lui témoignant, jusqu'à la fin de sa vie, une estime et une affection presque paternelles. Avant de se consacrer aux muses dramatiques, Lemer cier tente brièvement d'entreprendre une carrière de peintre à l'atelier de David, mais sa vocation pour le théâtre ne tarde pas à se manifester. Il débute sur la scène dramatique à l'âge de seize ans, lorsqu'il crée en 1788 sa première tragédie, *Méléagre*, qui, sans être un succès, fut néanmoins applaudie par la cour et la reine. L'esprit de dissidence de Lemer cier ne tarde pas non plus à se montrer : en dépit de son amitié avec le couple royal, il renonce bien avant 1789 au titre de marquis de Charlevoix, auquel il avait droit par descendance.

En 1792, pendant que sa carrière d'auteur dramatique continue, il devient membre des Citoyens de la Section du Palais Royal et fréquente assidûment les tribunes où son attention, son regard fixe sur les orateurs et ses pas chancelants à cause de la maladie lui valent un fastidieux sobriquet : l'Idiot. En dépit de son appui au mouvement révolutionnaire, sa noblesse le contraint la même année à quitter Paris. Entre 1792 et 1794, Lemer cier voyage à Bagnères et à Tours, pour s'établir à Maisons jusqu'en octobre 1794, lorsqu'il est rappelé à Paris par la décision du Comité d'Instruction publique qui exige sa présence dans la capitale pour qu'il y exerce ses talents de dramaturge. Une fois rétabli à Paris, le citoyen Lemer cier épouse Elisabeth François, qui lui donne un fils, le petit Népomucène (12 mars 1795), mort chez sa nourrice à l'âge de trois ans (5 décembre 1798). De ce même et unique mariage, il a également une fille, Népomucie, qui consacra toute sa vie à la perpétuation de la mémoire de son père.

Depuis son retour, Lemer cier se voue entièrement aux lettres et commence à composer des vers, des traductions et surtout des ouvrages dramatiques. Après quelques succès aléatoires dans la tragédie et dans la comédie (*Le Lévitte Ephraïm* ; *Le Tartuffe*

*révolutionnaire*), la Melpomène de Lemerrier obtient ainsi son plus grand triomphe sous le Directoire avec la tragédie d'*Agamemnon* en 1797. Le petit Méléagre boiteux que l'on avait appelé jadis l'Idiot, devient ainsi « l'homme de France qui cause le mieux », pour reprendre le mot de Talleyrand : à la suite de cet immense succès, Lemerrier commence à fréquenter les salons les plus en vue où il rencontre le vieux Beaumarchais, Madame de Staël, Talma, Madame Vanhove-Petit et surtout le jeune Bonaparte et Joséphine, dont il devient l'ami intime. C'est justement grâce au soutien de son influent ami Bonaparte – auquel le poète avait dédié implicitement une tragédie à sujet égyptien (*Ophis*, 1798) – que Lemerrier parvient à créer *Pinto, ou la journée d'une conspiration*, « comédie historique » politiquement incorrecte que le Consul se hâte ensuite d'interdire.

Lemerrier abandonne après *Ophis* les tragédies à sujet antique ou mythologique et se consacre entièrement à la composition de « comédies historiques » et de tragédies nationales. En dépit des ennuis avec *Pinto*, sous le Consulat et à l'aube de l'Empire, Lemerrier semble destiné à une carrière dramatique constellée de triomphes. Néanmoins, la rupture violente avec Napoléon – que l'amitié et l'affection pour Bonaparte n'arrivent pas à contrebalancer – l'empêchent de devenir le dramaturge de premier plan de l'époque impériale. Les rapports entre le poète et Napoléon commencent à se ternir en 1800, lorsque Lemerrier – républicain convaincu – comprend les véritables intentions de son ami. La rupture définitive est datable entre 1803 et 1804 : à la veille du sacre à Notre Dame, Bonaparte demande au dramaturge de dénouer sa nouvelle tragédie de *Charlemagne* avec une scène de couronnement, ce que l'auteur refuse. L'assassinat du duc d'Enghien représente enfin pour le poète une infamie intolérable ; décoré de la croix de la Légion d'honneur, Lemerrier renvoie son brevet en 1804 : Napoléon prend cela comme une offense personnelle et jette sur le dramaturge un anathème qui le suit pour le reste de sa vie.

Aux nobles raisons idéologiques s'ajoutent également des rancunes personnelles liées à des questions de vil argent. Les parents de Lemerrier avaient adopté, au lendemain de son mariage, un jeune enfant nommé Mariatte auquel le père du poète essaie de procurer une rente qu'il obtient en échange d'une propriété située rue des Pyramides (1808-1809). Si Lemerrier père se montre très redevable à l'Empereur pour cette concession, après sa mort son fils et sa femme en veulent beaucoup au gouvernement pour une affaire qui ne leur semble plus très avantageuse. Qu'il s'agisse d'une injustice – comme le veut Gérard Rousseau – ou d'un malentendu – comme le montre Maurice Souriau qui examine les documents originaux liés à l'affaire – la famille de Lemerrier, sans être réellement indigente, doit affronter plusieurs difficultés économiques.

A cette situation financière si peu favorable, s'ajoute enfin la frustration de dramaturge : sous l'Empire, le poète traverse effectivement la phase la plus productive de son activité et compose la plupart de ses ouvrages, mais ses pièces dramatiques – dont les visées antinapoléoniennes ne sont que trop mal dissimulées – sont systématiquement bloquées par la censure impériale. Il ne lui reste qu'à se consacrer à l'écriture et à la préparation de son *Cours analytique de littérature générale*, que l'auteur d'*Agamemnon* prononce à l'Athénée de Paris entre 1810 et 1811 et qui lui vaut, au-delà d'un grand succès de public, l'appréciation de la critique et l'élection à l'Académie Française (1811).

Après Waterloo, le professeur Lemer cier peut finalement revenir à son activité de dramaturge et essaie de mettre en scène ses anciennes tragédies nationales. Encore une fois, il est proche de personnalités influentes telles que Talleyrand, auquel la haine pour l'Empereur l'unissait, et le duc de Fitz-James, qui intercède souvent en sa faveur auprès de Louis XVIII. En très bons rapports avec l'Académie des Sciences, Lemer cier publie également des ouvrages à caractère vaguement scientifique. Le théâtre, auquel il a consacré toute sa vie, ne le récompense pourtant pas de ses efforts : ses ouvrages (*Charlemagne*, *Clovis*, *Beudoin*, *Le faux bonhomme*) tombent inexorablement aussi bien à la Comédie-Française qu' à l'Odéon même, scène que Lemer cier n'avait cessé de promouvoir. Sur d'autres pièces – telles que *Pinto*, *Richelieu* ou *La Démence de Charles VI* – continuent de tomber les ciseaux de la censure. De plus, la rupture avec Napoléon l'avait brouillé également avec son acteur favori, et Lemer cier ne peut désormais plus compter sur la collaboration de son ancien ami Talma, qui avait créé la plupart de ses vieux triomphes. Seul *Agamemnon* continue d'être représenté avec autant de succès jusqu'en 1826, date de sa dernière représentation et première chute, et la reprise et la publication de son *Cours* (1815-1817) ne sont que de maigres consolations. Exception à cette tendance négative, les honnêtes succès de la comédie *Complot domestique* (1817), de la tragédie *Frédégonde et Brunehaut* (1821) et du drame historique *Jeanne Shore* (1824). C'est à cette époque que Lemer cier commence à montrer son aversion pour la « nouvelle école », qui se fait encore plus brûlante lorsque les romantiques, qu'il appelait dédaigneusement ses « enfants trouvés », violent le temple de la Comédie-Française.

Au niveau politique, la nouvelle France n'offre pas au dramaturge plus de satisfaction. La Restauration monarchique avait représenté pour Lemer cier une nouvelle défaite de la démocratie et l'auteur croit d'abord entrevoir dans la monarchie constitutionnelle ayant suivi la Révolution de 1830 un compromis acceptable entre la royauté et le rêve républicain qu'il n'a pas abandonné, mais ce n'est qu'une acceptation temporaire. C'est à cette époque que Lemer cier commence brièvement à s'intéresser directement, c'est-à-dire autrement que par

son théâtre, à la vie politique de la France. En 1831 il décide de se présenter pour la mairie du XI<sup>e</sup> arrondissement, mais l'opposition des vieux bonapartistes rend sa tentative complètement vaine. En 1831, il entre dans le Comité National Polonais – fondé en France à la suite de l'insurrection antirusse de 1830 – dont il est un membre très actif. L'année suivante, Garnier Pagès le veut à côté de son ancien ami David dans son « comité d'extrême gauche » : s'il n'y a pas de documents démontrant son adhésion, on sait certainement qu'il refuse la candidature à la députation en 1832 d'abord et en 1839 ensuite. Même refus pour les mairies Mézidon et Bayeux, où Lemercier possédait une maison depuis 1813 et dont la bibliothèque conserve actuellement l'ensemble de ses manuscrits privés. Sa seule tentative d'une élection à Pont l'Evêque n'est pas saluée par un succès. Pendant les années trente, Lemercier néglige sensiblement sa muse dramatique (il crée néanmoins deux mélodrames sans véritable succès, *Les serfs polonais* et *L'héroïne de Montpellier*, respectivement en 1830 et 1835). En ce moment où il n'écrit que très peu pour le théâtre, il obtient le succès plus grand de toute sa carrière après *Agamemnon : Pinto*, repris en 1834 à la Porte Saint-Martin après plus de trente ans d'ennuis avec la censure, est la pièce la plus jouée de l'année et devient un véritable triomphe romantique, triomphe que la création de *Richelieu*, l'année suivante, ou sa reprise de 1837, n'arrivent pas à égaler.

Lemercier meurt de manière tout à fait imprévue le 7 juin 1840, quelques jours après le retour à Paris des dépouilles de son ancien ami Bonaparte. Détracteur impitoyable des romantiques auxquels il avait interdit l'entrée à l'Académie Française, après sa mort son fauteuil passe au pire de ses ennemis : Victor Hugo. Les nombreuses lettres adressées à la veuve et à l'orpheline témoignent de l'estime et de l'attention portées à l'auteur par ses proches, par ses collègues académiciens mais aussi par ses adversaires, qui semblent reconnaître sinon la valeur artistique du dramaturge, du moins la valeur morale de l'homme. Sur l'austère obélisque ornant son tombeau au Père Lachaise, décoré par un médaillon réalisé par David Angers, on peut lire l'épithète composé par lui-même – « il fut un homme de bien et cultiva les lettres » –, cet alexandrin dépouillé dont se souvient Vigny dans son *Journal*.



## **1 La muse batarde de Lemer cier entre théâtre histoire et politique**





## I De l'Antique Melpomène à l'histoire nationale : la muse tragique de Lemerrier

### I.1 Le haut cothurne de Melpomène : Lemerrier et la tragédie « à l'antique »

#### I.1.1 Avant *Agamemnon*. Louis Lemerrier ou « le petit Méléagre »

Le 29 février 1788, Louis Lemerrier – filleul de la Princesse de Lamballe et âgé de seize ans – grâce à l'influence de son illustre marraine auprès de la reine, crée sur la scène du Théâtre-Français une tragédie en cinq actes et en vers inspiré du mythe de Méléagre. Une grande foule était accourue au théâtre pour assister au baptême dramatique du protégé de la Princesse et la tragédie fut applaudie et appréciée par la famille royale et notamment par Marie Antoinette. Le *Mercur de France*, tout en soulignant la « difficulté » d'un sujet « ingrat » et rarement traité au théâtre s'adaptant peu au cadre rigide de la tragédie, analyse sa pièce par rapport à ses sources et loue l'habileté du jeune dramaturge qui avait été capable de le traiter de manière « plus raisonnable que ne semblait le permettre [son] âge »<sup>40</sup>. L'intrigue de la tragédie suit la fable mythologique de Méléagre dont Lemerrier essaie pourtant d'anoblir les traits<sup>41</sup> : Atalante n'est plus une chasserresse mais une jeune princesse qui sauve un enfant devant être offert en sacrifice à Diane (acte I)<sup>42</sup> ; pour se venger, la déesse n'envoie pas un sanglier ravager les terres de Calydon mais se contente d'un bien plus noble et vague « fléau » (II). Sur ordre de son oncle, le roi Plexippe, Méléagre est chargé d'apaiser Diane en immolant la personne ayant empêché le sacrifice. A cette intrigue mythologique se mêle pourtant une intrigue amoureuse : le grand-prêtre Zorhoas brûle d'un amour illégitime et non partagé pour la jeune Atalante et décide de la dénoncer pour la punir de son dédain. Méléagre, amoureux de la princesse qui ne veut l'épouser qu'une que fois que la colère de Diane se sera calmée, s'offre en sacrifice à sa place. Atalante avoue être elle-même la coupable de l'enlèvement de l'enfant (III). Ayant appris les vraies raisons de la bouche du grand-prêtre, le

---

<sup>40</sup> *Mercur de France*, 1<sup>er</sup> mars 1788. L'*Année littéraire* et le *Journal de Paris* s'expriment dans le même ton.

<sup>41</sup> Le texte de *Méléagre* se trouve dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque de Bayeux (ms 351, 36 feuilles recto/verso 24,5x20 cm). Une copie du manuscrit de théâtre réalisée par Lemazourier en 1818 dont j'ai pu vérifier la conformité se trouve en revanche à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française (ms 356, 28 feuilles recto/verso, 11,5x18 cm, toutes les citations seront tirées du même témoin. Lemazourier a été archiviste à la Comédie Française de 1813 à 1830). Les deux manuscrits informent également sur la distribution : Méléagre : Delarive ; Althée, mère de Méléagre et sœur de Plexippe : Dancourt ; Plexippe : Naudet ; Zorhoas : Saint Prix ; Atalante : Saint Val. Les rôles des confidents de Méléagre et d'Atalante étaient confiés à Dorival et Laurent.

<sup>42</sup> Cette révélation se fait par le biais d'un récit hypotypotique à l'inspiration sénéquienne : « L'autel est ébranlé, l'enfer s'ouvre à mes yeux/ et du sein de l'abîme, ô spectacle odieux/ J'aperçois Thisiphone, implacable furie/ du sang de Méléagre éternelle ennemie ». C'est encore « Tisiphone, agitant ses serpents sur [sa] tête » qui annonce à Althée les causes de la rage divine (Lemerrier, *Méléagre*, cit., I,1 *passim*). Le récit d'Althée, de par l'évocation de l'enfer, l'image méduséenne de la furie et sa *nominatio*, annonce clairement la scène d'ouverture d'*Agamemnon*, où la vision d'Égisthe insiste justement sur les mêmes thèmes.

roi le contraint à immoler lui-même Atalante. Cette dernière, consciente de l'injustice d'une telle demande, essaie de s'enfuir avec Méléagre mais le peuple en furie la ramène à l'autel (IV). La princesse accepte finalement d'être immolée, non sans exprimer sa colère envers l'injustice de cet holocauste<sup>43</sup>. Zorhoas ne parvient pourtant pas à la tuer et décide de se sacrifier à sa place<sup>44</sup>. Méléagre, qui ignore la mort de Zorhoas, se rend donc au palais royal et cherche à enlever Atalante pour la soustraire au poignard sacré. Il fait irruption dans le château et tue son oncle Plexippe. Althée, sœur de Plexippe et mère de Méléagre, devenue folle à la suite du régicide, éteint le « tison fatal » dont dépend la vie de son fils et venge ainsi la mort de son frère (V). Le traitement de l'ensemble des sources, si âprement critiqué par les journaux<sup>45</sup>, annonce déjà la maîtrise d'une œuvre plus mûre telle qu'*Agamemnon*, mais c'est surtout par rapport aux unités aristotéliennes que ce premier effort du jeune dramaturge s'avère particulièrement intéressant. Sans être réellement violée, l'unité d'action s'organise autour d'une masse diégétique particulièrement concentrée que l'auteur gère par le recours à une intrigue à incidents : le fléau envoyé par la déesse, l'amour non partagé de Zorhas, la rébellion d'Atalante, la rédemption finale du grand-prêtre, le régicide et la folie d'Althée qui en découle, tout converge effectivement dans l'immolation finale du héros, condamné depuis le début par la parole de Thisiphone. Dans cette structure où la destinée tragique du personnage est mise au centre de l'organisation dramaturgique de la pièce, on voit clairement l'importance du modèle racinien, prépondérant dans la première production de Lemerrier, mais le goût pour l'affreux et le terrible marquant surtout l'ouverture de la tragédie révèle une attention pour l'esthétique tragique du dix-huitième siècle<sup>46</sup>. Conscient de la complexité de l'intrigue et du nombre important des incidents, Lemerrier glisse sur l'unité de temps qui, sans être abolie, est en quelque sorte éludée. Une rupture plus nette concerne en revanche l'unité de lieu : si les quatre premiers actes se déroulent, comme l'indique le frontispice dans les deux manuscrits, « à Calydon, dans le vestibule d'un palais » (espace fermé), le cinquième acte – où « Le théâtre représente le temple de Diane où l'on voit le feu sacré, l'autel et la statue de la Déesse » déplace ainsi l'action à l'extérieur. Présence du peuple, scènes chorales, une place publique : on reconnaît l'importance accordée à l'élément spectaculaire qui, prenant

---

<sup>43</sup> « Si du courroux des dieux je suis encore l'objet [...] / Moi-même au fer sacré je viens offrir la tête », affirme la princesse qui ajoute, en s'adressant à Zorhoas tout juste avant le sacrifice : « Quels sont les tourments réservés aux mortels / qui par leurs forfaits outragent les autels ? », *Ivi*, V, 3, p. 49.

<sup>44</sup> « Reçois mon sang Diane, et voilà ta victime », *Ivi*, p. 50.

<sup>45</sup> Voir *infra*.

<sup>46</sup> La versification de Lemerrier évoque ici Sénèque, mais surtout Crébillon, maître de la « terreur » tragique, comme il le définit dans son *Cours analytique de littérature* (cit., t. 1, p. 273-276).

ses racines dans les mises en place de la seconde moitié du dix-huitième siècle, en passant par les scènes picturales de la Révolution, se rapprocherait de l'idée moderne de mise en scène<sup>47</sup>.

Les défauts de la pièce qui, comme les quatre suivantes, ne fut jamais imprimée, n'échappèrent pas à l'œil attentif de la critique, comme en témoigne la *Correspondance Littéraire* qui, tout en reconnaissant le mérite « prodigieux » d'une tragédie écrite par un « enfant », n'épargne pas à l'ouvrage son sévère examen :

Il n'y a rien ni dans la conception ni dans le style de son ouvrage qui puisse déceler la plus légère étincelle d'invention ; tout est copié, tout est réminiscences ; [...] La fortune d'une pareille tragédie est une démonstration frappante que de tous les ouvrages d'esprit le seul qu'on puisse faire aujourd'hui sans esprit, sans imagination, sans talent, c'est une tragédie médiocre<sup>48</sup>.

En regardant le texte de cette première tragédie de Lemer cier, il est difficile de ne pas être d'accord avec les observations de Meister qui soulignait le manque d'originalité et l'ascendant racinien d'une versification encore acerbe. Meister voit dans *Méléagre* une mosaïque de citations de vers tirés de la tradition classique française et gréco-latine mais il ne souligne pas l'originalité du tissu dramaturgique de cette étrange tragédie<sup>49</sup>. Au jugement de Meister, correspond probablement l'opinion des amis du jeune poète qui, en dépit de l'accueil assez favorable de son illustre public, décide de retirer sa pièce qui n'aura aucune reprise<sup>50</sup>. D'après Ernest Legouvé – et cette idée a été reprise par la plupart des critiques et biographes de Lemer cier – l'auteur, conscient des imperfections de son ouvrage, aurait retiré la tragédie en raison de sa « modestie », les applaudissements n'ayant été pour lui qu'un « encouragement » de la part d'un parterre indulgent<sup>51</sup>. Dans une lettre publiée dans le *Journal de Paris*, Lemer cier donne pourtant une motivation quelque peu différente par rapport au récit de Legouvé :

---

<sup>47</sup> On repensera, pour le dix-huitième siècle, aux tragédies de Voltaire montées par Lekain (sur ce sujet, voir l'étude des manuscrits de l'acteur réalisée par Renaud Bret-Vitoz (« 'Lekain maître de la scène' : la mise en scène à la lumière d'un manuscrit de l'acteur », dans Mara Fazio et Pierre Frantz (éd.), *La fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010, p. 217-227.). L'assouplissement de l'unité de lieu représente une des conquêtes de la tragédie au dix-huitième siècle dérivant en même temps d'une recherche de vérité mimétique et d'une attention nouvelle pour l'aspect proprement spectaculaire du théâtre. Sur ce sujet, voir J.-P. Perchellet, *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Champion, 2004, p. 145-148. Sur le rapport de la scène à la peinture dans le théâtre de Lemer cier, voir *infra*.

<sup>48</sup> *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, Paris, Furne, Tome 14, (8 mars 1788).

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> L'acteur Fleury semble pourtant moins négatif, en voyant dans ce début la « préface » de la « grande destinée » de l'auteur d'*Agamemnon*. Voir *Mémoires de Fleury de la Comédie-Française. Première série, 1757-1789*, Paris, Delahays, 1847, p. 461.

<sup>51</sup> Ernest Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, Hetzel, 1888, t. 1, p. 81.

Je suis trop reconnaissant [au public] pour ne pas corriger, autant qu'il est en moi, les défauts de mon ouvrage. Je n'ai suspendu la seconde représentation de *Méléagre* qu'afin d'avoir le temps de faire les changements nécessaires<sup>52</sup>.

Quoiqu'il en soit de ces corrections, qui ne figurent dans aucun document manuscrit conservé, la tragédie ne fut jamais reprise. Pourtant, si on s'en tient à l'analyse de la tragédie suivante offerte par les témoignages de l'époque et qui montre plusieurs similitudes avec la structure de *Méléagre*, on pourrait effectivement y voir une réélaboration du premier essai dramatique de jeunesse de Lemercier.

Huit ans et deux comédies séparent *Méléagre* de la création du *Lévite d'Ephraïm*, tragédie en trois actes et en vers représentée au Théâtre de la République le 31 mars 1796<sup>53</sup>. On sait très peu sur cette pièce à l'intrigue « shakespearienne » et à l'inspiration biblico-rousseauiste<sup>54</sup> qui dut largement son éphémère succès à la présence de Talma dont la popularité ne cessait pas croître<sup>55</sup>. Les *Annales dramatiques* en offrent pourtant un résumé détaillé :

Niloé, fille de Zorobal, de la tribu de Juda, a quitté le champ de son père pour suivre Azoar, de la tribu d'Ephraïm. Ce jeune époux ramène Niloé dans les bras paternels au moment où le méchant Abaziel, de la tribu de Lévi, vient demander la fille du vieillard. Abaziel est magistrat du peuple; il est puissant, et possède un grand nombre de troupeaux. Zorobal lui promet Niloé. Cependant Azoar, désolé d'avoir perdu sa femme, quitte les montagnes, arrive chez Zorobal, lui demande sa compagne, et lui prouve qu'Abaziel est un monstre souillé de crimes. Le bon père, attendri, finit par unir ces jeunes gens, et retire sa parole au farouche Abaziel, qui jure de se venger. Malgré les funestes pressentiments de Zorobal, ils partent pour se rendre au mont Ephraïm, où un orage affreux les accompagne. [...] Niloé, accablée de fatigues, va périr, dévorée par une soif ardente, lorsqu'un bon vieillard de leur tribu, le vertueux Zébul, revient des champs avec ses deux filles. Il s'empresse d'étancher la soif de la jeune épouse, et lui offre, ainsi qu'au lévite, l'hospitalité, qu'ils acceptent. « Garde ma compagne, lui dit Azoar, je vais au-devant de mes serviteurs ». Funeste départ ! Niloé est à peine entrée sous le toit de Zébul, qu'Abaziel arrive écumanant de rage, il veut forcer Zébul à lui livrer la femme du lévite; mais Zébul résiste à ce monstre : alors une troupe de Benjamites vient seconder la fureur d'Abaziel. [...] Azoar ne revient que pour apprendre que son épouse est enlevée, perdue et déshonorée !... Cependant le père de Niloé, Zorobal, se rend sur une place publique, où l'appelle une lettre de son gendre. Il trouve Zébul désespéré, qui lui apprend le crime des Benjamites et la mort de sa fille, Azoar paraît égaré et plongé dans la démence.

---

<sup>52</sup> *Journal de Paris*, 4 mars 1788. John R. Effingher se sert de cette lettre pour renier la modestie du jeune dramaturge (« Lemercier's *Méléagre* », *Modern language notes*, 1905, 20, 7, p. 211-212). Lemercier décide peut-être de ne plus revenir sur son premier essai dramatique pour mener à bout les projets qui encombraient déjà ses tiroirs. De plus, après 1789 Lemercier quitte temporairement Paris pour se réfugier en province (voir la *Notice bibliographique*). Enfin, après la décollation de la famille royale, reprendre une tragédie ayant eu le sceau de la reine n'était guère prudent de la part d'un jeune dramaturge qui, tout en étant un républicain convaincu, de par sa dissidence envers les excès de la *res publica*, risquait souvent l'accusation de modérantisme.

<sup>53</sup> Entre *Méléagre* et *Le lévite*, Lemercier fait représenter deux comédies (*Lovelace*, 1792 ; *Le Tartuffe Révolutionnaire*, 1794, voir *infra*, la section consacrée à la comédie). Comme l'atteste une lettre de Talma où l'acteur discute de l'attribution des rôles (18 prairial an II), la tragédie de Lemercier remonterait pourtant à 1794. Voir Mara Fazio, *François-Joseph Talma. Le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, Paris, CNRS Editions, 2011, p. 268n. Le *Lévite* marque le commencement d'une collaboration entre Lemercier et ce comédien qui crée la plupart de ses ouvrages à succès.

<sup>54</sup> Voir *Juges*, 18-20 ; pour le poème de Rousseau, voir l'édition critique et l'appareil par Frédéric S. Eigeldinger (Paris, Champion, 1999).

<sup>55</sup> *Journal de Paris*, 2 avril 1796.

L'infortuné ! sa femme, accablée d'outrages par ses ravisseurs, est venue expirer auprès du toit de son époux. Les regrets, la pitié, tout a changé l'amour de cet époux en fureur : il coupe, en douze parts, le cadavre de son épouse, et, après avoir envoyé ces douze parts sanglantes aux douze tribus, il vient mourir aux pieds de Zorobal ! Alors, Zébul convoque le peuple de Dieu. Tout Israël jure d'exterminer les barbares Benjamites, et c'est sur le corps inanimé du malheureux Azoar qu'on entend ce cri universel : la guerre !<sup>56</sup>

Déplacements spatiaux, mort sur scène, accès de folie et violation de cadavre : le goût pour un terrible déjà nettement grotesque et pour les intrigues compliquées et à accident caractérisant *Méléagre* s'avère confirmé voir accentué dans cette tragédie. Jugée en 1810 comme « affreuse et dégoûtante »<sup>57</sup>, la tragédie biblique de Lemerrier – reçue et représentée dans un grand théâtre – montre le penchant pour les sujets et les mises en places terribles et terriblement « mélancoliques » de la fin du dix-huitième siècle<sup>58</sup>. L'*Almanach des muses* insiste effectivement sur la « bizarrerie » insupportable de cette « histoire sacrée » qui était d'ailleurs « très difficile à mettre sur la scène » ; l'*Esprit des journaux* loue pourtant cette tragédie « estimable malgré quelques faiblesses » et annonçant de « plus heureuses dispositions »<sup>59</sup> : à l'époque de la création du *Lévite*, Lemerrier s'apprêtait en effet à compléter son *Agamemnon* (1797), un ouvrage destiné à être longtemps considéré comme son unique chef-d'œuvre.

Lorsqu'il compose sa tragédie des Atrides, Lemerrier a donc déjà créé ces deux ouvrages dans le même genre : si *Méléagre*, représenté avant l'explosion de la Révolution, est le fruit du travail d'un jeune dramaturge qui n'hésite d'ailleurs pas à flatter quelque peu la cour royale<sup>60</sup>, le *Lévite* – à ce que l'on peut juger à partir du peu d'information disponible – n'aurait de risqué que son sujet biblique, mais l'autorité de Rousseau (auteur fétiche de la Révolution) lui sert en quelque sorte de divinité tutélaire. *Agamemnon*, pièce « républicaine et anti-tyrannique »<sup>61</sup>, constitue le premier exemple de tragédie politique lemerrienne<sup>62</sup>. Créée sous le Directoire lorsque la verve patriotique commençait à s'éteindre, cet ouvrage ne prend

---

<sup>56</sup> *Annales dramatiques, ou Dictionnaire général des Théâtres*, Paris, Hénée, 1810, t. 5, p. 361-364.

<sup>57</sup> *Ibid.* L'absence d'éditions et de manuscrits de théâtre empêche toute analyse dramaturgique détaillée, mais de par le traitement de l'unité de lieu que l'on peut deviner à partir du résumé, il est possible que l'unité de temps soit aussi vaguement respecté que dans *Méléagre*.

<sup>58</sup> Un article anonyme paru dans *The London quarterly review* retraçant l'évolution de la tragédie française de la création d'Hamlet de Ducis aux années vingt, souligne justement le caractère terrible de productions « mélancoliques » de la période directoriale : ce goût grotesque que l'on reliait en France à une esthétique vaguement shakespearienne, est perçu en Angleterre comme parfaitement étranger à l'écriture du Barde. Des excès tels que le cadavre découpé dans le *Lévite* de Lemerrier seraient inamissibles même sur les tréteaux anglais (voir *The London quarterly review*, avril juillet 1823, 29, 52, p. 25-53).

<sup>59</sup> *Esprit des journaux*, mars-avril 1796.

<sup>60</sup> Dans un des premiers vers de la tragédie, la reine Althée affirme effectivement : « Nous ne régnons sur eux [sur le peuple] que pour les soulager » et prie Diane afin qu'elle puisse accorder « ses bienfaits » au « peuple expirant », Lemerrier, *Méléagre*, cit., I, 1, p. 3.

<sup>61</sup> Mara Fazio, *François Joseph Talma*, cit., p. 138.

<sup>62</sup> Pour ce qui concerne le genre de Thalie, le premier ouvrage de Lemerrier à connotation ouvertement politique c'est son *Tartuffe Révolutionnaire* de 1794. Voir *infra*, la partie consacrée à la comédie.

donc une pleine signification politique que par rapport au contexte des dernières années de la période révolutionnaire.

### I.1.2 L'Antique ciseau et le pinceau moderne. Politique et anticomanie sous le Directoire

Les grands hommes de la Révolution furent les victimes de Plutarque.  
Toujours l'art d'après l'art, la politique d'après la politique.  
On cherche en vain cette implacable raison du cœur qui « *change les vieilles lois* »<sup>63</sup>

Dans ses *Notes sur Antigone place de la Concorde*, Jean Cocteau évoque rapidement la « foule plutarquisée » assistant au spectacle de grands événements ayant marqué l'histoire de France de la prise de la Bastille à la mort de Marat : dans un contexte où fiction théâtrale et théâtralisation de la réalité se superposent, « la manie de copier l'antique » – écrit encore Cocteau – servait à offrir à la France « une véritable image de la Liberté ». D'après cette intuition fascinante que la critique moderne a su préciser, la relecture du présent à travers la lentille de l'antique serait liée à une sorte d'« esprit de Plutarque »<sup>64</sup>, *Les vies parallèles* étant l'une des lectures privilégiées dans le système d'éducation de l'Ancien Régime. Les dispositifs de reprise de l'antiquité propres du néoclassicisme révolutionnaire serviraient ainsi à la création d'une vision moralisante du présent et à légitimer ce moment historique par l'évocation d'un modèle antique. Théâtre et peinture établissent ainsi une relation osmotique au sein de laquelle le présent est réinterprété par le recours au mythe, à l'antiquité, dont la collaboration entre David et Talma représente une des manifestations les plus importantes<sup>65</sup>. Comme l'affirme Michel Thévoz, David conçoit effectivement « l'espace pictural comme une scène », en puisant « formellement son inspiration du théâtre classique »<sup>66</sup>. La référence à Plutarque ne se réduirait donc pas à une mise en parallèle de deux moments historiques différents par le biais de la juxtaposition de portraits d'hommes illustres et ne correspondrait pas uniquement à un retour à l'antique fut-il rhétorique ou thématique. Elle indiquerait ainsi une modalité de représentation qui se sert des formes d'expression de l'Antiquité indépendamment du sujet traité et dont le *Marat* de David serait le paradigme. D'après Thévoz, le fond noir du tableau de David proposerait une « nouvelle version, appropriée à la simplicité prolétarienne, du fond doré de la peinture byzantine ». De plus, la

---

<sup>63</sup> Jean Cocteau, *Notes sur Antigone place de la Concorde*, dans *Théâtre complet*, édition sous la direction de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 325.

<sup>64</sup> Mario Praz, *Gusto Neoclassico*, Napoli, Edizioni Scientifiche, 1959<sup>2</sup>, traduction originale.

<sup>65</sup> Voir Pierre Frantz, « Talma et David : quelques réflexions sur une collaboration exemplaire », dans Jean-Louis Haquette, Emmanuelle Hénin (éds.) *La scène comme tableau*, Poitiers, la Licorne, 2004, p. 95-106.

<sup>66</sup> Michel Thévoz, *Le théâtre du crime. Essai sur la peinture de David*, Paris, Ed. de Minuit, 1989, p. 8.

« marmorisation » du corps du héros, « l'hellénisation ou romanisation de ses habits » servirait à « transporter la scène dans une antiquité qui transcende elle aussi l'Histoire » et transforme le personnage en véritable « mythe fondateur »<sup>67</sup>.

Le théâtre de la Révolution a trouvé dans les Antiquités d'Athènes et surtout de la Rome Républicaine un réservoir d'images et de symboles aptes à représenter sur la scène les idéaux qu'il défendait par le biais d'un dispositif dramatique ayant vocation de « placer l'idéal républicain devant l'Histoire », en mettant « le pathétique au premier plan »<sup>68</sup> et dont la production de Marie-Joseph Chénier représente probablement l'exemple le plus réussi<sup>69</sup>. Si la tragédie de l'époque Impériale, que le sujet soit antique ou national, est souvent liée à des commandes plus ou moins officielles, dont la fonction principale repose sur la glorification de la figure de Napoléon<sup>70</sup>, le théâtre d'après 1789 est essentiellement voué à « hausser la Révolution au niveau de la légende et de l'épopée »<sup>71</sup>. A l'époque de la Révolution, le débat sur l'utilité publique et sur la vocation didactique devient le centre d'intérêt principal de la réflexion sur le théâtre : comme le souligne Martial Poirson, les définitions que plusieurs auteurs offrent de la scène dramatique tendent à lui attribuer une fonction éducative précise. Pour Chénier le théâtre constitue une « école primaire des peuples éclairés », « école pour l'âge adulte », « école des mœurs » ; Quatremère de Quincy le définit comme une « école du plaisir et de l'instruction publique », et encore pour Mercier la scène est appelée à devenir un « supplément de l'éducation publique »<sup>72</sup>. Cette vision présentant le théâtre comme une école des mœurs et des citoyens et qui se fait par la suite – comme on l'a observé – véritable instrument de propagande pendant la période de la Terreur<sup>73</sup>, est étroitement liée à la

---

<sup>67</sup> Michel Thévoz, *Le théâtre du crime*, cit., 1989, p. 51.

<sup>68</sup> Pierre Frantz dans Marie-Joseph Chénier, *Caius Gracchus, Tibère. Deux tragédies politiques*, présentation et notes de P. Frantz et F. Jacob, Saint Malo, Cristel, 1998, p. 8.

<sup>69</sup> Chénier est probablement le seul auteur du théâtre fin XVIII<sup>e</sup> dont la production, dans son ensemble, pourrait bien être lue comme une réflexion profonde et cohérente mais capable d'évoluer et de saisir les changements de l'Histoire.

<sup>70</sup> Sujet antique et glorification impériale se fondent par exemple dans *Cyrus* de Chénier (1804).

<sup>71</sup> Raymond Trousson, *Antoine-Vincent Arnault : 1766-1834. Un homme de lettres entre Classicisme et Romantisme*, Paris, Champion, 2004, p. 38.

<sup>72</sup> Pour une analyse récente sur ce sujet, voir l'*Introduction* dans Martial Poirson (éd.), *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Editions Desjonquères, 2008, p. 15-20, d'où ces dernières citations sont tirées.

<sup>73</sup> Sur cet aspect, voir Martin Nadeau, « La politique culturelle de l'an II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *Annales historiques de la Révolution française*, 327, janv.-mars 2002, p. 57-74 ; Marjorie Gaudemer, « La dramaturgie propagandiste. L'exemple de la Terreur », dans Martial Poirson, *Le Théâtre sous la Révolution*, cit., p. 340-352. Le dispositif gouvernemental de la Terreur impose un système de sélection des ouvrages dramatiques censés être utiles pour l'éducation des citoyens et où les spectacles étaient réalisés à un rythme hebdomadaire et aux frais de la République. La dramaturgie propagandiste, impliquant d'un côté les créations nouvelles et de l'autre la sélection d'un canon républicain pour les reprises des pièces d'Ancien Régime, entraîne progressivement, *de jure* et non *de facto*, le rétablissement de la censure préventive (sur ce

formation du nouveau public bourgeois et populaire, cette « masse », cette « populace », qu'il fallait transformer en « peuple ».

De toute façon, on l'a déjà observé, « après Thermidor, la référence à l'Antiquité devient plus formelle, à partir du moment où disparaît l'idéal égalitaire »<sup>74</sup>. Dans cette perspective, la dernière tragédie à l'antique à vocation proprement et presque explicitement politique serait le *Cincinnatus* d'Arnault de 1794, vaste allégorie retraçant la parabole de l'ascension et de la chute de Robespierre. Et pourtant, pendant toute la période thermidorienne, les sujets à l'antique continuent de compter parmi les sources principales du nouveau répertoire tragique. Le laps de temps compris entre la fin de la Terreur et l'avènement de l'Empire se caractérise par une incertitude du futur institutionnel et politique, un sentiment d'égaré qui se reflète également dans la littérature. On commence à dresser les premiers bilans et à remettre en cause les idéaux vacillants de l'utopie républicaine. La référence à l'actualité, qui prend parfois des formes polémiques, se fait progressivement plus voilée et l'antique n'échappe pas aux procédés de détournement d'une dramaturgie qui « sous couvert de divertissement et de la médiation symbolique, remplit une fonction recourant à l'image et à l'imaginaire pour mieux exprimer le monde comme il va »<sup>75</sup>. La reprise de matériaux mythologiques, gréco-latins et bibliques<sup>76</sup> perd graduellement sa valeur éminemment référentielle à mesure que la connotation explicitement politique du répertoire s'affaiblit : le processus d'assimilation de l'*imagery* archaïque transforme progressivement l'Antiquité en véritable langage. Si le répertoire directorial abandonne au moins en partie sa vocation ouvertement patriotique, c'est à cause d'une désillusion générale et généralisée dûe à une perte de confiance progressive dans l'idéal républicain ou, du moins, dans les formes de gouvernement qui ont marqué l'avènement de la République<sup>77</sup>.

Pendant les années chaudes de la Terreur, Lemerrier s'était tenu à distance de la scène tragique, ne participant au théâtre de cette époque qu'en tant que spectateur éloigné, ses origines nobiliaires l'empêchant de demeurer dans la capitale<sup>78</sup>. Lorsqu'il est rappelé à Paris

---

sujet, voir l'*Introduction* de Laya, *L'Ami des lois*, édition présentée, établie et annotée par Mark Darlow et Yann Robert, London, MHRA, « Phoenix », 4, 2011).

<sup>74</sup> Claude Mossé, *L'Antiquité dans la Révolution Française*, cit., p. 12.

<sup>75</sup> Martial Poirson (éd.), *Le Théâtre sous la Révolution*, cit., p. 45.

<sup>76</sup> On pensera, à ce propos, à la juxtaposition de l'image d'une héroïne biblique à un personnage contemporain dans *Charlotte Corday ou la Judith moderne* (anonyme, 1797).

<sup>77</sup> Comme l'a bien souligné Sylvie Vilatte, « les termes du vocabulaire politique avaient tous perdu sous la République directoriale la valeur incantatoire de l'idéalisme » et « pouvaient désormais recouvrir des réalités très précises et, souvent, ou parfois, douloureuses » (id., « L'antiquité grecque dans le théâtre de la République directoriale : les régimes politiques », dans P. Bourdin et B. Gainot (éd.), *La République directoriale*, Bibliothèque d'Histoire Révolutionnaire, 1998, t. 2, p. 633).

<sup>78</sup> Sur les déplacements de Lemerrier sous la Révolution, voir la *Notice biographique*.



par la décision du Comité de l'Éducation public, il montre tout de suite sa réprobation pour le gouvernement de la Terreur avec son *Tartuffe révolutionnaire*, comédie antijacobine d'inspiration moliéresque<sup>79</sup>. Lemercier attend pourtant jusqu'en 1797 pour consacrer sa Melpomène à la réflexion politique, mais il tend néanmoins à éviter d'écrire l'ouvrage apologétique que la commande du Comité d'Éducation Publique s'attendait probablement de lui. Victor Hugo s'était déjà interrogé sur la relation existant entre la tragédie d'*Agamemnon* et le scénario politique de l'après-Terreur :

Qu'y a-t-il de commun entre Égisthe et Danton, entre Argos et Paris, entre la barbarie homérique et la démoralisation voltairienne ? Quelle étrange idée de donner pour miroir aux attentats d'une civilisation décrépète et corrompue les crimes naïfs et simples d'une époque primitive ; de faire errer, pour ainsi dire, à quelques pas des échafauds de la révolution française les spectres grandioses de la tragédie grecque, et de confronter au régicide moderne tel que l'accomplissent les passions populaires l'antique régicide tel que le font les passions domestiques !<sup>80</sup>

Ne trouvant pas un « rapport » direct entre la tragédie grecque de Lemercier et les désordres caractérisant cette époque, il se contentait d'y voir du moins une « harmonie ». C'est justement à travers cette nébuleuse archaïsante, qui prend naissance dans la période révolutionnaire proprement dite, qu'il faudrait observer certains ouvrages créés sous le Directoire, dont *Agamemnon* – la première tragédie à vocation politique de Lemercier – représente un cas de figure particulier.

---

<sup>79</sup> Sur cet ouvrage, voir *infra*, la section consacrée à la comédie.

<sup>80</sup> *Discours de Réception à l'Académie Française*, dans Victor Hugo, *Œuvres*, Bruxelles, Société Typographique Belge, 1842, t. I, p. 629.

### I.1.3 *Agamemnon* « beau comme l'antique ». Le triomphe tragique de Lemerrier

Dans son examen de *Méléagre*, Meister avait formulé *ante litteram* une condamnation qui, si elle ne peut guère s'appliquer au premier ouvrage de Lemerrier, anticipe l'anathème que la tragédie d'*Agamemnon* jeta sur son auteur : « il ne serait pas étonnant que le jeune homme [...] ne fit désormais plus rien qui mérite un véritable succès »<sup>81</sup>. *Agamemnon* fut créé au Théâtre-Français le 24 Avril 1797 : la tragédie des pélopidés reçoit, comme le rappelle Labitte, un « concert unanime d'éloges »<sup>82</sup>. La *Décade philosophique* salue un « ouvrage qui annonce à la fois l'essor d'un talent et la maturité d'une étude réfléchie » et voit dans *Agamemnon* une pièce « au-dessus de celle d'Eschyle, bien supérieure à celle de Thompson » ; pour les auteurs du *Nouveau Théâtre*, qui reproduisent la deuxième édition de 1797, la pièce de Lemerrier « semble rappeler le temps où le génie et non le patriotisme enfantait des poètes » ; *Le Spectateur du Nord* y voit « un talent distingué » ainsi qu'une « grande connaissance des bons modèles » ; le *Magasin Encyclopédique* définit *Agamemnon* comme l'exemple d'une tragédie classique au plan « sage et bien construit » ; le *Censeur dramatique* souligne enfin qu'une « Tragédie, où toutes les règles sont observées, où il n'y a ni enflure, ni sentence, ni déclamation, a paru, de [ces] jours, une espèce de phénomène »<sup>83</sup>. Son succès fut tel que la tragédie fut appréciée au niveau international, comme en témoigne une traduction espagnole de 1800<sup>84</sup>. La tragédie de Lemerrier fut également citée dans deux traductions importantes des tragédies de Sénèque et d'Eschyle et même dans une édition française des œuvres de Sénèque de 1832<sup>85</sup>.

Les raisons du triomphe d'*Agamemnon* sont à chercher aussi dans une distribution « d'exception » où se signalait avant tout l'Egisthe de Talma, qui jouait le même rôle dans la reprise du 12 juin 1798 au Feydeau<sup>86</sup>, du 13 août 1799 au Théâtre-Français et dans les reprises

---

<sup>81</sup> *Correspondance littéraire*, cit.,

<sup>82</sup> Charles Labitte, « Poètes et romanciers modernes de la France », *Revue de deux mondes*, Paris, 4<sup>ème</sup> série, t. 22, p. 457.

<sup>83</sup> *La Décade philosophique, littéraire et politique, par une société de républicains*, an V [1797], III<sup>e</sup> Trimestre, p. 235 ; *Le Nouveau Théâtre, ou choix des meilleures pièces qui ont paru depuis douze ans*, Hambourg et Brumswick, Fauche, 1798, p. 5 ; *Le Spectateur du Nord ou journal politique, littéraire et moral*, Hambourg et Brumswick, Fauche, 1798, p. 377, 380 ; *Le Magasin encyclopédique, troisième année*, t. I, p. 135 ; *Le Censeur dramatique*, 1797, t. 2, p. 258.

<sup>84</sup> Népomucène Lemerrier, *Agamemnon. Tragedia en cinco actos traducida del frances por D.E.T.*, Madrid, Benito Garcia y Comp., 1800.

<sup>85</sup> J-B. Leveau, G. A. Le Monnier, *Théâtre Complet des Latins, Sénèque, XIII*, Paris, Chasseriau, 1822, qui lui consacre un examen d'une dizaine de pages (483-478) ; Alexis Pierron, *Théâtre d'Eschyle*, Paris, Charpentier, 1842, p. xviii ; N.-E. Lemaire (éd.), *L. Annaei Senecae pars tertia sive opera tragica*, dans *Bibliotheca classica latina sive Collectio auctorum classicorum latinorum cum notis et indicibus*, Paris, 1832, vol. I, p. 538.

<sup>86</sup> Paul Porel et Georges Monval, *L'Odeon : histoire administrative, anecdotique et littéraire du Second théâtre français*, Paris, Lemerre, 1882 vol. II, p. 307.

de 1816 et 1817<sup>87</sup>. La liste des personnages des trois premières éditions donne des précisions concernant les autres comédiens. Le chef des rois était interprété par Baptiste l'aîné, alors que la femme d'Angiolo Vestris, Françoise-Marie-Rosette Gourgaud Vestris était la reine Clytemnestre. Cassandre, la « citoyenne Petit », n'était autre que Caroline Vanhove, indiquée par le nom de son premier mari Louis-Sébastien-Olympe Petit, en dépit de leur divorce prononcé en 1794 (elle n'épouse Talma qu'en 1802). Deux anciens comédiens du Théâtre des Variétés du Palais-Royal, les époux Saint-Clair, interprétaient Oreste et Pallène, alors qu'un très jeune Alexandre Duval<sup>88</sup> portait les habits du roi de Corinthe et Bonamy de Preciosi (Berville) jouait le rôle assez marginal d'Arcas. Les journaux de l'époque avaient loué la bonne performance des acteurs dans une création où leur jeu l'emportait sur la mise en scène, comme en témoignèrent les « applaudissements mérités » du public<sup>89</sup>. « Madame Petit » avait bien « saisi le ton prophétique qui convenait à Cassandre » dont le rôle avait « été très bien rendu » ; si l'on en croit un billet « galant » conservé dans la correspondance de Mme Talma, Lemercier avait expressément créé le rôle de la « Pythonisse », qui était un des favoris de l'auteur<sup>90</sup>, pour son amie Caroline ou, du moins, il s'était inspiré de la jeune actrice pour la caractérisation du personnage<sup>91</sup>. Quant à Talma, il fut « au-dessus de tout éloge dans le rôle repoussant d'Egiste [*sic*] » : son interprétation, qui suscita pourtant quelques critiques, prit les proportions d'une véritable consécration qui le plaça « incontestablement à côté de nos plus grands acteurs »<sup>92</sup>. Le personnage d'Egiste, l'un des premiers rôles des forcenés de Talma et véritable protagoniste de la pièce, revient d'ailleurs dans la *Clytemnestre* de Guérin – qui avait déjà manifesté son intérêt pour la corporéité du comédien<sup>93</sup> – exposée au salon de 1817,

---

<sup>87</sup> Mara Fazio, *François-Joseph Talma*, cit., p. 238.

<sup>88</sup> Alexandre Duval fut admis à la Comédie-Française en 1791, après son séjour volontaire en Amérique. Pendant sa carrière d'acteur – qui lui coûta la prison en 1793 – il ne joua d'habitude que des rôles de confident. Sur ce sujet, voir Charles Bellier-Dumaine, *Alexandre Duval et son œuvre dramatique : étude suivie de notes et de documents inédits*, Paris, Hachette et Cie, 1905, p. 66-68.

<sup>89</sup> « La pièce est bien établie est supérieurement jouée », *L'Esprit des journaux*, cit., p. 283.

<sup>90</sup> Voir Lemercier, *Cours analytique de littérature générale*, Paris, Nepveu, 1817, t. I, p. 155. Le rôle de Cassandre fut jugé comme un « ornement superflu » lors de la reprise de 1816 (voir *Journal général des théâtres*, 24 mars 1816).

<sup>91</sup> « Je reçois, bonne Caroline, votre ordre et le/ billet de notre ami Talma demain à midi/je me rendrai chez vous : songer que j'ai/ une cause à plaider pour moi devant votre/ amitié : il me serait doux de vous devoir/ l'existence d'une sœur à ma Cassandre ; et/ votre mari ne se fâchera [*sic*] pas que je vous/nomme partout la mère de mes enfants./ tout à vous/ L/ ce lundi matin » (Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 14642, f. 14r).

<sup>92</sup> *L'Esprit des journaux*, cit., p. 283. Comme le rappelle Mara Fazio (*François Joseph Talma*, cit., p. 115) Taine plaçait au même niveau (« en partage de gloire ») l'auteur et l'acteur.

<sup>93</sup> Avant son départ pour Rome (1803), Guérin réalise plusieurs études de l'acteur habillé à la romaine dans son cabinet. Voir l'ensemble de dessins conservés au Musées des Beaux-arts des Valenciennes (inv. D98528 ; D98523 ; D98526).

un an après la reprise d'*Agamemnon* de 1816<sup>94</sup>. Dans le visage d'Egisthe on reconnaît clairement les traits de l'acteur<sup>95</sup> ; sa position dans le tableau (l'index pointé, le regard fixe) semble en revanche évoquer le jeu expressif et « à l'anglaise » caractérisant la récitation du *primo divo*<sup>96</sup>. A cette idée d'ordre, de mesure, caractérisant le plan de l'action et l'ensemble de la versification, correspondait, d'après la presse de l'époque, une sobriété appréciable au niveau de la mise en scène<sup>97</sup> :

L'*Agamemnon* rend encore un autre service à l'art ; il donne un démenti formel à ceux qui soutiennent qu'il faut au public des décorations, des coups de théâtre, du tapage, du fracas, le feu partout. L'*Agamemnon* [...] beau comme l'antique, dépouillé de tout ce luxe ridicule, [...] a été reçu avec enthousiasme par tous les spectateurs<sup>98</sup>.

Cette simplicité s'inscrivait dans une conception de l'espace scénique qui visait à reconstruire une ambiance propice au développement de l'intrigue tout en respectant le coloris antique, et qui était le résultat d'un parcours de réformation du théâtre prenant racine dans les réflexions dramaturgiques du siècle précédent<sup>99</sup>. Pour Lemerrier, « la grave tragédie » est la « sœur » de la « grave peinture »<sup>100</sup> : en accord avec Talma, inspiré du travail de leur ami commun Jacques-Louis David dont Lemerrier avait été l'élève<sup>101</sup>, Lemerrier « forma le projet d'imprimer à la scène tragique la gravité austère et l'exactitude des costumes que l'artiste apportait dans ses tableaux »<sup>102</sup>. Le décor de Lemaire à colonnes doriques, dont les aménagements avaient coûté 243 francs, consistait en 2 châssis obliques avec portes à deux vantaux, accompagnés d'une figure peinte de Jupiter placée sur un piédestal. De plus, c'était le même qui avait servi, en 1792, pour *Brutus* et, en 1793, pour *Andromaque* et qui était

---

<sup>94</sup> Pierre-Narcisse Guérin, *Clytemnestre hésitant avant de frapper Agamemnon endormi*, huile sur toile, 1817 (3,42x3,25 m) Musée du Louvre, département des Peintures, Denon, premier étage, salle 75.

<sup>95</sup> Cette ressemblance se fait même plus évidente dans les dessins préparatoires. Voir Pierre-Narcisse Guérin, *Etude pour le visage d'Egisthe vu de profil*, pierre noire sur papier, premier quart du dix-neuvième siècle (38,2x50,1 cm), Angers, Musée des Beaux-arts, Inv. MBA82. 1226 récol. Le tableau et l'étude sont reproduits dans la présente édition d'*Agamemnon*.

<sup>96</sup> Sur le jeu de Talma, voir Mara Fazio, *François Joseph Talma*, cit., p. 14-29 et 98-100.

<sup>97</sup> Bien que le terme n'apparaisse comme substantif qu'en 1820, les changements qui se sont produits en France à partir de 1750 en autorisent l'emploi en vertu de l'importance majeure qu'ont gagné le dispositif scénique et la dimension visuelle dans l'organisation de la séance théâtrale et notamment au tournant du dix-huitième siècle. Sur la naissance de la locution « mise en scène » et son évolution sémantique, voir Roxane Martin, « L'apparition des termes « mise en scène » et « metteur en scène » dans le vocabulaire dramatique français », dans Mara Fazio et Pierre Frantz (éds.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène*, Paris, Désjonquères, 2010, p. 19-31.

<sup>98</sup> Nantivel, *Semaines critiques ou gestes de l'an cinq*, Paris, chez les Marchands de Nouveauté, 1797, t. 1, p. 284.

<sup>99</sup> Sur ce sujet, voir Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998.

<sup>100</sup> Lemerrier, *Hommage à la mémoire du peintre David*, lu à l'Académie le 2 mai 1838, Paris, Didot Frères, 1838, p. 19.

<sup>101</sup> Avant de se consacrer au théâtre, Lemerrier est effectivement tenté par la peinture et commence à fréquenter l'atelier de David (Étienne-Jean Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris, Didier, 1855, p. 96). Toujours reconnaissant au peintre pour ses leçons, jusqu'à la fin de sa vie Lemerrier se définit comme son « disciple » et parle de David comme de son « maître illustre » auquel il est redevable pour son « atride et quelque peu de lustre » (Lemerrier, *Hommage à la mémoire du peintre David*, cit., *passim*).

<sup>102</sup> Étienne-Jean Delécluze, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, Michel Lévy Frères, 1862, p. 37-39.

justement inspiré des *Licteurs apportant le corps de Brutus* qu'avait exposé David au salon de 1789<sup>103</sup>. Victor Hugo, dans son éloge de Lemer cier prononcé lors de sa réception à l'Académie (jeudi 5 juin 1841), ne manqua d'ailleurs pas de relever cette connivence entre le texte de la tragédie, le jeu de Talma et les dispositifs de mise en scène : « Ce sévère poème a vraiment le profil grec. On sent, en le considérant, que c'est l'époque où David donne la couleur aux bas-reliefs d'Athènes et où Talma leur donne la parole et le mouvement »<sup>104</sup>.

Les dispositifs d'imitation caractérisant le « médiocre » *Méléagre* avaient constitué l'un des défauts importants de la tragédie ; le public cultivé voyait au contraire dans *Agamemnon* l'exemple du bon usage des modèles<sup>105</sup>. Si le noyau de la fable est effectivement tiré d'Eschyle, la structure de la pièce, l'organisation de l'intrigue et même les dialogues rapprochent son ouvrage de l'*Agamemnone* d'Alfieri et dans certains passages la réécriture tient presque de la traduction<sup>106</sup>. Lemer cier ne se contente pas d'une seule source et opère une véritable contamination entre les différentes versions – antiques et modernes – de la tragédie des Pélopidés. Il déplore chez l'italien la présence d'un personnage « de mauvais goût » tel qu'Electre, mais surtout l'absence « de la Pythonisse », personnage central dans la version eschyléenne. En effet, si l'ombre de Thyeste sert à rappeler le passé de Pélopidés, la présence de Cassandre, comme chez Eschyle, permet à l'auteur d'introduire un autre passé, presque aussi néfaste, c'est-à-dire la guerre de Troie. L'auteur assigne en outre au personnage une fonction précise : tout en respectant l'unité de temps, Lemer cier peut évoquer grâce à sa prédiction/malédiction l'histoire du retour et de la vengeance d'Oreste<sup>107</sup>.

---

<sup>103</sup> Voir Barry Daniels, *Le décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848, suivi d'une édition du Registre des machinistes* par Jacqueline Razgonnikoff, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2003, p. 165.

<sup>104</sup> Victor Hugo, *Discours de réception*, cit., p. 629.

<sup>105</sup> Editions de référence utilisées dans ce travail : Eschyle, *Agamemnon*, traduit et commenté par Pierre Judet de La Combe, Paris, Bayard, 2004 ; Eschilo, *Oresteia*, introduzione di Vincenzo Di Benedetto ; traduzione, note e cura del testo di Enrico Medda, Luigi Battezzato, Maria Pia Pattoni, Milano, Rizzoli, 1995 ; Seneca, *Tragedie*, a cura di Gian Carlo Giardina e Rita Cuccioli Meloni, testo a fronte, Torino, Utet, 2009 ; Alfieri, *Agamemnone*, a cura di Carmine Jannaco e Raffaele De Bello, dans *Tragedie*, V, Asti, Casa di Alfieri, 1967. Toutes les citations renvoient aux mêmes éditions.

<sup>106</sup> A l'époque où Lemer cier écrit son *Agamemnon*, les tragédies alfieriennes n'avaient pas encore été traduites en français : la version de Lemer cier compterait ainsi parmi les premières adaptations françaises de son *Agamemnone*. Sur la fortune française de l'auteur du *Misogallo*, voir Christian Del Vento, « La première fortune d'Alfieri en France : de la traduction française du *Panégyrique de Trajan par Pline* (1787) à la traduction des *Œuvres dramatiques* (1802) », *Revue des études italiennes*, 2004, 1-2, p. 215-227 ; pour la période directoriale, voir Andrea Fabiano, « La réception d'Alfieri du théâtre d'Alfieri dans la presse théâtrale et littéraire française entre Révolution et Consulat », *ivi*, p. 229-240 ; sur la circulation des idées d'Alfieri et leur importance au sein de la réflexion sur le théâtre et des débats culturels et politiques au tournant du dix-huitième siècle, voir Lionello Sozzi, « Da Chénier a Constant: presenza di Alfieri in Francia, dans Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra Illuminismo e restaurazione », dans *Atti del Convegno Internazionale* a cura di G. Ioli, S. Salvatore Monferrato, Torino, Bona, 1985, p. 297-307.

<sup>107</sup> Sur cette prophétie et ses connotations politiques voir *Infra*.

La tragédie de Lemerrier se présente, d'un point de vue thématique, comme une tragédie de la vengeance, le véritable moteur de l'action étant justement Egisthe. Cet aspect, qui semble tiré de l'hypotexte alfiérien, établit en revanche un rapport génétique direct avec la tragédie grecque. « Et moi, je suis, par le droit, la main qui a cousu ce meurtre »<sup>108</sup> : dans l'entretien final avec le chœur, quand le fils de Thyeste fait sa première apparition dans l'œuvre d'Eschyle, il se présente comme l'organisateur du régicide qui ne serait que le fruit de ses manipulations. En réintroduisant Cassandre et en expulsant Electre, Lemerrier se rapproche du noyau original de l'histoire tragique d'*Agamemnon* ; en suivant la structure de l'intrigue alfiérienne, qu'il applique pourtant à la *fabula* primitive d'Eschyle, Lemerrier opère une contamination entre les deux textes-sources.

Comme en témoignent les innombrables allusions intertextuelles au niveau du vers et de la rime, la langue classique de Racine et de Voltaire constitue une sorte de dispositif de traduction de l'italien d'Alfieri. Au moment de la création, l'intertexte alfiérien passe pourtant sous silence et la presse ne semble pas remarquer les similitudes entre les deux ouvrages<sup>109</sup>. L'auteur de *Pinto* ne reconnaît sa source italienne qu'en 1810 dans son *Cours de littérature générale*, en faisant l'éloge de cet ouvrage « qui est plein d'excellents morceaux et étincelle de beaux traits qui [lui] ont paru dignes d'être imités sur notre théâtre »<sup>110</sup>. Ce qu'il apprécie en revanche chez Eschyle c'est « l'extrême nudité du sujet de ses drames », où les personnages « s'y montrent sous de fières et immobiles attitudes, tels que des statues parlantes »<sup>111</sup>, mais cette recherche archéologique – au sens propre de recherche de l'origine – passe également par une prise de conscience des transformations toutes modernes subies par l'esthétique tragique française au cours du dix-huitième siècle et notamment, en ce qui concerne le mythe des Pélopidés, du *tremendismo* des versions de Crébillon et de Voltaire<sup>112</sup>, que Lemerrier semble relire à la lumière de la version sénéquienne<sup>113</sup>. L'auteur essaye

<sup>108</sup> Eschyle, *Agamemnon*, traduit et commenté par Pierre Judet de la Combe, Paris, Bayard, 2004, v. 1604, p. 93.

<sup>109</sup> La connivence entre les deux pièces n'échappe pas à Geoffroy qui, lors des reprises de 1803, démolit la pièce de Lemerrier qu'il juge vulgaire et de mauvais goût et dont il épargne uniquement l'interprétation de Talma. Le critique s'en prend surtout aux amour adultères de Clytemnestre et Egisthe, dont il rapproche les dynamiques à la *Femme à deux maris*, mélodrame de Pixérécourt créé en 1802 ! (Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, Paris, Blanchard, 1819, t. 4, p. 42-52, l'article original date du 17 novembre 1803).

<sup>110</sup> Lemerrier, *Cours analytique de littérature générale*, cit., p. 155.

<sup>111</sup> Lemerrier, *Cours analytique de littérature générale*, cit., t. I, p. 160.

<sup>112</sup> *Atrée et Thyeste* de Crébillon (1707), *Les Pélopidés* (1771) et *Oreste* de Voltaire. Lemerrier préfère normalement le Voltaire tragique à Crébillon, mais dans le cas spécifique du mythe de cette famille incestueuse et fratricide, l'auteur d'*Agamemnon* préfère le « trait sublime » et « terrible » de la version du modèle de Crébillon. Voir Lemerrier, *Cours analytique de littérature*, cit., t. 1, p. 273-276. Sur la reprise de Racine au niveau stylistique et structurel, voir *infra*. Pour les allusions intertextuelles les plus importantes, voir aussi l'appareil des notes de la présente édition d'*Agamemnon*.

<sup>113</sup> L'*Encyclopédie* et les premières éditions du *Dictionnaire* de l'Académie inscrivent le mot attitude dans le registre de la peinture et de la sculpture. Pour l'*Encyclopédie* l'attitude indique également « la position du corps

d'imiter du grec cette atmosphère archaïsante mais il n'est pas moins sensible à des suggestions plus macabres : la première scène du premier acte de l'*Agamemnon* de Lemerrier s'ouvre sur le récit de l'apparition de l'ombre de Thyeste qui, *visio* ou réalité, hante le souvenir d'Egisthe :

O mon père ! pourquoi ton spectre errant, livide,  
Assiège-t-il mes pas ? Il me parle, il me suit,  
Sous ce même portique, au milieu de la nuit.  
Ne crois pas qu'une erreur, dans le sommeil tracée,  
De sa confuse image ait troublé ma pensée : [...]  
Il vint, il m'apparut, les cheveux hérissés,  
Pâle, offrant de son sein la cicatrice horrible ;  
Dans l'une de ses mains brille un acier terrible,  
L'autre tient une coupe... ô spectacle odieux !  
Souillée encor d'un sang tout fumant à mes yeux.  
L'air farouche, et la lèvre à ses bords abreuvée :  
« Prends, dit-il, cette épée à ton bras réservée ;  
Voici, voici la coupe, où mon frère abhorré  
Me présenta le sang de mon fils massacré :  
Fais-y couler le sien que proscriit ma colère,  
Et qu'à longs traits encor ma soif s'y désaltère »<sup>114</sup>.

Les propos de haine et de vengeance du fils de Thyeste se fondent avec une description épurée du banquet de Thyeste qui, sans avoir à en manger le cadavre, est forcé à boire le sang de son fils<sup>115</sup> :

Il recule à ces mots, me montrant de la main  
Le Tartare profond, dont il suit le chemin.  
Le dirai-je ? sa voix perçant la nuit obscure,  
Ce geste, et cette coupe, et sa large blessure,  
Ce front décoloré, ses adieux menaçants...  
J'ignore quel prestige égara tous mes sens.  
Entraîné sur ses pas vers ces demeures sombres,  
Gouffre immense, où gémit le peuple errant des ombres,  
Vivant, je crus descendre au noir séjour des morts.  
Là, jurant et le Styx et les dieux de ses bords,  
Et les monstres hideux de ses rives fatales,

---

& de la tête quand on écrit » et l'édition de 1798 du *Dictionnaire* de l'Académie « donne ce nom aux différents mouvements du corps que fait un Danseur ». Le terme « attitude » dont use Lemerrier établit ainsi un lien sémantique entre sculpture, peinture, danse, pantomime et écriture. Le recours à des modèles plus récents, tels que Voltaire, Crébillon et Alfieri ou à la tradition du théâtre latin, indique peut-être une volonté de Lemerrier de donner de l'impulsion et du mouvement aux « statues immobiles » d'Eschyle sans ôter leur majesté sculpturale et picturale, comme les choix de mise en scène sembleraient le confirmer.

<sup>114</sup> Lemerrier, *Agamemnon*, I, 1. Le texte se réfère à la présente édition d'*Agamemnon*, dont toutes les citations sont tirées.

<sup>115</sup> D'après le mythe, Atrée ferait en sorte que son frère Thyeste dévore ses propres enfants. De par ce changement, le récit d'Egisthe fait écho à la tragédie de Crébillon et s'insère ainsi dans son axe de continuité diégétique (voir Crébillon, *Atrée et Thyeste*, La Haye, Johnson, [1711], acte VI, scène 4).

Je vis, à la pâleur des torches infernales,  
 Les trois sœurs de l'enfer irriter leurs serpents,  
 Le rire d'Alecton accueillir mes serments ;  
 Thyeste les reçut, me tendit son épée,  
 Et je m'en saisissais, quand à ma main trompée  
 Le vain spectre échappa, poussant d'horribles cris.  
 Je fuyais... je ne sais à mes faibles esprits  
 Quelle flatteuse erreur présenta sa chimère.  
 Il me sembla monter au trône de mon père ;  
 Que, de sa pourpre auguste héritier glorieux,  
 Tout un peuple en mon nom brûlait l'encens des dieux ;  
 Je vis la Grèce entière à mon joug enchaînée,  
 La reine me guidant aux autels d'hyménée,  
 Et mes fiers ennemis, consternés et tremblants,  
 Abjurer à mes pieds leurs mépris insolents.

Ce n'est pas chez l'austère Eschyle que Lemer cier a pu trouver l'affreuse apparition de l'ombre, mais plutôt dans l'*Agamemnon* de Sénèque<sup>116</sup>, où l'*umbra* de Thyeste est un véritable personnage. Lemer cier en atténue néanmoins les accents « baroques »<sup>117</sup> et se sert de l'escamotage de la *visio* pour respecter la vraisemblance. La prosopopée de Thyeste continue chez Sénèque avec une description minutieuse des tortures des enfers, où les références mythologiques s'accumulent et dont l'auteur de *Pinto* évite les détails. Le songe d'Egisthe se termine chez Lemer cier par une sorte de *descensio ad inferos* qui précède le réveil. Il est important de souligner qu'Egisthe croit voir le fantôme de Thyeste « sous les murs » (Acte I, scène I) du palais : l'apparition de l'ombre paternelle aux remparts de la ville semble faire allusion à *Hamlet* de Shakespeare, ou du moins à l'adaptation que son ami Ducis avait fait de ce drame en 1769 et qui avait été repris au Théâtre-Français en 1789. L'introduction du thème de la vision n'est d'ailleurs pas une trouvaille de l'auteur : c'est bien à Alfieri qu'on en doit l'invention. Dans *Agamennone* l'hallucination d'Egisthe prend la forme d'un monologue délirant ; par souci de vraisemblance Lemer cier utilise en revanche la figure du confident auquel le fils de Thyeste rend compte de sa vision<sup>118</sup>. Pour la création de sa tragédie grecque, Lemer cier opère donc une contamination de différents modèles et c'est justement par rapport à ce vaste ensemble hypertextuel que se définit pleinement la signification politique de son ouvrage.

<sup>116</sup> Sur le caractère « macabre » du théâtre de Sénèque, voir M.J. Mans, « The Macabre in Seneca's tragedies », *Acta Classica*, XVII, 1984, p. 101-119.

<sup>117</sup> Gian Carlo Giardina, *Introduzione*, in Seneca, *Tragedie*, cit., p. 15-17.

<sup>118</sup> Le passage contient également des vers directement traduits de l'incipit d'Alfieri « A che m'inseguì, o sanguinosa, irata/ Dell'inulto mio padre orribil ombra ? », Alfieri, *Agamennone*, I, 1, v. 1-2.



### I.1.3.1 Intertextualité et politique

Le succès de cette tragédie mettant en scène l'histoire du « roi par excellence », pour reprendre le mot des *Semaines critiques* de l'an cinq<sup>119</sup>, s'explique donc par rapport à sa connivence avec un esprit public qui, étant sorti de la Terreur jacobine, affronte maintenant les incertitudes du gouvernement directorial. Le premier élément à considérer pour mieux comprendre la portée politique de l'ouvrage tient plus à un lien intersémiotique qu'à l'intertextualité à proprement parler : le cadre du Théâtre de la République d'abord mais surtout le réemploi du même dispositif scénique qui avait servi pour le *Brutus* de 1790 et que le public n'avait pas de mal à reconnaître – avec l'évocation de la toile davidienne qu'impliquait une pareille reprise – rappelaient la tradition de cette antiquité politisée ayant caractérisé la dramaturgie républicaine. En harmonie avec cette esthétique archaïsante marquant la mise en place et les costumes et dans le respect du modèle gréco-romain et de la source italienne, Lemer cier crée un ouvrage dont tous les personnages – du roi à la prisonnière – se tutoient. Si à l'époque de la création la pratique du *tu républicain* était désormais tombée en désuétude, l'absence de tout déictique distal faisait dans ce cas allusion au vieil idéal égalitaire : mettre en scène sur le Théâtre de la République l'histoire tragique de deux meurtriers se tutoyant, issus d'une lignée de fratricides incestueux, revenait en quelque sorte à jeter un voile sur ces mêmes idéaux que la Révolution avait chanté à travers le recours au mythe et à la tradition gréco-latine.

La fable d'*Agamemnon* – dans ses différentes déclinaisons – est avant tout l'histoire d'un régicide, et c'est justement par rapport à ce moment précis, climax de l'action tragique, que Lemer cier se sert du dispositif intertextuel dans l'aménagement du sous-texte politique : dans un ouvrage qui suit de près la *fabula* de la rédaction grecque et la structure diégético-dramatique de la version italienne, Lemer cier introduit effectivement des éléments nouveaux importants qui distinguent nettement la tragédie de ses sources :

CASSANDRE  
Dans ses robes, elle a pris la bête noire par stratagème,  
Elle frappe. Et il tombe dans la cuve pleine d'eau.  
Je te raconte l'histoire du chaudron [*lébès*], tueur par

CASSANDRA  
Armat bipenni Tyndaris dextram furens,  
Qualisque ad aras colla taurorum prius  
Designat oculis antequam ferro petat,

---

<sup>119</sup> « Si les hommes qui n'ont que la colère des opinions, sans en avoir la raison, voulaient me promettre de ne pas se fâcher, je rirais bien un petit peu de voir Agamemnon, le roi des rois, le roi par excellence, si bien reçu à la République. Mais ne réveillons pas le chat qui dort », *Semaines critiques ou gestes de l'an V*, Paris, chez Les Marchands des Nouveautés, 1797, t. 1, p. 284-285.

ruse.  
Eschyle, *Agamemnon*, v. 1126-1129<sup>120</sup>

EGISTO  
[...]  
Eccoti un ferro. [...]  
AGAMENNONE

Oh tradimento!  
Tu, sposa?... Oh cielo... Io moro! Oh tradimento !

EGISTO  
Muori, sì, muori. E tu raddoppia, o donna,  
Raddoppia i colpi; entro al suo cor nascondi  
Il pugnale tutto: di quell'empio sangue  
Tutto spandi, bagnare voleasi il crudo  
Nel sangue nostro.

Alfieri, *Agamennone*, V, 3-4.

Sid huc et illuc impiam librat manum.  
Habet, peractum est. Pendet exigua male  
Caput amputatum parte et hic trunco cruor  
Exundat, illic ora cum fremitu iacent.  
Sénèque, *Agamemnon*, v. 897-903.

CLYTEMNESTRE

Donne ce fer. [...]

(Clytemnestre entre dans la chambre d'Agamemnon)

AGAMAMNON, *douloureusement dans sa chambre*

Arrête !

EGISTHE, *trionphant*

Il meurt et je suis roi !

[...]

CLYTEMNESTRE

O forfait ! dans son sein mon bras s'est donc plongé !  
(Elle jette le poignard, Égisthe le saisit avec empressement.)

EGISTHE, *le poignard à la main.*

Voilà le sang d'Atride, et Thyeste est vengé !

Lemercier, *Agamemnon*, V, 6-7

Cette différence se manifeste aussi bien par rapport aux objets composant la mise en scène du meurtre que par rapport aux modalités d'exécution de l'acte. Dans la tragédie grecque, la prophétesse Cassandre fait allusion à un lébès (v. 1129), c'est-à-dire le vase censé accueillir le sang d'Agamemnon après le coup fatal de Clytemnestre : il s'agit bien du vase au trépieds utilisé par les grecs au bain (référence réelle au bain d'Agamemnon) mais il est tout à la fois un objet lié aux holocaustes animaux<sup>121</sup> et aux ablutions rituelles (référence métonymique au lexique religieux)<sup>122</sup>. De plus, c'est Clytemnestre-même qui, en affirmant avoir ainsi vengé Iphigénie, jouit du régicide qu'elle offre aux Erinyes (v. 1431-1437) « au nom de la justice »<sup>123</sup>. Sénèque, qui reprend chez Eschyle la similitude du taureau, rend presque explicite l'assimilation du meurtre au sacrifice par le biais d'une autre similitude, qui

<sup>120</sup> Dans la version assez libre de Brumoy, la seule traduction dont disposait Lemercier, c'est surtout le chœur qui insiste sur la dimension sacrificielle d'un régicide de vengeance, expiant « un sang versé depuis longtemps [...] sacrifié aux mânes irrités », *Le théâtre des grecs*, édition revue et augmentée par MM. Rochefort et du Theil, Paris, Cussac, 1785, p. 165.

<sup>121</sup> La prophétesse compare le roi à un taureau sacrificiel (v. 1126-1128), la forme la plus noble de bouc émissaire (voir Walker Burkert, *La religion grecque*, (trad. G. Arrighi), Milano, Jaca Book, 2003, p. 150-152).

<sup>122</sup> Cette connotation rituelle n'enlève rien à l'atrocité du régicide, mais entoure l'évènement d'une aura solennelle. C'est par cet impur sacrifice qu'elle répond au sacrifice d'Iphigénie demandé par les dieux. L'*imagery* sacrificielle du régicide a été interprétée comme le reste d'un mythe antérieur à la composition de la tragédie, où l'homicide du roi serait un acte légitime propre d'une société matrilineaire (voir Giuseppe Sermoni, *Il mito della grande madre*, Milano, Mimesis, 2002, p. 66).

<sup>123</sup> Sur la différence entre la mort d'Agamemnon, que Clytemnestre conçoit comme un véritable sacrifice, et la mort de Cassandre, qui ne serait qu'un simple meurtre, voir Pierre Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaires des dialogues*, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, seconde partie, p. 636-639.

transforme la vision de Cassandre en mise en scène d'un véritable holocauste<sup>124</sup>. Dans la version alfiérienne (V, 3), une Clytemnestre hésitante tue Agamemnon avec le poignard qui avait égorgé les enfants de Thyeste (v. 125-126) : l'aspect proprement sacrificiel s'efface en faveur d'une ritualisation de la vengeance. Il ne s'agit donc plus d'un holocauste, mais de la répétition du même geste accompli grâce au même objet n'ôte pas complètement la dimension rituelle du régicide<sup>125</sup>.

Dans la version de Lemercier la dimension rituelle du meurtre est évoquée symboliquement dans le songe d'Égisthe du premier acte par la référence à la coupe contenant le sang des enfants de Thyeste, dont il ne sera plus question dans la pièce (v. 155-156). Egisthe reçoit une épée du fantôme de son père : d'après une sorte de prologue de la tragédie inventé par Lemercier, elle serait la même épée qu'Atrée avait autrefois donnée à Egisthe qui, ignorant sa naissance, aurait dû s'en servir pour tuer son père (v. 850-852)<sup>126</sup>. Agamemnon désarme Egisthe et l'épée disparaît entièrement de la scène. Les outils nécessaires au sacrifice (l'épée, la coupe) sont donc bien évoqués dans les dialogues mais les personnages ne s'en servent jamais : l'inutilité des outils sacrificiels dénonce symboliquement la vanité intrinsèque du sacrifice, qui se fait ici grâce à un poignard anonyme que Clytemnestre reçoit de la main d'Egisthe. Les deux objets, remémorés et aussitôt oubliés, sont le signe d'une attention particulière de Lemercier pour l'aspect rituel, voire sacrificiel, que le régicide possédaient dans ses modèles mais auquel il décide délibérément de renoncer. Il ne s'agit plus, comme dans la tragédie ancienne, de racheter la mort d'Iphigénie, le sang de Troie ou des fils de Thyeste : chez Lemercier, la mort d'Agamemnon n'est que l'effet de l'ambition et de la vengeance. De ce point de vue, la déresponsabilisation, du moins partielle, de la reine, son repentir, dont l'auteur a hérité d'Alfieri<sup>127</sup>, prend toutefois chez Lemercier une signification différente. Pour Alfieri, l'hésitation de la reine, sa résolution finale et son repentir, qui l'éloignent beaucoup de la « mâle » Clytemnestre eschyléenne, sont l'occasion pour mettre en scène le conflit intérieur de l'héroïne, dans une perspective qui est essentiellement

---

<sup>124</sup> « Qualisque ad aras colla taurorum prius designat oculi », v. 897-898.

<sup>125</sup> Clitennestra voit que son sein sera bientôt percé de ce même poignard (« già al sen mi veggo questo istesso ferro », V, 4, v. 156), allusion à la vengeance d'Oreste.

<sup>126</sup> Le rôle d'Atrée dans la cession de l'épée est une invention de Lemercier : d'après les sources classiques Egisthe reçut l'épée de sa mère-sœur Pélopie, qui l'avait volée à Thyeste. C'est grâce à cette épée qu'il est reconnu par son père au moment de leur rencontre et évite ainsi de commettre un parricide (Voir Hyginus, *Fabulae*, LXXXVIII, 9).

<sup>127</sup> Chez l'italien, Clitennestra se repent tout juste après le meurtre : « Pace/ Sperar poss'io più mai?... qual vita orrenda/ Di rimorsi, e di lagrime, e di rabbia!... », (I, 1, v. 20-22).

psychologique. Lemercier, qui cherche effectivement, on l'a observé<sup>128</sup>, à donner une épaisseur psychologique nouvelle aux personnages tragiques, insiste sur cet aspect du caractère de Clytemnestre afin de déplacer l'attention du public de la femme meurtrière à son amant Egisthe, véritable mandant d'un homicide politique dont elle n'est que l'exécutrice matérielle. Egisthe, antagoniste réel de la pièce, rival d'Agamemnon et nouveau souverain, est ainsi l'unique responsable de la mort du roi. Inutile de chercher, dans cette opposition, une "application" concrète, un référent univoque entre les héros de la tragédie et des personnages historiques de l'époque. Après la décapitation de Louis XVI, le plus grand des parricides a déjà été accompli : il n'y a aucune raison de répéter rituellement l'expérience d'un meurtre que l'auteur, tout partisan de la Révolution qu'il soit, ne peut s'empêcher de réprouver<sup>129</sup>. Cette désacralisation du parricide correspond à une condamnation implicite, mais la mort de Louis XVI n'est pas toutefois l'unique objet de la réprobation de Lemercier. Le parricide, il est vrai, évoque la décapitation du roi, le meurtre d'Agamemnon étant, dans le récit prophétique de Cassandre de la version grecque, une véritable décollation ; mais Agamemnon n'est pas identifiable à Louis XVI ou, pour mieux dire, pas qu'à lui. Les versions antiques du mythe d'Agamemnon mettaient en scène un homme de pouvoir tué par une femme pendant qu'il prenait son bain. Cette donnée pourrait donc pousser à voir, dans la mort d'Agamemnon, une référence directe à la mort de Marat, mais Lemercier, tout comme Alfieri, élimine la scène de l'ablution du héros. Et pourtant, l'évocation de la mort de Marat persiste, du moins par le biais d'une assimilation reniée : au travers de la manipulation et de la modification du mythe, la tragédie contient et le Parricide et la mort de Marat, sans pour autant donner lieu à une correspondance biunivoque entre l'ami du peuple ou le roi et Agamemnon. La plasticité du mythe permet à l'auteur de condenser en un personnage-emblème, Agamemnon, l'essence d'un système de gouvernement dont l'idéal a été à jamais corrompu : son repentir pour la mort d'Iphigénie symbolise, au de là de toute association possible, toutes les victimes offertes au système républicain, tout le sang injustement versé pour le bien de la collectivité<sup>130</sup>.

---

<sup>128</sup> On a effectivement vu dans *Agamemnon* « a curious attempt to refresh the exhausted classical subject by an infusion of psychology and lyricism » (Louis François Cazamian, *A History of French Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 273). Dans cette direction iraient aussi les ajouts et les modifications qu'a subis le texte au fil des années, il suffit de rappeler le développement du monologue de Clytemnestre qui s'allonge au fil des éditions en atteignant une longueur de bien 40 vers (IV, 4).

<sup>129</sup> Le 21 octobre 1792, Lemercier se trouvait à Tours. Ses voisins de table avait proposé un toast pour la mort des aristocrates auquel il avait refusé de participer. Sa phrase « je ne bois à la mort de personne » lui avait temporairement coûté sa liberté (voir *Notes biographiques* de Madame Lemercier, Bibliothèque de Bayeux ms 240 ; François Vauthier, *Essai sur la vie et les œuvres de Népomucène Lemercier*, cit., p. 10 ; Maurice Souriau, *Lemercier*, cit., p. 17).

<sup>130</sup> De ce point de vue, *Agamemnon* est bien un anti-*Callias*, drame historique où le protagoniste immole son fils pour la patrie (Hoffman et Grétry, *Callias ou Nature et Patrie*, représenté en 1794 à l'Opéra-comique).

La mort d'Iphigénie, ce sacrifice de l'innocence, aurait ainsi à jamais disqualifié les idéaux pour lesquels Agamemnon avait dû, à contre cœur, l'immoler. De la même manière, Egisthe incarnerait en revanche, par opposition à Agamemnon, l'essor d'un gouvernement qui n'est pas le résultat de la corruption d'un idéal, mais plutôt le fruit d'un crime qui aurait pris le masque de l'idéal<sup>131</sup>. L'avènement de son règne est un avatar de la Terreur jacobine, Egisthe est justement le fils d'un « buveur de sang », mais il représente aussi la terreur propre à tout système absolutiste au sens large du terme. Par l'absence d'un ancrage défini et clairement identifiable à l'histoire contemporaine, Lemercier parvient à en recréer l'atmosphère : le pessimisme de la tragédie imbue d'une symbolique de la dissidence jette une ombre sur l'ensemble de l'expérience de la Révolution. La tragédie d'*Agamemnon* représenterait ainsi une condamnation globale de toute forme de violence institutionnalisée. L'assimilation des jacobins aux « buveurs de sang » et plus en général la polysémie du terme « aristocrate », dont on se sert dans la littérature pamphlétaire pour désigner les ennemis de la République de « toutes les classes et de tous les états », permettent à Lemercier d'établir un rapport entre les Pélopidés, princes cannibales et émophages, et les « terroristes ». La plasticité de la matière antique, son caractère hétérochronique, accentue la nature déjà proprement hétérotopique<sup>132</sup> de la scène théâtrale : si effectivement « la source est un miroir »<sup>133</sup>, c'est bien un jeu de miroirs qui se met ici en place pour prêter un voile dissimulateur à l'idéologie de la dissidence.

Comme dans la *Mort d'Abel* de Legouvé (1792) – qui pourrait déjà être lue, Ruggero Campagnoli l'a bien montré, comme un tableau allégorique devant lequel on s'interroge sur la véritable signification de l'idéal de Fraternité<sup>134</sup> – l'absence de références univoques au moment historique, l'ambivalence des allégories présentées, tout contribue à rendre la

---

<sup>131</sup> On voit ici l'importance du faux nom d'Egisthe, qui est une invention de Lemercier. Le recours à ce déguisement ne sert pas uniquement à afficher l'hypocrisie du personnage : dans la mythologie grecque, Plexippe était l'oncle de Méléagre. Quand il s'opposa à la décision d'offrir les dépouilles du Sanglier de Calydon à la chasseresse Atalante, Méléagre le tua. A travers cette référence masquée à un récit mythologique mettant en scène les luttes de deux membres de la même famille qui se terminent par un meurtre, Lemercier projette sur le personnage d'Egisthe l'ombre d'un autre crime, le fantôme d'une autre vengeance : comme l'injuste Plexippe, Egisthe sera tué par son « neveu » Oreste. De plus, l'allusion implicite au mythe de Méléagre ne peut que renvoyer à son premier essai dramatique

<sup>132</sup> On se réfère ici à la notion foucauldienne d'hétérotopie : d'après le philosophe, l'espace de la scène serait effectivement par définition un espace autre (voir *Les Hétérotopies*, dans Michel Foucault, *Le Corps utopique. Les Hétérotopies*, prés. par D. Defert, Nouvelles Editions Lignes, 2009, p. 28).

<sup>133</sup> Edith Flamarion, Catherine Volpilhac-Auger, « Etat de recherches et tendances actuelles », *Dix-huitième siècle*, 27, 1995, p. 5.

<sup>134</sup> « Malheur à tout Abel qui cherche ma présence ! » : la signification politique de cette tragédie en trois actes n'est pas explicite, mais, comme l'a souligné Ruggero Campagnoli, « la figure et le geste de Caïn » tendent à évoquer la question de la Fraternité. Voir Legouvé, *La mort d'Abel*, Paris, Méridot, 1793, III,2 ; Ruggero Campagnoli, « La Rivoluzione di Caino : *La Mort d'Abel* di Légouvé », dans *Il Teatro e la Rivoluzione Francese*, cit., p. 107-121. Campagnoli rappelle également à ce sujet une formule que Mercier attribue à Chamfort : « sois mon frère ou je te tue » (ivi p. 108).

dénonciation bien plus violente et efficace par rapport à d'autres ouvrages où l'objet de l'attaque et les allusions politiques se présentent de manière plus explicite. L'auteur pose l'équivalence des crimes d'Agamemnon, perpétrés aux noms d'une cause commune, au meurtre commis par Egisthe, effet d'une volonté de pouvoir individuelle : la Terreur aurait ainsi prolongé les abus de l'Ancien Régime sous une forme nouvelle qui chercherait à se légitimer par l'invocation d'une liberté ayant désormais perdu toute sa valeur incantatoire du début de la Révolution. Si la Révolution était le fruit d'une prise de conscience de l'injuste, le chemin qu'elle a emprunté aurait incontestablement reconduit l'homme vers cette injustice qu'il avait essayé d'écraser. Lemercier se sert du langage de l'Antiquité, instrument rhétorique du discours révolutionnaire par excellence, pour condamner les excès de violence de la République et de la Terreur. Eviter toute attaque directe, revient à condamner l'expérience révolutionnaire dans son ensemble.

La vision de l'Histoire telle qu'elle apparaît dans les tragédies de Chénier de la même période, ou bien dans *La Mort d'Abel*, est essentiellement négative : la dernière phase du théâtre de la Révolution relève pleinement de ce pessimisme historique qui naît essentiellement d'un dépaysement, d'un désordre propre à la société française fin dix-huitième siècle. La tragédie d'*Agamemnon*, allégorie de la dissidence politique, emblème d'une condamnation idéologique de la Terreur et de la violence, se clôt néanmoins sur une note d'espoir : le retour d'Oreste ouvre effectivement la possibilité d'un futur de paix. L'importance accordée à l'enfant acquiert une signification nouvelle grâce aux derniers mots qu'il prononce sur la scène : invité par Strophus à venger le forfait de son oncle, le prince, en dépit de son âge, donne son assentiment (« Oui, j'en prends à témoin les filles du Tartare » v. 1553). Le fils d'Agamemnon, Oreste vengeur, dernier espoir du Paris/Argos, c'est l'enfant du vrai idéal républicain : son retour symbolise l'espoir de voir un jour ressurgir cet idéal sous une forme encore entièrement pure, pour rétablir enfin l'ordre et la paix. On se demande alors si Lemercier avait pensé, dans la prophétie de Cassandre, à son ami Bonaparte qui, loin d'être devenu Napoléon, était pour l'auteur le véritable défenseur des valeurs républicaines, prêt à sauver la France des incertitudes du gouvernement directorial<sup>135</sup>. Anne Ubersfeld a vu dans le mélodrame la réponse au « bouleversement » provoqué par la Révolution, une tentative, inutile bien entendu, de « racheter la mort du père »<sup>136</sup>. L'Antiquité de Lemercier, par sa

---

<sup>135</sup> Sur le rapport de Lemercier au Consul et à l'Empereur, voir *infra*.

<sup>136</sup> « Né du choc provoqué par la mort de Louis XVI, le mélodrame porte en lui la réponse à une question infantile, mais angoissante : comment racheter “la mort du père” ? Comment faire face au bouleversement issu de la Révolution ? La solution proposée par le mélodrame est simplette : on ne peut supprimer le mal et le

référence indirecte au présent dont elle constitue une condamnation globale, pourrait bien représenter une autre réponse possible à cette sollicitation ou, du moins, une manière alternative, formulée dans un contexte plus académique, d'exprimer le même désarroi, de porter sur la scène la même incertitude.

---

malheur, ni ressusciter le roi-père ; en revanche, on peut toujours éliminer le “méchant”, le “traître”, d'où provient tout le mal », *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 55.

### I.1.3.2 Une sensibilité romantique ? Lemercier et l'*infans* parlant

#### I.1.3.2.1 Un mutisme ontologique

Sans vouloir chercher dans *Agamemnon* la transposition sur la scène tragique d'un « pathétique de mélodrame »<sup>137</sup>, on peut aisément reconnaître dans la pièce certains traits anticipant l'esthétique de ces tragédies que la critique a définies comme « méloclassiques » caractérisant la dramaturgie du début du dix-neuvième siècle<sup>138</sup>. La présence d'Oreste, enfant parlant inséré dans le cadre d'une tragédie se voulant pourtant classique en représente l'exemple le plus frappant, surtout si l'on réfléchit à la marginalité des enfants-personnages dans la littérature dramatique dite « haute ». L'enfant, on l'a déjà observé, « tient peu de place dans les anciennes littératures » ; plus en général « aux époques où [...] la littérature est raisonnable et raisonneuse, l'enfant reste à l'écart »<sup>139</sup>. On en retrouve le paradigme dans Molossos, le fils d'Andromaque et Pyrrhus dans la tragédie d'Euripide : enfant de la reine-esclave et du roi infidèle, il incarne parfaitement le type de l'*infans*, qui se caractérise, même d'un point de vue étymologique, par un mutisme que l'on pourrait définir ontologique<sup>140</sup>. Le fils d'Andromaque, archétype de l'image de l'enfant telle que les littératures anciennes et classiques la proposent en général, subit un processus de dépersonnalisation, voire de réification, qui passe avant tout par la négation de la faculté de langage : dans *Les Troyennes* d'Euripide, son premier fils, Astyanax, avait été jeté des tours de Troie. Son corps, véritable objet, avait ensuite été rendu à Hécube pour qu'elle l'ensevelisse. Il s'agit donc souvent d'une figure stéréotypée, qui s'incarne dans les modèles de l'enfant demi-dieu (c'est bien le cas de l'iconographie d'Eros-Cupidon), de l'enfant-objet (Molossos et Astyanax), ou bien il contient *in nuce* les caractéristiques qu'aura le personnage une fois atteint l'âge de raison (la force de l'enfant Hercule en est un clair exemple). Le statut de l'enfance en littérature commence à changer surtout à partir de l'avènement du christianisme, mais la situation des enfants-personnages au Moyen Age n'est pas radicalement différente par rapport à celle de l'antiquité ; ils ne sont en effet le plus souvent que la représentation de l'adulte en miniature : dans les chansons de gestes l'enfant n'est présent « que lorsqu'il apparaît sous une forme

---

<sup>137</sup> C'est un jugement, formulé par Louis Bertrand, que nous ne pouvons partager (*La fin du Classicisme et le retour à l'Antique dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et les premières années du XIX<sup>e</sup> en France*, Paris, Fayard, p. 357).

<sup>138</sup> Bernard Franco, *Le despotisme du goût. Débats sur le modèle tragique allemand en France*, Waldstein, Verlag, 2006, t. 1, p. 952.

<sup>139</sup> Jean Calvet, *L'Enfant dans la littérature française des origines jusqu'à nos jours*, Paris, Lanore, 1930, vol. 1, p. ix-x.

<sup>140</sup> Cette conception de l'enfant-objet persiste en une certaine mesure dans le théâtre shakespearien, il suffit de penser au *Songe d'une nuit d'été*, où Hippolyte refuse de céder l'enfant à Thésée qui le lui demande en gage de réconciliation. De plus, la figure d'Astyanax dans la version racinienne de la tragédie est homologue et analogue à celle de Molossos chez Euripide.



exaltée et idéalisée : c'est-à-dire comme héros précoce, anticipant sur les promesses de l'âge adulte »<sup>141</sup>.

Si au seizième siècle, même au théâtre ou, du moins, dans les pièces d'inspiration chrétienne<sup>142</sup>, on commence à entrevoir des personnages d'enfant – bien que leur rôle, souvent marginal, n'implique que très rarement le recours à la parole<sup>143</sup> – au dix-septième siècle, sans doute en vertu de ce rationalisme évoqué tout à l'heure, les enfants sont bannis de la scène littéraire : « sur les enfants, le roman est muet » alors que « le théâtre les ignore »<sup>144</sup>. Au siècle des Lumières la réflexion philosophique sur la question de l'éducation problématise le statut de l'enfant, qui commence à être perçu de manière différente<sup>145</sup>. C'est surtout grâce à l'affirmation de l'autobiographie, ou pour mieux dire d'une nouvelle forme d'autobiographie marquant une rupture avec le style des mémoires du siècle précédent, dont Rousseau représente une étape fondamentale, que le récit d'enfance fait son entrée dans la littérature de mémoires<sup>146</sup>. S'il est vrai que l'enfance représentait en quelque sorte le « pivot »<sup>147</sup> du système de Rousseau, et que la fin du dix-huitième siècle déclenche un processus d'intégration de l'enfant dans la fiction littéraire, c'est au siècle suivant qu'on assiste à sa véritable apothéose, « d'abord dans la poésie et ensuite dans le roman »<sup>148</sup>. La vague de romanesque qui envahit le

---

<sup>141</sup> Marina Bethlenfalvay, *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle. Esquisse d'une typologie*, Genève, Droz, 1979, *passim*. Ce *topos* est « parodié et inversé par Rabelais dans sa description de l'enfance exubérante et gigantesque de Gargantua ». Les réflexions sur l'éducation et la formation de l'individu commencent à jeter une lumière nouvelle sur l'enfance, mais Montaigne-même ne s'intéresse à l'enfant « qu'en tant que sujet raisonnable et capable d'enseignement », alors qu'il ne cache pas son mépris pour les petits enfants (*Ibid.*).

<sup>142</sup> On pourrait citer, parmi beaucoup d'autres, les tragédies humanistes de Jean de la Taille.

<sup>143</sup> Déjà à partir de la fin du dix-septième siècle, des personnages d'enfants avaient paru sur la scène française, d'abord dans des « divertissements » ou des petites farces musicales. Si « dans la tragédie l'enfant offrait le spectacle de l'innocence pathétique et attristante » mais demeurerait normalement un personnage muet, la situation n'était pas la même pour la comédie. Il jouait normalement les rôles stéréotypés du gamin gâté (c'est le cas, entre autres, de *L'homme à bonne fortune* représenté par Baron en 1685) ou de la jeune fille « précoce et désobéissante » (on pensera à *Moulin de Javelle* de Dancourt de 1696). Ces rôles d'enfants-parlants faisaient normalement partie du répertoire de la comédie musicale et de la farce et n'étaient pas présents dans la haute comédie. Voir Allison Grear, « Les enfants dans le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, 1991, 4, 172, p. 299-304

<sup>144</sup> Calvet, *L'enfant*, cit., p. 44. En ce qui concerne la narrative, l'enfance se montre timidement dans *Le Roman bourgeois* de Furetière. Sur la représentation de la famille au dix-septième siècle, voir Micheline Cuénil, « Les premières scènes de la vie privée dans le roman (1680-1700) », *Travaux de littérature*, I, 1988, p. 139-151. L'observation de Calvet n'est pas entièrement vraie : au-delà de l'exception de Joas dans *Athalie*, on retrouve des enfants parlants dans la *Médée* de Longepierre de 1694 (Longepierre, *Médée*, texte établi et annoté par Tomoo Tobar, Paris, Nizet, 1967), comptant d'ailleurs 58 reprises parisiennes entre 1789 et 1799.

<sup>145</sup> Bethlenfalvay met en relief le lien existant entre cette réévaluation et le mythe du bon sauvage : l'irrationalisme enfantin serait donc conçu comme l'une des manifestations du « sauvage parmi nous ».

<sup>146</sup> Sur le récit d'enfance dans l'écriture autobiographique entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle, voir l'étude pénétrante de Francesco Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa, Pacini, 2007<sup>2</sup>.

<sup>147</sup> Calvet, *L'enfant*, cit., p. 66.

<sup>148</sup> Bethlenfalvay, *Les visages de l'enfant*, cit., p. 17. Cette tendance trouve néanmoins des antécédents vers la fin du siècle des Lumières, notamment dans *Paul et Virginie* ainsi que dans les romans de Ducray-Duminil (1798), dont l'un a également fait l'objet d'une adaptation théâtrale par Pixérécourt (*Cœlina ou l'enfant du mystère*,

théâtre de boulevard favorise la diffusion de l'enfant-personnage dans le mélodrame, où il en devient l'un des rôles typiques<sup>149</sup>.

Ces enfant-personnages que l'on commence à entrevoir dans le roman, dans le mélodrame et dans le théâtre d'éducation<sup>150</sup> semblent de toute façon ne pas concerner la littérature dramatique dite "haute". En dépit des fractures introduites par les théoriciens du drame au siècle des Lumières, de ce point de vue la tragédie demeure effectivement ancrée à l'héritage du classicisme du 17<sup>e</sup> siècle, qui avait hérité du théâtre grec une sorte de mépris pour cet « âge sans pitié »<sup>151</sup> : ayant jugé l'enfant « trop insignifiant »<sup>152</sup> pour être représenté sur la scène, le Grand Siècle l'avait ainsi exilé des listes des personnages des œuvres littéraires<sup>153</sup>. On retrouve à peu près le même mépris dans le théâtre du dix-huitième siècle, où *Inès de Castro* (1723) de Houdard de La Motte<sup>154</sup> fait pourtant exception : dans la liste des personnages figurent également « deux enfants », qui ne prononcent pourtant pas un seul mot

---

1800). La description de l'enfance proposée par Bernardin de Saint-Pierre, qui est l'exemple parfait de l'identification du bon sauvage à l'enfant, a sans doute marqué, du moins dans les modes de présentation, une rupture avec la tradition romanesque précédente. De toute façon, la petite enfance n'occupe qu'une portion très modeste de la narration, qui se focalise plutôt sur l'adolescence des deux personnages. « Ainsi se passa leur première enfance comme une belle aube qui annonce un plus beau jour » (*Paul et Virginie*, Paris, Garnier, 1964, p. 77) : le passage à l'adolescence, assez rapide d'ailleurs, semble encore une fois indiquer que l'enfance ne serait qu'une préfiguration de l'âge adulte ou, du moins, un "état" qui peut être défini uniquement par rapport à ce dernier. Quant à Ducray-Duminil, il prête d'habitude à ses enfants des caractéristiques qui sont déjà typiques de l'adolescence. On remarquera au passage la présence de personnages en âge prépubertaire dans l'œuvre de Sade, mais avec des connotations tout à fait différentes.

<sup>149</sup> Il suffira de citer, en dehors de Pixérécourt, *Le petit poucet ou l'enfant de la forêt* (1802) d'Hapdé ou *La Belle mère ou deux orphelins* (1808) de Caigniez, parmi beaucoup d'autres. Jean-Marie Thomasseau souligne l'importance de l'enfant qui incarnerait dans ce nouveau genre théâtral le paradigme de la vertu persécutée qui, en suivant le schéma fixe de ce qu'il définit comme le « mélodrame classique » est enfin réhabilitée au troisième acte (voir Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, Paris, PUF, 1984). Pourtant, même dans le mélodrame « il est difficile de concentrer l'intérêt dramatique sur un personnage d'enfant, et de ce fait la femme calomniée demeure la figure principale [...]. Le plus souvent il s'agit d'une mère qui voit contesté la légitimité de son enfant », Northrop Frye, *Critique des archétypes : Théorie des mythes*, dans *Anatomie de la critique (Anatomy of criticism)*, 1957), Paris, Gallimard, 1969, p. 267.

<sup>150</sup> On pensera aux tragédies de collège de la tradition jésuite, où les rôles d'enfants ne sont pourtant pas très communs et surtout au *Théâtre à l'usage de jeunes personnes* (1780) de Madame de Genlis, où la présence d'enfants et d'adolescents est soumise à des finalités éminemment pédagogiques. Sur le drame dans les écoles jésuites, voir Anne Piéjus (éd.), *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Presses Universitaires de Rennes, 2007 ; sur l'écriture théâtrale de Madame de Genlis et ses finalités, voir Lester Gilbert Krakeur, « Le théâtre de Madame de Genlis », *The Modern Language Review*, 1940, 35, 2, p. 185-192.

<sup>151</sup> La Fontaine, *Les deux Pigeons*, IX, 2, v. 54.

<sup>152</sup> Bethlenfalvay, *Les visages de l'enfant*, cit., p. 9.

<sup>153</sup> Si l'enfant-personnage n'est qu'une rareté, l'enfant acteur s'avère une curiosité à la mode. Vers la fin du dix-septième commence également la vogue des troupes d'enfants, jouant normalement les rôles d'adultes du répertoire classique dans des théâtres de particuliers. Il s'agit bien d'une "curiosité", dont le goût persiste tout au long du dix-huitième siècle, que la critique a comparée à juste titre aux marionnettes et à la mode des animaux savants. Tout en demeurant confinées dans les théâtres mineurs, les troupes d'enfants se multiplient à partir de 1750. Voir, sur ce sujet, Roselyne Laplace, « Des théâtres d'enfant au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, 1980, 1, 31, p. 21-31.

<sup>154</sup> On remarquera qu'au siècle précédent c'était Perrault, l'autre grand "chef des modernes", qui avait contribué dans ses contes à la réévaluation de l'enfant-personnage.

dans toute la tragédie. La seule scène où les enfants se montrent (V, 5), comme le rappelle Montesquieu, fut d'abord mal reçue par le public, qui la perçut comme « quelque chose de bas et peuple »<sup>155</sup>. De plus, les deux jeunes personnes répondaient à une fonction spécifique : dans la pièce, la vue des enfants touche le cœur d'Alphonse et le transforme « en un instant » de « juge » en « père »<sup>156</sup>. Dès que ce changement a lieu, la présence des enfants, qui disparaissent de la scène suivante, n'est plus nécessaire : c'est Inès qui, dans une tirade qui possède également la valeur d'indication scénique, exige que les deux jeunes gens abandonnent le théâtre<sup>157</sup>. Leur rôle s'inscrit essentiellement dans la fonction du *movere* : pour muets qu'ils soient, leurs pleurs possèdent une sorte d'éloquence para-verbale produisant un effet perlocutoire précis<sup>158</sup>. La Motte ne s'éloigne pas du topos de l'*infans*, de sa dimension dépersonnalisante, mais il introduit un élément de nouveauté qui s'insère dans un processus de réévaluation bien plus complexe<sup>159</sup>.

---

<sup>155</sup> « *Nous sommes parvenus à une trop malheureuse délicatesse*. Tout ce qui a quelque rapport à l'éducation des enfants, aux sentiments naturels, nous paraît quelque chose de bas et peuple », Montesquieu, *Pensées*, dans *Œuvres complètes*, D. Oster (éd.), Seuil, Paris, 1964, p. 979.

<sup>156</sup> « Ces enfans que j'embrasse/ Me font déjà goûter les fruits de votre grâce :/ Ils me font trop sentir que le sang a des droits/ Plus forts que les sermens, plus puissans que les loix » (V, 5), *Œuvres de M. Houdard de la Motte*, Paris, Prault l'ainé, 1754, t. III, p. 734.

<sup>157</sup> « Eloignez mes enfans : ils irritent mes peines », *ibid.*

<sup>158</sup> D'Alembert, qui parle justement d'une « éloquence du silence » conçue comme un « langage [...] quelquefois sublime de grandes passion, définit cette propriété langagière du silence comme « le talent [...] d'imprimer avec force dans l'âme des autres le sentiment dont on est pénétré », D'Alembert, *Œuvres philosophiques, historiques et littéraires*, Paris, 1805, t. I, p. 145-146.

<sup>159</sup> Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Arnault insère dans son *Pierre de Portugal* de 1822 – tiré du même sujet de la tragédie d'Houdard de la Motte – la figure de Ferdinand, nouvel exemple d'enfant parlant.

### I.1.3.2.2 De l'*infans* à la *persona*. Invention et réécriture dans la création d'Oreste

En 1818, Lemer cier republiait son *Agamemnon* chez Barba ; la même année, il faisait représenter à l'Odéon *Agar et Ismaël, ou l'origine du peuple arabe* (publié d'abord en 1802 sous le titre de *Ismaël au désert ou l'origine du peuple arabe*) : dans la liste des personnages de sa « scène orientale », l'auteur de *Pinto* se hâtait de préciser l'âge du fils d'Abraham, c'est-à-dire quinze ans, pour bien souligner qu'il s'agissait d'un jeune homme et non d'un enfant. Si d'un côté l'âge d'Ismaël est tout à fait conforme au récit biblique, on ne comprend pas la raison de préciser une donnée que vraisemblablement le public connaissait<sup>160</sup>. L'auteur affiche la même prudence dans la tragédie des *Martyrs de Souli* : dans l'*Avis nécessaire à l'exécution théâtrale*, Lemer cier donne certaines précisions concernant la possibilité d'« abrég er la représentation », en indiquant ainsi les « retranchemens » envisageables :

Plusieurs passages de cette tragédie qui m'ont servi à développer les caractères et les mœurs, à nuancer la diction, à introduire des contrastes de situations alternativement douces et fortes, peuvent être supprimés au théâtre sans nuire à la marche générale de l'intrigue, si les acteurs en veulent abrég er la représentation.

Je leur conseille pourtant de ne pas faire tous les retranchemens dont je leur laisse la faculté en divers endroits, s'ils ont dans leur société les moyens de distribuer les rôles de Zophas et d'Elphire à deux jeunes actrices d'un talent flexible, gracieux et expressif. Mais en cas où l'on jugerait plus convenable d'omettre quelques parties du dialogue, afin de rendre le tout plus rapide, il ne faudrait ôter que celles qu'on a marquées dans le courant des scènes par l'indication des *astérisques* à chaque vers.

Les raccords entre les coupures sont préparés de sorte à prévenir toute lacune dans les répliques et dans l'action<sup>161</sup>.

Les « endroits » susceptibles d'être éliminés concernent notamment les tirades de Zophas et d'Elphire, c'est-à-dire les enfants de Jévellas et Moscholie. Les passages à biffer sont principalement constitués par des échanges entre le frère et la sœur, qui ne représenteraient pas le noyau de l'histoire et dont l'absence ne nuirait pas « à la marche générale de l'intrigue ». Si dans sa tragédie de *Charlemagne* (1800) le dramaturge n'hésite pas à fonder « l'unité d'action » sur le petit Hugues, fils illégitime de l'Empereur<sup>162</sup>, face aux *Martyrs* de 1825 Lemer cier éprouve le besoin d'ajouter quelques mots sur la présence de deux rôles d'enfant dans sa tragédie, d'écrire une pièce alternative, contenue dans la structure de la pièce originale et représentable « sans lacunes », d'où les deux personnages seraient bannis

---

<sup>160</sup> Abraham a déjà quatre-vingt-six ans quand Agar accouche (Genèse, 16, 16) et il est âgé de cent ans lors de la naissance d'Isaac (Genèse, 25, 5). Ismaël et Agar sont chassés quand Isaac vient d'être sevré (Genèse, 21, 1-2).

<sup>161</sup> Népomucène-Louis Lemer cier, *Avis nécessaire à l'exécution théâtrale*, dans *Les Martyrs de Souli ou l'Empire moderne*, Paris, Urbain Canel, 1825, p. [LV].

<sup>162</sup> « Nos anciennes annales ne font connaître le fils de Régine que sous le nom de l'abbé Hugues : c'est à l'existence de cet enfant que j'ai dû la possibilité d'établir l'*unité d'action*, en concentrant dans la famille du héros tout le jeu de la conspiration de Pépin et d'Astrade », Lemer cier, *Charlemagne*, Paris, Barba, 1816, p. XII, italique dans le texte.

ou, pour mieux dire, renvoyés à leur condition originelle d'*infantes*. La possibilité de leur ôter la parole semble ici souligner la nature décorative, voir accessoire, propre aux rôles d'enfant dans le théâtre et dans la littérature "classiques" ou prétendus tels. Par ailleurs, si les deux enfants ne sont pas fondamentaux pour la *fabula*, Lemer cier souligne leur importance, bien qu'envisagée d'un point de vue purement esthétique

Vingt-huit ans avant la publications des *Martyrs de Souli*, Lemer cier avait pourtant introduit, dans sa version de la tragédie d'*Agamemnon*, un élément sans aucun doute novateur mais destiné à rester, du moins pour ce qui concerne la tragédie, un choix presque unique dans le théâtre français : un *infans* parlant. Le personnage d'Oreste représente, avec Joas dans *Athalie* de Racine, un des très rares exemples d'un enfant qui se retrouve, de façon tout à fait inattendue dans la tragédie classique et néoclassique, doué de la faculté de langage. Le personnage d'Oreste, sa valeur salvifique et l'espoir qu'il est censé incarner pour le peuple d'Argos le rendent en revanche un personnage *sui generis*. Ce changement profond par rapport aux trois principaux modèles adoptés par Lemer cier dans sa rédaction de la tragédie du chef des rois, notamment Alfieri, Eschyle et Sénèque, représente une modification importante de l'histoire, ainsi que de la distribution des rôles : chez Eschyle et Alfieri, Oreste n'est même pas présent dans la liste des personnages<sup>163</sup>, alors que chez Sénèque, Oreste et Pylade y figurent comme personnages muets (*taciti*). L'insistance sur l'âge d'Ismaël dans *Agar* et la possibilité d' « omettre quelques parties du dialogue » dans les *Martyrs* semblent confirmer l'idée que, même pour Lemer cier, l'image d'un enfant-personnage représentait un choix dramaturgique hétérodoxe. Néanmoins, Lemer cier ne fait aucune déclaration au sujet du personnage d'Oreste, auquel il confie plusieurs tirades.

La présence d'Oreste dans la tragédie, signalée avant tout dans la liste des personnages, est évoquée à partir de la scène première, où Egisthe et Pallène accusent Strophus de négliger son propre fils et de ne s'occuper que d'Oreste. Ce dernier, dont le nom est prononcé pour la première fois par son oncle Egisthe (v. 109), est présent au moment du retour d'Agamemnon et il est endormi dans la chambre limitrophe lorsque Clytemnestre parvient à tuer le chef des rois. Il apparaît dans l'avant-dernière scène de la pièce, où il prononce plusieurs tirades, et il constitue également le centre de la scène suivante. Tout étant absent du théâtre, il est nommé par Cassandre dans la malédiction qu'elle jette sur Egisthe et Clytemnestre : même quand il n'est pas sur la scène, il est constamment présent dans la tragédie dont il constitue l'un des

---

<sup>163</sup> Chez Alfieri, le jeune prince est néanmoins présent sur la scène au moment du retour d'Agemennone, mais il est, tout comme chez Sénèque, muet (Alfieri, *Agamennone*, II, iv, v. 254-268).

personnages principaux. Toutefois, le choix de donner la parole à Oreste n'est pas entièrement de l'invention de l'auteur. Lemercier a pu trouver dans le théâtre anglais l'exemple d'un Oreste parlant, c'est le cas d'*Agamemnon* (1738), tragédie de James Thomson (1700-1748), traduite et représentée en France en 1780<sup>164</sup>:

AGAMEMNON

[...] Where shall I find, to teach thee these, Orestes, Another Troy ?

ORESTES

How happy had I been ! To have beheld what I must only hear !

But I will hear it often, every day ;

[...] But something here I feel, which bids me hope

That I shall not betray my father's honour.<sup>165</sup>

S'il est vrai que Lemercier puise chez un étranger l'idée d'un *infans* parlant qui contredit, sinon la règle, du moins la coutume de la tragédie classique, cela n'enlève rien à la nouveauté de ce choix dans un théâtre normatif tel que le théâtre français. « L'Anglais dit tout ce qu'il peut, le Français ne dit que ce qu'il peut »<sup>166</sup> : Lemercier arrive à insérer cette étrange figure dans le cadre d'une tragédie qui respecte somme toute les canons de la haute Melpomène. Les ressemblances avec la version de Thomson, qui est d'ailleurs très peu fidèle à l'original eschyléen, s'arrêtent justement là : la caractérisation des personnages principaux, ainsi que le nombre de personnages secondaires, ne permet pas d'établir d'autres correspondances significatives. En ligne générale, chez Lemercier, les tirades d'Oreste se signalent pourtant par un recours constant à la citation et à la réécriture et la tragédie anglaise n'est qu'un des nombreux modèles suivis par l'auteur.

L'importance accordée à l'enfant est du moins en partie motivée par le mépris de l'auteur pour Electre, qu'il considérait comme un personnage de « mauvais goût » et dont il déplorait la présence dans les versions latine et italienne de la tragédie<sup>167</sup>. Les premiers mots prononcés par Oreste (« Mon père ? », v. 539), ainsi que sa tirade la plus longue, sont concentrés dans la scène 7 du second acte. Ils sont adressés à Agamemnon, qui le définit tout juste après leur rencontre comme l'« espoir de [sa] famille ». Le héros se hâte de demander des nouvelles de sa fille ; Clytemnestre le renseigne sur le sort d'Electre, qui se trouverait à Délos pour interroger l'oracle au sujet du retour d'Agamemnon. L'expédient dont use l'auteur est emprunté à Eschyle : le poète grec l'avait déjà employé dans sa tragédie pour justifier

---

<sup>164</sup> Voir André Wartelle, *Bibliographie historique et critique d'Eschyle à Paris (1518-1973)*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 24.

<sup>165</sup> *Agamemnon*, II, 3, dans *The Works of James Thomson*, London, Strahan, 1788, vol. III, p. 30.

<sup>166</sup> Voltaire, *Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke*, dans *Œuvres Complètes/Complete Works*, 5, Oxford, Voltaire Foundation, 1998, p. 163.

<sup>167</sup> N. Lemercier, *Cours analytique de littérature générale*, cit., p. 155.

l'absence d'Oreste<sup>168</sup>. Il s'agit là d'un innocent stratagème dont Lemercier se sert pour se débarrasser d'un personnage qui était effectivement absent de la tragédie d'Eschyle et dont la présence représenterait pour lui un défaut majeur des autres versions du mythe. *Agamennone* d'Alfieri représente néanmoins la source principale de la tragédie mais l'introduction du personnage d'Oreste et l'élimination d'Electre bouleverseraient l'économie de la pièce telle que l'auteur italien l'avait conçue. Ce changement fondamental implique effectivement la création d'un équilibre nouveau, que Lemercier obtient en assignant à l'enfant le rôle qui dans *Agamennone* était rempli par la princesse :

ORESTE

Oui, mon père, nos vœux et nos tendres alarmes  
Ont suivi tous tes pas dans le péril des armes ;  
Moi, que dans ce palais tu laissas tout enfant,  
Je brûlais de connaître un père triomphant ;  
Fier de tous les succès dont la gloire t'honore,  
Je me les fis cent fois dire et redire encore.  
Je comptais tous les mois loin de nous écoulés,  
Le nombre des héros par ta main immolés ;  
Je me faisais tracer, pour toi plein d'épouvante,  
Les bords du Simois, les rivages du Xanthe,  
L'enceinte de nos camps, et Troie, et ses remparts.  
J'imaginai te voir au travers des hasards,  
Allant vaincre, et soudain je demandais des armes,  
Ou tombant sous les coups, et je versais des larmes. v. 551-564

Cette tirade d'Oreste est créée à partir de la réécriture d'un passage d'Alfieri, mais alors que les ambitions d'Oreste étaient présentées chez l'italien par le biais du discours rapporté<sup>169</sup>, c'est Oreste même qui les exprime en s'adressant directement à son père. L'hypotypose du souvenir d'Oreste, explicitée par l'expression « j'imaginai te voir » (« mon cœur te figuroit », dans les premières éditions), s'ouvre sur le récit des exploits guerriers d'Agamemnon exposés à travers le procédé rhétorique de l'énumération. Il s'agit d'un *topos* tragique qui trouve des antécédents dans *Iphigénie* de Racine, où l'auteur expose les exploits guerriers du Pélide<sup>170</sup>. Dans la tirade d'Oreste la Guerre de Troie est présentée comme un véritable récit mythologique mettant en scène le combat d'un héros exemplaire ; la tirade se termine par une proposition alternative qui implique une sorte de fantasme d'identification évoqué par la superposition de la figure du fils à celle du père.

---

<sup>168</sup> Dans la version d'Eschyle, Oreste se trouve à la cour de Strophus (Eschyle, *Agamemnon*, vv. 879-884).

<sup>169</sup> « Elettra : [...] Deh, quando fia, deh quando, / Ch'io il vegga ? – ei grida. E poi di Troia e d'armi, / e di nemici udendo, in tua difesa / Con fanciullesco vezzo ei stesso agogna / Correre armato ad affrontar perigli », Alfieri, *Agamennone*, v. 271-275.

<sup>170</sup> « La Thessalie entière, ou vaincue ou calmée, / Lesbos même conquise en attendant l'armée, / De toute autre valeur éternels monuments, / Ne sont d'Achille oisifs que les amusements », Racine, *Iphigénie*, v. 165-169.

Cette identification est progressivement introduite dès le début de la tirade par le recours à des structures métrico-syntaxiques particulièrement connotées. Le discours d'Oreste, qui se signale par sa structure extrêmement régulière, se compose de trois phrases stylistiques (désormais PS)<sup>171</sup>. La première est une phrase-sizain concordante, constituée de trois phrases grammaticales (désormais PG) aussi concordantes (v. 551-556) ; la deuxième (v. 557-561), une PS concordante de cinquante syllabes, soit trois PG concordantes (une PG-distique + une PG-tercet). La séquence se termine enfin par une PS-PG-tercet également concordante ; le rythme binaire des deux premiers blocs s'incarne ainsi dans l'alternative finale (v. 563-564). Le degré maximal de concordance, la correspondance générale entre les PS et les PG ou, du moins, l'articulation uniforme des PS, forment un cadre phrastique qui s'adapte au caractère naïf du propos de l'enfant. La scène se poursuit avec une réécriture, tenant presque de la traduction de la tragédie alférienne :

AGAMEMNON  
 Douce ivresse, qu'un père a peine à déguiser !  
 ORESTE  
 Ces redoutables mains, laisse-moi les baiser.  
 AGAMEMNON  
 Pieux et tendre amour !  
 ORESTE  
 Est-ce là cette épée  
 Que du sang ennemi ta valeur a trempée ?  
 Permits que je la touche, et d'un respect sacré  
 Que je laisse un garant sur ce fer révééré.  
 AGAMEMNON  
 Mon fils, je le réserve à ton jeune courage. v. 565-671

Lemercier reprend encore une fois chez Alfieri la rencontre entre Agamennone et Elettra, en attribuant les tirades de cette dernière au jeune Oreste. C'était justement Elettra qui « baisait » les mains d'Agamennone dans la version italienne<sup>172</sup>. Dans les deux *Agamemnon*, la jeune fille et l'enfant jouent jusqu'ici exactement le même rôle : à la manière des deux enfants dans *Inès de Castro*<sup>173</sup>, leurs personnages s'inscrivent dans la poétique du *movere*. Tout comme dans *Les Martyrs de Souli*, la présence d'Oreste semble donc liée à la nécessité

<sup>171</sup> J'use ici de deux « concepts opératoires » (p. 16) créés par Roberte Garrette, qui s'en est servi pour analyser et décrire le rapport de la phrase au vers dans le théâtre de Racine. On entend donc par PS une « unité d'énonciation », soit une portion de texte caractérisée par un signe de ponctuation fort, alors qu'on attribue aux « unités prédictives » l'étiquette de PG. Lorsqu'une phrase, qu'elle soit stylistique ou grammaticale, correspond à une unité métrique régulière (hémistiche, vers, distique...) elle est dite « concordante ». Pour d'autres précisions concernant ces deux « concepts opératoires » et leur application dans le domaine de la stylistique et de la stylo-statistique, voir Robert Garrette, *La phrase de Racine. Etude stylistique et stylométrie*, Presse Universitaire du Mirail, 1995.

<sup>172</sup> « Elettra : O padre, al fine/ Su questa man, su questa man tua stessa,/ Su cui, bambina io quasi al partir tuo,/ Baci infantili impressi, adulti imprimo or più fervidi baci », Alfieri, *Agamemnone*, v. 210-215.

<sup>173</sup> Voir *supra*.



de « développer les caractères » : le discours de l'enfant modifie profondément l'image d'Agamemnon, dont le penchant guerrier est sensiblement adouci. L'aura du chef des rois se couvre ainsi d'un voile d'humanité, mais Lemercier n'a pas trouvé dans la tragédie eschyléenne ces « passions qui nous saisissent d'attendrissement » : ce n'est pas chez Eschyle, maître de « terreur tragique », qu'il faut chercher cette « pitié profonde »<sup>174</sup>. Si dans le discours d'Oreste on peut entrevoir l'« innocence » et la « sublimité »<sup>175</sup> du rôle de Joas, dans les regrets et les souffrances qui hantent Agamemnon en lui conférant son « air sublime », on reconnaît encore une fois l'ascendant d'*Iphigénie* de Racine, où l'Atride avait du mal à se résoudre au sacrifice de la jeune princesse<sup>176</sup>. C'est encore par le biais d'une réécriture de *Iphigénie* que se bâtit le dialogue entre les deux personnages, mais si la structure du modèle est effectivement fidèlement reproduite, la signification de l'échange subit des modifications profondes. Cette réécriture transfigurée s'inscrit dans la mode typique du théâtre de l'époque révolutionnaire, où l'on retrouve souvent des calques de scènes tirées des auteurs classiques<sup>177</sup>, mais les changements apportés par Lemercier impliquent une altération profonde de l'intertexte, où les frontières entre écriture et réécritures se font encore plus nuancées. L'influence d'*Iphigénie*, de sa « perfection poétique »<sup>178</sup>, est en effet percevable dans toute la tragédie : elle représente pour Lemercier un modèle de style, le paradigme « harmonieux » de la diction et « du juste équilibre » dramaturgique<sup>179</sup>. L'imitation d'*Iphigénie* ne s'arrête donc pas à la reprise du caractère d'Agamemnon : Lemercier s'en sert aussi au niveau du style et de l'organisation des scènes.

Dans les tirades suivantes, Oreste continue d'exprimer son regret : son âge l'a effectivement privé de la gloire des combats. Dans les vers suivants, l'enfant expose sa propre vision du conflit, qui prend les proportions d'un véritable *ludus belli* :

ORESTE  
 Quel éclatant honneur m'a dérobé mon âge !  
 Tout poudreux et sanglant, marchant à tes côtés,  
 Quels triomphes mon bras n'eût-il pas remportés ?

<sup>174</sup> N. Lemercier, *Cours analytique de littérature*, cit., p. 156-257.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 505 ; 506.

<sup>176</sup> Sur cette nuance du caractère d'Agamemnon chez Racine, voir Flavia Mariotti, *Politica e sovranità*, dans Racine, *Ifigenia*, traduction et présentation par Flavia Mariotti, Venezia, Marsilio, 2007, p. 27-31.

<sup>177</sup> Sur cet aspect du théâtre révolutionnaire, voir Stéphanie Loncle, « Faire entrer le présent dans les cadres du passé : écrire du théâtre contre la Révolution en 1790, 1793 et 1795 », dans Martial Poirson (éd.), *Le théâtre sous la Révolution*, cit., p. 315.

<sup>178</sup> Népomucène Lemercier, *Analyse de Tibère dans Tibère, tragédie de M.-J. de Chénier. Avec une analyse de cette pièce, par M. Népomucène Lemercier, Membre de l'Institut. Représentée au premier Théâtre-Français, par les comédiens du Roi, le [blanc] décembre 1819*, Paris, Ponthieu, Libraire, Palais-Royal, 1819, p. v.

<sup>179</sup> N. Lemercier, *Cours analytique de littérature*, cit., p. 208 ; 482. *Iphigénie* compte presque quarante reprises parisiennes entre 1789 et 1799.

Oreste eût partagé ta fortune guerrière :  
Peut-être, comme Achille, il eût dans la poussière  
Traîné ce fier Hector, Hector même...  
CASSANDRE  
O douleur ! v. 572-577

La Guerre de Troie est ici montrée à travers le regard naïf de l'enfance, qui la présente sur les traits ludiques. Le jeune Oreste, en dépit (ou en raison ?) de son âge, paraît comme enivré par les meurtres de son père. Sa fascination pour la guerre, qu'il conçoit comme un moyen d'affirmer sa virilité et devenir un homme, fait ainsi que l'enfant ne voit son père que sous la lumière de sa gloire : son amour filial est excité, voire suscité, par les carnages commis par le roi. Son admiration, ses paroles naïves et trop directes éveillent l'horreur de Cassandre. L'entretien entre le père le fils reprend la structure de l'enivrement d'Eriphile, c'est-à-dire le récit de la scène de sa première rencontre avec Achille dans *Iphigénie*. Touchée par la vue du jeune Pélide, « l'autre Iphigénie » ne tombe pas amoureuse du héros, mais du meurtrier de son peuple, de l'assassin de sa famille. C'est justement le spectacle du massacre qui suscite sa passion pour Achille<sup>180</sup> et l'aveu de ce penchant morbide fait monter l'horreur chez sa confidente Doris (« Ah ! que me dites-vous ? », v. 477). A la différence d'Elettra dans la tragédie italienne, Oreste était trop jeune à l'époque du départ de son père pour en garder un souvenir : ce n'est qu'à travers les récits qu'on lui fait qu'il peut forger l'image d'un père qu'il « brûlai[t] de connaître » (v. 554)<sup>181</sup>. Néanmoins, Lemerrier n'envisage pas le retour d'Agamemnon et sa réunion avec Oreste comme une véritable scène de première vue, car leur rencontre avait été longtemps préparée par les récits des exploits d'Atride. Leur première entrevue est en revanche imaginée par l'enfant : il s'agit d'une figuration (« J'imaginai te voir » ; « mon cœur te figurait ») que l'auteur met en scène en reprenant chez Racine les clichés spécifiques de ce type de rencontre<sup>182</sup>. A travers la structure propre de la scène de première vue, Lemerrier peut donc représenter un nouveau type d'amour, à savoir l'amour filial. Dans sa réécriture du passage d'*Iphigénie*, Lemerrier substitue donc à la passion funeste et consciente d'Eriphile le sentiment innocent d'Oreste. L'estime et l'admiration naïve de l'enfant sont ainsi épurées de toute connotation érotique, mais elles réveillent néanmoins la douleur de Cassandre : la structure du passage racinien, dont la reprise est presque explicitée

---

<sup>180</sup> « Ce destructeur fatal des tristes Lesbiens/[...] De qui jusques au nom tout me doit être odieux,/ Est de tout le mortel le plus cher à mes yeux » (v. 471-476).

<sup>181</sup> Même si Lemerrier ne donne aucune précision concernant l'âge d'Oreste, si l'on se réfère à la durée de la Guerre de Troie (Agamemnon déplore ses « dix ans d'absence »), on peut l'estimer entre dix et onze ans.

<sup>182</sup> Sur les caractéristiques de la scène de première vue dans le théâtre de Racine, voir Gabriella Violato, « Scènes de "première vue" dans le théâtre de Racine. L'exemple d'*Andromaque* », dans *Cahiers de Littérature Française*, IV, *Racine*, Bergamo-Paris, Bergamo University Press-L'Harmattan, 2006, p. 7-20.

par la référence à Achille au vers 574, *nominatio* qui demeure alors que l'énumération des héros (v. 556) disparaît à partir de l'édition de 1804, est ainsi respectée<sup>183</sup>.

Si le lien intertextuel qu'entretient *Agamemnon* avec *Iphigénie* de Racine se manifeste essentiellement au niveau stylistique et microstructural (reprise de certains *patterns* syntaxiques, réemploi de certaines constructions dans l'organisation textuelle de la scène), pour la création d'Oreste Lemercier est sans doute débiteur à une autre pièce de Racine, c'est-à-dire *Athalie*<sup>184</sup>. L'existence d'un personnage tel que Joas dans un des chefs-d'œuvre du théâtre classique par excellence légitimerait la présence d'une figure analogue dans la tragédie de Lemercier ; si toutefois Racine prête à son enfant une sorte de « grâce puérile », que l'on peut retrouver dans les premières tirades d'Oreste, les spectateurs et les lecteurs d'*Athalie* sont tout à fait conscients d'être en présence d'un enfant hors du commun : même le faux nom de Joas, Eliacin (Seigneur Dieu), dont la sonorité évoque le prophète Elie, annonciateur du Messie, font en sorte que le personnage ne soit « pas un enfant comme les autres », mais « un instrument entre les mains de Dieu et entre les mains du grand-prêtre », au point que « nous oublions son âge pour ne voir en lui que l'être miraculeux et prédestiné »<sup>185</sup>. Oreste nous est en revanche d'abord présenté comme un véritable enfant ; son caractère naïf, sa vision enfantine de la guerre qui tient presque de la rêverie et du jeu (« Tout poudreux et sanglant, marchant à tes côtés »), nous livrent un portrait qui anticipe et en même temps dépasse les stéréotypes de la représentation de l'enfant chez les romantiques<sup>186</sup>. D'après la lecture proposée par Bethlenfalvay, « l'imagination » ne serait « pas un attribut important de l'enfant romantique qui n'aurait ni fantaisies effrayantes ni rêves de puissance »<sup>187</sup>. On voit combien cette définition s'adapte peu au cas du jeune Oreste. A la fin de la tragédie, la prise de conscience de son rôle de vengeur et la préfiguration de son retour à la valeur palingénésique rapprochent le personnage de cette vision de l'enfant-héros propre du théâtre des années 1793-1794<sup>188</sup>, mais la figure d'Oreste et son évolution au cours de la tragédie montrent plutôt des connivences avec le changement de l'iconographie de l'enfance se mettant en place dans

---

<sup>183</sup> 1797 : « ...et redire encore./ Je répétois ces noms fameux dont cent combats,/ D'Achille égal aux dieux, d'Ulysse et Ménélas,/ De Nestor ce vieillard dans la guerre si sage/ Et sur leur grand exemple en fis l'apprentissage./ Je comptais... ».

<sup>184</sup> La tragédie sacrée de Racine comptait jusqu'à 22 reprises parisiennes entre 1789 et 1792, quand elle fut interdite jusqu'à la reprise ordonnée par Napoléon, voir *infra*.

<sup>185</sup> J. Calvet, *L'enfant*, cit., p. 45.

<sup>186</sup> Chez Hugo, les figures de l'enfance se soustraient en partie au modèle général dessiné par Bethlenfalvay. Sur la figure de l'enfant dans l'œuvre de Victor Hugo, voir Evelyne Poirel (éd.), *Lorsque l'enfant paraît... Victor Hugo et l'enfance*, Paris, Somogy Editions d'art, « Musée Victor Hugo », 2002.

<sup>187</sup> M. Bethlenfalvay, *Les usages de l'enfant*, cit., p. 43.

<sup>188</sup> Sur cet aspect du théâtre de la Révolution, qui ne concerne d'ailleurs que les genres mineurs et non la tragédie, voir Erica Joy Mannucci, *Il patriota e il vaudeville. Teatro, pubblico e potere nella Parigi della Rivoluzione*, Napoli, Vivarium, 1998, p. 196-200.

la peinture pendant les années de la Révolution et du début du siècle<sup>189</sup>. La sincérité émouvante de son caractère, la sensibilité toute picturale de son image, signe ultérieur d'une esthétique propre des « tragédies à voir » des la fin du dix-huitième-début dix-neuvième siècle, semblerait beaucoup plus proche des figures d'enfant de Jean-Baptiste Greuze que d'un « enfant rêveur » à la Sainte-Beuve.

Si l'on exclut Lemer cier de cette courte esquisse, l'expérience de Houdard La Motte demeure un cas presque isolé pour le dix-huitième siècle et même sous l'Empire, l'enfant tarde à s'affirmer en tant que personnage tragique<sup>190</sup>. On est encore loin du pathétique infanticide de la prêtresse Norma dans la tragédie d'Alexandre Soumet<sup>191</sup> ou bien de la toilette du petit Duc d'York dans *Les Enfants d'Edouard*, tragédie 'romantique' et shakespearienne de Casimir de Lavigne<sup>192</sup>, mais le petit Oreste de Lemer cier annonce clairement cet intérêt pour l'enfance caractérisant la littérature romantique qui affecte également le théâtre à partir des années trente.

Dans le personnage d'Oreste, il est donc possible d'entrevoir un de premiers portraits d'enfant « d'après nature », que l'auteur a su intégrer dans le cadre d'un récit mythologique.

---

<sup>189</sup> A la fin du dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième on assiste, notamment avec Delacroix et Greuze, à une réévaluation de l'enfant en tant que sujet de peinture. Une figure que la tradition précédente présentait dans une dimension de passivité réifiante, assume progressivement un rôle plus actif auquel la vision de l'enfant héros, au théâtre et en peinture (il suffit de penser à *La mort de Joseph Barra* de David de 1793) donne sans doute une impulsion fondamentale. Pourtant – et les variations de Greuze sur le thème du miroir brisé en sont autant d'exemples – ce sont aussi les modalités de la représentation picturale qui change et à l'enfant cupidon se substituent graduellement des modèles plus réalistes annonçant déjà le romantisme. Sur la peinture d'enfant à la fin du dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième, voir Sébastien Allard, « De l'enfant chéri à l'enfant des barricades », dans Sébastien Allard, Nadeije Laneyrie-Dagen, Emmanuel Pernoud, *L'enfant dans la peinture*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, p. 225-281.

<sup>190</sup> Plus en général, ceux qu'on appelait à l'époque des « rôles d'enfant » et où l'on employait d'habitude de jeunes actrices, comme par exemple Mlle Justine Berville, étaient essentiellement des rôles d'adolescents ou de jeunes amoureux. Ces rôles, dont la tragédie n'était guère affectée, appartenaient principalement au répertoire du mélodrame (voilà encore l'idée de « bas et peuple » évoquée par Montesquieu). Une autre tragédie de Lemer cier, *Charlemagne*, représente un nouvel exemple où un enfant est posé au centre de l'intrigue en tant que personnage actif et non comme le simple objet des actions d'autrui. Composée sous l'Empire, elle n'est représentée qu'en 1816 (voir *infra*).

<sup>191</sup> Après avoir tué Clodomir, l'un de ses deux fils, cette nouvelle Médée fait mourir le second sur la scène, devant les yeux du public de l'Odéon (création 6 avril 1831), du mari adultère Jason-Pollion (épris d'une Glaucé-Adalgise) et d'un « peuple à genoux ». « Mon père ! » ; « laisse moi vivre encore ! » : dans cette scène mêlant l'horrible et le pathétique, Soumet se sert de l'innocence d'Agénor pour susciter une version bien moderne du pathos de la terreur et de la pitié tragique. Contrairement à la Médée de la tradition gréco-latine, la druidesse choisit de mourir avec ses enfants : entraînant avec elle Agénor en larmes elle se jette dans un gouffre, dont l'aspect horrifique était reproduit par le décor (« Le théâtre représente un lac et une suite de cavernes ; un pont de rochers traverse le fond du théâtre », Alexandre Soumet, *Norma*, tragédie en cinq actes, Paris, Barba, 1831, p. 72 ; V, 6, p. 85).

<sup>192</sup> Cette tragédie en trois actes de Delavigne, énième adaptation française de *Richard III*, s'ouvre justement sur une scène intime tel que l'achèvement de la toilette du jeune Duc. Créée au Théâtre-Français le 18 mai 1833, la pièce eut un grand succès de public mais elle fut également critiquée à cause de ses scènes intimistes que les partisans du bon goût avaient jugées triviales (Casimir Delavigne, *Les enfants d'Edouard*, s.l., Dondey Dupré, 1833, I,1). Le rôle du Duc était confié à Mademoiselle Anaïs Aubert, actrice « à la taille mignonne et à la voix juvénile » et à qui l'on confiait souvent des rôles « d'ingénus » et d'enfants (Duckett, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Didot Frères, 1857, t. 2, p. 193).

L'héritier du chef des rois, absent chez Eschyle, muet chez Alfieri, *tacitus* chez Sénèque, joue ici un rôle fondamental de sauveur potentiel de la patrie-famille, mais il s'inscrit néanmoins dans une esthétique du pathétique de l'enfance inaugurée par *Inès de castro* de Houdar de la Motte. Dans la scène septième du seconde acte, qui représente un très clair exemple de « littérature au second degré », Lemercier se sert de plusieurs modèles et trouve dans la tragédie anglaise un des très rares exemples d'enfant-personnage. Par un recours constant à la mémoire intertextuelle, Lemercier peut donc légitimer un choix dont il assume indirectement l'hétérodoxie par rapport aux contraintes et aux coutumes de l'écriture tragique.

Trente ans après la création d'*Agamemnon*, Victor Hugo n'hésite pas à définir les personnages de sa *Lucrèce Borgia* (1833) comme les « Atrides du moyen âge »<sup>193</sup>. Entre les mains de l'auteur romantique, le modèle antique n'est plus perçu comme une *auctoritas* mais plutôt comme un réservoir de thèmes et d'images dont le poète peut se servir, en puisant ainsi « aux sources primitives » de l'art pour créer du nouveau<sup>194</sup>. Dans les premières réflexions esthétiques de l'ennemi juré de Hugo<sup>195</sup>, on peut déjà lire en filigrane – pour ce qui concerne le rapport à l'Antiquité et à la tradition littéraire et, bien sur, dans une forme académique qui n'a pas encore la vigueur et la hardiesse hugoliennes – les prémices du rapport à l'antique caractérisant la modernité romantique. D'après Lemercier, c'est justement « la vue des modèles antiques » qui doit guider les poètes modernes et non les inutiles « chicanes scolastiques » qui « n'éclaircissent pas mieux les mystères du génie, que les disputes éternelles de la théologie n'ont dévoilé l'image de Dieu »<sup>196</sup>. La démarche que suit Lemercier avec *Agamemnon* annonce déjà l'idée de base constituant le fondement de l'ensemble de sa dramaturgie : en tirant son sujet du théâtre grec – et notamment du premier auteur tragique de la tradition occidentale – Lemercier essaye de remonter jusqu'aux sources du dramatique afin de raviver un néoclassicisme agonisant. De ce point de vue, le choix de l'intertexte alfieri est donc fondamental : les tragédies du poète piémontais s'avèrent à plusieurs égards des tentatives de conciliation d'une composition encore éminemment classique avec une esthétique du sublime qui, par sa « révolte titanique » (Binni) annonce déjà le

---

<sup>193</sup> « Variantes inédites de Lucrece Borgia », Bnf. Nafr. 13.371, f°96.

<sup>194</sup> Hugo, *Préface* dans *Cromwell*, introduction et chronologie par Annie Ubersfeld, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 88-89.

<sup>195</sup> Voir *Infra*, la section consacrée à Lemercier académicien.

<sup>196</sup> *Réflexions générales*, cit. Sur cette vision des modèles antiques en tant qu'instruments pour un renouveau esthétiques, qui n'est guère une prérogative de Lemercier, voir Rosario Assunto, *L'Antichità come futuro. Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Milano, Mursia, 1973.

*romanticismo*<sup>197</sup>. Eschyle, Sénèque, Alfieri, Voltaire et – dans la figure d’Oreste – Racine et Thompson : pour la création de sa tragédie grecque, Lemercier opère une contamination de différents modèles antiques et modernes, classiques et barbares. En dépit du cadre rigide de la tragédie, l’attention pour l’enfance et surtout la licence qu’affichent l’auteur face au traitement de l’hypotexte antique sont le signe d’une liberté nouvelle envers la tradition qui semble déjà annoncer le Romantisme naissant. Francalanza envisage la période révolutionnaire dans sa continuité avec le dix-huitième et le dix-neuvième siècle : « en dépit de ses tendances disons néo-classiques » la Révolution implique « un remodelage des formes anciennes et un rapport particulier à l’écriture » qui « orientent résolument la littérature sur la voie du Romantisme »<sup>198</sup>. *Agamemnon* – ultime « gloire du sujet antique »<sup>199</sup> – contiendrait déjà *in nuce* les signes indéniables de la double postulation, classique et romantique, de la production lemercienne.

---

<sup>197</sup> Sur cet aspect de la poétique d’Alfieri – que Benedetto Croce avait déjà souligné – voir Walter Binni, *Preromanticismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 267-279 ; sur les implications stylistique de cette « révolte », voir Vincenza Perdichizzi, *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*, Pisa, ETS, 2009.

<sup>198</sup> Eric Francalanza, *La Révolution, moment « préromantique » de la littérature française ?*, dans Daniel Couty et Robert Kopp (éds.), *Romantisme et Révolution(s)*, Paris, Gallimard, 2008, p. 133-154.

<sup>199</sup> « Les sujets grecs sont épuisés ; un seul homme, Lemercier, a su mériter encore une nouvelle gloire dans un sujet antique, *Agamemnon* ; mais la tendance naturelle du siècle, c’est la tragédie historique », Madame de Staël, *De l’Allemagne* (1810), Paris, Charpentier, 1839, p. 192.

### I.1.3.3 Critique d'*Agamemnon* ou critique générique ? La tragédie de Lemer cier au miroir de ses parodies

En dépit des critiques, qui n'effacent pas le succès obtenu sur la scène et confirmé par les nombreuses éditions dont elle a été l'objet même après la mort de son auteur<sup>200</sup>, la tragédie d'*Agamemnon* eut pour les spectateurs du Paris post-thermidorien le grand mérite d'avoir « rendu à Melpomène une partie de son éclat »<sup>201</sup>. Même en jetant un œil rapide sur la « revue de presse » proposée ici, on s'aperçoit d'emblée d'un élément récurrent dans les différents articles : *Agamemnon* représenterait, pour le théâtre français de la fin du dix-huitième siècle, un rappel à l'ordre après la prolifération de tragédies que le public savant ne considérait plus comme canoniques<sup>202</sup>. D'après les contemporains, elle serait destinée, avec *Marius à Minturne* d'Arnault, « à perpétuer la gloire [de la France] et du théâtre français »<sup>203</sup>. La présence de l'enfant, le style parfois inégal et le tutoiement généralisé avaient été perçus par le public cultivé comme des défauts majeurs dans une tragédie que l'on considérait pourtant comme bonne dans son ensemble. Ces aspects ont donc été le point de départ pour la création de deux parodies, représentées vers 1800, au lendemain de deux différentes reprises (1798, 1800).

Créé au Théâtre du Vaudeville le 20 avril 1798 par Barré, Defontaines et Armand-Gouffré, *Cassandre-Agamemnon et Colombine-Cassandre, parodie d'Agamemnon*<sup>204</sup> suit fidèlement le développement de l'intrigue de la tragédie de Lemer cier en en soulignant les faiblesses. Les noms des « héros » étaient calqués sur la liste des personnages de la version de Lemer cier, dont ils proposaient une réécriture caricaturale<sup>205</sup>. En se moquant de l'expédient du faux nom d'Egiste inventé par Lemer cier, les auteurs avaient appelé le roi des rois de Cassandre-Agamemnon (Monsieur Cassandre dans les dialogues). Madame Trimestre devient la maîtresse d'Arlequin-Principe (Egiste, « sous le faux nom de Plexippe » chez Lemer cier),

---

<sup>200</sup> Sur ce sujet, voir la *Note sur les textes* de la présente édition.

<sup>201</sup> François Xavier Pagès, *Nouveaux Dialogues des morts*, Paris, Laurens Jeune, 1802, p. 107.

<sup>202</sup> On songera avant tout à *Abufar* de Ducis ou au *Fénélon* de Chénier, ce dernier ouvrage ayant été perçu, à tort ou à raison, comme un drame qui ne mériterait pas le statut de tragédie : si la hiérarchie des genres était encore présente à l'esprit des académiciens et des critiques dramatiques, « les liens qui unissaient les répertoires, et donc les genres, aux salles et aux publics, sont rompus » (voir Pierre Frantz, « Les genres dramatiques pendant la Révolution », dans Mario Richter (éd.), *Il Teatro e la Rivoluzione Francese*, cit., 1991, p. 49-63). C'est avec le Directoire d'abord et l'Empire ensuite que le théâtre connaît un véritable rappel à l'ordre.

<sup>203</sup> *L'Arlequin*, 15 Thermidor an VII – 5 Thermidor an VIII, p. 57.

<sup>204</sup> MM. Barré, Radet, Defontaines et Armand-Gouffrée, *Cassandre-Agamemnon et Colombine-Cassandre, parodie d'Agamemnon*, en un acte, en prose, mêlée de vaudevilles, Paris, Mme Masson, 1803. Les auteurs la donnent pour une création de 1803, mais Voir Emmet Kennedy, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris*, cit., p. 99.

<sup>205</sup> Gilles-Probus (Strophus) ; Courte-Haleine (Pallène) ; Trotas (Arcas) ; Madame Trimestre (Clytemnestre) ; Modeste (Oreste).

qui l'aurait séduite pour voler à M. Cassandre la direction du théâtre. La parodie combine certains éléments de l'intrigue typique du vaudeville à la fable d'*Agamemnon* dans la version proposée par Lemercier : dans la scène de l'algarade entre Arlequin et M. Cassandre, qui remplacent l'affrontement d'Agamemnon et Egisthe dans l'original, le directeur demande à son conseiller si « cet étranger [...] fait partie de la troupe »<sup>206</sup> (scène X, p. 19) : en ironisant probablement sur le succès de Talma, Gilles-Probos lui répond qu'il ne s'agit que d'un « amateur ». La parodie s'attaquait en outre aux soucis de « réalisme » propre à la mise en scène d'*Agamemnon* ; en reprenant la scène du retour du héros à Argos, le directeur de théâtre Monsieur Cassandre chantait : « salut, murs du théâtre/ Orchestre, Loges, amphithéâtre ! » et son jeune fils Modeste l'appelait irrévérencieusement « papa », « mon petit papa »<sup>207</sup>, en exprimant le désir de « baiser son costume » (I, 7)<sup>208</sup>. A la scène XI, M. Cassandre demandait à Arlequin de lui remettre son arme et s'écriait : « Ciel ! un sabre de bois ! c'est ce sabre odieux/ dont jadis Dominique/ a frappé [*sic*] mes aïeux » (p. 21 ; la didascalie mentionne carrément une batte !)<sup>209</sup>. Vers le dénouement de la pièce, dans les scènes empruntées au cinquième acte d'*Agamemnon*, on baissait les lumières (« Ici on fait nuit », p. 28), en reprenant ainsi les choix de mise en scène de Lemercier, (« Le théâtre est dans l'obscurité »). Dans cette parodie, Arlequin n'a d'ailleurs pas l'intention de tuer Agamemnon-Cassandre, il lui suffit de l'envoyer aux Champs-Élysées, dans une « petite maison de retraite » (XII, p. 25). La pièce se termine avec la réconciliation des époux et le mariage entre Arlequin-Principe et Colombine-Cassandre, héritière du « petit théâtre de Troie ».

La seconde parodie est en revanche d'une nature très différente. Représentée au Montansier le 17 mars 1801, *La colère d'Agamemnon* est l'un des nombreux *Cadet Roussel* réalisés par Aude<sup>210</sup>. L'auteur, qui avait décidé de « tenter une Folie à la manière des anciens », se limite à insérer l'ombre d'Agamemnon dans une parodie-vaudeville vaguement inspirée du genre littéraire des dialogues des morts, où figurent des personnages illustres tels que Voltaire et Lafontaine. Dans une scène et qui reprend l'entretien du roi des rois avec son

<sup>206</sup> *Cassandre-Agamemnon*, cit., I, 10.

<sup>207</sup> « Mon papa, mon papa, mon papa ! » : dans *Agnès de Chaillot*, parodie d'*Inès de Castro* représentée aux Italiens le 4 décembre 1723, Le Grand et Dominique ridiculisaient la présence si bizarre des enfants sur la scène tragique. Plus de soixante-dix ans plus tard, le même traitement est réservé au petit Oreste dans cette parodie d'*Agamemnon* (Voir *Agnès de Chaillot*, Dijon, Lefay, 1777, p. 24).

<sup>208</sup> Dans *Agamemnon* de Lemercier, Oreste « dépose un garant » sur l'épée de son père (II, 7). La réforme du costume de théâtre menée par Talma avait fait l'objet, en 1797, d'une autre parodie-vaudeville : Lombard de Langres, *Les têtes à la Titus*, Paris, Barba, an VI.

<sup>209</sup> Le non de Dominique fait probablement allusion à Domenico Biancolelli, l'Arlequin le plus célèbre de la Commedia dell'Arte. Sur Biancolelli, voir l'ouvrage classique de Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi : dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993.

<sup>210</sup> *Cadet Roussel aux Champs-Élysées, ou la colère d'Agamemnon*, parodie-vaudeville en 1 acte, mêlée de mystifications, pantomimes, cérémonies, etc. par Aude, Paris, Fage, 1801.



ennemi, Agamemnon essaie de chasser Cadet-Egisthe des Champs-Élysées (« Misérable, retire-toi de la présence d'Agamemnon »), mais ce dernier refuse de s'en aller et explique au philosophe que le roi des rois « fait le fier à cause qu'on le représente dans les pièces de comédie, à Paris »<sup>211</sup>. La satire envers Lemercier n'est pas très violente : Aude se borne à souligner quelques imperfections stylistiques caractérisant l'emploi parfois prévisible de la rime (Agamemnon/non ; ici/oui ; entretien/rien, scène VII) et à déclarer la supériorité du vaudeville, qui reçoit la consécration de Voltaire (« [Cadet] a perfectionné l'art »), par rapport au modèle de la tragédie classique. Margaret A. Rose a défini la parodie comme une forme d'organisation textuelle fondée sur code double (imitatif et détournant) caractérisant le rapport sémiotique entre la parodie-même et le référent parodié<sup>212</sup> ; le vaudeville d'Aude n'attaque pas expressément *Agamemnon*, mais il s'inscrit plutôt dans une polémique visant la promotion des genres dramatiques dits « bas » via la dénonciation de la tragédie en tant qu'expression d'une esthétique périmée<sup>213</sup>. Dans ce cas, le référent parodié n'est donc pas (ou pas uniquement) *Agamemnon* : l'œuvre de Lemercier – tragédie à succès du moment qu'Aude a probablement choisi à cause de sa renommée – lui sert uniquement de référent immédiat dans une démarche qui inscrit *La colère d'Agamemnon* dans la typologie de la parodie générique<sup>214</sup>.

Dans *Cassandre-Agamemnon*, la dimension métathéâtrale de la parodie implique la dénonciation du caractère artificiel et artificieux de la tragédie de Lemercier, mais on a du mal à y voir une condamnation de la tragédie en tant que genre. Il n'y manque guère de passages où la critique se fait plus ponctuelle. La parodie met en relief l'abondance des rimes en *-ibles* dans le songe d'Egisthe, l'inaptitude de ce personnage qui « parle beaucoup » mais « n'agit pas » et la maladresse du style brachylogique de l'affrontement entre Agamemnon et le conjuré<sup>215</sup>. Mais la condamnation la plus violente concerne le recours au tutoiement, dont

---

<sup>211</sup> *Ivi*, I, 9.

<sup>212</sup> Margaret A. Rose, *Parody : ancient, modern and post-modern*, Cambridge University Press, 1993.

<sup>213</sup> « Loin de se définir comme une forme de nihilisme, elle [la parodie] est le creuset d'où émergent de nouveaux genres, des nouvelles formes, ou encore des nouvelles perspectives théoriques », M. Espagne, M. Werner, « Parodie et sécularisation : à propos du mode parodique chez Heine et les jeunes hégéliens », dans *Dire la Parodie*, Colloque de Cerisy, New York, Peter Lang, 1989, p. 157.

<sup>214</sup> « [L]e parodiste ou travestisseur a essentiellement affaire à un texte, et accessoirement à un style ; inversement l'imitateur a essentiellement affaire à un style, et accessoirement à un texte : sa cible est un style, et les motifs thématiques qu'il comporte », Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1992, p. 107. En attaquant la tragédie en tant que typologie théâtrale, l'ouvrage créé par Aude rentrerait dans la catégorie genettienne du pastiche plutôt que dans la parodie à proprement parler. Pourtant, comme on l'entrevoit déjà dans une étude de Gustave Lanson consacrée au répertoire des Italiens et à leur rapport à la Comédie-Française, l'idée d'une parodie dont « la cible » serait justement un genre et non un texte précis n'est pas à exclure (voir Gustave Lanson, « Les parodies dramatiques » dans *Id.*, *Hommes et livres*, Paris, Lecène, Onchin et Cie, 1895, p. 261-293).

<sup>215</sup> *Cassandre-Agamemnon*, cit., I, p. 6 ; XVII, p. 30 ; XI, p. 21.

l'usage même en société avait déjà fait l'objet d'un triptyque de pièces<sup>216</sup> à partir de son imposition en 1793<sup>217</sup>. Quand Gilles-Probus s'adresse à Cassandre-Agamemnon en le tutoyant, les deux personnages échangent cinq longues répliques au sujet de ce nouvel usage :

CASSANDRE : [...] qu'est-ce que ce ton-là ?

GILLES : celui que nous avons pris en ton absence, nous nous tutoyons comme des vrais Grecs ! [...]

CASSANDRE : Probus, cet usage peut naître/ De l'amour ou de l'amitié/ mais il ne convient pas qu'un maître/ par son sujet soit tutoyé. [...] tâchons de joindre aux vertus de la Grèce/ la politesse de Paris.

GILLES : nous tâcherons d'y revenir.

CASSANDRE : et vous ferez bien.

Ces tirades, dans la droite ligne des observations du *Censeur Dramatique*<sup>218</sup>, ne faisaient que souligner ce qui pour Lemercier avait été une véritable défaite. L'idée d'un renouvellement du discours tragique fondé sur la reprise des dialogues de l'Antiquité n'était pas réalisable dans le système dramatique français assignant aux adresses une signification sociolinguistique précise<sup>219</sup> : à partir d'*Ophis* (1798), l'auteur abandonne ce projet et retourne illico à l'alternance pronominale.

---

<sup>216</sup> Aristide-Placher Valcourt, *Le tu et le vous*, pièce patriotique et propagandiste exaltant l'utilité sociale du pronom de l'Égalité ; Barré et Léger, *Le sourd guéri*, où le protagoniste accepte volontiers le nouvel usage après quelques résistances dues à sa surdité temporaire ; Dorvigny, *La Parfaite égalité ou les tu et les toi*, créée au Richelieu mais reprise également à la Montagne et à la Maison Égalité jusqu'en 1794. Dorvigny dénonçait en sourdine la stérilité d'un changement linguistique qui n'avait, en un mot, aucune véritable implication sociale et qui ne promouvait qu'une égalité de surface. Sur ces trois pièces, voir Erica Joy Mannucci, *Il patriota e il vaudeville*, cit., p. 294-298. Le siècle des Lumières s'était déjà posé la question du traitement de l'information pronominale en traduction. Sur ce sujet, voir Catherine Volpillac-Auger, « De vous à toi : tutoiement et vouvoiement dans les traductions au 18<sup>e</sup> siècle », *Dix-huitième siècle*, 41, 2009, p. 553-566.

<sup>217</sup> *Le tu républicain* ne fit jamais l'objet d'une loi prescriptive mais son emploi rentrait dans les pratiques vivement conseillées aux bons patriotes. Pour un aperçu général, voir Brunot, *Histoire de la langue française*, Paris, Armand Colin, 1937, t. IX, 2, p. 690-695.

<sup>218</sup> Voir *supra*.

<sup>219</sup> Dans les répliques théâtrales comme dans tout dialogue, l'information pronominale indique les différents degrés de distance ou de proximité sociale, de même que l'alternance rapide entre *tu* et *vous* peut signaler des changements importants dans l'état d'âme d'un personnage. Sur ce sujet, voir M. Grimaud, « Tutoiement, titre et identité sociale. Le système de l'adresse du *Cid* au *Théâtre en liberté* », *Poétique*, 77, fév. 1989, p. 53-75.

## I.2 Tragédie et politique sous le Consulat

### I.2.1 L'ami de Bonaparte : l'Égypte républicaine et consulaire d'*Ophis*

Quelques mois après le triomphe d'*Agamemnon*, Lemer cier fait représenter sa nouvelle tragédie – *Ophis* – ouvrage, comme il le définit, de « pure invention ». En dépit du sujet égyptien, Lemer cier inscrit sa nouvelle création sous le signe de l'antiquité classique : féru d'anticomanie, il reconnaît dans son avant-propos la veine hellénisante de sa pièce et affirme avoir voulu y peindre la passion de la « terreur des grecs »<sup>220</sup>. Un sujet égyptien n'était pas une nouveauté pour la tragédie du dix-huitième siècle : « l'éloignement du pays », le peu de connaissances lié à l'incertitude des sources historiques et l'affirmation d'une égyptologie naissante déjà à partir des années trente du siècle – il suffit de penser à la *Description de l'Égypte* de Benoît de Maillet de 1735 – avaient contribué à la création d'un corpus assez riche de pièces. Au siècle des Lumières, par son passé légendaire, la région du Nil est effectivement perçue comme une « terre des origines » dont l'imaginaire mythique s'avère apte à incarner les significations les plus disparates, de l'exaltation de la religion naturelle (c'est le cas des bergers voués à Isis et Osiris dans *Tanis et Zélide* de Voltaire de 1733) à l'évocation du « monde originel du despotisme » (c'est le cas de l'*Aménophis* de Saurin de 1752)<sup>221</sup>. L'intérêt pour l'Égypte que montre le tournant du siècle se voit même incrémenté par la campagne de Bonaparte en Orient à laquelle l'ouvrage de Lemer cier est lié dès sa première conception.

Lorsque le Directoire confie au général sa mission en Orient, Lemer cier fréquente souvent le salon de Bonaparte qu'il connaît depuis leurs rencontres habituelles au salon du Duc de Barras dirigé par Madame Tallien. C'est là où l'auteur d'*Agamemnon* fait part à son ami de son projet de composer une « tragédie égyptienne », ce que le futur empereur approuve. La première lecture privée d'*Ophis* se fit justement chez Bonaparte : en présence de Bernardin de Saint Pierre et Baour-Lormian, l'amphitryon accueille la pièce avec enthousiasme ; d'après Bonaparte, *Ophis* était à représenter dans les plus brefs délais, pendant son séjour en Égypte, afin de corroborer l'intérêt que l'opinion publique portait déjà à sa campagne en Orient<sup>222</sup>.

---

<sup>220</sup> Lemer cier, *Ophis*, Paris, Fayolle, 1798.

<sup>221</sup> Sur la tragédie à sujet égyptien au dix-huitième siècle, voir Renaud Bret-Vitoz, « L'Égypte pharaonique dans la tragédie du XVIII<sup>e</sup> siècle : le renouvellement progressif d'un imaginaire », dans Karine Bénac-Giroux, Jean-Noël Pascal (éds.), *Regards sur la tragédie. 1736-1815, Littératures*, 2010, 62, p. 73-87.

<sup>222</sup> Bonaparte, à la suite duquel partait une équipe de savants et d'hommes de sciences et de lettres, avait invité Lemer cier à se joindre à l'expédition. A ce qu'il paraît, le jeune dramaturge demeura en France sur les conseil de sa famille, ses conditions de santé ne lui permettant pas une telle entreprise. Voir Laurier Gérard Rousseau, *Népomucène Lemer cier et Napoléon*, Mayenne, impr. de Floch, 1958, p. 11-19.

Fort du succès d'*Agamemnon*, Lemerrier essaie de réunir dans sa nouvelle tragédie un décor secondant la vogue du moment et un sujet tout autant à la mode. Comme en témoignent aussi bien les créations nouvelles que le succès des reprises d'une pièce de l'ancien répertoire tragique telle que *Britannicus*<sup>223</sup>, la haine fraternelle était un thème particulièrement apprécié par le public du Directoire. Lemerrier exploite donc le *topos* de frères ennemis, et met ainsi en scène une sorte de *Thébaïde* égyptienne où Ophis et Tholus se disputent le trône d'Égypte. Jaloux de la couronne et de l'amour de Naïs qui lui a préféré son frère, poussé par son confident Usbal, Tholus a fait assassiner son père Créops et décide d'empoisonner Ophis pour s'emparer du pouvoir. Amostris, grand prêtre d'une piété douteuse mais bien attentif aux raisons d'État, remplace le poison par un puissant narcotique ; une fois revenu à lui, Ophis retrouve son frère dans le cimetière de leurs aïeux où son corps avait été transporté. Sur le point de tuer le traître, il décide pourtant de l'épargner<sup>224</sup> ; Tholus, hors de lui, se résout à accomplir le fratricide dont son rival n'avait pas été capable et à immoler avec lui la dédaigneuse Naïs. Arrêté par le peuple acclamant Ophis – héritier légitime au trône de Memphis – il obtient de nouveau le pardon de son frère. Ne supportant pas un acte si magnanime, il se tue finalement sur la scène :

Epargne à Tholus un pardon qui l'outrage  
Tant de coups imprévus me viennent accabler,  
Que sans ton ordre ici mon sang pourra couler.  
Triomphe ! c'est à moi d'accomplir ta vengeance.  
*Il se tue*<sup>225</sup>.

La tragédie égyptienne de Lemerrier fut représentée pour la première fois le 22 décembre 1798 sur le Théâtre de la République. L'acteur Damas jouait le rôle du protagoniste et Talma portait les habits de Tholus, second sur l'axe héréditaire du trône de Memphis, véritable moteur de l'action dont le caractère réunissait « le cœur agité d'Oreste et la haine de Polynice ». Caroline Vanhove jouait le rôle de la jeune et vertueuse Naïs et Duval était en

---

<sup>223</sup> *Britannicus* compte bien seize représentations pour les années 1796-1798, dont sept en 1798, sur un total de 37 reprises pendant toute la période révolutionnaire ; *Adélaïde du Guesclin* de Voltaire compte 9 reprises parisiennes entre 1797 et 1798, 37 entre 1789 et 1799 ; la *Thébaïde* n'eut en revanche aucune représentation. Pour ce qui concerne des productions plus récentes, au delà d'*Agamemnon* et de *La Mort d'Abel* – qui est quelque peu précédente mais qui vante dix-neuf reprises entre 1797 et 1798 – on peut encore signaler pour ladite période *Étéocle et Polynice* du même Legouvé (19 octobre 1799) ainsi que *Timoléon* de Chénier, repris le 3 mars 1796 au Feydeau (Voir Emmet Kennedy, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris*, cit.). Sur le thème de la fraternité dans la tragédie révolutionnaire, dont le thème du fratricide est l'ultime développement, voir Pierre Frantz, « Le héros, la fraternité et la mort. La poétique des tragédies néoclassiques de Chénier », in Didier Masseur (éd.), *Le XVIII<sup>e</sup> siècle. Histoire, mémoire et rêve. Mélanges offerts à Jean Goulemont*, Paris, Champion, 2006, p. 203-217.

<sup>224</sup> « Jamais, jamais Ophis n'égorgera son frère ! », s'écrit-il après avoir jeté son épée (Lemerrier, *Ophis*, cit., IV, 4).

<sup>225</sup> *Ivi*, V, 8.

revanche Usbal, esclave et confident de Tholus à « l'âme élevée, fière et scélérate »<sup>226</sup>. En dépit de sa régularité, la tragédie égyptienne de Lemerrier – s'inscrivant de ce point de vue dans une poétique proche de celle du *Lévite* et de *Méléagre* – se signale par une atmosphère sombre et par un goût nettement macabre, comme en témoigne également le décor :

Le théâtre doit représenter l'enceinte des cours intérieures du palais des rois d'Égypte ; sur le devant du théâtre, un péristyle ; d'un côté un monument élevé à Créops ; de l'autre, l'entrée des pyramides au fond le palais de Tholus. Le lieu de la scène doit être disposé comme pour la tragédie de *Sémiramis*<sup>227</sup>.

Le spectacle comportait une décoration dessinée encore une fois par Lemaire<sup>228</sup> et des costumes « à l'antique » marqués par une esthétique vaguement orientale<sup>229</sup>. Soutenu par le jeu de Talma offrant un « tableau » à la fois « sublime », « effrayant » et « pathétique » du frère rebelle<sup>230</sup>, *Ophis* n'arriva pas à dépasser le succès d'*Agamemnon* : comme le souligne le *Mercur de France* – qui en offre pourtant une analyse assez positive – le triomphe de 1797 avait créé une grande attente dans un public dont la tragédie égyptienne ne sut pas combler entièrement les désirs. En dépit des accusations d'anti-républicanisme que François-Martin Poulter fut d'ailleurs contraint de rétracter<sup>231</sup>, la pièce atteint quand même la huitième représentation<sup>232</sup>. Ce nouvel effort est donc couronné d'un succès modéré par rapport au triomphe de l'année précédente, mais la tragédie fut également traduite et publiée en Espagne et Hollande<sup>233</sup>. A son retour d'Égypte, le nouveau Consul exigea une reprise (13 janvier 1800)

---

<sup>226</sup> Lemerrier, *Caractères des personnages*, dans *Ophis*, cit., p. [VI].

<sup>227</sup> *Ivi*, p. [1-2].

<sup>228</sup> Au centre des châssis représentant l'enceinte des murs et une vue de loin des pyramides, on trouve le tombeau monumental du roi Créops. Le même décor, avec quelques aménagements, servit effectivement pour une reprise de *Sémiramis* en 1806. Voir Barry Daniels, *Le décor de théâtre à l'époque romantique*, cit., p. 171-172.

<sup>229</sup> Baptiste aîné, dans le rôle du grand prêtre Amostris, portait une tunique et un voile lui couvrant la tête alors que Damas paraissait sur la scène avec une armure à l'air plutôt romain qu'égyptien. Pour les costumes de deux personnages et un dessin du théâtre, voir l'*Annexe iconographique*.

<sup>230</sup> *Decade philosophique*, X nivôse an VII.

<sup>231</sup> Le fondateur de l'*Ami des lois* – partisan inconditionnel des politiques directoriales avant d'appuyer le coup d'état du 18 Brumaire – voyait dans la pièce de Lemerrier la formulation implicite d'une attaque au gouvernement, une invitation aux membres du Directoire à « abdiquer » à la manière du protagoniste de la tragédie. Sur la diatribe entre Poulter et l'auteur, voir l'*Ami des lois* (4 à 9 nivôse an VII).

<sup>232</sup> Emmet Kennedy, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: Analysis and Repertory*, cit., p. 191.

<sup>233</sup> *Ofis, treuspel, gevolgd naar het fransche van Lemerrier door A. L. Barbaz*, Amsterdam, Nieman, 1800; *Ofis ó La heroica abdicacion*: tragedia en cinco actos, traducida del frances y arreglada á nuestro teatro por Manuel de Castro y Muñoz, Granada, Benavides, 1836. Si on exclut de ce bilan une petite *Ode à l'hymen* que Lemerrier compose pour les noces impériales de 1810 (*Ode à l'hymen*, par Népomucène-Louis Lemerrier, mise en musique par Chérubini, s.l., s.d., BNF YE- 3359), traduit en italien la même année par Vincenzo Monti (*Ode ad Imeneo*, dans *Versioni poetiche di Vincenzo Monti*, a cura di Giosué Carducci, Firenze, Barbera, 1869, p. 402), *Ophis* est le dernier ouvrage de Lemerrier traduit dans une langue étrangère. Une lettre de Monti – à l'époque bonapartiste convaincu et *Istoriografo del regno* d'Italie – où le poète remercie Lemerrier pour l'envoi de l'*Ode* est conservée à la Bibliothèque de Bayeux, ms 249. La réponse de Lemerrier, enthousiaste de cette traduction, se trouve en revanche à la Bibliothèque A. Saffi de Forlì, dossier « Carte Romagne », n° 52. Pour la transcription de cette dernière, on se rapportera au travail de Franca Zanelli Quarantini, « Autografi francesi (XIX secolo) del 'Fondo Piancastelli' di Forlì », *Francofonia*, 1995, 28, p. 19-108 (pour la lettre de Lemerrier, voir p. 64).

de la pièce à laquelle l'auteur assista assis à côté de Bonaparte dans sa loge<sup>234</sup> : c'est à cette époque que les détracteurs du dramaturge et du Consul commencent à les appeler « Méléagre » et « Vendémiaire »<sup>235</sup>. On comprend aisément l'appréciation de ce dernier pour la tragédie égyptienne de Lemerrier : dans le portrait du vertueux Ophis, guerrier couronné par le peuple au retour d'une campagne dans un pays éloigné, Bonaparte voyait peut-être une préfiguration de ses gloires futures dont il avait déjà tracé le projet.

#### I.2.1.1 Un fratricide manqué ? La fin de l'héroïsme et l'outrage du pardon

Si d'un point de vue estético-dramaturgique *Ophis* est très loin de la rigueur et de la « modération » ayant caractérisé la tragédie des Atrides, d'un point de vue thématique elle s'inscrit pourtant dans la lignée inaugurée avec *Agamemnon*, dans la mesure où Lemerrier continue à réfléchir sur le problème de la légitimité du pouvoir à travers une analyse de la haine entre les membres d'une même famille. *Ophis* se relie en quelque sorte à la réflexion que mène Chénier dans son *Timoléon* : dans sa tragédie corinthienne, l'auteur de *Charles IX* avait mis en scène un fratricide sacrificiel que le bien commun de la nation avait rendu nécessaire. Lors des répétitions de 1793, les partisans de Robespierre avaient entrevu dans le portrait de Timophane les traits du despotisme de l'Incorruptible et la tragédie avait été retirée sans qu'il y ait eu pourtant d'interdit formel<sup>236</sup>. Quand la pièce reçoit finalement les feux de la rampe le 11 septembre 1794 au Théâtre de la République, les détracteurs de l'auteur se servent de cette tragédie pour attaquer la réputation de Chénier. Si certains voient dans le choix du protagoniste une sorte de mise en abyme du fratricide par omission dont on accusait l'auteur, c'est aussi au sacrifice en soi que s'attaque l'opinion publique. L'accueil de *Timoléon* et le traitement du geste extrême du protagoniste est peut-être utile pour essayer de motiver la variation qu'introduit Lemerrier en substituant le suicide au meurtre.

« L'égalité renaît »<sup>237</sup> : avec la Terreur, cet héroïsme républicain ayant marqué les premières phases de la Révolution caractérisant encore le geste du protagoniste connaît un inexorable déclin. La mort de Timophane est ainsi perçue, non comme l'acte d'un héros sacrifiant son sang à la Patrie, mais plutôt comme un « crime d'une ambition démesurée »,

---

<sup>234</sup> Rousseau, *Népomucène Lemerrier et Napoléon Bonaparte*, cit. p. 25 et l'*Opinion*, 22 juin 1826.

<sup>235</sup> Comme le rappelle Michaud, c'est ainsi que leurs détracteurs tournaient en ridicule l'amitié entre le poète et le futur empereur (*Biographie universelle*, s.v. « Lemerrier »). Hugo s'en souvient aussi dans son *Discours de réception (Littérature et philosophie mêlées)*, cit., p. 169).

<sup>236</sup> Sur ce sujet, voir l'introduction de Gauthier Ambrus et François Jacob, dans Marie-Joseph Chénier, *Théâtre*, Paris, Flammarion, 2002.

<sup>237</sup> Chénier, *Timoléon*, dans *Théâtre*, cit., III, 8, v. 1263.

dont la lucidité et la froideur choquent<sup>238</sup>. Cette idée de « froideur » qui revient souvent dans les comptes-rendus de l'époque à propos du fratricide dans *Timoléon*<sup>239</sup> s'avère fondamentale pour mieux comprendre comment évolue le traitement de la thématique du fratricide dans *Ophis*. Dans son examen de *Timoléon*, Lemerrier compare justement la pièce de Chénier à son précédent alfierien, accusant son compatriote d'in vraisemblance, mais il souligne encore une fois le caractère froid de l'attitude du protagoniste :

Le crime d'usurper l'autorité des lois ne peut partir d'un homme irrésolu, sensible et soumis à l'instigation d'un ambitieux subalterne. Le transport qui rend vraisemblable le meurtre d'un frère ne peut ressembler à un acte *froidement médité*. C'est ce que le poète italien [Alfieri] a très bien développé, lorsqu'il montra Timophane ne respirant que l'orgueil et la domination, n'agissant que par son impulsion personnelle, et réduisant son frère, qu'il prend dans un piège, à le poignarder pour sauver l'Etat et pour échapper à la complicité de la proscription des citoyens que le tyran fait immoler<sup>240</sup>.

Les opinions de l'auteur d'*Ophis* sur le *Timoléon* de Chénier sont révélatrices d'une signification différente qu'attribue Lemerrier au fratricide. Conscient de ce changement dans le climat politique, l'auteur d'*Agamemnon* met en scène l'histoire d'un fratricide en apparence doublement raté : d'un côté, il y a un Tholus-Oreste persécuté par les Erinyes du remords et qui essaie en vain de se débarrasser de son frère<sup>241</sup> ; de l'autre, *Ophis* semble renoncer délibérément à la logique de la vengeance. La nature de son pardon est pourtant excentrique, dans la mesure où la miséricorde montrée par le nouveau monarque aboutit au suicide du pardonné, en inversant ainsi le rapport entre le bourreau et la victime tel qu'il avait été présenté au début de la pièce.

« Proprium humani ingenii est odisse quem laeseris »<sup>242</sup> : la vue de son frère, innocent impardonnable, miroir lui renvoyant l'image de ses crimes, est pour Tholus fatalement insupportable. On ne sait pas si l'égyptien *Ophis* était lecteur de Tacite, mais sans aucun doute Lemerrier l'était qui cite d'ailleurs à plusieurs reprises l'auteur des *Annales* dans son *Analyse des tragédies de Chénier*<sup>243</sup>. Chargé de cette force destructrice que lui reconnaît

---

<sup>238</sup> D'après l'auteur de *Cincinnatus*, les accusations concernant l'affaire André Chénier seraient d'ailleurs une affreuse « calomnie ». Antoine-Vincent Arnault, *Souvenirs d'un sexagénaire*, Paris, Dufey, 1833, t. 2, p. 127-128

<sup>239</sup> On ne comprend pas aujourd'hui ces accusations de froideur, dans la mesure où *Timoléon*, incapable de voir son frère massacré par Ortagoras, tout comme chez Plutarque, se « voil[e] avec son manteau » (*Timoléon*, cit., p. III, 5, v. 1206). La superposition entre le personnage et l'auteur, que l'opinion publique traitait désormais de Caïn, est peut-être à la base de ce manque d'attention envers ce geste exprimant une douleur tout à fait sublime.

<sup>240</sup> Lemerrier, *Analyse raisonnée du théâtre de Chénier*, dans Chénier, *Œuvres complètes*, Robert et Dantou, 1826, p. LXVI, je souligne.

<sup>241</sup> « En vain, par les remords dont je suis combattu/ je voudrais racheter ma première vertu » (IV, 7) : croyant son frère mort, Tholus se repent de son double régicide : tout mu par l'ambition qu'il soit, il est bien loin du désir tyrannique de Timophane.

<sup>242</sup> Tacite, *Agricola*, 42, 3.

<sup>243</sup> Lemerrier, *Analyse raisonnée du théâtre de Chénier*, cit., p. X ; XIII ; XXIII.

également Sénèque<sup>244</sup>, le pardon prend donc les teintes noires d'un fratricide passif. Le nom du protagoniste – Ophis, le serpent<sup>245</sup> – ne fait qu'accentuer l'ambiguïté d'un dénouement qui semble justifier en quelque sorte les accusations de Poultier : au poison réel que Tholus essaie de donner à son frère, correspondrait ainsi ce pardon venimeux de l'Ophis-serpent<sup>246</sup>. *Ophis* semble ainsi poursuivre cette réflexion sur l'« ambivalence du motif fraternel »<sup>247</sup> ayant caractérisé la *Mort d'Abel* et *Timoléon*. Chez Legouvé, Caïn tue lui-même Abel de sa bêche ; chez Chénier, Timoléon livre son frère aux conjurés : le geste fratricide se dissocie progressivement de celui qui l'accomplit et acquiert chez Lemercier une dimension de passivité totale. C'est par cette évocation d'une fraternité meurtrière que la tragédie égyptienne de Lemercier se rapproche de la dénonciation implicite d'*Agamemnon*, dans la mesure où les deux ouvrages semblent contenir une condamnation dissimulée de la dérive de l'idéal républicain.

« Souvent l'offensé pardonne, mais l'offenseur ne pardonne jamais »<sup>248</sup> : par l'effet de son indulgence, la générosité d'Ophis n'est pas sans évoquer la thématique rousseauiste de l'outrage du pardon. Cacher le fratricide derrière le suicide d'un offenseur pardonné signifie remettre en cause l'idéal de la *fraternitas* et de la *pietas naturalis* républicaines en usant de cette même philosophie dont les idéologues révolutionnaires s'étaient nourris. Sans être antirépublicaine, la pièce semble encore une fois renier les idéaux fondateurs de la Révolution – dont notamment la Fraternité – en montrant leur caractère illusoire et périmé.

*Ophis* met pourtant en scène un gouverneur légitime dont la montée au pouvoir est saluée par le suffrage du peuple. Au delà du problème de la licéité d'un fratricide vengeant un parricide-régicide et chassant du trône un héritier illégitime – nouvel avatar du tyran usurpateur à la manière d'Egisthe et du Timophane de Chénier – que Lemercier tend à éviter par l'expédient de l'induction au suicide, l'auteur pose ici – pour la première fois – une question qui sera centrale dans son théâtre, c'est-à-dire le rapport de l'individu au pouvoir

---

<sup>244</sup> *De Ira*, II, 33.

<sup>245</sup> Si la tradition occidentale associe la figure du serpent à l'idée de la trahison, Lemercier joue avec l'ambiguïté d'un symbole qui pourrait également passer par une attention pour la couleur locale. Un « serpent d'argent qui se mordait la queue » était justement l'effigie à la ville de Memphis, comme le rappelle déjà Voltaire dans *Bible enfin expliquée* (Londres, 1776, t. I, p. 184).

<sup>246</sup> On se souviendra que dans *La mort d'Abel*, au moment d'accomplir le meurtre, Caïn accuse son frère d'avoir médité un fratricide et le traite justement de « serpent ». D'après le premier meurtrier, son acte serait l'effet d'une légitime défense (« Serpent, dans tes replis tu veux m'envelopper !/ C'est pour m'assassiner que ta haine m'embrasse », Legouvé, *La mort d'Abel*, cit., III, 3). Dans *Ophis*, le nom du protagoniste pourrait bien être un lien transtextuel renvoyant au meurtre originel mis en scène par Legouvé.

<sup>247</sup> Pierre Frantz, « Le héros, la fraternité et la mort », cit., p. 216.

<sup>248</sup> Cette phrase, qui n'est pas sans lien avec l'*Agricola* de Tacite, revient à plusieurs reprises dans l'œuvre et dans la correspondance du philosophe genevois. Voir, par exemple, Rousseau, *Œuvres complètes*, (éd. G. Petitain), Paris, Lefèvre, 1839, t. 7, p. 253, 331, 344.



politique<sup>249</sup>. Dans le songe provoqué par l'élixir du grand-prêtre Amostris, le protagoniste est contraint de se confronter à la nature humaine des monarques :

Je vis [...] / Des fantômes humains, qui, disputés au tems,  
Étaoient dans la nuit leurs linceuls éclatans ;  
Dernier faste des rois, ornement inutile,  
Dont se revêt l'orgueil de leur cendre stérile<sup>250</sup>.

La vision d'Ophis lui permet de comprendre la vacuité du pouvoir, la vanité de l'existence humaine : en dépit de son rang et de l'influence qu'il exerce dans la société, l'homme est condamné à la mort, toute gloire étant aléatoire et périssable<sup>251</sup>. La souveraineté est ainsi perçue par le personnage éponyme, héritier légitime, comme une sorte de condamnation. L'héritier au trône décide de quitter son palais et laisser que son frère gouverne : tout ce qu'il désire c'est de vivre avec sa bien aimée Naïs dans une heureuse retraite ; on retrouve ici déjà la question du roi en déshabillés qui est au centre de *Pinto*, la comédie historique que Lemercier conçoit justement à l'époque de la création d'*Ophis*<sup>252</sup>. La disparition du prince, lorsqu'il épargne pour la première fois la vie de son frère, prend aussi les proportions d'une fuite de la couronne : en pardonnant deux fois à Tholus, Ophis essaie deux fois de renoncer aux responsabilités liées au trône dont la gloire ne semble pas contrebalancer les chagrins. Laisser que son frère vive, correspond pour Ophis à différer une montée au pouvoir que le héros ne désire pas et à laquelle la mort de Tholus le condamne de manière définitive. Dans un système dramatique qui se ressent à la fois de l'héritage des Lumières<sup>253</sup> et du bouleversement de la Révolution, renoncer à la couronne – comme le fait Ophis – représente une démonstration de mérite nécessaire et non suffisant pour devenir souverain ; le tyrannicide, mis en acte en ce cas par le biais d'un pardon mortifère, prouve ultérieure de magnanimité, prend ainsi les proportions d'une véritable initiation<sup>254</sup>.

---

<sup>249</sup> Le rapport entre le peuple, l'homme de lettres et l'homme de pouvoir tel qu'il se profile dans le dénouement de *Pinto* poserait en ce sens la même problématique (voir *infra*).

<sup>250</sup> Lemercier, *Ophis*, cit., IV, 3.

<sup>251</sup> Lemercier insiste sur le *topos* de la vanité de la gloire dans son dialogue *Le jugement des siècles*, voir, *infra*.

<sup>252</sup> Dans *Ophis*, le rapport du grand homme au pouvoir est encore vécu comme une condamnation insupportable et tragique, une sentence *sine appello* d'une destinée tragique inéluctable, véritable héritage racinien de l'esthétique tragique de Lemercier. Ce n'est qu'avec la comédie historique que l'auteur substitue au *fatum* tragique le hasard et l'arbitraire et au langage terrible de la tragédie le *sermo humilis* et une déformation comico-grotesque de l'histoire annonçant déjà le drame romantique. Sur la question du grand homme dans le théâtre comique de Lemercier, voir *infra*.

<sup>253</sup> Le paradigme de ce renoncement se trouverait dans *La Mort de César* de Voltaire : quand Antoine lui offre les symboles de la royauté, le général, en anticipant le dissentiment du peuple, « jette sceptre et couronne, et les foules à ses pieds », Voltaire, *La mort de César* (éd. D.J. Fletcher), dans *Œuvres complètes/complete works*, Oxford, Voltaire Foundation, 1988, 8, II, 4.

<sup>254</sup> Sur les différentes implications du tyrannicide en tant qu'acte fondateur d'un nouvel ordre, voir Mario Turchetti, *Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours*, Paris, PUF, 2001.

La pièce se clôt sur une tirade d'Amostris opposant le calme d'une vie tranquille aux malheurs du pouvoir :

Heureux, que n'ayant pu ceindre le diadème,  
Il n'ait point à subir ce jugement suprême  
Qui livrant, sans honneur, leur dépouille aux vautours,  
Suit les tyrans d'Egypte au-delà de leurs jours,  
Accuse aux dieux des morts toutes leurs injustices,  
Et condamne leur ombre à d'éternels supplices<sup>255</sup>.

A l'époque où il compose son *Pinto*, Lemer cier met ainsi en scène son premier roi malgré lui, une figure que l'on retrouve souvent dans son théâtre et qui montrerait le caractère unitaire de la réflexion politique de l'auteur. Quoique de manière encore imprécise, *Ophis* et *Agamemnon* offrent les présupposés d'une réflexion qui trouve une formulation plus mûre dans les tragédies que consacre Lemer cier aux rois du Moyen âge sous l'Empire.

---

<sup>255</sup> Lemer cier, *Ophis*, cit., V, 8.

### I.3 Melpomène *ancilla imperi* ? Tragédie nationale et dissidence politique

Pendant l'Empire, le théâtre, comme l'ensemble de la vie artistique et culturelle de la France, est entièrement centré sur la figure de Napoléon, dont il seconde les désirs et les attentes en suivant une *praxis* liée à la censure et à la commande<sup>256</sup>. Sous Napoléon, le contrôle et l'instrumentalisation du théâtre par l'Etat deviennent la règle. Si d'un côté l'amour et l'intérêt que témoigna l'Empereur pour la scène amène à la réintroduction des pensions aux comédiens Français et des prix annuels pour les deux genres majeurs<sup>257</sup>, l'ensemble de la vie théâtrale subit un changement profond : la pléthore de salles ayant caractérisé le Paris révolutionnaire après le décret de libéralisation des théâtres (1791) est ainsi réduite au nombre de quatre tréteaux officiels à répertoire spécialisé et subventionnés par l'Etat auxquels s'associent quatre petits théâtres réservés aux genres mineurs<sup>258</sup>. A cette fermeté concernant l'organisation des salles et la division des répertoires, correspond également un contrôle rigoureux des contenus de ces répertoires mêmes. Tout sujet risquant de ternir ou même de critiquer l'autorité impériale était rapidement interdit et le contrôle serré qu'exerçaient le gouvernement consulaire d'abord et impérial ensuite amène progressivement au rétablissement officiel de la censure<sup>259</sup>.

Dans ce nouveau climat politique, pour trouver sa place sur les scènes parisiennes, Melpomène doit se plier au joug des circonstances et les auteurs dramatiques sont parfois appelés à intervenir après coup pour modifier leurs ouvrages quand ils ne s'adaptent plus aux circonstances, ou bien quand leurs contenus s'avèrent légèrement ambigus ou risqués. C'est le cas, par exemple, du *Montmorenci* de Carrion-Nisas, ouvrage dédié à Lucien Bonaparte, dont

---

<sup>256</sup> Sur l'ensemble de la vie artistique pendant la période impériale, voir Jean-Claude Bonnet (éd.), *L'Empire des Muses*, Paris, Belin, 2004. Pour le théâtre, voir Pierre Frantz, « Le Théâtre sous l'Empire : entre deux révolutions », aux p. 173-197 du même volume.

<sup>257</sup> Intérêt témoigné aussi par le *Décret impérial sur la surveillance, l'organisation, l'administration, la comptabilité, la police et discipline du Théâtre français* (15 Octobre 1812), que Napoléon transmet du quartier impérial de Moscou pendant la Campagne de Russie.

<sup>258</sup> La Comédie Française et le Théâtre de l'Impératrice pour la tragédie et la comédie, l'Opéra et l'Opéra-Comique pour le théâtre en musique. Pour ce qui concerne les théâtres mineurs, les seules salles qui survécurent aux décrets impériaux furent la Gaité, l'Ambigu Comique (scènes essentiellement réservées au mélodrame), le Théâtre des Variétés et le Vaudeville (dont le répertoire était essentiellement constitué par des vaudevilles et des parodies). Quant aux provinces, les « grandes villes de l'Empire » pouvaient disposer de deux théâtres, les autres d'un seul théâtre officiel (*Décret concernant les théâtres*, 8 juin 1806, dans *Bulletin annoté des lois, décrets et ordonnances: depuis le mois de juin 1789 jusqu'au mois d'août 1830*, Paris, Dupont, 1836, vol. 11, p. 2). Sur la vie théâtrale sous le Consulat et l'Empire, voir Jean Rigotard, *La vie théâtrale en France sous le Consulat et l'Empire* (Thèse d'Histoire, Université de Paris VII, 2000) ; pour la province, voir Cyril Triolaire, « Contrôle social et arts du spectacle en province pendant le Consulat et l'Empire », *Annales historiques de la Révolution française*, 333, juillet-septembre 2003, p. 45-66.

<sup>259</sup> Le décret de 1806 déclare clairement qu' aucune pièce de théâtre ne peut être représentée « sans l'autorisation du Ministre de la Police » alors que le décret du 5 février 1810 crée un nouveau corps de censeurs (Pierre Frantz, « Le Théâtre sous l'Empire », cit., p. 174-175). Sur la censure impériale, voir aussi Odile Krakovitch, « La Censure théâtrale sous le Premier Empire, 1800-1815 », *Revue de l'Institut Napoléon*, 1992, 157-158, p. 9-105.

l'intrigue subit des changements profonds après sa création (31 mai 1800) pour s'accorder aux volontés du futur Empereur et de son frère<sup>260</sup>, ou bien du *Ninus II* de Brifaut, dont l'action et l'intrigue furent déplacées de l'Espagne en Assyrie « dès que les troupes françaises eurent franchi les Pyrénées », ou encore du *Scipion* d'Arnault, accepté à la Comédie Française en 1805 et retiré lorsque Napoléon abandonna son projet d'envahir l'Angleterre<sup>261</sup>.

Le succès de la *Mort d'Henri IV* de Legouvé dans le genre historique et de *La mort d'Hector* de Luce de Lancival dans le genre à l'antique constitueraient ainsi deux exemples paradigmatiques des spectacles tragiques sous l'Empire : ces deux pièces élogieuses et « de propagande » où s'illustra Talma, l'acteur favori de Napoléon, avaient subi un examen très strict de la part de l'Empereur avant de recevoir les feux de la rampe. Il existe des témoignages d'une intervention directe de l'Empereur sur le texte de Legouvé et, au lendemain de la création d'*Hector*, certains détracteurs du régime politique avaient affirmé que la pièce de Lancival avait été écrite par Napoléon en personne !<sup>262</sup> Les mêmes procédés étaient d'ailleurs appliqués aux tragédies de l'ancien répertoire et si les reprises *Cinna, ou la clémence d'Auguste* de Corneille – un des auteurs favoris de Napoléon – répondaient bien à des exigences de commande<sup>263</sup>, *Athalie* de Racine doit subir « l'examen » de ce même Luce de Lancival qui en élimina toute référence risquée<sup>264</sup>. Avec le nouvel ordre établi par l'Empire, les dramaturges portaient des pas hésitants sur un champ de mines : tout sujet dramatique était effectivement piégé. Mais en quoi ces questions de censure devaient préoccuper le jeune « Méléagre », qui avait toujours été si proche du général « Vendémiaire » ?

---

<sup>260</sup> Le cas a été étudié par Michel H. Jones, qui compare le texte de l'édition (Paris, Duval, 1803) avec les comptes-rendus de la presse. Voir Michel H. Jones, *Le théâtre national en France de 1800 à 1830*, Paris, Klincksiek, 1975, p. 34-36.

<sup>261</sup> Pierre Frantz, « Le Théâtre sous l'Empire », cit., p. 177.

<sup>262</sup> L'Empereur aurait assisté à une lecture de la pièce « entre deux batailles » : après avoir signalé à Talma « les défauts » qui auraient été « aussi vite corrigés », il fit en sorte d'en hâter la première représentation. Voir, entre autres, Hyppolite Grellet, *Discours de réception à l'Académie de Laon*, Laon, 1852, p. 13. Pour un bilan du répertoire tragique des nouvelles créations, voir *Infra*.

<sup>263</sup> Littérairement exhumée le 6 avril 1812 (la dernière reprise remontait au 21 mars 1793, pour un total de 12 reprises entre 1789 et 1793, voir Kennedy, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris*, cit, p. 128), la tragédie romaine de Corneille eut un succès retentissant le 6 avril 1802 et fut souvent reprise aux cours des années de l'Empire, la noblesse impériale romaine renvoyant un reflet de la gloire magnanime de leur César.

<sup>264</sup> La tragédie sacrée de Racine avait été bannie des tréteaux depuis la Terreur, sa dernière représentation remontant au 23 février 1792 (sur un total de 21 représentation pendant la période révolutionnaire, voir Kennedy, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris*, cit., p. 226). Quand elle fut reprise à Saint-Cloud d'abord (24 février 1806) et à la Comédie-Française ensuite avec Talma dans le rôle d'Abner, la pièce avait subi un examen très sévère. L'alexandrin « Si du sang de nos rois quelque goutte échappée » (Racine, *Athalie*, I,1) par exemple avait été éliminé pour évacuer toute allusion possible à Louis XVII (voir Jonh Charpentier, *Napoléon et les hommes de lettres*, Paris, Bussière, 1935, p. 118). A la première, le spectacle dût s'interrompre entre les deux premiers actes lorsque Talma annonce publiquement l'entrée des troupes françaises dans la ville de Naples sous demande du général Mouton que Napoléon avait chargé. L'opinion publique ne se laissa pas échapper l'occasion de voir dans la rupture du « sceptre de plomb » de la reine de Naples la chute d'une « nouvelle Athalie », *Mercure de France*, mars 1806.

### I.3.1 La rupture avec Napoléon et le silence de Lemer cier sous l'Empire

Après le triomphe d'*Agamemnon* et l'honnête succès d'*Ophis* et grâce à l'amitié de Bonaparte, le jeune citoyen Louis Lemer cier semblait avoir les atouts nécessaires pour devenir le dramaturge officiel de la France impériale. Pendant les premières années du dix-neuvième siècle Lemer cier connaît effectivement la phase la plus productive de sa carrière. A cette période remonte la composition de la quasi-totalité de ses tragédies nationales, de ses comédies ainsi que la publication d'un certain nombre d'essais poétiques<sup>265</sup> dont *Les quatre métamorphoses* – un recueil de poèmes érotiques à sujet mythologique – représentent l'exemple le plus important, l'intérêt de ces compositions résidant dans une tendance à mêler le haut et le bas qui annonce déjà la hardiesse de versification de *Christophe Colomb*<sup>266</sup>. Chacun des quatre poèmes est dédié à un personnage issu du panthéon romain (*Diane, Bacchus, Jupiter, Vulcain*)<sup>267</sup> : leurs vers badins s'inscrivent dans le courant de la poésie libertine, mais le style en est assez contenu ou, du moins, pas excessivement outré, surtout si l'on pense aux nombreuses poésies érotiques que Lemer cier laissa pudiquement dans ses cartons<sup>268</sup>. Néanmoins, c'est surtout à la composition d'œuvres théâtrales que se dédie la muse lemercienne pendant le Consulat et l'Empire.

Entre 1798 et 1815, Lemer cier écrit un total de dix-huit pièces de théâtre, dont quatre seulement – *Pinto ; Isule et Orovèse ; Plaute et Christophe Colomb* – reçoivent les feux de la rampe au moment de leur composition<sup>269</sup>. Dans ce corpus déjà très restreint de pièces

---

<sup>265</sup> *Un de mes songes, ou quelques vers sur Paris*, Paris, Renouard, 1802 ; *Hérologues, ou Chants des poètes rois, et l'Homme renouvelé, récit moral en vers*, Paris, Renouard, 1803 ; *Discours de la Nature sur l'équilibre universel et autres fragments*, Paris, Brasseur aîné, 1806. Parmi les notes d'*Un de mes songes*, figure également un bref *Eloge de Ronsard* (10 alexandrins à rime variée) : sans se prononcer sur le style du prince des poètes, Lemer cier loue son « hellénisme » et souligne le succès qu'il eu de son vivant et le noble enterrement qui lui fut réservé. Bien avant la redécouverte de Ronsard de la part des romantiques, Lemer cier se montre donc attentif à la poésie du seizième siècle. Sur la fortune de Ronsard et du groupe de la Pléiade au dix-neuvième siècle, voir Claude Faisant, *Mort et résurrection de la Pléiade*, Paris, Champion, 1998.

<sup>266</sup> « Sur ces rocs il s'élançe, et sa sauvage odeur/ Annonce son approche et sa lascive ardeur », *Les quatre métamorphoses*, Paris, Laloy, 1799, p. 15.

<sup>267</sup> A la fin de chaque poème, l'auteur propose un court apparat où il enregistre les citations et le référence à d'autres ouvrages qu'il a insérés dans le texte. La *Pucelle d'Orléans*, dont la *Mérovéide* de Lemer cier représente un travestissement parodique (Paris, Firmin Didot-Nepveu, 1818), est le seul poème moderne mentionné explicitement. Le recueil, publié pour la première fois en 1799, n'eut qu'un succès très modéré mais il fut redécouvert en 1866 par Charles Monselet, qui republia l'ouvrage précédé d'un long éloge où il le définit comme un « camée digne d'agrafer la ceinture d'une Vénus nouvelle ».

<sup>268</sup> Le *Paquet de verges*, le *Mouvement universel* (conservés à la Bibliothèque de Bayeux, ms 242) ou la *Méditation d'une jeune mérétrice* (ms 454) sont autant d'exemples d'une production libertine glissant vers le pornographique qui coexiste néanmoins avec un ensemble de textes, tout autant privé, que Lemer cier dédie à sa femme et d'où cette veine érotique est totalement absente (sur *Joséphine Lemer cier*, 1837, ms 454).

<sup>269</sup> Il faut encore signaler une tragédie lyrique, *Penthée*, reçue à l'Opéra en 1798 mais qui ne fut jamais représentée ou imprimée et dont le manuscrit a été perdu (Voir la Lettre de Thiebault du 8 fructidor an VII qui en annonce l'acceptation, Bibliothèque de Bayeux, ms 249). Pour une liste chronologique des œuvres de Lemer cier montrant le hiatus temporel existant entre leur composition et leur représentation/publication, voir la première section de la bibliographie. Sur les comédies, voir la deuxième et la troisième partie de ce travail.

représentées, on ne trouve qu'une seule tragédie. *Isule et Orovèse* fut créée à l'Odéon, appelé à l'époque Théâtre de l'Impératrice, le 5 janvier 1803. Par son intrigue amoureuse, la première tragédie nationale de Lemer cier se rapproche beaucoup de *Méléagre*, sa première tragédie mythologique. Elle transporte dans un contexte médiéval l'histoire que Pierre-Charles Le Roy et André Cardinal Destouches avaient portée sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique et que Jean-Honoré Fragonard avait transposée sur la toile exposée au salon de 1765<sup>270</sup>. Le jeune Druide Orovèse aime Isule, princesse de Germanie et jeune fille vertueuse promise au prince Clodoer, sauveur des Gaulois. Pour éviter cet hymen si funeste à son amour, Orovèse exige qu'Isule soit sacrifiée comme holocauste divin. Ne supportant pas d'être responsable de sa mort, lorsque la jeune fille se trouve devant l'autel, Orovèse prend sa place dans le sacrifice et se tue avec un poignard. Contrairement à Atalante qui ne partageait pas la passion illégitime de Zorhoas, Isule n'avait accepté d'épouser Clodoer que pour le respect qu'elle devait au sauveur de sa patrie et s'immole tout juste après Orovèse dont elle était amoureuse depuis le début. La mise en place de la tragédie encadrait parfaitement les vicissitudes de cet héros solitaire et mélancolique : la Forêt de Lemaire, que l'on avait remise à neuf pour l'occasion, montrait le scénario d'un bois sombre que l'illumination « à demi jour » transformait en une espèce de prison végétale. Le décor était composé de plusieurs châssis représentant des fûts d'arbres au centre desquels trônait un grand chêne : ces arbres-piliers tendaient à évoquer les deux colonnes entre lesquelles Corésus s'immolait dans la toile de Fragonard dont la scène finale de la tragédie constituait une sorte de mise en action. Au cinquième acte, Lemer cier avait prévu l'installation d'un bûcher sacrificiel au centre de la scène à côté de l'autel devant lequel les deux protagonistes étaient censés mourir<sup>271</sup>. Ce tableau à la fois si pathétique et terrible ne fut pourtant jamais vu par le public de l'Odéon : à la suite d'un orage de sifflets, l'auteur est contraint d'« ôter le manuscrit au souffleur dès le commencement du troisième acte »<sup>272</sup>.

---

<sup>270</sup> Voir Pierre-Charles Le Roy (paroles) et André Cardinal Destouches (musique), *Callirhoé*, tragédie représentée par l'Académie royale de musique pour la première fois le 27 décembre 1712, remise au théâtre le 3 janvier 1731 et le 22 octobre 1743. Nouvelle édition, conforme à la deuxième remise, Paris, Ballard, 1743 et Jean-Honoré Fragonard, *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*, 1765 (Paris, Musée du Louvre). Diderot lui consacre des commentaires dans le *Salon* de 1765.

<sup>271</sup> Voir Barry Daniels, *Le décor de théâtre à l'époque romantique*, cit., p. 173. Les indications de mise en scène accompagnant l'édition indiquaient précisément à quel moment il fallait introduire le bûcher, à témoignage de l'attention particulière de l'auteur au spectacle.

<sup>272</sup> Ayant assisté aux insultes et aux sifflets d'un parterre orageux, Lemer cier, ne supportant plus « cet opprobre », se serait « hâté d'y mettre fin, en rappelant à [lui sa] fille malheureuse » Lemer cier, *Isule et Orovèse*, Paris, Barba, 1803, p. [I]. L'épisode est rapporté par Fabien Pillet dans son *Année théâtrale ou almanach pour l'an XII*, qui offre également un examen impitoyable de la tragédie de Lemer cier. Au *Mercur de France* (pluviôse an III) on se moque aussi de la création tumultueuse de la tragédie de Lemer cier.

Ayant composé sa tragédie en 1800, Lemercier doit attendre jusqu'à trois ans avant de la voir enfin représentée grâce à l'intervention de son amie Joséphine Bonaparte, à laquelle l'édition est dédiée<sup>273</sup>. Au delà de son échec théâtral, *Isule et Orovèse* fait l'objet de toute une série de critiques de la part de la presse qui marqueront ensuite l'accueil de la plupart des œuvres dramatiques de Lemercier. On y vit d'abord un style « bizarre » et une intrigue au dénouement peu moral. Lemercier riposte comme il le fera toujours, en alléguant que les *auctoritates* du théâtre classique lui ont, affirme-t-il, fourni les principaux ressorts de sa dramaturgie<sup>274</sup>. La même année, Lemercier propose inutilement à l'Odéon son *Philippe-Auguste*, une nouvelle tragédie nationale dont le texte a été perdu et qu'une triomphante reprise d'*Agamemnon* remplace aussi vite<sup>275</sup>. Il s'agit bien des premiers cas d'une longue liste d'échecs qui ne semble pourtant pas décourager un auteur si prolifique que Lemercier.

Cinq ans séparent *Isule* et *Philippe-Auguste* de la nouvelle tentative de Lemercier<sup>276</sup>. La création de *Baudouin Empereur* était prévue pour 1808, mais l'auteur décide de retirer sa tragédie à cause de « la publicité des jugements répandus par les Comédiens » risquant d'en rendre « la représentation plus orageuse qu'une autre »<sup>277</sup>. Si *Isule* présentait de nombreuses similitudes avec *Méléagre*, la fable de *Baudouin*, librement inspirée d'un épisode des Croisades, ainsi que le caractère du protagoniste, montrent plusieurs points de contact avec *Ophis* et *Pinto* dont les compositions remontent à peu près à la même époque. Ce qui se signale avant tout c'est la figure de Baudouin, nouvel avatar du monarque malgré lui : poussé

---

<sup>273</sup> A ce qu'en dit Lemercier, c'est toujours Madame Bonaparte qui l'a invité à imprimer sa tragédie et à en écrire la « justification ». Apparemment, on avait critiqué le recours à des personnages de pure invention : dans la justification, Lemercier évoque le théâtre de Voltaire, et plus précisément « la belle Alzire et l'intéressante Zaire » et oppose aux accusation d'irrégion, le portrait d'une héroïne « chaste et douce », dont l'un des paradigmes serait l'Héloïse de Pope. Lemercier, *Isule et Orovèse*, cit., p. II ; V-VI

<sup>274</sup> Pour justifier l'amour illégitime d'Orovèse, il le compare aux grands personnages de l'univers tragiques du dix-septième siècle et de l'Antiquité. Il « est criminel, mais son cœur déteste le crime ; il est coupable comme Œdipe et Phèdre, sans être vicieux : sa passion le pousse aux forfaits, sa vertu le livre aux remords ». De même pour les critiques portées à son style : « Il n'est que le vêtement juste, coloré, souple et transparent de nos pensées qui lui [au style] donnent le mouvement. Les chagrins de Racine et le courroux de Boileau nous apprennent que leurs plus beaux vers furent ceux mêmes qu'on taxa d'incorrection : s'ils n'eussent pas soutenu les hardiesses originales de leur plume contre les critiques de leurs contemporains, leur siècle ne nous eut laissé que des Pradons et des Cotins bien purs », *Ivi*, p. xi

<sup>275</sup> *Philippe-Auguste*, tragédie en trois actes, qui faillit d'être créée à l'Odéon le 4 novembre 1803. Voir *Journal des débats*, 25 brumaire an xii.

<sup>276</sup> A ces deux tragédies il faut encore ajouter *Charlemagne*, qui représente un cas de figure particulier sur lequel je reviendrai.

<sup>277</sup> Lemercier, *Baudouin Empereur*, tragédie en trois actes et en vers, Paris, Collin, 1808, p. V. La tragédie ne sera créé qu'en 1826 (voir *infra*), lorsque la censure en autorise la représentation à condition que les interprètes suppriment une douzaine de vers (dont se signalent « l'intrigue fut toujours inévitable aux grands » et « un moment fait des rois et les détruit de même »). D'après une feuille volante non signée accompagnant le rapport de censure, ces suppressions étaient à faire à l'insu de l'auteur et de la presse (Archives Nationales, F<sup>18</sup> 618<sup>A</sup>).

par une ambitieuse Marie<sup>278</sup>, descendante de Philippe-Auguste, le jeune homme vertueux parvient à obtenir le trône de Byzance après le renoncement du vieux doge de Venise<sup>279</sup>. A l'apogée de la gloire, ne correspond pourtant pas l'apogée du bonheur : la nouvelle impératrice meurt au comble de la joie. La prophétesse Athanasie – déclinaison chrétienne de Cassandre<sup>280</sup> – révèle que Marie a bu le vin empoisonné que Monferrat, un autre prétendant au sceptre byzantin qu'elle avait essayé d'éliminer par ses ruses, avait destiné à son mari absent<sup>281</sup>. La proximité de la mort provoque chez la reine une crise cathartique qui est à la fois une crise identitaire : dans une longue tirade où elle récuse son existence entière vécue sous le signe de l'ambition et de l'orgueil, Marie semble faire preuve d'un repentir tardif quoique sincère :

De mon front ôtez cette couronne...  
 Bandeau qui m'inspira le trop coupable orgueil,  
 Dont me punit le coup qui m'envoie au cercueil,  
 Loin, loin, bandeau trompeur ! loin de moi pourpre vaine,  
 Tombez mes ornements ! je vous quitte sans peine...  
 Mais combien il m'en coûte... après ce que je fis...  
 De perdre avec le jour mon époux et mon fils...<sup>282</sup>

La tragédie se termine par un monologue d'Athanasie annonçant le triste retour de Baudouin qui fait écho au discours du grand prêtre Amostris dans la conclusion d'*Ophis* :

O leçon mémorable ! ici contemplons tous  
 Le terme de grandeur dont nous fumes jaloux.  
 Sous ce trône brillant s'ouvre la tombe obscure ;[...]  
 Mais un char funéraire, où ce prince lui même,  
 D'un crêpe enveloppant son triste diadème,  
 A ses côtés bientôt traînera, plein d'ennui,  
 Son épouse expirée et moins pâle que lui,  
 Si pour quelque rival son sceptre a de vains charmes,  
 Qu'il vienne à son passage, et rejetant ses armes,  
 Témoin de ce néant, il craindra d'acheter  
 De faux biens par le meurtre, et de s'ensanglanter,  
 Moi, qu'instruisent encor ces noires funérailles,  
 Gardant ma solitude au sein de vos murailles,  
 Sans regrets je retourne en mon exil pieux,  
 M'éloigner de la terre, et méditer les cieux<sup>283</sup>.

---

<sup>278</sup> Tout comme le Duc de Bragance est poussé par sa femme à monter sur le trône du Portugal. Sur *Pinto*, voir *infra*.

<sup>279</sup> Comme le souligne la *Revue encyclopédique* (août 1826), ce héros « qui se laisse faire empereur par faiblesse » est un personnage « dont on trouve des exemples dans presque toutes ses [de Lemerrier] compositions ».

<sup>280</sup> « La sainte que j'ai introduite au milieu de mes personnages rappelle les superstitions du treizième siècle et m'aide à les peindre. C'est une sœur de ma cassandre », Lemerrier, *Baudouin Empereur*, cit., p. vii.

<sup>281</sup> Les principales sources historiques se limitent à en signaler la mort (André-Joseph Panckoucke, *Abrégé chronologique de l'histoire de Flandre*, Lille, chez Panckoucke, 1762, p. 144) que certains imputent à une « maladie » (Charles Le Beau, *Histoire du Bas Empire*, Paris, Didot, 1766, t. 10, p. 19).

<sup>282</sup> Lemerrier, *Baudouin Empereur*, cit., III, scène dernière.

<sup>283</sup> *Ibid.*



Le couronnement temporaire de Marie, qui annonce un thème récurrent de la tragédie sous la Restauration et notamment chez Lucien Arnault<sup>284</sup>, possède ici une valeur de *monitum*, précisé par le monologue de la prophétesse, et que l'auteur semble adresser directement à la cour impériale. *Baudouin* complète la leçon d'*Ophis* et insiste sur le thème de la vacuité du pouvoir qui représente l'une des questions fondamentales de la production la plus mûre de Lemerrier. Par rapport à sa tragédie égyptienne, où l'auteur se concentrait sur la question de la dignité du souverain et de sa légitimité résultant d'une épreuve de vertu apte à susciter l'appui populaire, Lemerrier semble ici s'interroger pour la première fois sur le problème de la dérive du pouvoir politique et sur sa force corruptrice<sup>285</sup>. Si l'on pense au climat politique de l'Empire, on comprend aisément les hésitations des comédiens et le choix de Lemerrier de retirer son ouvrage avant qu'il ne soit exposé au public<sup>286</sup>.

Ainsi se clôt la carrière tragique de Lemerrier sous l'Empire. Une chute éclatante – et cela même en dépit de la présence des époux Talma dans les rôles des protagonistes – et une tragédie retirée de la main des comédiens. Mais cela suffit-il à anéantir la carrière dramatique d'un auteur dont les premiers ouvrages avaient reçu l'approbation du public et les éloges de la critique, comme en témoignent les succès des reprises d'*Agamemnon* et les premières réflexions érudites consacrées à cette tragédie<sup>287</sup>? Dans l'ensemble des paratextes des tragédies évoquées, un mot revient d'une manière quasiment obsessionnelle, c'est le mot de

---

<sup>284</sup> Sur ce sujet, voir Maurizio Melai, « Couronnement factice et vérité morale : une scène emblématique de l'imaginaire tragique de la Restauration », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, mars 2010, 9, p. 324-338.

<sup>285</sup> Dans son *Ode à notre âge analytique* publiée en 1820, Lemerrier précise sa théorie sur le rapport entre pouvoir politique et dégradation morale en élargissant sa réflexion de l'individu à l'Etat. A la manière de Montesquieu, Lemerrier essaie ensuite d'analyser les types de corruptions pouvant affecter les différents systèmes de gouvernement, en stigmatisant la monarchie d'Ancien Régime, la Terreur et l'Empire : la tyrannie du peuple ou le despotisme du monarque ne peuvent que condamner un état à la chute. Le type de gouvernement que Lemerrier appuie à cette époque ressemble à une sorte de monarchie constitutionnelle (« La loi saurait prêter au pouvoir monarchique/ Un fondement républicain ») dont les modèles seraient la Sparte du mythe de l'égalité lycurgienne et l'Espagne contemporaine de Lemerrier. L'ode se clôt avec un avertissement : « Fille du vœu de tous, la Loi rend sans mystère/ Des décrets de tous respectés:/ Mais toute loi, fille adultère/ Des sectes, des partis, de l'or, du cimetière [*sic*], N'est qu'un monstre qui tombe au cri des Libertés », Lemerrier, *Ode à notre âge analytique*, Baudouin Fils, 1820, *passim*

<sup>286</sup> Dans l'*Avertissement* de 1808, il invite pourtant le lecteur à suppléer « à ce que la pompe du spectacle [...], et les talents de quelques acteurs, eussent ajouté à la solennité de l'événement tragique » et décrit minutieusement le décor. (« La scène se passe à Constantinople. Le théâtre représente un vestibule ; un grand rideau en couvre le fond, et lorsqu'il se lève, on voit l'intérieur du temple », Lemerrier, *Baudouin Empereur*, cit, p. viii).

<sup>287</sup> Chénier ne semble pas découragé par l'échec de Lemerrier, d'après l'auteur de *Tibère*, il lui suffirait de retravailler son style : « à ce prix, des nouveaux succès l'attendent ; et la scène française doit compter sur lui, parce qu'il a fait *Agamemnon* » (Marie-Joseph Chénier, *Rapport à l'Empereur*, 3, *Tableau de la littérature française*, présentation et notes de Jean-Claude Bonnet et Pierre Frantz, Paris, Belin, 1989, p. 263) ; Schweighaeuser semble partager le même jugement : « La tragédie fut replacée à la hauteur, médiocre à la vérité, mais non sans gloire, où elle se trouvait depuis la mort de Voltaire. [...] Par Lemerrier, dont l'*Agamemnon* retrouva toutes les terreurs de la tragédie ancienne » (Jean Schweighaeuser, *Tableau de la littérature de la France au XVIII<sup>e</sup> siècle* (1806), métaphrase de Bertrand Hemmerdinger, introduction de Giovanni Dotoli, Fasano, Schena, 1998, p. 116-117). J'ai déjà évoqué les éloges que fit Arnault de la tragédie des Atrides.

« cabale ». Si l'on s'en tient à l'opinion de l'auteur, son échec serait principalement dû à des raisons extérieures au théâtre qui l'auraient confiné loin de la scène parisienne. Cette explication est, au moins en partie, vraie. Mais en quoi alors l'auteur d'*Ophis*, l'ami de Bonaparte et l'auteur du plus grand succès tragique du Directoire aurait-il dû craindre la censure impériale ? La création avortée d'une autre tragédie nationale – *Charlemagne* – et son rapport particulier au sacre de Napoléon s'avèrent fondamentaux pour mieux comprendre l'anathème que jeta l'Empereur sur le dramaturge.

La représentation à la Comédie-Française du *Cyrus* de Chénier (8 décembre 1804) – mais surtout son insuccès – étaient liés, on l'a observé, à la circonstance du sacre impérial, dont l'ouvrage aurait dû célébrer et transposer les fastes sur le premier théâtre. La création eut lieu six jours avant le couronnement de l'Empereur. Dans la pièce de Chénier, le couronnement de Cyrus – symbole théâtral du couronnement réel de Napoléon – était le prix d'une longue série de victoires et conquêtes ; la mission dont le protagoniste était investi était constituée par la défaite de la tyrannie de Tyr. Chénier n'avait pas pourtant conçu son ouvrage uniquement comme une pièce de circonstance vouée à l'exaltation de Napoléon : il s'agissait encore une fois d'une sorte de *speculum principis*, présentant à l'Empereur l'exemple d'un gouverneur vertueux auquel il aurait dû se conformer. Napoléon n'apprécia pas la critique subtile que lui adressait Chénier et ordonna au parterre de siffler certaines répliques à la saveur républicaine que l'auteur s'était refusé d'éliminer<sup>288</sup>.

A ce qu'il paraît, Chénier n'avait pas été le seul choix de l'Empereur. En 1800, lors d'une lecture à la Malmaison de *Charlemagne*, nouvelle tragédie nationale de Lemercier, le Général commence à montrer le vrai visage de son ambition, lorsqu'il compare implicitement l'entreprise du premier empereur de la modernité à ses propres exploits<sup>289</sup>. La pièce est reçue à la Comédie Française en 1801<sup>290</sup> et devrait précéder la représentation d'*Isule* à l'Odéon. C'est à ce moment que Napoléon demande au dramaturge de terminer sa pièce par la scène du couronnement de Charlemagne. Lorsque Lemercier refuse de seconder le désir de l'Empereur, les portes du Premier Théâtre se ferment<sup>291</sup>.

---

<sup>288</sup> Sur les circonstances de la représentation de *Cyrus*, voir Mara Fazio, *François Joseph Talma*, cit., p. 135.

<sup>289</sup> Lemercier, *Charlemagne*, Paris, Barba, 1816. La tragédie doit attendre plus de quinze ans avant d'être représentée et publiée. Voir *Infra*. Lemercier s'en souvient dans les notes conclusives de son *Moyse* (Paris : Bossange père, Delaunay, Ponthieu, 1823, p. 220-221) ; voir aussi Rousseau, *Népomucène Lemercier et Napoléon*, cit., p. 28.

<sup>290</sup> Souriau, *Népomucène Lemercier*, cit., p. 79.

<sup>291</sup> Voir Lepeintre-Deroches, *Notice sur Lemercier*, dans *Suite du répertoire du Théâtre-Français*, Paris, Veuve Dabo, 1822, vol. X, p. 9 ; Patrick Berthier, *Le théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1986, p. 5-6 ; Frederic William John Hemmings, *Theatre and State in France, 1760-1905*, Cambridge University Press, 1994, p. 205-206 ; Mara Fazio, *François Joseph Talma*, cit., p. 276n.

Après cette interdiction que Lemer cier perçoit comme une véritable offense<sup>292</sup>, Napoléon essaie de renouer les rapports avec un ancien ami et un dramaturge qui, fort du succès d'*Agamemnon* que l'on reprenait, aurait pu devenir l'un des piliers du théâtre impérial. De ce fait, il décide d'honorer l'auteur d'*Agamemnon* ainsi qu'un autre dramaturge, Jean-François Ducis, en leur offrant le brevet de la Légion d'Honneur, ce que les deux poètes refusent<sup>293</sup>. Tout en étant lié à des raisons personnelles telles que l'interdiction de *Charlemagne*, le rejet de Lemer cier est aussi à motiver par ce que l'auteur perçoit comme une véritable trahison politique. Lemer cier, comme beaucoup d'hommes de lettres de son époque, croyait vraiment que Bonaparte deviendrait le garant et le protecteur de la liberté et des droits de l'individu<sup>294</sup>. Dans son ode *Nihil sub sole novum* publiée dans la *Décade* en 1804 mais dont la composition est antérieure, Lemer cier avait présenté Napoléon en véritable héros « fondateur » d'un nouvel ordre libertaire :

France, chéris les lois et la liberté sage.  
Aux héros fondateurs NAPOLEON pareil  
T'affermira sou le soleil<sup>295</sup>.

D'après Mademoiselle Lemer cier, son père commence à mettre en doute ses positions dès le Concordat de 1801, mais ce n'est que l'assassinat du Duc d'Enghien (20 mars 1804, soit deux mois avant le refus du brevet) qui expose au dramaturge le vrai visage de Napoléon<sup>296</sup>. C'est ainsi qu'en 1805, l'auteur ajoute une note en marge de la feuille de la *Décade* qu'il a conservée :

Le grand Consul devint beau Sire ;  
Depuis qu'au trône il est grim pé,  
Mon vain horoscope trompé  
M'apprit qu'il ne faut rien prédire !<sup>297</sup>

---

<sup>292</sup> Voir *Moyse*, loc. cit.

<sup>293</sup> Comme le signalent Louandre et Bourquelot, Ducis accepta en revanche le brevet et la pension que lui offrit plus tard Louis XVIII (*La littérature française contemporaine. Dictionnaire biographique*, Paris, Daguin, 1848, t. 3, p. 307).

<sup>294</sup> Sous le Consulat et sous l'Empire, un certain lexique imbu de républicanisme continue de persister même dans le langage institutionnel : comme le montre Jacques-Olivier Boudon et Philippe Bourdin, « ce n'est véritablement qu'après 1810 que les références à la République sont totalement abandonnées ». Sur la permanence de l'idéal républicain dans le climat complexe du Premier Empire, voir l'introduction de Jacques-Olivier Boudon et Philippe Bourdin, dans *Les héritages républicains sous le Consulat et l'Empire*, numéro spécial des *Annales historiques de la Révolution française*. 2006, 4, p. 1-35.

<sup>295</sup> Publiée dans la *Décade* (20 floréal an XII), je souligne.

<sup>296</sup> *Notes biographiques de mademoiselle Lemer cier*, Bibliothèque de Bayeux, ms 243.

<sup>297</sup> Bibliothèque de Bayeux, ms 456. A la dissidence politique qu'exprime Lemer cier par son théâtre, s'associe effectivement une production manuscrite de poésies satyriques non publiées dont la *Saillie de Bonaparte* est un clair exemple : « Si je n'étais Napoléon,/ né chef de votre grande armée,/ ou d'un Sophocle, ou d'un Newton/ je briguerais la renommée./ À qui cherche illustration/ à jamais hautement famée,/ quel autre but d'ambition ?/ être député de canton ?/ banquier, seigneur de galion ?/ Sénateur ? préfet ?.. ah ! fumée./ devenir ministre ? à quoi bon ?/ d'un roi, mon maître ? oh, par dieu ! non .», Bibliothèque de Bayeux ms 454 (une feuille 13x21 cm, encre noir, s.d.).

« Tu renversas mon lit ; et par l'inimitié/ D'aimer trop le Consul, l'Empereur m'a payé »<sup>298</sup> : le tournant absolutiste dans la carrière politique du Consul fut pour Lemerrier une véritable déception. C'était, après la Terreur, le deuxième écroulement de l'idéal démocratique et républicain : le renvoi du brevet de la Légion d'honneur, fait au nom de la légalité, indique à quel point cet idéal était pour lui fondamental. Déçu et offensé par le volte-face de ce « héros fondateur », après avoir renvoyé le prix à Lacépède, Lemerrier fait remettre une missive à l'Empereur reprenant justement les termes de l'ode publiée deux ans auparavant :

Bonaparte,  
Car le nom que vous vous êtes fait est plus mémorable que les titres qu'on vous fait : vous m'avez permis d'approcher assez de votre personne pour qu'une sincère affection pour vous se mêlât souvent à mon admiration pour vos qualités ; je suis donc profondément affligé de ce qu'*ayant pu vous placer dans l'histoire au rang des fondateurs, vous préféreriez être imitateur.*  
Mes sentiments particuliers, plus que votre autorité, me font, à dater de ce jour, une obligation à me taire. Les vertus de la France parleront pour sa liberté de siècle en siècle<sup>299</sup>.

Le renvoi du brevet et le refus de modifier *Charlemagne* marquent la fin des relations amicales unissant le Premier Consul et le dramaturge, ce qui semble d'ailleurs affliger Joséphine Bonaparte<sup>300</sup>, ainsi que la fin de la carrière tragique de Lemerrier sous l'Empire.

Exilé de la scène parisienne, à l'exception de la représentation de *Plaute et Colomb*, Lemerrier ne dispose désormais que du parterre de l'Athénée, où son *Cours de littérature* obtient un succès retentissant. Les nombreuses séances qui eurent lieu de 1810 à 1816 étaient organisées en quatre orientations thématiques consacrées respectivement à la tragédie, à la comédie, à l'oratoire et aux genres épiques ; rassemblées en quatre volumes, elles furent publiées ensemble en 1817<sup>301</sup>. Ouvertement polémique avec La Harpe comme le montre l'*Introduction* de la version imprimée, Lemerrier suit ici une démarche opposée au dogmatisme du *Lycée*<sup>302</sup>. Tout en élaborant des règles précises pour les différents genres auxquels les séances sont consacrées, il fonde son analyse sur l'observation des œuvres littéraires au sens large du terme, en s'intéressant aussi bien à la littérature antique qu'aux

---

<sup>298</sup> Lemerrier, *Épître à Bonaparte, sur le bruit répandu qu'il projetait d'écrire des commentaires historiques*, Paris, Marchands des nouveautés, 1814, p. 12. Dans cette même épître (p. 22-23), Lemerrier fait allusion à d'autres ouvrages ; outre à ses tragédies publiées ou demeurées à l'état de manuscrit, il évoque *La médaille de Childéric*, *Louis le débonnaire* et *La mort de Charles IX*, dont je n'ai pu trouver aucune trace. Il est très probable qu'il s'agisse seulement de projets ou d'ébauches, comme en témoignerait l'évocation de *Frédégonde et Brunehaut*, tragédie que l'on sait complétée vers 1819-1820 (voir *infra*).

<sup>299</sup> Copie de la lettre de Lemerrier à Napoléon Bonaparte, 18 mai 1804, je souligne. Le brevet envoyé par Lacépède date du 17 décembre 1803. Les deux documents sont conservés à la Bibliothèque de Bayeux (ms 243).

<sup>300</sup> Sophie Gay rapporte une conversation avec l'Impératrice où Joséphine commente ces événements : Napoléon aurait considéré le renvoi de la Croix comme « une grande insulte » et cette inimitié entre son mari et les deux poètes l'aurait privée « de voir les amis » qu'elle « préférerait » et pour lesquels elle « conserve » encore son « intérêt », Sophie Gay, *Salons célèbres*, cité dans Rousseau, *Népomucène Lemerrier et Napoléon*, cit., p. 41.

<sup>301</sup> Il y eut une interruption en 1815, voir *Avertissement*, dans Lemerrier, *Cours analytique*, cit., t. 4, p. [III] ; *Journal des débats*, 10 janvier 1816.

<sup>302</sup> Sur le *Lycée* voir *infra*, la partie consacrée à la comédie.

ouvrages des auteurs étrangers. Cet ouvrage, si peu lu aujourd'hui, montre toute l'étendue de l'érudition de Lemerrier ainsi qu'un esprit critique raffiné. De plus, son attention pour le littéraire *lato sensu*, ses démarches comparatistes et ses tentatives de catégorisation annoncent la discipline naissante de la « littérature comparée »<sup>303</sup>.

En dépit de son succès de professeur, l'absence de la scène semble néanmoins peser à Lemerrier. Aux performances au « théâtre » de l'Athénée, où il déploie toute son habileté de lecteur, s'associe, à la même époque, la création d'une autre scène tout imaginaire. C'est justement aux années de l'Empire que remonte la composition de la *Panhypocrisiade*, comme en témoignent plusieurs « fragments » de l'épopée que Lemerrier commence à publier vers 1806<sup>304</sup>. Vaste poème allégorique à la structure extrêmement complexe, la *Panhypocrisiade* se divise en seize chants en alexandrins à rimes plates et où des personnages allégoriques et des personnages réels s'alternent sur la scène d'un théâtre fabuleux situé en Enfer. L'histoire de la France du seizième siècle – le nœud diégétique central est constitué par les luttes de Charles V et François I – sert d'amusement à un public de diables ridiculisant les grandes étapes de l'histoire de l'homme dans une pièce « comico-tragique » que Lemerrier intitule *Charlequinade*. Le texte s'ouvre sur une *Epître à Dante* où Lemerrier se sert du topos du manuscrit retrouvé : son « poème sur toute hypocrisie » aurait été retrouvé par hasard dans un « vieux sanctuaire de la vérité » et serait le fruit du travail du poète Mimopeste, « fatal aux mimes »<sup>305</sup>.

L'œuvre de Mimopeste, dont le but serait de dévoiler la vraie nature de l'homme, porte l'indication générique de « comédie épique » : on reconnaît aisément l'origine dantesque du faux-titre, l'auteur du *De monarchia* ayant justement défini son *Inferno* comme une « comedia », le terme indiquant non l'appartenance à un genre dramatique mais plutôt le *sermo humilis* caractérisant le registre de son premier cantique<sup>306</sup>. Les emprunts de Lemerrier

---

<sup>303</sup> Le terme apparaît pour la première fois en France en 1816 comme faux-titre de l'anthologie de Noël *Leçons françaises de littérature et de morale* (Paris, Le Normant, 1816, 2 vol).

<sup>304</sup> Lemerrier, *La Panhypocrisiade ou le spectacle infernal du seizième siècle*, comédie épique, Paris, Firmin Didot, 1819. L'opuscule *Discours de la Nature sur l'équilibre universel et autres fragments* (cit.) contient par exemple *L'esprit de Saint-Jérôme* et *L'esprit de Rabelais* ; à la fin de sa *Traduction des vers dorés de Pythagore et deux idylles de Théocrite* (Paris Barba, 1806) figure la première version du *Jugement de Themis*. L'ensemble de ces textes est ensuite inséré dans la *Panhypocrisiade*.

<sup>305</sup> C'est à lui que Lemerrier aurait « volé » les personnages allégoriques de son épopée scientifique, l'*Atlantiade*, où l'on retrouve les noms de plusieurs déités imaginaires que l'on peut lire dans la *Panhypocrisiade*. *Ivi*, p. IV-V. sur l'*Atlantiade* et sa genèse, voir *infra*.

<sup>306</sup> Dante définit comme une « comedia » le premier de trois cantiques (*Inf.* XVI, 128) et « poema sacro » le *Paradis* (XXV, 1), pour indiquer la différence majeure existant, d'un point de vue formel et thématique, entre les trois différentes parties qui traitent de sujets éminemment différents (le titre de *Divina Commedia*, attribué par Boccace, n'apparaît que dans l'édition de Ludovico il Dolce de 1555). Sur la question du titre de l'œuvre de Dante, voir le bilan critique proposé par Roberto Mercuri, « Comedia di Dante Alighieri », dans Alberto Asor Rosa (éd.), *Letteratura Italiana. Le opere*, Torino, Einaudi, 1982-2000, t. 1, p. 231-235.

à Dante s'arrêtent principalement à cette définition générique et aux procédés allégoriques dont les deux poètes ont usé<sup>307</sup>. Pourtant, si Dante a eu « l'audace » de « mettre dans son enfer des princes, des cardinaux, et des papes vivants », Mimopeste, « au lieu d'y jeter ses contemporains » il n'y a placé « que les morts du seizième âge ; et il n'y a point représenté les hommes qui existent encore »<sup>308</sup>.

Les romantiques s'intéressent bientôt à cet ouvrage bizarre et inclassable. Le plus grand estimateur du poème fut Stendhal : pour l'auteur de *Racine et Shakespeare*, « s'il était moins mal écrit », *La Panhypocrisiade*, qui contiendrait dans son corps difforme et démesuré « quarante vers plus frappants et plus beaux que ceux de Boileau », serait le poème de son époque<sup>309</sup>. Charles Nodier, qui consacre un article très critique à ce poème « philosophique, politique, épique, dramatique et un peu cynique », n'hésita pourtant pas à le définir comme une « épopée romantique »<sup>310</sup>. Un ouvrage si bizarre et si ouvertement « romantique » ne pouvait que rencontrer la faveur de l'auteur de la *Légende des siècles* : dans son *Discours de réception* à l'Académie, en comparant Lemer cier à Milton, Hugo souligna enfin le caractère dramatique de l'épopée et voit dans les « pandémoniums » de la *Panhypocrisiade* un avatar moderne du *Paradis perdu* où « l'on sent déjà *Cromwell* »<sup>311</sup>.

Un pessimisme historique profond anime cet étrange poème où l'on a ressenti à la fois l'écho des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné<sup>312</sup> et le « souffle épique » de la *Légende des siècles*<sup>313</sup>. Lemer cier en délivre un portrait de l'humanité en couleurs très sombres, où le grotesque et le ridicule sont asservis à l'amer constat de la petitesse de l'homme. Si l'on s'en tient aux deux personnages principaux, François I ne s'amuse que très peu longtemps et

---

<sup>307</sup> C'est justement l'énergie sublime de l'allégorie dantesque qui font l'objet de l'admiration de Lemer cier qui considère l'auteur de la « divine comédie » comme l'« architecte » d'un « immense théâtre orné du relief de tant de figures chimériques », Lemer cier, *Cours analytique de Littérature*, cit., t. 3, p. 321 ; 104.

<sup>308</sup> Lemer cier, *Panhypocrisiade*, cit., p. VII. Sur le rapport du poème de Lemer cier à celui de Dante, voir aussi Michael P. Twood, *Dante and the French romantics*, Genève, Droz, 1985, p. 69-71. Sainte-Beuve situe Lemer cier parmi les timides pionniers qui aurait en partie contribué à la découverte de Dante en France (*Causeries du lundi*, Paris, Garnier frères, 1856, vol. 11, p. 203-204).

<sup>309</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare*, dans *Racine et Shakespeare et autres textes de théorie romantique*, éd. Michel Crouzet, Paris, Champion, 2006, p. 302.

<sup>310</sup> Charles Nodier, *Mélanges de littératures et de critique*, mis en ordre par Alexandre Barginet, Paris, Raymond, 1820, t. 1, p. 258-261.

<sup>311</sup> Victor Hugo, *Discours de réception à l'Académie Française*, op.cit., passim.

<sup>312</sup> Chaffiol-Debillemont pose le poème dans une continuité thématique qui va des *Tragiques* à la *Chute d'un Ange* de Lamartine ou à l'*Ahasvérus* d'Edgar Quinet (François Chaffiol-Debillemont, « Lemer cier », *Revue des Deux mondes*, Janv-févr 1968, p. 53-64). Si la critique pose cette continuité en termes d'affinités électives, la parodie mélodrame de *Caïn* que publie Lemer cier en 1829 (voir *infra*) et qui s'insère dans la diégèse de ce poème montrerait un autre point de contact avec d'Aubigné : *Vengeances*, la troisième partie des *Tragiques*, contient justement l'épisode du premier meurtre.

<sup>313</sup> Dominique Lanni, « Le crépuscule des héros dans le théâtre de Lemer cier : ruptures et innovations dans les marges des Lumières », dans Paul Mironneau et Gérard Lahouati (éds.), *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007, p. 291.

trépasse vaincu après avoir contracté la syphilis<sup>314</sup> ; Charles Quint, en proie à la « tristesse », meurt de peur dans une bière pendant qu'une troupe de diables met en scène son enterrement<sup>315</sup>. Une fois le rideau tombé, le théâtre est envahi par une foule de diables qui, divisés en deux partis, déplorent ou applaudissent le drame auquel ils viennent d'assister. Leur désaccord se transforme bientôt en une tumultueuse rixe qui ne peut qu'entraîner la destruction des tréteaux :

Des décorations la rougeâtre lumière  
Allume tout-à-coup sa torche incendiaire.  
Sous vingt trombes de feu, piliers, voûtes, lambris,  
Croulent sur les démons embrasés et meurtris ;  
Et, tel qu'un puits sans fond, le gouffre à ces ruines  
Ouvre, en les entraînant, ses routes intestines.  
Leur immense théâtre en cendres se réduit,  
Et ne laisse après soi que le vide et la nuit. [...]   
Dieu! qu'au néant, enfin, rentre l'Hypocrisie,  
Qui change en un enfer le trajet de la vie;  
Et je rendrai sans peine, au sein de l'univers,  
Cette âme qui te cherche, et qui dicta mes vers<sup>316</sup>.

L'histoire, théâtre de l'hypocrisie humaine, ne peut se terminer que par « le vide et la nuit » : la disparition de l'hypocrisie entraîne nécessairement l'écroulement de la scène/monde dont elle est un élément consubstantiel et indissoluble.

Par ce noir pessimisme, le pandémonium de Lemerrier n'est pas sans rapports avec les œuvres dramatiques au sens propre du terme qu'a écrites l'auteur de *Pinto* dans les deux genres de la comédie et de la tragédie. En revivifiant dans la *Panhypocrisiade* le topos du *theatrum mundi*, Lemerrier se sert du mythe de la naissance de la France moderne, qu'il relit à travers la lentille déformante de la satire et du grotesque. Cette démarche métaphorique, qui se rapproche du procédé que l'on appelle en peinture anamorphose<sup>317</sup>, constitue le véritable trait d'union entre la dramaturgie imaginaire de la *Panhypocrisiade* et le théâtre historique

---

<sup>314</sup> Lemerrier, *Panhypocrisiade*, XIII.

<sup>315</sup> *Ivi*, XVI.

<sup>316</sup> *Ivi*, XVI, p. 401-403.

<sup>317</sup> Ce procédé métaphorique, dont Lemerrier use dans tout son théâtre à partir d'*Agamemnon*, et qu'il désigne dans l'*Atlantiade*, par le terme générique d'« allégorie » (voir *infra*), dérive notamment du lexique de la peinture. Pierre Laforgue s'en sert justement pour indiquer le rapport de la fiction littéraire à l'histoire. Cette relation est fondée sur « l'écart » existant entre « les deux plans de la réalité et de l'écriture ». D'après le critique, « le propre de l'anamorphose, c'est que la réalité qu'elle représente en peinture ou qu'elle textualise en littérature, ne coïncide pas avec le réel, même si elle relève d'une esthétique de la *mimesis* ». Dans ce complexe système sémiotique, « la difficulté consistera à voir par de-là la forme indéfinie qui est représentée, l'image réelle. [...] Pour arriver à percevoir cette image, il faut adopter un autre angle de vision » (Pierre Laforgue, *Eros Romantique. Représentation de l'amour en 1830*, Paris, PUF, 1998, p. 52-54, *passim*). Dans le cas du théâtre de Lemerrier, cette « forme indéfinie » est constituée par le mythe : qu'il s'agisse d'une figure fondatrice de l'histoire nationale ou d'un élément issu de l'univers gréco-romain ou biblique, le mythe ne perd pas sa dimension de plasticité maximale et de primitivisme.

que Lemercier a vraiment écrit. Son « siècle [...] inspira [à Dante] l'image *des tourments de l'Enfer* » ; la *Panhypocrisiade* brosse en revanche « la peinture de *ses joyeux divertissements* », car « la haute et mordante raillerie qui l'anime n'est point celle de la méchanceté, mais d'une *vive indignation de la vertu contre le vice* »<sup>318</sup>. L'histoire est donc réduite à un simple « divertissement » : le rabaissement de la matière de Clio qu'implique une telle démarche s'avère plus évident dans le genre de la comédie et du drame<sup>319</sup>, mais la Melpomène historique de Lemercier transpose et décline dans le code tragique – comme l'avait fait celle de Voltaire – les ressorts de cette démythisation, surtout dans ce corpus restreint que l'on pourrait définir comme une « trilogie royale ». Cette trilogie, inaugurée par la création avortée de *Charlemagne* et se reliant à la *Panhypocrisiade* par le titre de *Charlequinade* qui désigne la pièce mise en scène dans le pandémonium, se complète par les deux tragédies qui la suivent, *Clovis* et *La Démence de Charles VI*.

---

<sup>318</sup> Lemercier, *Panhypocrisiade*, cit., p. VIII, je souligne. La *Panhypocrisiade* eut également une *Suite* (Paris, Doyen, 1832). Dans cette deuxième partie, moins hardie et moins connue que la première, Lemercier abandonne la métaphore et l'anamorphose satyrique et se sert du travestissement onomastique pour dénoncer les forfaits de la Terreur et de l'Empire. De la sorte, aux noms des vieux souverains de la France se substituent celui de « Trigispierre » et « Fusillardon », « le robespierrisme niveleur » et le « napoléonisme impérial » étant le plus grand fléau de l'histoire moderne de la France.

<sup>319</sup> Voir *infra*.



### I.3.2 Les rois et l'Empereur. La trilogie royale de Lemer cier

La tragédie de *Charlemagne* est centrée sur une conjuration intestine organisée par Astrade afin de venger sa sœur Régine, maitresse abandonnée du roi Charles qui s'apprête à se lier à Irène, Impératrice de Byzance, par un mariage de convenance. Astrade essaie d'intercepter Charlemagne qu'un rendez-vous secret avec Régine devrait éloigner momentanément de sa suite mais ses plans sont accidentellement découverts par le petit Hugues, fils illégitime de Charlemagne et Régine et nouvelle figure d'enfant parlant qui joue un rôle fondamental dans le dénouement de la tragédie. Astrade tente inutilement de se débarrasser de l'enfant qui rend compte au roi de la conspiration qui le menace dans un récit où il en accuse par candeur sa mère Régine, cette dernière se trouvant sur le lieu du rendez-vous un poignard à la main. Astrade est condamné à mort et Charlemagne est sur le point de punir injustement Régine, qui s'était toujours opposée aux volontés de son frère, mais un billet où elle annulait leur rendez-vous qui avait été intercepté par les conjurés révèle son innocence. Blessée par cette « affligeante erreur » Régine décide de quitter la cour d'Héristal pour se retirer au couvent avec son enfant Hugues :

REGINE, *d'un ton sévère et solennel*

Je fuis votre cour et le monde,  
Et vais des saints autels chercher la paix profonde.  
Hugues, si jeune encore, a vu le sort des rois:  
Ces maîtres des humains, ces arbitres des lois,  
Par d'injustes erreurs sont aveuglés eux-mêmes:  
De jaloux ennemis des puissances suprêmes  
Habitent leurs palais, siègent dans leur conseil;  
Leurs jours sont sans repos, et leurs nuits sans sommeil;  
Des premiers des mortels si telle est la misère,  
Que regretterions-nous? Hugues suivra sa mère<sup>320</sup>.

Contrairement à Oreste dont la prophétie de Cassandre préconisait le retour en glorieux restaurateur de l'idéal républicain, en conformité avec la vérité historique, l'enfant de Charlemagne est exclu de la vie de cour et du trône. La décision de Régine et le retour manqué du petit Hugues semblent ainsi marquer une phase bien plus pessimiste dans la pensée politique de Lemer cier : le dénouement de *Charlemagne* ne formule aucune alternative possible au *status quo* de la France et se limite à transposer par anamorphose sur la scène son noir destin.

Au delà du refus de Lemer cier d'achever sa tragédie par le couronnement de l'Empereur, ce qui aurait d'ailleurs embrouillé ultérieurement une tragédie à l'intrigue

---

<sup>320</sup> Lemer cier, *Charlemagne*, cit., V, 6.

suffisamment complexe en y introduisant une action secondaire, la pièce de Lemercier montre déjà à une première lecture son caractère polémique. Ce que l'on peut remarquer d'abord, c'est que Charlemagne n'est grand que dans le titre, dans la liste des personnages ainsi que dans le reste de la tragédie il ne figure que sous le nom de Charles. Le dénouement de la tragédie est centré sur la figure de ce Charles qui, en adressant « majestueusement » sa prière à Dieu, implore « le roi des rois » de soutenir dorénavant son jugement et de lui assurer un futur de gloire<sup>321</sup>. Il n'y a pourtant pas de magnanimité dans son geste : le roi se borne à demander à Dieu la droiture morale et la lucidité nécessaires pour éterniser sa gloire, totalement oublieux de son verdict fautif envers sa maîtresse Régine. L'entretien précédant la découverte du billet constitue le moment culminant de l'action, dans la mesure où Lemercier y montre un roi convaincu de son jugement que les pleurs de Régine ne savent pas convaincre :

CHARLES [...]  
 Madame , quel discours peut vous justifier?  
 Tout ce qui s'est passé reste dans ma mémoire;  
 Je ne m'aveugle pas, et n'ai garde de croire  
 Que vos frayeurs, de Hugues ordonnant le trépas,  
 Voulurent par sa mort couvrir vos attentats. [...]  
 N'en est-ce pas assez pour vaincre la constance  
 D'un cœur dont on s'obstine à lasser la clémence ?<sup>322</sup>

L'enjeu de la tragédie repose entièrement sur l'erreur de la sentence de Charlemagne qui, tout sûr qu'il soit de son entendement et persuadé de la justice et de la bonté de ses décisions, émet un verdict erroné. La leçon de Lemercier est claire : un souverain peut bien se tromper. S'il est vrai que dans *Zaïre* Orosmane ne croit pas à l'innocence de la protagoniste et se laisse confondre par des apparences trompeuses, dans la tragédie de Voltaire c'est un sultan à la descendance scythe qui condamne injustement sa bien aimée. De plus, le sultan est aveuglé par une passion qu'il n'arrive pas à maîtriser et son repentir final offre une dernière preuve de sa magnanimité. Le cas de Charles est bien différent, dans la mesure où l'erreur de jugement est commise par un monarque catholique couronné par le pape. La sentence de Charles se voudrait le fruit d'un raisonnement conscient, l'effet d'une déduction lucide fondée sur l'observation de la réalité et dont le souverain ne met pas en doute la justice. Ici, et pour la première fois, une tragédie, genre roi du théâtre, remet en cause l'infaillibilité du jugement de l'un des fondateurs de la monarchie française. Néanmoins, à l'époque de la composition,

---

<sup>321</sup> « Grand Dieu! fais que toujours, sans crainte et sans caprice,/ Je sache d'un cœur droit exercer ta justice!/ Puisse enfin ma vertu si bien se signaler,/ Que l'orgueil des grands cœurs se borne à l'égalier,/ Et que la foi, l'honneur, ces vertus de la France,/ Aux deux bouts de l'Europe étendent sa puissance! » *Ibid.*

<sup>322</sup> *Ibid.*

Lemercier ne veut pas miner la crédibilité de Louis XVII l'absent : la cible de sa critique n'est pas la dynastie des Bourbons, mais plutôt un autre souverain, que le titre d'empereur aurait bientôt rendu l'héritier idéal de Charlemagne.

« Je suis Charlemagne », écrit Napoléon au cardinal Fesch en 1806<sup>323</sup>. Comme le rappelle Talleyrand dans ses *Mémoires*, Napoléon se présentait justement comme un descendant de Charlemagne<sup>324</sup>, en secondant une assimilation directe que la littérature encomiastique du Consulat avait transformée en une véritable équation. La première occurrence que j'ai trouvée d'une comparaison entre Bonaparte et Charlemagne se trouve dans un article du *Moniteur* paru le 15 décembre 1797 : le journaliste rend compte d'un dîner de Bonaparte chez François de Neufchâteau et glose sur la campagne d'Italie dont la fin aurait représenté la « paix » la plus avantageuse « que la France ait faite depuis Charlemagne »<sup>325</sup>. La superposition entre le général corse et le roi des Francs, qui semble tenir encore de l'esprit de Plutarque qui avait marqué, selon Cocteau, la mentalité de la Révolution<sup>326</sup>, devient progressivement une transfiguration que le *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* de David fixe de manière définitive<sup>327</sup>. Elle commence donc à devenir plus explicite vers 1800, à l'époque où Lemercier compose sa tragédie. Ce n'est pourtant qu'en 1803 – l'année où la création de la tragédie de Lemercier était justement prévue – que les vies des deux souverains sont mises explicitement en « parallèle »<sup>328</sup>. L'ouvrage de Lemercier établit ainsi un lien que l'on pourrait définir comme transtextuel avec cet ensemble d'ouvrages encomiastiques voire hagiographiques dont l'auteur retourne le sens : sans délivrer un portrait entièrement négatif de la figure de Charlemagne, il met à jour la contingence de l'homme, sa faiblesse. Si Charlemagne n'est pas infaillible, le nouveau Charlemagne ne peut qu'être tout autant humain, tout autant faillible.

---

<sup>323</sup> Lettre de Napoléon au cardinal Fesch, 6 janvier 1806, dans *Correspondance*, Paris, Plon, 1963, t. XI, p. 643.

<sup>324</sup> Talleyrand, *Mémoires*, Paris, Calmann-Lévy, 1891, p. 100-101.

<sup>325</sup> *Le Moniteur*, 23 frimaire an VI. Cette assimilation entre le général et Charlemagne, qui devient plus marquée à la suite du sacre de Napoléon, tient de la réécriture que la France révolutionnaire a fait du vieux monarque, assignant à Bonaparte-Charlemagne la tâche de sauveur de la République. Sur les différentes significations politiques du mythe de Charlemagne au fil des époques, voir Robert Morissey, *L'Empereur à la barbe fleurie. Charlemagne dans la mythologie et l'histoire de France*, Paris, Gallimard, 1997 (notamment p. 349-380 pour le rapport de Charlemagne à Napoléon).

<sup>326</sup> Voir *supra*.

<sup>327</sup> On peut lire gravés sur les rochers peints par David sous le cheval rampant de Napoléon les deux noms d'Hannibal et de « Karolus Magnus », en anticipant le titre que le pape Léon III lui confère. Sur le rapport de l'Empereur aux deux grands peintres de son époque, voir Todd Burke et Susan L. Siegfried, *Staging the Empire. Napoleon, Ingres and David*, Penn State Press, 2006, p. 31-33.

<sup>328</sup> Jean Chas, *Parallèle de Bonaparte et Charlemagne*, Everat, 1803. Publié à Paris la même année, le *Bonaparte Consul à vie* de Sir Herbert Croft reconfirmait le parallèle en présentant Bonaparte comme un héros fondateur, comparable à Marc Aurèle, à Henri IV et, bien sûr, à Charlemagne. Voir Herbert Croft, *Bonaparte Consul à vie*, Paris, Pougens, 1803, p. IX-X

Lemercier use donc de cette assimilation pour démolir le mythe du futur empereur, dans une aversion qu'il semble garder après le couronnement de Napoléon et même après sa chute. Dans la *Préface* de 1816, Lemercier affirme avoir eu recours au modèle cornélien de la tragédie politique et notamment à *Cinna* et établit une comparaison entre Auguste et Napoléon-Charlemagne : « Auguste pardonne, Charlemagne punit »<sup>329</sup>. Le mot de « clémence » que prononce le roi Charles dans la conclusion de son verdict erroné prend ici un sens nouveau : l'auteur évoque les deux augustes modèles auxquels Napoléon se comparait et assimile sa tragédie à *Cinna*, ouvrage où Bonaparte voyait la transposition de sa propre *nobilitas*. La tragédie de Lemercier jette ainsi un double discrédit sur les mythes fondateurs du pouvoir impérial, en usant de cette « combinaison de République romaine et de Charlemagne » qui, comme le disait Talleyrand, « tournait la tête » à Bonaparte<sup>330</sup>.

Si pour *Charlemagne* Lemercier se sert de Corneille, « inventeur » de la « tragédie politique »<sup>331</sup>, dans la tragédie suivante, *Clovis*, Lemercier revient sur la « comédie parfaite » ayant inspiré son *Tartuffe révolutionnaire* de 1794 auquel il réserve pourtant un traitement différent<sup>332</sup>. En dénonçant ouvertement les dérives funestes du fanatisme religieux dans son *Mahomet*, Voltaire avait peint « un Tartuffe les armes à la main »<sup>333</sup> : Lemercier se plaît ici à mettre en scène un autre « Tartuffe tragique » et porteur de couronne dans une tragédie qu'il retient pour la « meilleure » de celles qu'il a composées :

On ne s'étonnera pas d'apprendre que la meilleure des comédies m'ait servi de modèle pour la création d'une tragédie que je crois la meilleure des miennes; et qu'ayant long-temps étudié le TARTUFE COMIQUE soumis aux strictes règles de Thalie, je me sois efforcé de placer sur notre théâtre un TARTUFE TRAGIQUE, régularisé par les lois les plus sévères de Melpomène<sup>334</sup>.

La structure de la pièce et son intrigue s'avèrent beaucoup plus simples et plus linéaires que celles de *Charlemagne*. Le nouveau Tartuffe, installé à la cour de Cologne auprès du vieux roi Sigebert, se sert de son ascendant sur son jeune fils Chlodoric pour s'emparer du pouvoir. En présence de Sigebert, Clovis séduit aisément le jeune Chlodoric par sa flatterie et sa fausse dévotion. Les didascalies indiquent clairement l'attitude de l'Imposteur qui, « avec une contenance modeste » parvient à convertir Chlodoric au christianisme qu'il voudrait établir comme religion d'Etat (II, 4).

---

<sup>329</sup> Voir *L'Avertissement*, dans *Charlemagne*, cit., p. VII.

<sup>330</sup> La phrase de Talleyrand, souvent citée dans les histoires du Consulat et de l'Empire, lui est attribuée par Madame de Remusat, *Mémoires*, Paris, Calmann Lévy, 1880, t. 1, p. 359.

<sup>331</sup> Lemercier, *Réflexions sur la tragédie*, cit.

<sup>332</sup> Il s'agit donc d'une des nombreuses réécritures de *Tartuffe* réalisées par Lemercier. Aux deux pièces évoquées jusqu'ici, on ajoutera *Le faux bonhomme* et *Richelieu, ou la journée des dupes* et, pour certains aspects du caractère du personnage éponyme, *Pinto*, ou la journée d'une conspiration. Voir *infra*.

<sup>333</sup> Lettre de Voltaire à Missy, premier septembre 1742 (D2648).

<sup>334</sup> Lemercier, *Considérations historiques et littéraires sur mon sujet*, dans *Clovis*, cit., p. XIV.

Clovis essaie d'abord de flatter Chlodoric, en affirmant vouloir faire de lui le premier roi chrétien, mais il ne tarde pas à montrer son vrai visage et exerce un chantage affreux sur le jeune homme : nouveau Mahomet, il demande au prince la vie de son père contre celle de sa bien aimée Edeline. Le vieux Sigebert, pour éviter que son fils ne se tache de l'affreux parricide, décide lui-même de s'immoler. Clovis parvient néanmoins à accuser le prince du meurtre ; le billet que le vieux roi a écrit de son propre sang et que la jeune Edeline apporte comme preuve de son innocence n'arrive que trop tard, lorsque Chlodoric a été exécuté et que Clovis est prêt à recevoir la couronne. En assistant au serment spectaculaire qui scelle le sacre de Clovis, Edeline se suicide après avoir, nouvelle Cassandre, prédit le néfaste futur de la dynastie de ce monstre sanguinaire :

EDELINDE.  
 Je touche à mon heure suprême  
 De la mort qui te parle écoute l'anathème:  
 Ta fausse gloire, acquise à force de noirceurs ,  
 Léguera la discorde à tes vils successeurs:  
 Tes fils s'entretueront: ta courte dynastie...  
 Exécrable à jamais.... bientôt anéantie  
 Fera place à des rois dont les faits généreux  
 Rendront de tes pareils le règne plus affreux ,  
 Race aux Français prédite.... et de qui la durée  
 Plongera dans l'oubli ta famille abhorrée<sup>335</sup>.

La dimension prophétique du dénouement qui avait caractérisé *Agamemnon* et que Lemerrier évacuait dans *Charlemagne*, confirme ici le pessimisme de la première tragédie royale, opposant à l'espoir d'une renaissance potentielle de l'idéal républicain ayant caractérisé la tragédie des Atrides le noir *fatum* de la dynastie mérovingienne.

En répondant ironiquement à la demande de Napoléon concernant le dénouement de *Charlemagne*, la tragédie de *Clovis* se termine justement par la montée sur le trône du protagoniste : ce n'est clairement pas le type de couronnement qu'entendait Napoléon pour la spectacularisation de son sacre. Figure positive dans son ensemble, le chef de l'Empire d'Occident y était peint sous les traits d'un vieillard affaibli dont le jugement s'avère trompeur. *Clovis*, véritable « Tartuffe tragique », comme le définit son auteur, dénonce la bassesse du monarque sanguinaire et, par la diabolisation de l'un des fondateurs de l'Etat français, jette une ombre sur les « buveurs de sang » qui ont régi la France dans ses différentes formes de gouvernement. « Mon destin est vainqueur. [...] Les rois ne croyaient pas ; mais leurs nations crurent »<sup>336</sup> : les rapports intertextuels avec *Tartuffe* et *Mahomet* sont confirmés par la stratégie adoptée par Clovis qui se sert de la religion pour exercer son

---

<sup>335</sup> Lemerrier, *Clovis*, V, 8.

<sup>336</sup> Ivi II, 3.

influence sur les individus (Chlodoric-Orgon) et sur les peuples qu'il veut subjugu<sup>337</sup>. L'assimilation entre les deux figures de Napoléon et Clovis, quoique moins développée par la littérature pamphlétaire impériale<sup>338</sup>, est assurée justement par le réseau intertextuel, qui permet à Lemerrier de présenter le personnage en tant que fondateur du trône de France (c'est la vision de Clovis dans l'historiographie de l'époque) et tyran usurpateur à la fois (c'est le portrait qu'en délivre la tragédie)<sup>339</sup>. Néanmoins, le portrait de Clovis que montre Lemerrier n'est pas entièrement celui d'un monstre sanguinaire, comme en témoignerait le soliloque final de la tragédie :

CLOVIS, à soi-même  
Fatal usurpateur, me voilà condamné  
A poursuivre un succès dont je suis consterné !...  
N'importe ! à mon bonheur laissons les peuples croire,  
Et que mon seul triomphe arrive à la mémoire<sup>340</sup>.

« Je me sens condamné quand l'Univers m'adore » : c'est bien dans la tragédie de Voltaire que Lemerrier a puisé la scène du remord final de l'Imposteur, le monologue qui clôt son *Mahomet* consistant justement en une prière à Dieu au ton très proche de celle de Clovis<sup>341</sup>.

Avant de prononcer ce dernier quatrain, l'Imposteur de Lemerrier montre d'ailleurs un instant de piété qui semble sincère : dans un geste instinctif que sa ruse et sa feinte ne peuvent contrôler, il s'élançait vers Edeline pour essayer de l'empêcher de se suicider. Ce geste, ainsi

---

<sup>337</sup> Lemerrier était peut être au courant de la haine de l'Empereur pour *Mahomet* de Voltaire. « Mahomet a été l'objet de sa plus vive critique, dans le caractère et dans les moyens. Voltaire, disait l'Empereur, avait ici manqué à l'histoire et au cœur humain. Il prostituait le grand caractère de Mahomet par les intrigues les plus basses. Il faisait agir un grand homme qui avait changé la face du monde, comme le plus vil scélérat, digne au plus du gibet. Il ne travestissait pas moins inconvenablement le grand caractère d'Omar, dont il ne faisait qu'un coupe-jarret de mélodrame », Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris, Barba, 1862, p. 98.

<sup>338</sup> Clovis figure néanmoins à côté de Charlemagne dans les bas-reliefs des colonnes de la galerie en charpente que traversèrent Napoléon et son épouse pour accéder à Notre Dame lors du couronnement impériale (Voir Louis Constant Wairy, *Mémoires sur la vie privée de Napoléon, sa famille et sa cour*, Paris, Ladvocat, 1830, t. 2, p. 116). Même si le sacre est successif à la composition de la tragédie, Clovis est bien considéré à l'époque comme l'une des figures fondatrices de l'histoire de France. Lemerrier se souvient peut-être d'un *Clovis* anonyme de 1790, où le personnage éponyme est présenté en vertueux monarque, fondateur de la monarchie française et initiateur de l'histoire nationale. Dans ce cas, la montée au pouvoir de Clovis n'est pas le fruit de ses manipulations : elle est assurée par la volonté générale du peuple, Clovis ayant seulement achevé de « fixer dans sa main le Sceptre qui y avait été mis par le vœu de tous les Galois ». Cette « tragédie nationale » comme la définit l'auteur dans le paratexte, fut « dédiée à la Confédération Militaire ». S.N., *Clovis*, tragédie nationale dédiée à la Confédération, Paris, Belin, 1790, BNF 8-YTH-3549.

<sup>339</sup> En opposant Napoléon à la grande dynastie mérovingienne, Chateaubriand insiste en revanche sur l'illégitimité de ce « Corse » par rapport à la dynastie légitime de Clovis : « Si le trône de Clovis peut être, en pleine civilisation, laissé à un Corse, tandis que les lys de saint Louis sont errants sur la terre, nul roi ne peut s'assurer aujourd'hui qu'il régnera demain ». Chateaubriand, *Des alliés*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1861, t. 7, p. 37.

<sup>340</sup> *Ibid.*

<sup>341</sup> Dans le distique final, sur lequel la tirade de Clovis semble calquée, Mahomet supplie enfin Omar de « cacher » sa « faiblesse » pour « sauver » sa « gloire ». Mahomet se réfère à son amour pour la jeune Palmire, élément que Lemerrier élimine de son intrigue. Voir Voltaire, *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète* (éd. Edward James), dans *Œuvres Complètes/Complete Works*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002, 20B, V, 4.

que le soliloque final où Clovis se présente comme un « fatal usurpateur » que le destin aurait « condamné » au trône, semblent indiquer que derrière le masque du monstre se cache encore l'homme. Clovis montre ici son visage humain : ses mornes réflexions pourraient en faire un nouvel avatar du « monarque malgré lui ». Pourtant, le Tartuffe tragique n'a pas été contraint d'accepter la couronne : la royauté représente l'aboutissement de son projet, l'effet final de ses machinations. Poussé vers le pouvoir, le « fatal usurpateur » est tout à fait conscient de la bassesse de ses forfaits, sa nature humaine lui permettant d'en comprendre l'ignominie, mais il décide néanmoins d'aller jusqu'au bout. Le triomphe mélancolique du roi sanguinaire, victime de son ambition qui le contraint à accepter une condition qui ne lui convient pas, ne fait que rendre le portrait de Clovis encore plus négatif, comme Lemerrier semble d'ailleurs le souligner dans le paratexte<sup>342</sup>. Son humanisation finale, qui rapproche l'inexorable Clovis de l'aveugle Charlemagne, ne correspond nullement à une réhabilitation du personnage et participe de la volonté démystificatrice de l'auteur : à l'apogée de la gloire ou au sommet de l'horreur, un souverain est toujours un homme.

La proximité thématique n'est pas l'unique lien faisant des tragédies royales de Lemerrier une véritable trilogie. Dans le paratexte de *Clovis*, l'auteur établit une comparaison entre son « Tartuffe tragique » et son *Charlemagne* dont *Clovis* constituerait effectivement le pendant<sup>343</sup>. Si la similitude onomastique représente le trait d'union entre la première tragédie royale et son ouvrage sur Charles VI, *Clovis* se rattache à la *Démence de Charles VI* par un renvoi réciproque fondé sur les indications de mise en scène, le décor pour le dernier acte du « Tartuffe tragique » étant le même qu'indique Lemerrier pour la *Démence* depuis le premier acte, notamment une scène plongée dans l'obscurité où l'on entrevoit la présence d'un dais royal. C'est pourtant l'esprit de dissidence caractérisant les trois tragédies qui constitue le véritable *leit Motif* de la trilogie. L'humanisation des « héros » que le théâtre comique de Lemerrier montre « en déshabillé » représente d'ailleurs le fil rouge unissant ses tragédies et ses comédies historiques sous le signe de la même dissidence. Cette dissidence, se manifestant dans la dégradation de la figure du chef d'Etat, atteint son apogée avec *Démence de Charles VI*, tragédie mettant en scène un roi en proie aux délires de la *dementia*.

---

<sup>342</sup> D'après Lemerrier, ce monstre sanguinaire ne serait justement « puni que par la honte de son plein triomphe et que par l'horreur de son couronnement, qui ne lui laisse pour satisfaction que le néant d'une fausse gloire », Lemerrier, *Avant-propos* dans *Clovis*, cit., p. XXXVII.

<sup>343</sup> « J'avais peint, dans ma tragédie de *Charlemagne*, la conspiration des gouvernés contre le gouvernant : je peignais, dans *Clovis*, celle du gouvernant contre les gouvernés », *Ibid.*

*Charlemagne* et *Clovis*, on l'a vu, doivent attendre la chute de Napoléon avant d'être finalement représentés. Au delà de sa cible napoléonienne avouée, la trilogie royale de Lemerrier ne perd pourtant pas au fil des décennies son mordant polémique : comme le souligne Dominique Lanni, qui relit les tragédies de Lemerrier dans le contexte historique et culturel de la monarchie restaurée lorsque la plupart de ces ouvrages reçoivent finalement les feux de la rampe, dans le théâtre de Lemerrier « le monarque n'est plus absolu et le spectateur n'est pas tenu de lui vouer un culte idolâtre »<sup>344</sup>. L'Empereur constitue bien, dans les contingences historiques où les tragédies de Lemerrier ont été composées, le véritable objet de son blâme et de sa protestation. Néanmoins, la sélection et le traitement des sujets historiques – qui prennent, par la médiation poétique, toutes les proportions et la plasticité caractéristiques du mythe – font que la condamnation de l'auteur n'est plus exclusivement dirigée contre le « traître » de la république. L'ascension politique de Napoléon n'est donc pas la cible unique des tragédies des rois de France que compose Lemerrier sous l'Empire : en partageant leur pouvoir démystificateur avec la *Panhypocrisiade*, elles s'attaquent au pouvoir absolu en général. En montrant les chefs d'Etat dans leur faiblesse et dans leurs faillibilité, elles renient non seulement la légitimité, mais surtout l'utilité de la concentration du pouvoir politique en un seul individu. C'est ainsi que, même après Waterloo, les représentations des monarques que propose Lemerrier dans son théâtre historique entrent visiblement en contraste avec la nouvelle autorité de la monarchie restaurée. *La Démence de Charles VI* – tragédie complétant la trilogie royale de Lemerrier qui subit la censure de tous les systèmes de gouvernement sous lesquels son auteur essaie de la faire représenter – s'avère un exemple paradigmatique de ce phénomène de réactivation et modification du sous-texte politique.

---

<sup>344</sup> Dominique Lanni, « Le crépuscule des héros dans le théâtre de Lemerrier : ruptures et innovations dans les marges des Lumières », cit., p. 291.



### I.3.2.1 Un cas exemplaire. *La Démence de Charles VI* entre médecine et politique

Composée sous l'Empire, comme la plupart des œuvres dramatiques de Lemerrier, et notamment vers 1806, la tragédie de la folie royale ne fut soumise à l'étude des comédiens du Second Théâtre que vers la fin de l'été 1820<sup>345</sup>. A l'exception d'une remarque de Gustave Merlet évoquant une pièce « qui représentait le règne de Charles VI » interdite « un jour » par Napoléon où le critique pourrait bien se référer à la tragédie de Lemerrier<sup>346</sup>, il ne semble pas évident qu'il y ait eu une tentative de création de la *Démence de Charles VI* sous Napoléon. « Il ne faut mettre un roi de France sur le théâtre que pour le faire admirer » – écrivait l'Empereur à Raynouard à propos du portrait peu flatteur de Philippe-le-Bel dans les *Templiers*<sup>347</sup> : il n'en reste pas moins qu'une tragédie s'annonçant déjà à partir du titre si hostile à la figure du chef de l'Etat n'aurait pas trouvé grâce auprès de l'austère censure impériale. Vu l'interdit général pesant sur son théâtre à l'époque de la composition, l'auteur attend prudemment la chute de l'Empereur avant d'essayer de mettre en scène sa tragédie sur Charles VI.

#### I.3.2.1.1 Un roi dément, un monarque pieux et une corruptrice sous Louis XVIII

La création de la *Démence de Charles VI* était donc prévue à l'Odéon pour le 25 septembre 1820<sup>348</sup> ; les répétitions étaient à un état avancé et, d'après Lemerrier, les comédiens semblaient entièrement satisfaits de l'ouvrage ainsi que de leurs rôles<sup>349</sup>. Le 23 septembre 1820, deux jours avant la première, la Direction Générale de l'Administration Départementale et de la Police envoie à Lemerrier une missive tout à fait imprévue signée par le Baron Mourier :

C'est avec regret, Monsieur, que je me vois dans l'obligation de vous annoncer que le Conseil des Ministres [...] a décidé que la tragédie de *Charles VI* ne pouvait pas être jouée. Le Conseil a rendu justice aux sentiments qui vous ont inspiré cet ouvrage, mais il a pensé que des convenances, que

---

<sup>345</sup> Lettre de Joanny à Messieurs les acteurs Sociétaires du Théâtre-Français, Paris, 26 mars 1826, Bibliothèque de Bayeux, ms 248.

<sup>346</sup> Gustave Merlet, *Tableau de la littérature française. 1800-1815*, Paris, Didier, 1878-1883, t. II *Le roman et l'histoire*, p. 247.

<sup>347</sup> Louis-Henri Lecomte, *Napoléon et le monde dramatique. Etude nouvelle d'après des documents inédits*, Paris, Daragon, 1912, p. 429.

<sup>348</sup> *Journal des débats*, 22 septembre 1820. Le 24 septembre, le *Moniteur* annonce que « la représentation de la tragédie intitulée *La Démence de Charles VI* qui devait être jouée au second Théâtre Français, a été ajournée par la Vision du conseil ». A cette occasion, *La Démence* fut remplacée par *Le Mariage de Figaro* (Voir *Le constitutionnel*, 25 septembre 1825)

<sup>349</sup> Distribution prévue : Charles VI : Joanny ; Charles, Dauphin : David ; Isabelle de Bavière : Mademoiselle Hubert ; Jean, Duc de Bourgogne : Auguste ; Tanneguy Duchatel : Eric Bernard ; Warwick, ambassadeur d'Henri V, roi d'Angleterre : Thénard ; Odelle, dame d'honneur de la reine : Mademoiselle Bocard.

vous apprécieriez d'autant mieux que vous avez employé plus d'art et de talent à combattre les obstacles qu'elles vous opposaient, ne permettaient pas de la représenter<sup>350</sup>.

La tragédie de *Charles VI* fut ainsi interdite avant la première représentation, décision assez rare de la part d'un dispositif censorial – celui de la monarchie restaurée – tendant à intervenir sur les pièces soit avant leur réception par les comédiens soit pour apaiser d'éventuelles émeutes à l'occasion de spectacles excessivement tumultueux<sup>351</sup>. A ce qu'il paraît, derrière cet événement si peu commun se cacherait la volonté directe de Louis XVIII, comme le montre le rapport du censeur Chazet (24 juillet 1822)<sup>352</sup> concernant l'interdiction d'un autre *Charles VI*, celui d'Alexandre de La Ville de Mirmont<sup>353</sup>. A la suite de cette première interdiction, Lemer cier reçoit des lettres de solidarité de la part de ses amis et de ses connaissances : dans une missive où il remercie l'auteur qui lui avait envoyé le texte de la tragédie, un monarchiste libéral tel que Pierre-Paul Royer-Collard considère comme « inconcevable » l'interdiction d'une tragédie qui ne serait guère « dangereuse » et dont la beauté montrait clairement les « nobles traits » de « l'auteur d'*Agamemnon* »<sup>354</sup>. Boissy d'Anglas, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles lettres, partage la même opinion : pour la première fois, un ouvrage tragique de Lemer cier semble être à la hauteur de sa tragédie des Atrides<sup>355</sup>. Au delà d'une camaraderie entre académiciens, le jugement sincèrement admiratif d'Anglas – qui n'hésite pas à faire part à l'auteur de certains traits de sa tragédie qu'il jugeait défectueux – est une des preuves de la qualité d'un ouvrage sur lequel Lemer cier comptait pour son grand retour au théâtre tragique après les échecs des dernières années<sup>356</sup>.

---

<sup>350</sup> Lettre du Baron Mourier, cachetée Direction Générale de l'Administration Départementale et de la Police, 23 septembre 1820, Bibliothèque de Bayeux, ms 249. La lettre était accompagnée du manuscrit de la pièce – aujourd'hui perdu – avec les révisions des censeurs.

<sup>351</sup> Voir Barbara T. Cooper, « Censorship and the double portrait of disorder in Lemer cier's *La Démence de Charles VI* », in *Orbis Litterarum*, 1985, 40, 4, p. 302. Dans son article consacré à *La Démence de Charles VI*, Barbara Cooper s'interroge effectivement sur les causes de cette double interdiction et propose une édition diplomatique des rapports de censure conservés aux Archives Nationales à laquelle je me réfère ici.

<sup>352</sup> « Lorsqu'on nous apporta [...] une tragédie de Mr LeMercier sur le même sujet, Mr le Duc de Richelieu prit les ordres du Roi, et S[a] M[ajesté] décida que cette tragédie ne pouvait pas être jouée » Archives Nationales, F<sup>21</sup> 966. Sur la tragédie de La Ville et ses rapports avec Lemer cier, voir *infra*.

<sup>353</sup> Alexandre de La Ville de Mirmont, *Charles VI*, Paris, Barba, 1826. Auteur dramatique et homme politique, La Ville avait composé un *Childéric* (1815) et un *Artaxerce* (1810) imité de Métastase.

<sup>354</sup> Lettre de Pierre-Paul Royer-Collard à Népomucène Lemer cier, Paris, 16 octobre 1820. L'opinion favorable de ce philosophe, monarchiste mais libéral, était peut-être en partie dûe au discrédit dans lequel il était tombé avec le virage ultra du gouvernement qui avait suivi l'attentat du Duc de Berry. Sur la vie de Royer-Collard, voir Roger Langeron, *Un conseiller secret de Louis XVIII: Royer-Collard*, Paris, Hachette, 1956.

<sup>355</sup> Lettre de Boissy d'Anglas à Népomucène Lemer cier, Paris, 19 octobre 1820. Tout en soulignant l'inexactitude de certaines données historiques qu'il impute pourtant à une sorte de licence poétique, d'Anglas voit dans *Charles VI* le génie qui avait présidé à la composition d'*Agamemnon*. De plus, le portrait pathétique du monarque victime de sa cour ne comportait pas d'offense à la couronne en tant qu'institution.

<sup>356</sup> Pour Antoine Jay, *Charles VI* est un ouvrage où « la muse patriotique » essaie des « combinaisons nouvelles » sans oublier son « bon sens », Antoine Jay, *La conversion romantique. Un manuscrit de Jacques de Lorme*, Paris, 1830, p. 247. Lors de son *Discours de réception* (cit.), Hugo ne manqua pas de souligner l'injustice de cette interdiction. Neuf ans après la première suspension de la tragédie, le *Citateur dramatique* de Gallois (Paris, Ledoyen, 1829) contenait bien quinze vers tirée de la *Démence*.

A la suite de l'interdiction, autour de *Charles VI* la presse monte progressivement une véritable affaire, où les jugements exprimés par des journaux aux couleurs politiques parfois opposées montrent à quel point la vie dramatique et la vie politique étaient à l'époque liées. L'ultraroyaliste *Drapeau blanc* souligne que la « mauvaise étoile » de *Clovis* à la Comédie-Française aurait suivi Lemercier sur le tréteau de l'Odéon<sup>357</sup>. En se moquant des prétendus « patriotisme » et « monarchisme » d'un auteur dont personne n'avait oublié les feux républicains sous l'Empire, le critique du journal conservateur invite les curieux à se procurer une copie de l'ouvrage pour vérifier si Lemercier « ne s'est pas trompé dans le développement de ses intentions »<sup>358</sup>. La réponse des libéraux ne tarde d'ailleurs pas. Le journaliste Antoine de Métral considère le retrait de l'autorisation comme une véritable offense à la liberté d'expression. Tout juste après l'interdiction censurelle, Métral se presse-t-il d'envoyer une lettre à Lemercier en lui proposant d'écrire un article pour « venger » l'auteur « de la bassesse des intrigues contre son ouvrage »<sup>359</sup>. Dans son écrit *De la liberté des théâtres dans ses rapports à la liberté de la presse*, publié en 1820 dans la *Revue encyclopédique* d'abord et sous forme d'opuscule ensuite<sup>360</sup>, Métral présente Lemercier en véritable martyr de la censure : au delà de son contenu, la tragédie de Lemercier avait tous les droits de paraître sur la scène dans un pays régi par une monarchie constitutionnelle. D'après Métral, qui minimisait d'ailleurs les effets qu'une pièce telle que la *Démence* aurait provoqués chez les spectateurs, empêcher un auteur dramatique de représenter son ouvrage correspondait à une véritable violation de la propriété littéraire et surtout de la liberté d'opinion, conquête fondamentale du gouvernement libéral.

La sollicitude de Métral est pourtant à repenser dans le contexte de ce moment historique délicat où la liberté des journaux venait justement d'être remise en question. En dépit de la Loi de Serre de 1819 garantissant la liberté de la presse et abolissant la censure préalable des périodiques, l'assassinat du Duc de Berry (13 février 1820)<sup>361</sup> – dont la

---

<sup>357</sup> Il s'agit d'une autre tragédie que Lemercier n'arrive pas à faire représenter. Voir *infra*.

<sup>358</sup> *Le Drapeau blanc*, 14 octobre 1820.

<sup>359</sup> Lettre non datée de Métral à Lemercier, Bibliothèque de Bayeux, ms 249.

<sup>360</sup> Antoine de Métral, *De la liberté des théâtres, dans ses rapports: avec la liberté de la presse : à l'occasion de l'analyse de la Démence de Charles VI*, Paris, Barba, 1820. Comme il l'affirme dans ses mémoires, Barba était très proche de Lemercier (Jean Nicolas Barba, *Souvenirs de Jean Nicolas Barba, Ancien Libraire au Palais-Royal*, Paris, Ledoyen et Giret, 1846, p. 221-222), le fait que l'opuscule et la pièce soient publiés chez le même éditeur n'est guère surprenant.

<sup>361</sup> Par l'assassinat du Duc de Berry – mort d'ailleurs à l'intérieur du théâtre de l'Opéra de la Rue Richelieu – les détracteurs de la couronne auraient voulu éteindre définitivement la dynastie des Bourbons, mais la naissance posthume de son « enfant du miracle », le Comte de Chambord semble ainsi contredire les efforts de Louvel et de ses partisans. Pour un témoignage contemporain sur cet attentat, voir [Pierre-Nicolas] Rouillet, *Notice historique des événements qui se sont passés dans l'administration de l'Opéra la nuit du 13 février 1820*, Paris, Didot, 1820, BNF 8- Z LE SENNE- 6943.

démission du modéré Decazes représente la première conséquence – avait donné l’impulsion à ce tournant ultraroyaliste du deuxième gouvernement Richelieu qui aurait rétabli *de jure* la censure de la presse à partir de Juillet 1821<sup>362</sup>. *De facto*, le discours du Ministre de l’Intérieur Siméon publié dans le *Moniteur* annonçait déjà les contenus des propositions des lois qui seraient entrées en vigueur l’année suivante : en France, la censure n’existait pas, mais il fallait « tolérer toutes les opinions, à moins qu’elles ne soient contraires aux principes de la morale, de la Religion, de la Charte et de la Monarchie »<sup>363</sup>. Le véritable mobile de Métral se fait alors plus clair ; après un examen élogieux de l’ouvrage de Lemercier, l’auteur développe le parallèle entre la liberté des théâtres et liberté de la presse que le titre du pamphlet annonçait déjà de manière explicite :

Ces abus [les abus de la censure], qui deviennent des attentats au droit de propriété et à la liberté de la presse qui renferme celle des théâtres renaîtront sans cesse tant qu’il y aura une censure pour les ouvrages de la scène. La censure est en effet l’arbitraire même<sup>364</sup>.

« La tragédie de *Charles VI* appelle l’attention des chambres sur la liberté des théâtres, qui est inséparable de la liberté de la presse »<sup>365</sup> : loin de vouloir offrir son aide au dramaturge, Métral se servait du cas Lemercier pour plaider – il est vrai – en faveur de la liberté des écrivains dramatiques, mais surtout pour celle de l’opposition et des journalistes.

Les positions libérales de Métral – si on décide de ne pas voir là-dessous de mauvaise foi – l’ont peut-être poussé à ignorer le potentiel subversif de la tragédie dont Lemercier était pleinement conscient : dans la version imprimée de son drame, l’auteur indique en italique tous les endroits signalés par la censure et il les définit passibles d’être éliminés. Ce compromis sonne pourtant comme une véritable provocation, surtout si l’on pense à la préface, où l’auteur invite à « comparer les portraits de Charles VI et Charles VII avec les figures » qu’il en a « faites » et affirme ne s’être « permis de farder nos annales qu’en l’honneur de ces princes ». Lemercier continue de se justifier, en assurant que les deux princes seraient les personnages « les plus nobles, les plus moraux et le plus intéressants » de sa tragédie, les symboles d’une « France malheureuse et trahie » et ancêtres de la monarchie constitutionnelle, alors qu’il aurait présenté Bourgogne et Isabeau de Bavière en véritables « monstres »<sup>366</sup>. Affirmer avoir fardé les annales et avoir donc adouci le caractère du roi, tout

---

<sup>362</sup> Voir Albert Crémieux, *La censure en 1820 et 1821: étude sur la presse politique et la résistance libérale*, Paris, Cornély, 1912, p. 5-12.

<sup>363</sup> *Le Moniteur*, 2 mars 1820.

<sup>364</sup> Métral, *De la liberté des théâtres, dans ses rapports: avec la liberté de la presse*, cit., p. 23.

<sup>365</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>366</sup> Lemercier, *La Démence de Charles VI*, Paris, Barba, 1820, p. iv-vi. L’auteur la définit comme sa « seconde édition ». Je n’ai pas trouvé d’édition antérieure à celle-ci ou bien d’autres versions imprimées ne signalant pas en italique les vers incriminés. Vue la proximité chronologique entre les deux éditions supposées et la rapidité du

comme le spectacle du désordre politique de la cour de Charles VI que met en scène Lemer cier vis-à-vis la cour de Louis XVIII accablée par les incertitudes dynastiques, revient à emphatiser l'exhibition de la démence royale et à mettre l'accent, par un jeu d'analogie, sur les questions dynastiques contemporaines. Le *Journal des débats* semble avoir pleinement compris la mauvaise foi de la démarche de Lemer cier. En soulignant avec ironie le potentiel antiroyaliste de la tragédie, le périodique s'attaque à son style « incorrect » qu'il considère même plus dégoûtant que son contenu politique :

Tout le monde connaît la démence de Charles VI. [...] Dans une histoire de treize siècles, le goût et le *patriotisme* de M. Lemer cier lui ont fait choisir une époque d'opprobre et d'horreur ! J'en conviens, néanmoins, la censure a eu tort ; la représentation d'une pareille pièce en eût été le châ timent et les ministres n'ont pas dû arrêter le cours de la justice<sup>367</sup>.

En déplaçant la question de l'interdiction d'un plan idéologique à un plan proprement esthétique, le critique du *Journal des débats* jette finalement sur la pièce une double condamnation. Les soins du duc de Fitz-James, ami de Lemer cier, se révèlent ensuite parfaitement inutiles, ainsi que la proposition de l'auteur d'éliminer le mot « démence » du titre de sa tragédie<sup>368</sup>.

Louis XVIII, auquel la pièce fut probablement soumise une deuxième fois<sup>369</sup>, prit la décision finale de retirer l'autorisation à la mise en scène. Le Conseil des Ministres craignait d'ailleurs des désordres au théâtre à la suite de l'assassinat du Duc de Berry, ainsi qu'une allusion à une possible démence sénile du vieux monarque restaurateur : on comprend alors mieux cette idée de « convenances » évoquée dans la lettre du Baron Mourier.

En dépit de cette première interdiction, Lemer cier ne semble pas se rendre à l'évidence et décide ainsi d'exhumer une autre tragédie historique, son *Louis IX en Egypte*<sup>370</sup>, un ouvrage se détachant sensiblement de l'ensemble de la production lemercienne à sujet national. Il

---

cours des événements (d'après le *Drapeau blanc* du 14 octobre cette nouvelle édition était déjà disponible moins d'un mois après l'interdiction) il s'agit probablement de deux états successifs d'une même édition. La légère variation de la composition du livre semblerait le confirmer (exemplaires examinés : BNF 8- YTH- 23716 ; 8- RF- 29888 ; GD- 450 4) . Sur la notion d'état en matière de philologie des textes imprimés, voir Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 37. La *Biographie universelle* de Michaud (éd. 1859, t. 24, p. 79) évoque aussi une édition publiée en 1814, dont je n'ai trouvé aucun exemplaire.

<sup>367</sup> *Journal des débats*, 22 septembre 1820. Je souligne

<sup>368</sup> « Mon cher Le Mercier, je voudrais bien donner un bon coup d'épée à ce pauvre Charles VI ; mais comment se fait-il qu'il ait encore besoin de ma faible assistance, puisque vous lui avez ôté sa démence...? », (Lettre du Duc de Fitz-James à Népomucène Lemer cier, septembre 1820, Bibliothèque de Bayeux, ms 249).

<sup>369</sup> Dans une lettre au duc de Fitz-James du 24 septembre 1820 (un jour après le départ de la missive de Mourier), le Duc de la Châtre affirme avoir « mis sous les yeux du roi » la tragédie de Lemer cier (Bibliothèque de Bayeux, ms 249). Sans doute afin de rassurer et consoler son ami, le 18 octobre le duc de Fitz-James informe Lemer cier que le roi n'aurait pas pris part à l'interdiction de sa pièce, qui serait plutôt due à la malveillance du parti conservateur gravitant autour de Lourdieu et du périodique *Le conservateur*, souvent critique envers la Melpomène lemercienne.

<sup>370</sup> Népomucène Lemer cier, *Louis IX en Egypte*, tragédie en cinq actes, Paris, Barba, 1821.

s'agit effectivement de la seule tragédie royale ne mettant pas en scène un roi tyrannique et sanguinaire ou un monarque dépourvu d'autorité, mais plutôt le portrait animé d'un vertueux monarque atteignant l'apogée de sa gloire. Saint-Louis y est incontestablement représenté en martyr : il est prêt à sacrifier sa vie pour ses soldats et ne se plie pas au chantage des soudans Almadan et Octaïr qui lui proposent à deux reprises de renoncer au christianisme pour obtenir la liberté. Les convictions religieuses du roi sont encore mises à l'épreuve par Octaïr, qui lui offre l'Égypte en échange de sa conversion à la foi de Mahomet. Je ne saurais voir dans cette tragédie, comme on l'a pourtant fait<sup>371</sup>, la manifestation d'un esprit royaliste et philo-chrétien qui se conjugue d'ailleurs très mal avec les convictions religieuses et philosophiques de l'auteur<sup>372</sup>. Pour *Albert le Roi*, la pièce serait centrée sur l'affrontement entre les vertus du christianisme et la morale terrible et « impitoyable » de l'Islam<sup>373</sup> : les enjeux sont, me semble-t-il, différents. Cette lecture chrétienne de la tragédie de Lemerrier, à laquelle n'échappent guère certains de ses contemporains<sup>374</sup>, change nettement de visage si l'on pense au tableau sombre des croisades et des croisés – y compris du « magnanime » Saint-Louis – que propose Lemerrier dans son *Cours*<sup>375</sup>.

Dans la tragédie de Saint-Louis, la religion devient l'instrument de la mise à l'épreuve d'une vertu qui dépasse la signification strictement chrétienne que l'on voudrait attribuer à la pièce. Par son double refus qu'il oppose aux chantages d'Octaïr, Saint-Louis fait ainsi une double démonstration de courage et de droiture morale. Il faut renoncer au pouvoir pour se montrer digne de l'exercer : on est encore proche des réflexions menées par l'auteur dans *Ophis*, les deux tragédies remontant plus ou moins à la même époque. La date de composition s'avère effectivement fondamentale pour mieux comprendre la symbolique dont se sert

---

<sup>371</sup> Voir Michèle H. Jones, *Le théâtre National en France*, cit., p. 68-69.

<sup>372</sup> Sur la religion de Lemerrier, qui conjugue un mysticisme néopythagoricien à un déisme à la Voltaire, voir *infra*.

<sup>373</sup> *Albert le Roi*, *L'aube du théâtre romantique*, cit., p. 202. Dans la troisième scène du troisième acte, l'affrontement entre le monarque et le soudan pourrait bien être lu comme une plaidoirie pour la foi chrétienne. Si l'on pense pourtant au *Mahomet* de Voltaire et à la resémantisation de l'Islam dans cette tragédie, que Lemerrier était en train de relire à l'époque de la composition de son *Clovis* (presque contemporaine à celle de *Louis IX*), on comprend que les enjeux de cet affrontement peuvent bien dépasser la simple dispute entre deux confessions religieuses.

<sup>374</sup> « Parmi les dramaturges français qui, depuis, ont traité le même sujet, M. N. Lemerrier a fait ressortir [...] la grande distinction qui sépare les deux religions : d'un côté, la force brutale, ou la chair, Mahomet ; de l'autre, l'esprit ou le Christ », Onésime Leroy, *Études sur les mystères, monumens historiques et littéraires, la plupart inconnus, et sur divers manuscrits de Gerson, y compris le texte primitif français de l'Imitation de J.-C., récemment découvert*, Paris, Hachette, 1837, p. 338.

<sup>375</sup> En évoquant la figure pourtant « magnanime » de Saint-Louis, Lemerrier se montre tout à fait au courant des vraies motivations qui se cachent derrière les croisades : « Le motif des croisades fut, du côté des papes, l'intérêt de leur suprême domination, et du côté des rois, celui de la gloire des conquêtes qui leur promettaient le partage des trésors de l'Orient. Le pieux zèle qui transporta leurs armées devint par là le mobile d'une guerre de commerce, comme il en avait été le prétexte », Lemerrier, *Cours analytique de littérature*, t. 3, p. 95-97, je souligne.

Lemercier dans cette réflexion qui est éminemment politique. *Louis IX* était déjà achevée en 1806<sup>376</sup> – le souvenir de la campagne napoléonienne en Egypte était encore bien vivant – et secondait la veine d'égyptomanie caractérisant le Consulat et l'Empire<sup>377</sup>. Cette ressemblance thématique avec la première tragédie égyptienne de Lemercier qui ne concerne donc pas que le lieu tragique est effectivement liée à une proximité chronologique : les preuves de probité du monarque, appuyé encore une fois par le suffrage populaire incarné en ce cas par les croisés, opposent donc un système de valeurs légitimistes au système tyrannique de l'Empire<sup>378</sup>.

*Louis IX* fut créée à l'Odéon le 5 août 1821 avec Joanny dans le rôle du protagoniste. La pièce eut un assez bon succès que l'on ne peut guère comparer au triomphe éclatant que Jacques Ancelot, alors ultraroyaliste, obtient en 1819 avec une tragédie tirée du même sujet<sup>379</sup>. *L'Histoire critique des théâtres de Paris* parle d'une pièce « manquée », à cause du caractère peu tragique et « sans passions » de Saint-Louis<sup>380</sup>. Tout en s'avérant très critique envers les acteurs, et notamment envers la « pesanteur » du Louis de Joanny, le *Journal des débats* confirme l'accueil tiède du public<sup>381</sup>. *Louis IX* eut néanmoins un total de quatre représentations, avant d'être remplacé par *Sémiramis* le 9 août<sup>382</sup>. Dans le climat du second Gouvernement Richelieu, cette tragédie, sans perdre complètement son air libéral, prit les

<sup>376</sup> A cette époque, Ducis avait déjà lu la tragédie de Lemercier. Voir la lettre de Ducis à Népomucène Lemercier, 16 juin 1806.

<sup>377</sup> La tragédie a donc été composée bien avant la parution de *l'Histoire des Croisades* de Michaud, dont le premier tome est publié en 1813. Dans paratexte de *Clovis* (cit.), Lemercier affirme avoir puisé ses sujets médiévaux dans « les annales » de l'histoire de France, sans pourtant préciser ses sources. Dans ce cas spécifique, l'intrigue en général et certains passages de la tragédie montrent plusieurs ressemblances avec les chapitre X à XXIV du livre IX de *L'Histoire de Saint-Louis* de Nicolas Filleau de La Chaise (Paris, Coignard, 1688, 2 vol. Le livre IX ouvre le deuxième volume de la tomais).

<sup>378</sup> De plus, le Saint-Louis de Lemercier s'avérait extrêmement critique envers l'Eglise de Rome, cette « cour avare » qui avait assujéti à son « joug » la « mitre gallicane », Lemercier, *Louis IX en Egypte*, cit., V, 6. Le christianisme du roi tel que le peint Lemercier n'est pas loin de la vision qu'en délivre Voltaire dans la première partie de sa tragédie de *Zaïre*, où la foi de l'héroïne semble bien plus proche de la religion naturelle du patriarche que des dogmes du catholicisme. Sur cette connivence entre la religiosité de l'héroïne et celle de Voltaire, voir Ronald S. Ridgway, *La Propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire*, Oxford, SVEC, 15, 1961, p. 95.

<sup>379</sup> La version d'Ancelot, créée au Théâtre-Français le 5 novembre 1819, relisait en perspective téléologique l'expérience du fondateur de la dynastie des Bourbons. L'homonymie avec le roi de l'époque, dont le nom tenait d'une claire volonté de continuité avec le passé monarchique de la France après les bouleversements de la Révolution et de l'Empire, faisait de cette tragédie – que l'auteur dédie explicitement au roi – une véritable mise en scène de la Restauration. Derrière la figure de Louis IX portant la croix aux peuples du Nil, on reconnaissait clairement Louis XVIII reportant l'ordre royal au peuple de Paris. Pour une comparaison entre les deux ouvrages, voir Jean-Noël Pascal, « L'histoire dans la tragédie et la tragédie dans l'histoire : à propos de deux tragédies de Louis IX sous la Restauration », dans Paul Mironneau et Gérard Lahouat (éds.), *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007, p. 293-310.

<sup>380</sup> *Histoire critique des théâtres de Paris pendant l'année 1821*, par MM. \*\*\* et \*\*\*, Paris, Lelong-Delaunay, 1822, p. 121.

<sup>381</sup> *Journal des débats*, 6 août 1821.

<sup>382</sup> Voir *Le Constitutionnel*, 5 à 9 août 1821.

proportions d'un ouvrage de circonstance entièrement voué au rachat de la *Démence*<sup>383</sup>. Dans la préface de 1821, Lemerrier s'adressait explicitement au roi pour obtenir l'autorisation de représenter son *Charles VI* : il s'agissait d'une tentative de pacification avec Louis XVIII et en même temps un moyen de lui faire enlever l'interdit pesant sur la tragédie qui lui tenait vraiment à cœur.

A ce nouveau refus, Lemerrier répond par une « tragicomédie » – *Dame censure ou la corruptrice* – que ses malentendus coquins et son ton parfois grivois inscrivent nettement dans le genre du vaudeville<sup>384</sup>. L'ouvrage fut représenté au Second Théâtre le 26 novembre 1822 comme pièce de soutien pour une autre comédie de caractère, *Le corrupteur*, qui secondait la veine de l'époque<sup>385</sup>. *Le Corrupteur* est l'histoire d'un hypocrite qui essaye de perdre une jeune fille bourgeoise, en attaquant sa vertu et en ruinant sa famille. Ce nouvel avatar de Tartuffe est finalement puni pour ses forfaits, ce qui ne l'empêche pas de rire de sa propre défaite. De ce point de vue, tout comme le *Complot domestique* représentait une déclinaison comique de *Charles VI*, le *Corrupteur* constituerait la transposition dans une nouvelle comédie régulière de l'intrigue du « Tartuffe tragique », à témoignage de la réflexion de Lemerrier sur les rapports existant entre les différents genres théâtraux<sup>386</sup>. La pièce eut cinq représentations et – si l'on en croit la *Revue Encyclopédique* – son « éclatant succès » fut arrêté seulement par une cabale organisée par Victor Hugo en personne<sup>387</sup>. Dans *Dame Censure*, où s'alternent sur la scène plusieurs figures allégoriques<sup>388</sup>, le personnage éponyme

---

<sup>383</sup> Un élément de l'intrigue se prêtait d'ailleurs bien à une interprétation royaliste : la grossesse de la femme du roi de France dans la tragédie de Lemerrier pouvait bien passer pour une allusion à « l'enfant du miracle », le fils du Duc de Berry né le 29 septembre 1820 à quelques mois du décès de ce dernier.

<sup>384</sup> La Censure, nouvelle, voudrait couper le toupet du Génie, mais ce dernier craint qu'il ne s'agisse d'une tentative d'éviration (*Dame Censure ou la corruptrice, tragicomédie en un acte et en prose*, seconde édition, Paris, Marchands de nouveauté, [1823], p. 79-80 toutes les citations sont tirées de la même édition). Le terme de tragicomédie sert probablement à Lemerrier comme carte de franchise pour présenter la pièce sur la scène de l'Odéon.

<sup>385</sup> Népomucène Lemerrier, *Le Corrupteur*, comédie en 5 actes et en vers, terminée le 22 novembre 1812, précédée de : *Dame Censure, tragi-comédie en 1 acte et en prose*, Paris, Barba, 1823. Sur la comédie de mœurs au début du dix-neuvième siècle, voir *infra*.

<sup>386</sup> Cette transposition ne se peut réaliser que sur le plan de l'intrigue et ne comporte guère de débordements génériques entre tragédie et comédie, dans la mesure où la même fable subit une recodification qui l'insère pleinement dans l'un ou dans l'autre genre. Le rapport de *Clovis* au *Corrupteur* s'avère un cas emblématique de ce phénomène. Au triomphe mélancolique du premier correspond la chute grimaçante du second : la recodification tragique ou comique semble impliquer deux dénouements antiréciproques – un triomphateur qui pleure, un râté qui rit – s'insérant dans deux situations opposées. Le débordement générique que ce type de recodification parvient à prévenir, devient en revanche inévitable lorsque la comédie rencontre l'histoire (voir *infra*).

<sup>387</sup> *Revue Encyclopédique*, Mai 1823, t. XXV, l'article est signé par Métral, que l'on sait proche de la cause de Lemerrier.

<sup>388</sup> Orgueil, intérêt, hypocrisie et ignorance, pères et mères des vices et des ridicules protégés par la Censure ; Esprit de parti, courtisan à trois faces, fils de la Cupidité ; M. Duplagiat, conseiller du palais de la Censure ; Mille-œil, dit l'espionnage, cousin de la Délation et de la Calomnie ; Le Génie, allié du bon sens ; Thalie, Melpomène, Mercure, La Satire. *Dame Censure*, cit., p. 2.



est présenté comme la fille du Soupçon et de la Peur dont les trois Parques sont les dames de compagnie : leurs ciseaux sont désormais au service de la Dame, travaillant, d'après Mercure, « contre le génie, le talent, l'esprit et le bon sens », se vantant d'imposer « le silence à toutes les pensées »<sup>389</sup>. Comme on lit dans un compte-rendu contemporain, « vouloir citer les traits mordants que l'auteur lance contre la censure et ses agents » serait « vouloir citer la pièce entière »<sup>390</sup> : Censure a chassé de sa maison les Vertus et ne reçoit que son vieil ami l'Esprit de parti dans son appartement « à la teinture noire qui absorbe la lumière ». Lemer cier ne s'en prend pas uniquement au régime de son époque, et plaide en général pour la liberté d'expression : en repensant à leur jeunesse, l'Esprit de parti rappelle à la Dame – en l'apostrophant ironiquement par le terme de « citoyenne » – le temps de la Révolution, quand ils marchaient ensemble « matin et soir en chenille, une casquette rouge sur la tête »<sup>391</sup>.

A la Scène IX, Melpomène et Thalie se rendent chez Dame Censure pour lui demander raison des restrictions qu'elle impose à leur art. Elle essaie d'abord de s'enfuir, puis affronte les Muses en leur interdisant tout sujet dramatique, car n'importe quelle matière peut être nuisible pour le pouvoir<sup>392</sup>. Les deux tentent inutilement de se défendre, en rappelant à la Dame des exemples tirés du théâtre classique : à quoi servent d'ailleurs Thalie et Melpomène ?

Le public a-t-il besoin d'amusemens que ceux dont je lui prodigue le plaisir aux boulevarts [*sic*] ! Lui ôté-je les farces grossières [...] les noirs mélodrames où triomphent les héros de potence, les empoisonneurs, les brigands vertueux, [...] les solitaires vampires, [...] et tous les spectacles ravissants de la Gaieté ?<sup>393</sup>.

Quand tout semble désormais perdu, les Vertus se plaignent à Jupiter qui condamne la Censure à mort : les Parques coupent son fil et elle tombe au sol. Après la mort de Censure, Mercure se lance dans une description allégorique du triomphe des arts et Thalie revient accompagnée par Satire, autrefois prisonnière de la Dame : Satire punira les alliés de Censure et les fustigera.

Ce petit-vaudeville, dont le langage imagé n'est pas sans rappeler la lithographie de Delacroix sur le *Déménagement de la Censure* de la même année<sup>394</sup>, s'associe donc à la

---

<sup>389</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>390</sup> *Histoire critique des théâtres pendant l'année 1822*, par Chaalons d'Argé, p. 246.

<sup>391</sup> *Dame Censure*, cit., *passim*.

<sup>392</sup> Dans la scène précédente, elle avait traité d'« inutiles licences » les revendications du Génie.

<sup>393</sup> *Dame censure*, cit., p. 25-26. Les comités de lecture figurent parmi les alliés de Dame Censure. Elle loue de mauvaises pièces pour abaisser les bonnes et « sème la zizanie » parmi les comédiens pour retarder ou empêcher les répétitions. Elle se plaint pourtant car « ces remèdes ne suffisent pas contre la démangeaison de risquer des nouveautés réelles », *Ivi*, p. 69.

<sup>394</sup> Sur la lithographie de Delacroix et son rapport au contexte historico-politique, voir Barthélémy Jobert (dir.), *Delacroix, le trait romantique*, catalogue de l'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 7 avril-13 juillet 1998, Paris, BNF, 1998, p. 89. Dans la pièce de Lemer cier, Dame Censure est habillée avec une

réussite du *Corrupteur* qui représente d'ailleurs le seul succès comique de Lemer cier sous la Restauration<sup>395</sup>. « Cette bonne *dame censure*...n'aurait-elle conservé sa rigueur que pour vous, et Charles le Bon Roi de France ? » lui écrivait déjà en 1820 le Duc de Fitz-James<sup>396</sup> : avec sa « tragédie », Lemer cier passe de la complaisance de son *Louis IX* à la protestation violente et doit attendre jusqu'à deux ans avant de tenter une nouvelle mise en scène son *Charles VI*.

#### I.3.2.1.2 Autour de *Charles VI* : l'affaire de La Ville de Mirmont

Composée sous l'Empire à une époque où le retour de la monarchie semblait une possibilité lointaine et demeurée dans les tiroirs de l'auteur pendant quinze ans, sous les Bourbons la tragédie de Lemer cier s'avérait encore injouable. Après les premières tentatives sous Louis XVIII en 1820-1821, Lemer cier essaie encore de faire représenter sa pièce entre 1824 et 1826. Si l'on comprend aisément les raisons de l'interdiction de 1820, ce nouveau refus en apparaît pour le moins problématique, surtout si l'on pense aux nombreuses pièces directement et indirectement antimonarchiques de l'époque. Ce qui semble d'abord contradictoire de la part des censeurs, c'est l'autorisation à la mise en scène, pour la même année, d'une autre pièce sur le même sujet, ce *Charles VI* que de La Ville de Mirmont avait soumis une première fois à la censure en 1822<sup>397</sup>. Cette incongruité fut d'abord relevée par Bernard, dans sa lettre adressée aux membres de la Censure Dramatique le 10 Décembre 1824 : pour le directeur de l'Odéon de l'époque, l'autorisation du *Charles VI* de de La Ville impliquait l'autorisation de celui de Lemer cier<sup>398</sup>. Dans leurs réponses, les censeurs Lemontey et Quatremère de Quincy hésitent : les allusions à l'actualité de 1820 ne sauraient plus choquer le public de 1825, la pièce de Lemer cier pourrait bien être représentée avec de petites modifications<sup>399</sup>. Le verdict de Chazet correspond en revanche à une condamnation *sine appello*. Dans un article interdisant à la fois la pièce de Lemer cier et celle de de La Ville, le

---

« guirlande d'éteignoirs, une ceinture de mouchette, et une garniture en ruche toute de ciseaux » (*Dame censure*, cit., p. 14).

<sup>395</sup> Voir *Infra*.

<sup>396</sup> Lettre du Duc de Fitz-James à Népomucène Lemer cier, septembre 1820, Bibliothèque de Bayeux, ms 249, je souligne.

<sup>397</sup> Archives Nationales, F<sup>21</sup> 966. Sous Louis XVIII, les deux tragédies de *Charles VI* avaient bien été interdites.

<sup>398</sup> « Les intérêts du Théâtre dont je suis chargé ne me permettent point de négliger une circonstance aussi favorable pour rendre au répertoire de l'Odéon un bon ouvrage de plus », Archives Nationales F<sup>21</sup> 966. Loin de vouloir rendre un service à Lemer cier, auquel il refuse la même année une reprise de son *Christophe Colomb* (voir *infra*), le directeur de l'Odéon ne veut pas que son théâtre ait à renoncer à une pièce dont la renommée scandaleuse pourrait bien attirer un public de curieux.

<sup>399</sup> D'après Quatremère de Quincy, les « allusions qui n'auraient pas été alors [en 1820] sans danger » auraient « aujourd'hui perdu leur venin » et il se montre prêt à autoriser la pièce si Lemer cier accepte d'éliminer les vers qu'il avait lui-même signalés en italique dans l'édition de 1820, Archives Nationales F<sup>21</sup> 966.

censeur affirme : « Il est impossible de laisser représenter un ouvrage dans lequel figurent un roi de France atteint de folie, une reine barbare et sanguinaire, un confident du Dauphin qui se rend coupable d'un meurtre et auquel la reine n'en accorde pas moins sa confiance », écrit-il le 2 février 1825<sup>400</sup>. Dans leur ensemble, les rapports des censeurs ne semblent donc pas jusqu'ici particulièrement injustes envers l'un ou l'autre dramaturge :

Mr de Chazet conclut à l'ajournement de cet ouvrage et celui de Mr de La Ville.

Mr Royou partage cet avis [...].

Mr Quatremère de Quincy pense [...] qu'avec quelques légères modifications, on peut autoriser la pièce.

Mr de Lacretelle est du même avis [...] <sup>401</sup>.

Les deux *Charles VI* sont soit interdits en bloc (Chazet ; Royou) soit autorisés sous réserve de quelques petits changements (Lemontey ; Quatremère de Quincy). Ce qui reste inexplicable, vu cette homogénéité de jugements, c'est le rapport final, où Lourdieux autorise la représentation de *Charles VI* de de La Ville de Mirmont, mais non de la *Démence* de Lemercier : la tragédie du premier aurait été interdite pour un « motif plausible sous le règne précédent » et « retardée ensuite par égard à Mr Lemercier, qui avait soumis précédemment une pièce sur le même sujet qui ne saurait pas être tolérée sur la scène » <sup>402</sup>.

*Charles VI* de de La Ville fut donc créée le 6 mars 1826, avec les décors grandioses de Ciceri et Talma dans le rôle du protagoniste <sup>403</sup>. Le *Courrier Français* loue l'interprétation magistrale de l'acteur qui aurait su incarner parfaitement le rôle du monarque déchiré par la folie, dans cette tragédie qui fut pour lui un véritable chant du cygne <sup>404</sup> : Talma, tout près de la mort, sut insuffler de l'énergie à une pièce médiocre dans son ensemble et en fit, pour reprendre les mots de Victor Hugo dans la *Note d'Hernani* de 1830, « son triomphe et son chef d'œuvre » <sup>405</sup>. On se demande alors si l'intervention de Talma, l'acteur favori du roi et la véritable vedette du Théâtre Français, n'avait pas eu un rôle dans cette autorisation si peu prévisible. Il se peut qu'une rivalité avec Joanny son ancien ami et futur successeur, qui avait

---

<sup>400</sup> Archives Nationales F<sup>21</sup> 966.

<sup>401</sup> *Odéon. La Démence de Charles VI de Mr Lemercier*, ce 25 fév. [1825], Archives Nationales F<sup>21</sup> 966. Pour la transcription complète du document, voir Barbara T. Cooper, « Censorship and the double portrait of disorder », cit., p. 315-316.

<sup>402</sup> Lourdieux, *Rapport à son excellence*, Paris, le 30 Xbre 1825, *Ibid*. Le censeur affirme aussi que Lemercier aurait lui-même souhaité la création de la tragédie de de La Ville. Il n'y a pas d'évidence de cette volonté de la part de Lemercier, qui pourrait néanmoins s'expliquer par rapport aux premiers jugements de la censure : la création de *Charles VI* à la Comédie-Française aurait sans doute comporté l'autorisation de sa *Démence* à l'Odéon.

<sup>403</sup> La tragédie eut 12 représentations la même année mais elle ne fut plus reprise après la mort de Talma. Voir Alexandre La Ville de Mirmont, *Notices sur Charles VI, Œuvres dramatiques*, Paris, Amyot, 1846, t. I, p. 420.

<sup>404</sup> *L'Annuaire Historique pour 1826* de Lesur (rubrique : mars), souligne le mérite de l'acteur dans la réussite de la pièce.

<sup>405</sup> Victor Hugo, *Note I de Hernani*, dans *Œuvres Complètes, Théâtre*, présentation pas Anne Ubersfeld, Paris, Laffont, 1985, t. I, p. 671.

eu du succès avec son *Orosmane* à la Comédie Française le 1 janvier 1826, et auquel Lemerrier avait confié dès 1820 le rôle du protagoniste de sa pièce, ait poussé Talma à plaider pour de La Ville auprès d'Isidore Taylor. Lemerrier était sans doute au courant de cette rivalité et, après avoir critiqué dans la préface de *Clovis* ce qu'il voyait chez Talma comme un trait d'ingratitude, il consacrait un long paragraphe de l'avant propos de *Charles VI* aux louanges des « talents extraordinaires » de Joanny dans « le rôle touchant du roi », en affirmant que personne ne lui était désormais « supérieur sur la scène »<sup>406</sup>. Dans la préface-placet au roi de *Louis IX*, Lemerrier priait Louis XVIII pour l'autorisation de sa tragédie en craignant justement qu'on ne lui vole « l'idée première de montrer ce touchant personnage, victime des factions et des coups de la nature », qu'il considérait à l'époque comme sa véritable « invention »<sup>407</sup>. La mise en scène du *Charles VI* de de La Ville fut pour Lemerrier un véritable affront et une histoire de plagiat arriva bientôt pour compliquer l'affaire.

Déjà à partir de 1824, des rumeurs concernant un possible plagiat de la part de de La Ville commencent à se faire entendre et, par l'intermédiaire de Chartier Philibert, ancien ami de l'auteur, arrivent jusqu'à Lemerrier. De La Ville a beau essayer de convaincre l'auteur de *Pinto* de son innocence<sup>408</sup> : après la création de *Charles VI* en 1826, Lemerrier ne put guère s'empêcher de voir dans le succès de son rival le fruit de ce plagiat, ses soupçons ayant été renforcés par Joanny, qui avait affirmé publiquement et à plusieurs reprises avoir lu des morceaux de la tragédie de Lemerrier à de La Ville de Mirmont lors des répétitions de septembre 1820<sup>409</sup>. Dans une lettre adressée aux Sociétaires du Théâtre-Français, Joanny veut se justifier contre les accusations de « calomnie » que lui aurait faites de La Ville de Mirmont – son ami depuis douze ans – « au théâtre même » et à la présence des comédiens : vers la « fin de l'été de l'an 1820 » lorsque l'auteur étudiait « le *Charles VI* destiné à l'Odéon », de La Ville était venu dîner chez lui. A cette occasion – l'acteur s'en serait d'ailleurs excusé avec Lemerrier – Joanny se « rendi[t] » au « désir » de de La Ville « en lui lisant les principales scènes de [s]on rôle » : à moins que lui et Lemerrier ne se soient « entendus tous les deux

---

<sup>406</sup> Lemerrier, *La Démence de Charles VI*, cit., p. vii.

<sup>407</sup> Lemerrier, *Louis IX*, cit., préface, *passim*.

<sup>408</sup> Dans deux lettres très respectueuses datant de février 1824 (Bibliothèque de Bayeux, ms 373), de La Ville assure à Lemerrier ne jamais avoir lu ou entendu sa tragédie, les ressemblances entre les deux ouvrages étant liées à l'identité du sujet et non à une volonté de plagiat. Philibert aurait même accusé de La Ville d'avoir utilisé son influence auprès de Richelieu pour que la tragédie de Lemerrier soit interdite. C'est bien à lui que se réfère de La Ville lorsqu'il parle d'un « calomniateur » (*Ibid*). C'est toujours Philibert qui signale à Lemerrier une reprise du *Charles VI* de de La Ville de Mirmont qu'on aurait donné pour la sienne à Limoges le 28 juillet 1838.

<sup>409</sup> Ce qui s'avère parfaitement compatible avec les dates de composition de l'ouvrage (fin 1820 – début 1821) que déclare de La Ville dans sa *Notice sur Charles VI* (cit., p. 415).

pour faire un mensonge », son accusateur deviendrait effectivement « difficile » à « justifier »<sup>410</sup>. Les soupçons de Lemercier semblent ainsi gagner du poids<sup>411</sup>.

« Quand on demanda à Louis XVIII de permettre celle [la tragédie de de La Ville] le roi s'écria c'est une iniquité » : voilà ce qu'écrit Népomucie Lemercier en marge de la lettre du Baron Mourier<sup>412</sup> en préparant les notes biographiques de son père. On ne sait pas si l'anecdote est vraie, mais on peut savoir où la fille de Lemercier a pu trouver cette phrase : le 20 mars 1826, paraît sans indication d'auteur un *Dialogue sur le Charles VI de M. Népomucène Lemercier, et celui de M. de La Ville de Mirmont*<sup>413</sup> : cet opuscule, accusant de La Ville d'être un plagiaire et de surcroît un mauvais copiste, portait justement en épigraphe cette « parole » de Louis XVIII.

Plusieurs journaux firent écho à l'accusation de l'auteur du *Dialogue* et de Joanny : le *Courrier des Théâtres* traite de La Ville de « copiste »<sup>414</sup>. Les emprunts directs n'étaient d'ailleurs pas très nombreux, mais Castel en propose, dans son article *Les deux Charles VI* paru dans le *Journal de l'opinion*, un relevé détaillé<sup>415</sup>. Pour le Baron de Méchin, « le sublime talent du plus grand tragédien de nos jours » (Talma) est la véritable raison du succès de de La Ville, et son article souligne également ce que doit la pièce de de La Ville à celle de Lemercier<sup>416</sup>.

Si on regarde de près les lieux textuels faisant l'objet de l'accusation, on s'aperçoit qu'il ne s'agit très souvent que de situations très conventionnelles (le fils se jetant aux pieds de son père, le père embrassant son fils etc.), mais les similitudes s'avèrent pourtant frappantes et l'auteur d'*Agamemnon* n'attend pas très longtemps pour riposter. Après une revue de presse des articles consacrés à la question du plagiat, il insère dans l'édition en petit format de 1826 un *Dialogue de Charles VI premier et Charles VI second*, où il se moque ouvertement de de La Ville. Charles VI premier accuse son cadet d'avoir « visiblement pris [ses] traits et [son] allure, endossé [ses] habits, singé [sa] physionomie, [son] abbattement [*sic*], [ses] fureurs, et parfois imité le désordre de [son] langage ». Il reproche à de La Ville son obéissance aveugle

---

<sup>410</sup> Lettre de Joanny à Messieurs les acteurs Sociétaires du Théâtre-Français, Paris, 26 mars 1826, Bibliothèque de Bayeux, ms 248.

<sup>411</sup> Quant à de La Ville, en dépit de ses lettres de 1824, dans la *Notices sur Charles VI* (cit., p. 405-420), tout en reconstruisant le contexte de la composition et ses problèmes avec la censure, il oublie de mentionner l'affaire du plagiat et ne nomme même pas son ancien rival, mort depuis six ans.

<sup>412</sup> Voir *supra*. Souligné dans le manuscrit.

<sup>413</sup> Paris, Ponthieu, 1826, (BNF YF- 12560). L'auteur, qui signe par l'acronyme « Ch. P. », serait le même que celui de *La Vérité sur M. Lemercier et ses ouvrages* (Paris, Pointu, 1827). On devine aisément qu'il s'agit encore une fois du même Chartier Philibert.

<sup>414</sup> *Le Courrier des Théâtres* 6 mars (soit dix jours avant l'envoi de la lettre de Joanny)

<sup>415</sup> *Journal de l'opinion*, 25 mars 1826.

<sup>416</sup> *Le moniteur*, 26 mai 1826.

aux *diktats* de la censure et attribue au talent de Talma tout le succès de la pièce de son rival<sup>417</sup>. Le dialogue se termine ironiquement par l'apothéose de Lemercier, amateur des lettres, qui serait ainsi finalement accueilli parmi les grands *auctores* : le fait d'avoir été l'objet d'un plagiat, marque d'admiration par excellence, fait en sorte que « les graves auteurs » lui chantent en chœur et, bien sûr, dans le latin du *Malade imaginaire* : « Dignus, dignus est intrare/ In nostro,/ In nostro/ Docto corpore »<sup>418</sup>.

### I.3.2.1.3 Le corps et l'esprit du roi : Pinel sur la scène ?

Les rivalités personnelles et les allusions volontaires ou involontaires à des faits historiques ont eu une part importante dans l'interdiction de la tragédie de Lemercier et dans la création de celle de de La Ville de Mirmont, un choix que la presse libérale trouva « incompréhensible »<sup>419</sup>. Néanmoins, au delà de toute “application” possible et des controverses de coulisse précédemment évoquées, il faut avouer que la tragédie de Lemercier possède un potentiel subversif qui ne saurait être ignoré. Dans sa préface, on l'a vu, l'auteur affirme prudemment s'être borné à peindre « le tableau des malheurs de ce monarque et les désastres de son règne »<sup>420</sup>, ce qui n'est pas très éloigné des positions de de La Ville dont la tragédie avait été lue comme une apologie de la monarchie<sup>421</sup>. Le trait essentiel qui différencie *La Démence* de la tragédie de de La Ville est peut-être à chercher dans la façon dont Lemercier met en œuvre la représentation de la folie royale. Dans *Jean sans peur*, Liadières faisait allusion à la maladie du monarque, mais il n'osait la mettre en scène, confinant la psychose néfaste du roi – ce dernier ne figurant pas dans la liste des personnages – dans les récits des autres acteurs : Charles VI demeure ainsi externe à la tragédie<sup>422</sup>. Ce qui frappe également par rapport à beaucoup d'autres pièces publiées et représentées à peu près dans la même période, c'est d'un côté le mot « démence », mis en évidence dès le titre, et de l'autre l'insistance déconcertante pour le public de l'époque sur la dimension matérielle et physique de la maladie mentale.

---

<sup>417</sup> Ce que la *Nouveauté* (14 mars 1826) – qui se montre également critique envers la tragédie de Lemercier – semble en partie confirmer.

<sup>418</sup> Lemercier, *Dialogue de Charles VI premier*, dans Id., *La Démence de Charles VI*, Paris, Troquet, 1826, *passim*.

<sup>419</sup> *Courrier français*, 9 mars 1826.

<sup>420</sup> Lemercier, *La Démence de Charles VI*, 1821, cit., p. v.

<sup>421</sup> L'*Annuaire Historique pour 1826* de Lesur (rubrique : mars), en fait une lecture ouvertement royaliste.

<sup>422</sup> « Du fils de Charles VI la démence fatale/ Désunit et le peuple et la maison royale », affirme par exemple Isabeau de Bavière. Liadières, *Jean sans peur*, Paris, Barba, 1821, I, 1. La tragédie a été représentée à la Comédie Française le 15 septembre 1821, soit un an après la première interdiction de *La Démence*.

Au moment où Lemer cier compose sa tragédie, la démence en tant que pathologie médicale avait été portée à l'attention générale par la publication des observations de Philippe Pinel, médecin à l'asile Bicêtre. S'il est très peu probable que Lemer cier ait visité cet hôpital, il était par ailleurs l'ami intime du Baron Dupuytren, chirurgien de renommée et élève de Pinel<sup>423</sup> qui aurait également aidé Lemer cier à soigner sa paralysie<sup>424</sup>. En 1817, Lemer cier lui avait dédié une comédie, *Le maniaque supposé*, sorte de *Charles VI* comique où un vieux bourgeois bon père de famille était la victime d'un « complot domestique » organisé par sa famille pour le faire interner dans un asile<sup>425</sup>. Dans la lettre-dédicace à Dupuytren, où Lemer cier atteste avoir suivi ses cours, l'auteur affirme vouloir peindre le caractère du « thérapeumane », « médecin des fous plus insensé que ses malades » auquel il oppose « un habile et honnête docteur Clairfond », justement « modelé sur les élèves de Dupuytren »<sup>426</sup>. Les connaissances médicales de Lemer cier ne s'arrêtent pas à la fréquentation du médecin et de ses pupilles : dans ses *Réflexions sur le danger des applications de la conjecturale doctrine orthofrénique* – véritable pamphlet dirigé contre Félix Voisin, pionnier de la diffusion des théories de Franz Joseph Gaal en France à travers la fondation d'un institut de phrénologie à Issy<sup>427</sup> – l'auteur de *Charles VI* fait étalage de ses compétences en matière de « psychologie clinique », dans un long réquisitoire qui se termine justement par l'éloge de Pinel<sup>428</sup>.

---

<sup>423</sup> Voir Bricheteau, *Philippe Pinel, son Ecole, son influence*, Paris, Panckoucke, 1828, p. 19. Sur le rapport entre Pinel et le Baron, voir aussi le nécrologe du médecin de Bicêtre publié par ce dernier dans le *Journal des débats* (sept novembre 1826).

<sup>424</sup> Si l'on s'en tient à une Lettre de Lemer cier du 13 mars 1821, un Dupuytren-Jésus aurait rendu la vie à un Lemer cier-Lazare désormais incapable de marcher (Bibliothèque de Bayeux, ms 456).

<sup>425</sup> Népomucène Lemer cier, *Le complot domestique, ou le maniaque supposé*, comédie en trois actes et en vers, représentée sur le Théâtre Royal de l'Odéon, le 16 juin 1817, Paris, Barba, Garnier, 1817 (BNF Z ROTHSCHILD-9097). Cette comédie n'eut qu'un succès médiocre et subit un véritable massacre de la part des journaux. A la même période, remonte également le « projet » d'écrire un roman, *Les sympathies de la démence* comme en témoignent les papiers personnels de l'auteur (Bibliothèque de Bayeux, ms 247).

<sup>426</sup> [Lettre] à M. Dupuyrien, chirurgien en chef de l'Hôtel-Dieu, professeur à la faculté de médecine, etc..., dans *Le complot domestique*, cit., p. [I-II].

<sup>427</sup> Les recherches de Voisin se concentrent principalement sur l'enfant (*Application de la physiologie du cerveau à l'étude des enfants qui nécessitent une éducation spéciale*, 1830 ; *De l'idiotie chez l'enfant*, 1843) et le criminel (*Du traitement intelligent de la folie*, 1847). Ses écrits médicaux, où le médecin opère un classement des individus fondé sur la nature innée ou acquise de la pathologie, sont recueillis dans son *Analyse de l'entendement humain*, Paris, Bailliè re et fils, 1858.

<sup>428</sup> *Réflexions sur le danger des applications de la conjecturale doctrine orthofrénique*, lues à l'Académie des sciences, le 23 février 1835, par Népomucène-L. Lemer cier, Paris, Firmin-Didot, 1835. Lemer cier s'en prend surtout aux méthodes de ce nouveau « système d'éducation » (Voisin) qu'il juge brutales, mais il attaque également le fondement de la théorie de Voisin : d'après Lemer cier, la phrénologie traiterait l'esprit humain et ses manifestations pathologiques comme s'il s'agissait de difformités corporelles et ne donnerait pas de réponses adéquates aux besoins des patients. La même année, les *Annales d'hygiène publique et médecine légale* (1835, 13, première partie) proposent une recension élogieuse de l'article de Lemer cier. Voisin répond à « l'honorable académicien » en défendant ses théories dans une lettre très respectueuse adressée à Arago (président de l'Académie des Sciences) que l'on peut lire en annexe de son *Analyse*, cit., p. 401-411.

La résonance des découvertes de Pinel donnait sans doute un sens nouveau au mot « démence » employé par Lemer cier et dont l'acception pathologique était désormais connue d'un public non spécialisé grâce à l'ouvrage de vulgarisation du médecin. Si l'on compare effectivement les descriptions des « aliénés » et des « déments » que fournit Pinel dans son *Traité médico-philosophique*, on reconnaît certains des traits caractéristiques du roi Charles de la tragédie de Lemer cier :

[D]ans la démence, il n'y a point de jugement, ni vrai ni faux; les idées sont comme isolées, et naissent les unes à la suite des autres ; mais elles ne sont nullement associées, ou plutôt la faculté de la pensée est abolie. [...] Jamais une image plus frappante du chaos que ses mouvemens, ses idées, ses propos, les élans confus et momentanés de ses affections morales. Il s'approche de moi, me regarde, m'accable d'une loquacité exubérante et sans suite. [...] Il assourdit de son babil éternel et décousu, il fait briller ses regards, et il semble menacer : mais comme il est autant incapable d'une colère importée(?) que d'une certaine liaison dans les idées, ses émotions se bornent à des élans rapides d'une effervescence puérile qui se calme et disparaît d'un clin d'œil<sup>429</sup>.

Les passages soudains de la folie à la lucidité caractérisant le comportement du souverain – que Métral traite justement de « mélancolie sinistre »<sup>430</sup> – se manifestent par exemple lorsqu'il rencontre son fils, après l'avoir méconnu, et qu' il reprend temporairement ses esprits<sup>431</sup>. Cette comparaison implicite – mais évidente à partir du titre de la tragédie – n'échappa pas à la presse de l'époque qui signalait, lors de la première interdiction de la tragédie, la ressemblance entre Charles VI et un des patients décrits par Pinel :

Dans son *Traité de l'aliénation mentale* [sic], M. Pinel cite un fou de Bicêtre, qui était un homme fort ordinaire dans ses moments de lucidité [...]. Je ne sais si M. Lemer cier a eu connaissance de ces faits, mais son Charles VI ressemble parfaitement à l'homme dont parle M. Pinel<sup>432</sup>.

Un autre élément rapprochant la tragédie et le *Traité* de Pinel consiste en une description de la marche du dément que proposent les deux textes, fournissant une grille d'interprétation qui

---

<sup>429</sup> Philippe Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale* (1801), Paris, Brosson, 1809, p. 179. Par rapport aux ouvrages médicaux que l'ont précédé, le traité de Pinel, tout héritier qu'il soit d'une logique d'observation propre des Lumières imposant le passage du particulier au général via l'observation de données concrètes, se signale pour son attention nouvelle au cas « singuliers » des individus observés. Sur la méthode pinélienne et son évolution, voir Juan Rigoli, « L'apprentissage du singulier: Philippe Pinel entre 'histoire' et 'cas' », dans Giovanni Bardazzi et Alain Grosrichard (éds.), *Dénouement des Lumières et invention romantique*, Genève, Droz, 2003, p. 301-320.

<sup>430</sup> Métral, *De la liberté de presse*, cit., p. 15. L'alternance euphorie/dysphorie, altération/lucidité est considérée comme l'une des manifestations du tempérament mélancolique déjà à partir de l'antiquité. Voir Aristote, *Problème XXX, I*, trad. et notes par Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, 1988, 953 a 10, p. 83. Comme le rappelle Pigeaud dans l'*Introduction*, le texte d'Aristote connut un succès remarquable au dix-huitième et dix-neuvième siècle.

<sup>431</sup> Lemer cier, *La Démence*, II, 4.

<sup>432</sup> *Journal des débats*, 22 octobre 1820, je souligne. Le critique se sert de l'anecdote rapportée par Pinel pour dénigrer la folie du roi que Lemer cier aurait rendue invraisemblable de par le recours à l'alexandrin. Cette comparaison est néanmoins intéressante, dans la mesure où elle souligne d'un côté la diffusion des théories de Pinel et de l'autre le rapprochement entre ses aliénés et le personnage de Lemer cier que le mot « démence » semblait impliquer.



rattache les désordres du corps aux désordres de l'esprit<sup>433</sup>. A la « marche faible, lourde et chancelante ; inertie extrême ou éloignement apathique pour toute sorte de mouvements » décrits par Pinel, correspond un ensemble de données visuelles évoquant l'instabilité de la marche de Charles dans la tragédie : le roi est effectivement décrit comme un être « errant à l'ombre » de son « aveuglement » qui est à la fois physique et mental. En se déplaçant dans son palais, Charles VI avance ou mieux s'égaré comme un insensé « qui se traîne au hasard » et sa marche s'effectue en « pas chancelans »<sup>434</sup> : cette insistance sur le versant corporel, matériel et visible de la folie rapproche Charles VI de l'image du héros « détrôné », que Bakhtine définit comme l'une des manifestations du grotesque chez Scarron<sup>435</sup>. Charles VI est présenté comme un « Fantôme égaré », une « ombre errante et sauvage »<sup>436</sup> : on retrouve des expressions semblables dans la tragédie de Liadières<sup>437</sup> mais, contrairement à ce dernier qui se limite à des *descriptions* allusives, Lemercier ose *montrer* sur la scène un monarque dévêtu des habits royaux<sup>438</sup> et incapable de marcher tout seul<sup>439</sup>.

« Ce Charles qui n'est plus, mort avant la mort même » qui « a perdu le nom d'homme avec le diadème » est entraîné dans un parcours d'avalissement progressif qui conduit graduellement à la déshumanisation de l'aliéné. Il devient, pour reprendre la définition médicale, un « être équivoque qui semble placé par la nature aux derniers confins de la race humaine pour les qualités physiques et morales »<sup>440</sup>. En relisant les théories de Pinel, Michel Foucault met en relief le rapport osmotique de la maladie de l'âme à la maladie du corps, dans la mesure où à une « agitation irrégulière des esprits » correspondrait un « désordre » et une « agitation » des « fibres » corporelles<sup>441</sup>. La vieillesse et l'affaiblissement du corps

---

<sup>433</sup> Barbara T. Cooper parle justement d'un « langage poétique qui se fait presque clinique » dans certains passages (« *Censorship and the double portrait of disorder*, cit., p. 302, traduction originale).

<sup>434</sup> Lemercier, *La Démence*. cit., p. 19 ; 18.

<sup>435</sup> D'après le critique, Scarron « détrône les images de l'*Énéide* en le transposant dans la *sphère matérielle et corporelle* ». Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 308.

<sup>436</sup> Lemercier, *La Démence*. cit., p. 47 ; 24.

<sup>437</sup> Isabeau définit Charles VI comme « un fantôme de roi » marqué par une « sombre démence », Liadières, *Jeans sans peur*, cit., I, 2.

<sup>438</sup> Cet image du monarque contraste beaucoup avec la figure de Charles VI dans la tragédie de de La Ville, comme on peut en juger par le riche costume que portait Talma dans la pièce : « Une grande tunique de velours violet, fourrure de renard ; gilet d' étoffe d'or ; pantalon de soie ponceau ; ceinture de velours noir, brodée en or, et garnie de pierres de couleur ; chaussure de velours noir », Voir *Catalogue de costumes, tableaux, dessins, gravures, et autres objets d'art composant le cabinet de feu François-Joseph Talma*, Paris, David, Gibé, Monfort, 1827, p. 6-7.

<sup>439</sup> Faute d'une représentation, on ne peut que deviner quel était l'effet de cette figure. Dans les didascalies, Lemercier insiste pourtant sur son incapacité de marcher correctement. Dans la scène quatre du deuxième acte, Charles VI tient debout grâce à l'aide de la dame d'honneur Odelle, qui lui donne « son bras » et qui figure dans la liste des personnages en tant que « attachée au service de Charles VI ».

<sup>440</sup> Philippe Pinel, *Traité médico-philosophique*, cit., p. 471

<sup>441</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 337-340, *passim*.

deviennent ainsi les signes d'un malaise profond qui est avant tout une maladie de l'âme. Lemer cier insiste à plusieurs reprises sur les apparences de la *dementia*, sur son côté visible, matériel, la figure du roi évoquant chez les autres personnages des sentiments opposés de pitié et de dégoût :

Il offrait, demi-nu, l'aspect de l'indigence :  
Des cheveux souillés la triste négligence,  
Son immobilité, son maintien, sa pâleur  
Etonnèrent mes yeux fixés sur son malheur<sup>442</sup>.

La maladie de l'esprit humilie le corps et la folie entraîne chez le souverain des comportements autodestructeurs et presque volontairement déshonorants : « Souvent j'abandonnai ce corps déshonoré/ Au plus grossier habit en lambeaux déchiré »<sup>443</sup>. Dans ses moments de lucidité, Charles est effectivement conscient de sa condition misérable. En réfléchissant sur sa propre maladie il prononce des vers qui décrivent la démence comme une véritable condamnation correspondant, tout comme chez Dufour, à un retour à l'enfance<sup>444</sup> : « Le plus infortuné des hommes sur la Terre/ Est celui qui, traînant son aveugle abandon/ Dans un corps animé survit à sa raison »<sup>445</sup>.

Dans un moment de discernement prophétique qui précède un nouvel accès de folie, il s'élan ce en une sorte de lamentation religieuse dont les thèmes ne sont pas sans rappeler la folie du Lear shakespearien :

Dieu Créateur ! qui seul nous fais ce que nous sommes  
Dégrades-tu si bas la majesté des hommes  
Pour nous mieux avertir de ne point t'oublier,  
Et sous tes châtimens nous mieux humilier ? [...]  
Ah! fragiles humains, vous vous épouvantez  
Des prompts renversemens de vos prospérités !  
C'est peu de voir tomber vos grandeurs, vos fortunes ;  
Le courage soutient des pertes si communes :  
Mais, déchus de raison, implorez le tombeau  
Avant qu'ainsi vos pas s'égarerent sans flambeau<sup>446</sup>.

Pour le roi-fou, la *dementia*, l'absence de l'âme, qui contraint l'homme à s'égarer dans les ténèbres sans le guide du flambeau de la raison, constitue un état pire que la mort. Quand il repense à l'assassinat du Duc de Burgundy, Charles considère cet événement comme la cause

---

<sup>442</sup> Lemer cier, *La Démence*, cit., II, 1.

<sup>443</sup> *Ivi*, IV, 4.

<sup>444</sup> « Votre sexe est l'appui de notre double enfance », avoue le roi à Odelle. *Ivi*, p. 33. Dufour avait déjà décrit la *dementia* comme « une espèce d'incapacité de juger et de raisonner sainement ; [...] lorsqu'elle vient dans la vieillesse, on la connaît sous le titre de radoterie [sic] ou d'état d'enfance », Jean-François Dufour, *Essai sur les opérations de l'entendement et sur les maladies qui les dérangent*, Paris-Amsterdam, Melin, 1770, p. 357, je souligne.

<sup>445</sup> *Ivi*, p. IV, 4.

<sup>446</sup> *Ivi*, II, 5.

principale de sa maladie, un traumatisme psychique, pour utiliser l'expression freudienne, et il associe la fuite de son esprit à la perte de la vue<sup>447</sup>. La mort du Duc l'a entraîné dans la folie « comme un bandeau fatal retombé sur [ses] yeux » ; démence et incapacité de voir sont donc étroitement liées dans un rapport symbolique, si bien que la récupération momentanée du sens de la vue coïncide avec un retour temporaire de la lucidité<sup>448</sup>. Comme le souligne Cooper, l'aveuglement de Charles VI, auquel le texte fait allusion à plusieurs reprises, constitue enfin une sorte de corrélat objectif de sa folie, dans la mesure où la tragédie sous-entendrait une équivalence entre lumière réelle et lumière de la raison<sup>449</sup>.

La noblesse de la famille, son prestige, son pouvoir politique ne peuvent consoler l'homme, la maladie et la mort annulant toute différence sociale et tout rang. Pour Charles, comme pour Ophis ou l'Empereur Beaudoin de la tragédie homonyme, la royauté se traduit finalement en une véritable condamnation ; dans la scène cinq du cinquième acte, le roi, en proie à son désespoir, jette sa couronne et s'offre en prisonnier à ses oppresseurs :

Eh bien ! dépouillez-moi, chargez de fers mes mains ;  
De mes titres royaux mes ornements sont vains...  
J'arrache de mon front cet honteux diadème<sup>450</sup>.

Lemercier veut ici montrer un héros tragique moderne, la figure de Charles se rapprochant beaucoup plus du type du Roi Lear ou du Job biblique que des représentations traditionnelles de la monarchie. *Clovis* mettait en crise l'ordre politique de la nouvelle France en montrant au grand jour son origine monstrueuse ; le portrait de la royauté qu'offrait *Charlemagne* n'était pas entièrement négatif, mais Lemercier y insistait sur la fragilité de l'entendement royal en exposant un roi paupérisé et dépourvu de son jugement. *La Démence de Charles VI* amène cette réflexion à ses conséquences les plus néfastes. Cette tragédie, composée en 1806, se ressent des bouleversements politiques liés à l'avènement de l'Empire et s'inscrit donc dans ce climat de déception et d'incertitude propre à une certaine littérature d'après la Révolution : le corps martyrisé du roi n'est plus celui de Louis XVI, bouc émissaire de la Révolution, c'est désormais le corps de la France. A partir de la seconde moitié du dix-huitième siècle – la critique l'a bien observé – on assiste à un « lent processus de désacralisation de l'image royale » auquel participe également la rupture du lien métonymique unissant le corps du roi à

---

<sup>447</sup> On voit bien que cet épisode se prêtait tout à fait à une application antiroyaliste après l'assassinat du Duc de Berry en 1821, la composition de la tragédie étant néanmoins bien antérieure.

<sup>448</sup> « Son regard s'éclaircit/ il nous voit, il nous appelle », Lemercier, *La Démence*, cit., p. 60.

<sup>449</sup> Barbara T. Cooper, « Censorship and the double portrait of disorder », cit., p. 310.

<sup>450</sup> », Lemercier, *La Démence*, cit., V, 5.

celui de la Nation française<sup>451</sup>. Dans cette tragédie, Lemer cier revivifie l'ancienne correspondance corps du roi/corps de la Nation et la resémantise pour la soumettre à ses visées polémiques. En rétablissant cette « équation métonymique », pour reprendre la définition de Cooper<sup>452</sup>, Lemer cier semble élargir le spectre de la démence dans l'espace (la maladie d'un roi est la maladie d'un royaume) mais surtout dans le temps : déchiré par la crainte des émeutes et des conjurations, le Dauphin, futur Charles VII, confronté au délire paternel s'interroge sur l'existence même de la raison humaine et se croit égaré dans le même abîme de folie que son père :

Je crains l'amour, la haine ; et quand leur feu m'anime  
Crois me perdre en moi-même ainsi qu'en un abîme  
Et cherche, épouvanté de tous mes sentimens,  
Si la raison humaine a de sûrs fondemens.  
Tel est, tel est le doute où me plonge l'image  
D'un père demi-mort, ombre errante et sauvage,  
Ombre qui, par son nom, par ses arrêts dictés,  
Semble être un instrument de nos fatalités<sup>453</sup>.

Par cette morne tirade, Lemer cier semble prolonger l'ombre de la folie sur les générations futures, en remettant en cause non seulement l'autorité royale, mais aussi toute autorité politique fondée sur la primauté d'un individu sur le reste de la société, en dénonçant le caractère illusoire de cette même supériorité. Dans la lecture bakhtinienne du grotesque, à la vieillesse, à la mort, coïncide souvent un « rajeunissement » à la valeur palingénésique<sup>454</sup> : l'avancée de Charles VI dans son état de démence, correspondant aussi à une régression vers l'enfance, ne semble pourtant pas impliquer la possibilité d'une renaissance politique avec l'instauration et l'alternance des différents régimes gouvernementaux. La tare de Charles VI devient un poids gravant sur tous les gouvernements autoritaires de France, de l'Ancien Régime à la Terreur, de l'Empire à la monarchie restaurée.

Si au cours du dix-huitième siècle la problématique centrale des pièces à sujet historique est souvent constituée par le passage du culte voué à un héros demi-dieu à l'admiration pour un grand homme (c'est bien le cas des pièces centrées sur la figure d'Henri IV), Lemer cier franchit avec *La Démence de Charles VI* une frontière nouvelle. Comme l'affirme l'auteur dès la préface, « les rois sont des hommes ; et comme tels, ils ont besoin de trouver du secours

---

<sup>451</sup> Alexis de Hillerin, « L'image du roi dans les tragédies de 1760 à 1789 », dans *Regards sur la tragédie*, cit., p. 123-139.

<sup>452</sup> Ibid.

<sup>453</sup> Lemer cier, *La Démence*, cit., II, 1.

<sup>454</sup> Voir Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, cit., p. 407-432.

dans le cœur des hommes »<sup>455</sup> : Lemer cier semble faire ici écho à l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* de Beaumarchais<sup>456</sup>, point de départ de sa théorie de la comédie historique, que l'auteur soumet à ses visées polémiques. La tragédie du Lear français est donc entièrement consacrée à cette démonstration : un roi, un empereur ainsi que tout homme de pouvoir est avant tout un être humain et, en dépit de sa grandeur, il est sujet à toutes les faiblesses propres à l'homme commun. C'est l'exaspération de l'*homo sum* térencien, motto qui, comme l'a bien montré Michel Delon, constitue une véritable « devise » du Siècle des Lumières<sup>457</sup> : avec cet *ecce homo* qu'est l'exposition du corps de Charles VI, Lemer cier enlève le masque qui couvre le vrai visage des puissants et révèle ainsi leur nature inéluctablement mortelle en montrant le visage le plus hideux de la condition humaine. Néanmoins, tout comme pour le roi Lear, la folie acquiert également une valeur positive, dans la mesure où le monarque est contraint à abandonner la fable mythique du pouvoir absolu pour embrasser et comprendre la nature humaine dans sa fragilité, dans sa finitude. L'aliénation permettrait donc de rétablir un contact avec la réalité que les porteurs de couronne sembleraient avoir perdu<sup>458</sup>.

---

<sup>455</sup> *Ivi*, p. viii.

<sup>456</sup> « Si notre cœur entre pour quelque chose dans l'intérêt que nous prenons aux personnages de la Tragédie, c'est moins parce qu'ils sont Héros ou Rois que parce qu'ils sont hommes et malheureux », Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 127.

<sup>457</sup> Voir Michel Delon, « *Homo sum, nihil a me alienum puto*. Sur le vers de Térence comme devise des Lumières », dans Henri Plard (éd.), *Morale et vertu au siècle des Lumières*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 17-31. Sur la réception de Térence chez les dramaturges du tournant du siècle et chez Lemer cier, voir aussi *infra*.

<sup>458</sup> Sur cet aspect de la tragédie shakespearienne, voir Guido Paduano, *Shakespeare e l'alienazione dell'io. Quattro lezioni*, Editori Riuniti, 2007.

### I.3.3 Une tragédie nationale « à l’instar des poètes anciens »

Les tragédies nationales de Lemer cier reprennent et poursuivent la réflexion politique que ses tragédies à l’antique, telles qu’*Agamemnon* ou *Ophis*, avaient déjà introduite. Néanmoins, cette proximité thématique n’est pas le seul lien existant entre les deux genres de tragédie que Lemer cier a pratiqués. Comme son *Ode sur la Melpomène des Français* semblerait en témoigner, chez l’auteur d’*Agamemnon*, la rupture découlant du changement de sujet ne serait qu’apparente. L’abandon de la tragédie mythologique est le fruit d’une réflexion sur les propriétés langagières de l’Antiquité permettant effectivement à Lemer cier d’établir une continuité entre ces deux phases de sa production<sup>459</sup> :

C’est trop, du sang d’Atride obstinés idolâtres,  
Parer des demi-dieux de splendeur revêtus.  
Les Grecs chantaient les Grecs : pourquoi, sur nos théâtres,  
N’imiter que leurs arts, et si peu leurs vertus ? [...]  
Dérotons à la nuit [...] nos propres Hercules.  
A l’aide du pinceau des Sophocles, nos maîtres,  
Colorons de candeur le front de nos aïeux<sup>460</sup>.

Si la rupture entre les premières tragédies mythologiques de Lemer cier et ses essais plus mûrs dans la tragédie nationale n’est que formelle, l’auteur de *Charlemagne* se trouve pourtant en contraste avec la mode des années dix, la Melpomène impériale privilégiant les reprises du répertoire classique ou bien la tragédie « à l’antique » pour les nouvelles créations. Sur un total de vingt-deux tragédies créées entre 1804 et 1814, seules quatre d’entre elles abordent des sujets tirés de l’histoire nationale<sup>461</sup>, contre quinze tragédies à sujet antique ou mythologique<sup>462</sup>. De ce corpus si restreint, seul *Les Templiers* de Raynouard compte parmi les grands succès de public de l’époque<sup>463</sup>. Le choix de Lemer cier semble donc quelque peu hasardeux mais il répond à une réflexion politique précise. Mettre en scène l’histoire de

---

<sup>459</sup> De ce point de vue, Lemer cier suit un parcours opposé par rapport à celui de Marie-Joseph Chénier qui, après la tentative de jeunesse de *Brutus et Cassius* (suite de *Mort de César* de Voltaire), avait été sous la Révolution le fondateur de la tragédie « vraiment nationale », pour revenir progressivement aux sujets antiques. Sur ce changement thématique dans le macrotexte de Chénier, voir Pierre Frantz, « Le héros, la fraternité et la mort. La poétique des tragédies néoclassiques de Chénier », cit., p. 203-217

<sup>460</sup> *Ode sur la Melpomène des Français* dans *L’Almanach des Muses pour l’an XI*, Paris, Louis Libraire de Savoie, 1803, p. 105-108.

<sup>461</sup> Raynouard, *Les Templiers*, (14 mai 1805) ; Legouvé, *La mort de Henri IV*, (25 juin 1806) ; Aignan, *Brunehaut ou les successeurs de Clovis* (24 février 1824) ; Raynouard, *Les Etats de Blois* (31 mars 1814).

<sup>462</sup> Etienne Aignan, *Polyxène*, (14 janvier 1804) ; Chénier, *Cyrus*, (8 décembre 1804) ; Halma, *Astyanax*, (9 août 1805) ; Le Chevalier, *Antiochus Epiphane*s (21 mai 1806) ; Baour-Lormian, *Omais*, ou *Joseph en Egypte* (13 septembre 1806) ; Souriguière de Saint-Marc, *Octavie*, (9 décembre 1806) ; Delrieu, *Artaxerce*, (30 avril 1808) ; Luce de Lancival, *Hector*, (1 février 1809) ; Selve, *Vitellie*, (10 novembre 1809) ; Brifaut, *Ninus II*, (19 avril 1813) ; Lebrun, *Ulysse*, (28 avril 1814). Pour le reste du répertoire tragique, voir Jean-Pierre Perchellet, *L’Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, cit., p. 359-367.

<sup>463</sup> En dépit des nombreuses incohérences historiques nécessaires pour le respect des unités et des accusations d’invraisemblance de la part de la critique, la pièce – soutenue d’un appareil spectaculaire sans précédents pour l’époque – eut 33 représentations en 1805.

France signifie pour Lemerrier agir « à l'instar des poètes anciens, lorsqu'il traitent leurs propres faits »<sup>464</sup> : au delà d'une continuité avérée dans les procédés anamorphiques impliquant une réflexion sur le présent par le recours au passé, puiser les sujets des tragédies dans l'histoire nationale signifie pour Lemerrier situer le théâtre français dans un rapport de filiation directe avec le théâtre grec comme le paratexte de *Clovis* semble d'ailleurs le confirmer<sup>465</sup>.

De plus, l'*Ode sur la Melpomène des Français*, établissant un lien direct avec le *Discours préliminaire de Charles IX* et dont certains passages tiennent presque de la mise en vers des théories de Chénier<sup>466</sup>, met en relation le théâtre de Lemerrier avec la tradition de la tragédie historique du dix-huitième siècle et du début du dix-neuvième siècle. « Il est sûr que des pièces tirées, comme celles des Grecs, des malheurs passés de la patrie, ou des défauts présents de la patrie, pourraient offrir aux spectateurs des leçons utiles », écrivait déjà Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert*<sup>467</sup>. En plaidant pour la création d'une scène nationale dans un passage qui semble justement révéler sa dette rousseauiste, Madame de Staël loue les tragédies de Voltaire telles que *Zaïre* ou *Tancredé*, qui auraient fait « verser plus de larmes que tous les chefs d'œuvres grecs et romains de notre théâtre », ainsi que les ouvrages de De Belloy qui était « parvenu à réveiller des souvenirs français sur la scène française ; et quoi qu'il ne sût point écrire, on éprouve par ces pièces un intérêt semblable à celui que les Grecs devaient ressentir quand ils voyaient représenter devant eux les faits de leur histoire »<sup>468</sup>. Mis à part la tragédie des *Martyrs de Souli* composée vers 1820<sup>469</sup>, Lemerrier n'atteint pas le degré de hardiesse souhaité par exemple par Mercier, qui prônait un théâtre puisant ses sujets

---

<sup>464</sup> Lemerrier, *Frédégonde et Brunehaut*, tragédie en cinq actes, dans Lepeintre (éd.) *Fin du répertoire du théâtre français*, t. II, Paris, Madame Veuve Dabo, 1824, p. 250.

<sup>465</sup> « Le dernier acte, où tous les ressorts de la terreur sont tendus, renferme un dialogue de Clovis et du fils de Sigebert, dialogue sombre et entrecoupé, que j'ose indiquer comme étant le plus conforme dans ma pièce à ceux qui causaient de tragiques frémissements sur les théâtres des Grecs, dont j'ai fait une longue étude », Lemerrier, *Considérations Historiques*, cit., p. XXXIII.

<sup>466</sup> « Les Grecs étaient une nation libre [...]. Il ne s'agit plus de les traduire ; remplissons-nous de leur esprit, et créons comme eux », *Discours préliminaire de Charles IX*, dans Chénier, *Théâtre*, cit., p. 79.

<sup>467</sup> Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1995, t. 5, p. 110.

<sup>468</sup> Madame de Staël, *De l'Allemagne*, dans *Œuvres complètes de Mme la baronne de Staël-Holstein*, Paris, Didot Frères, 1836, t. 2, p. 36.

<sup>469</sup> Cette tragédie, qui retrace l'histoire de la révolte de l'île grecque de Souli à la fin du dix-huitième siècle, est la seule que tire Lemerrier d'un événement récent. Comme l'affirme l'auteur dans l'*Avertissement*, son ouvrage n'était pas destiné à la représentation : « Les événements contemporains dont elle présente la terrible catastrophe, ne remontant pas à plus de vingt-cinq années antérieures à celle qui court, et la mort de quelques-uns des personnages mis en action étant toute récente, il m'importe de devancer les lenteurs des administrations dramatiques qui, en séparant la naissance de cet ouvrage de sa publicité, épuiseront les sources vives de l'intérêt qu'excite universellement la grande cause des Grecs aujourd'hui luttant corps à corps contre les Turcs », Lemerrier, *Les martyrs de Souli ou l'Empire moderne*, cit., p. XXVII.

dans l'histoire contemporaine<sup>470</sup>, et s'inscrit dans cette tradition du théâtre historique que Madame de Staël fait remonter à Voltaire et à De Belloy<sup>471</sup> et qui trouve son accomplissement dans le théâtre national de Chénier<sup>472</sup>.

### 1.3.3.1 L'héritage de la Révolution. Du *speculum principis* au *speculum populi*

A vrai dire, l'intérêt de Lemer cier pour l'histoire de France précède d'une quinzaine d'années la création d'*Isule et Orovèse* et s'inscrit dans les débuts de la carrière dramatique de Lemer cier. Dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque de Bayeux, on trouve un fragment de tragédie historique en vers consacré aux suites de la Saint-Barthélemy que Souriau date du lendemain de la création de *Méléagre* et qui serait donc antérieur à la création du *Charles IX* de Chénier<sup>473</sup>. Cette conjecture, qui ne peut être confirmée ou réfutée mais qui s'avère effectivement peu probable<sup>474</sup>, montre néanmoins que la réflexion sur la nécessité d'un théâtre national se situe déjà au commencement de la production dramatique de Lemer cier et coexiste avec les essais dans le genre mythologique de ses tragédies à l'antique.

« Le ciel, en me frappant, donne un exemple aux rois »<sup>475</sup> s'écriait « le Roi de France » à la fin de la tragédie de Chénier : le portrait de Charles IX que propose Lemer cier, à ce que l'on peut juger de ces fragments, est sans doute moins négatif. Parmi le peu de vers conservés, figure l'entretien du Duc de Guise et du Grand Aumônier où ce dernier se préoccupe de la santé de ce roi malade et sans divertissement que ses lectures n'arrivent pas à distraire :

---

<sup>470</sup> « Les grecs mettoient sur la scène des événements encore récents, et dont leurs pères avoient été témoins », Mercier, *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, van Harrevelt, 1773, p. 19.

<sup>471</sup> S'il est vrai que Voltaire avait ramené l'intérêt et l'attention des dramaturges et du public vers les noms de nos héros, en souhaitant que son entreprise eût des suites plus développées, dès la *Tragédie de feu Gaspard de Colligny* (Bérot, 1574) les sujets nationaux avait toujours été présents dans le répertoire tragique français. Cette continuité a été mise en relief par George Bernard Daniel, dans une étude qui retrace l'évolution des tragédies à sujet national, de l'entreprise de Bérot au *Charles IX* de Chénier, en passant bien évidemment par Voltaire et de Belloy, mais aussi par les tragédies nationales du dix-septième siècle, telles que *Mérovée* de Claude Billard (1610), pour citer un exemple proche des figures exploitées par Lemer cier, que la critique tend souvent à négliger. Voir George Bernard Daniel, *The development of tragédie nationale in France from 1552 to 1800*, Chapel Hill, The University of California Press, 1964. Sur le dix-huitième siècle, voir aussi Anne Boës-Anthouard (éd.), *La lanterne magique de l'histoire : essai sur le théâtre historique en France de 1750 à 1789*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 1982, 213.

<sup>472</sup> Sur l'évolution de la tragédie nationale et sur le tournant fondamental qu'elle prit avec Chénier, voir François Jacob, « Tragédies nationales : de Belloy et Marie-Joseph Chénier », dans Pierre Frantz et François Jacob (éds.), *Tragédies tardives*, Paris, Champion, 2002, p. 111-120. Sur le rapport entre théâtre, histoire et politique chez Chénier, voir Pierre Frantz, « Marie-Joseph Chénier : la tragédie en quête de politique », dans Nicole Jacques-Lefèvre et Yannick Sèité (éds.), *Le travail des Lumières. Mélanges Georges Benrekassa*, Paris, Champion, 2002, p. 593-608.

<sup>473</sup> Bibliothèque de Bayeux, ms 245 ; Souriau, *Népomucène Lemer cier*, cit., p. 8-9.

<sup>474</sup> Souriau fonde sa théorie sur le style de *Charles IX* s'avérant « plus travaillé » par rapport à *Méléagre* et sur l'absence d'une allusion directe à la Révolution. La brièveté du matériel linguistique conservé, et Souriau en est d'ailleurs conscient, ne permet pas d'en faire une datation précise (*Ibid*).

<sup>475</sup> *Charles IX*, V, 4, dans Chénier, *Théâtre*, cit.



GUISE

Vous l'occuperez mieux  
En lui traçant les faits de ses plus saints aïeux,  
Et son règne funeste au méchant, à l'impie.  
AMYOT  
Ah ! j'aime trop mes rois pour écrire leur vie<sup>476</sup>.

Cet entretien prend les proportions, sinon d'une mise en abyme, d'une déclaration de poétique, qui expliquerait aussi l'avortement du *Charles IX* de Lemerrier. La réponse d'Amyot semble cacher une sorte de réprobation pudique pour les actions du monarque : quand on aime ses souverains, on peut guère parler de leurs crimes<sup>477</sup>.

Néanmoins, loin de « colorer de candeur le front de nos aïeux », la tragédie de Lemerrier révèle tout de suite un rapport conflictuel à l'autorité politique. S'il est pourtant vrai que les premières tragédies de Lemerrier abordent la question du pouvoir de manière problématique, il est difficile d'y trouver une condamnation explicite des figures royales. La leçon morale d'*Ophis* présentait au général d'abord et au Premier Consul ensuite une sorte de *speculum principis* réfléchissant l'attitude correcte que le grand homme était appelé à avoir face à la tentation du pouvoir absolu. Le couronnement temporaire de Marie dans *Baudouin* constituait en revanche un avertissement exemplaire. La vertu du souverain d'Égypte et de l'Empereur de Constantinople, monté sur le trône « par faiblesse », transformait leur accès au pouvoir en un véritable martyre, un sacrifice que les deux princes étaient disposés à accomplir pour le bien de la collectivité<sup>478</sup>. Le cycle inauguré par *Charlemagne* introduit de nouvelles problématiques dont l'auteur s'avère tout à fait conscient :

Je n'avais pas pu consentir à donner ma tragédie de *Charlemagne*, ni à la dénouer par un couronnement [...]. Dès lors je commençai à *subir la peine d'être vraiment citoyen français*, et de mettre, en pratique très-coûteuse la liberté que l'on met de notre temps en théorie très-lucrative<sup>479</sup>.

Comme le souligne l'auteur, *Charlemagne* met en scène le « fondateur de la monarchie française » aux prises avec des « périls domestiques »<sup>480</sup>. Le mot de « fondateur » que choisit Lemerrier, le même par lequel il désigne Bonaparte dans son *Nihil sub sole novum* et dans la lettre adressée à l'Empereur lors du renvoi de son brevet, semble indiquer clairement la cible de sa critique. *Clovis* est en effet un *Tartuffe* tragique : l'intertexte moliéresque se plie à la

---

<sup>476</sup> Bibliothèque de Bayeux, ms 245 .

<sup>477</sup> On se souviendra qu'à la veille de la Révolution, Lemerrier était proche de la famille royale et que sa première tragédie avait été créée justement grâce à l'influence de la princesse de Lamballe. Une autre raison qui aurait pu pousser Lemerrier à abandonner le projet de son *Charles IX* est peut-être constituée par la querelle et les problèmes avec la censure qu'avait engendrés la tragédie homonyme de Chénier, en admettant que les compositions de deux ouvrages soient presque contemporaines.

<sup>478</sup> Cette idée est déjà remise en doute par l'évolution du Duc de Bragance dans *Pinto*. Voir *Infra*.

<sup>479</sup> Népomucène Lemerrier, *Le faux bon homme*, comédie en trois actes, tombée dès le commencement du troisième acte, au Théâtre-Français, le 25 janvier 1825, Paris, Barba-Garnier, 1827, p. 72n, je souligne.

<sup>480</sup> Lemerrier, *Avertissement*, dans *Charlemagne*, cit., p. VII.

création d'un imposteur dont la dupe, la victime, est le peuple entier de la France. Dans *Charlemagne*, le modèle cornélien est en revanche renversé et Lemer cier se plaît à créer une sorte d'anti-*Cinna*, en retournant contre l'Empereur les symboles de sa justice et de sa clémence. Dans ces deux dernières tragédies représentant une conjuration interne à la cour et à la famille, Lemer cier s'efforce de trouver une formulation apte à concilier les thématiques et les sujets d'une tragédie domestique avec l'histoire nationale. Ce procédé est asservi à une volonté de démystification de l'homme de pouvoir qui dans *Charlemagne* passe justement par l'exposition au regard du public de sa faillibilité dont la maladie de *Charles VI* devient une sorte de corrélat objectif.

« Ne réclamez pas les hommages du peuple en lui voilant la vérité »<sup>481</sup> : sans blâmer explicitement, comme le fait en revanche Chénier, le théâtre historique à la De Belloy, pour qui les sujets nationaux représentait une occasion de « rendre hommage » aux « grands Hommes de la France »<sup>482</sup>, Lemer cier déplore le fait que certains écrivains auraient vendu leur plume aux gouvernements républicain et impérial<sup>483</sup>.

En récusant tout servilisme politique, les tragédies royales de Lemer cier – dignes filles du théâtre historique de la Révolution – tendent à disqualifier les figures des souverains en montrant leur côté le plus faible ou le plus terrible. Comme les *Réflexions sur la tragédie* de 1803 ainsi que les paratextes de *Charlemagne* et *Clovis* semblent le confirmer<sup>484</sup>, au delà de tout usage polémique, le théâtre de Corneille représente pour l'auteur l'exemple parfait de tragédie politique, que Lemer cier combine au modèle de la tragédie nationale à la Chénier. Être « vraiment citoyen » signifie composer un genre de tragédie « vraiment nationale »<sup>485</sup> : si l'interlocuteur privilégié d'*Isule* ou de *Baudouin* pouvait être reconnu dans l'homme de pouvoir auquel les tragédies adressaient autant d'avertissements, avec *Charlemagne* la tragédie de Lemer cier n'est plus un *speculum principis* et se fait, tout comme la tragédie nationale de Chénier et le drame historique de Mercier, un *speculum populi*<sup>486</sup>.

---

<sup>481</sup> Lemer cier, *Considération historique sur mon sujet*, dans *Clovis*, cit., p. XVI.

<sup>482</sup> *Discours de réception de Pierre de Belloy à l'Académie Française* (8 janvier 1772), dans *Œuvres complètes de M. de Belloy*, Paris, Cussac, 1782, t. 6, p. 420.

<sup>483</sup> « Qu'est-il resté de ces solennelles farces des écrivains favoris de nos *décemvirs* qui les croyaient immortels, et qui se faisaient de la scène un point d'appui de leurs maximes ? Si le théâtre devient une arène politique, la littérature est morte », Lemer cier, *Du second Théâtre Français ou instruction relative à la déclamation dramatique*, cit., p. 89-90.

<sup>484</sup> La « tragédie politique » dont Corneille est « l'inventeur [...] décore avec faste les superbes infortunes des chefs des républiques et des empires », *Réflexions sur la tragédies*, cit.

<sup>485</sup> Népomucène Lemer cier, *Le faux bon homme*, cit., p. 72n ; Chénier, *Discours préliminaire de Charles IX*, dans *Théâtre*, cit., p. 80, je souligne.

<sup>486</sup> « C'est à la poésie dramatique qu'il appartient d'animer l'histoire languissante et froide dans ses narrations ; de retracer avec précision et vérité les événements les plus faits pour instruire les siècles futurs, en leur exposant les tableaux des calamités passées. Calamités toujours prêtes à renaître, et que les hommes ne pourront éviter

Cette volonté semble également confirmée dans *Camille*, la seule tragédie « à l'antique » composée après *Ophis*<sup>487</sup> et dont la proximité thématique avec la trilogie royale de Lemerrier semble indiquer à quel point son théâtre national et son théâtre mythologique seraient les fruits différents d'un même projet unitaire. Cet ouvrage d'inspiration plutarquienne se focalise sur la victoire de Marcus Furius Camillus contre le général gaulois Brennus. En dépit de deux *Avertissements*, où Lemerrier renie toute application politique, il n'est pas impossible de voir dans le portrait de Brennus une allusion à Napoléon, essayant de renverser le gouvernement du *pater patriae* Bonaparte. La tragédie se termine pourtant par le triomphe de Camille au nom des « lois », dernier reflet de l'espoir de Lemerrier d'un renouveau de la situation politique rétablissant le royaume de la liberté<sup>488</sup>. Les tragédies nationales et la tragédie à l'antique se rapprochent ainsi par leur esprit de dissidence et par l'invitation à une prise de conscience de l'injuste – s'incarnant dans *Camille* en une silencieuse invitation à la révolte – mais aussi par une réflexion sur les formes tragiques issues de la tradition littéraire ancienne et classique où les innovations apportées au code tragique par le siècle des Lumières jouent un rôle fondamental.

---

qu'en rejetant les opinions absurdes de leurs ancêtres, et en gémissant sur leur aveuglement et leur frénésie » Louis-Sébastien Mercier *La destruction de la Ligue* (1782), Genève, Slatkine, 1970, p. 324.

<sup>487</sup> Lemerrier, *Camille*, Urbain Canel, 1826. Cette tragédie républicaine et dissidente, reçue à la Comédie Française en 1811 et imprimée seulement en 1826, ne fut jamais représentée. *Camille* est en outre la seule tragédie qu'écrivit Lemerrier sur un épisode issu de l'histoire romaine. Le manuscrit conservé aux Archives Nationales (F<sup>18</sup> 618<sup>A</sup>), soumis à l'examen le 19 août 1825, ne comporte aucune intervention censoriale. On y trouve des notes de la main de Lemerrier signalant les principaux emprunts faits à la littérature et à l'historiographie latine.

<sup>488</sup> Cette anamorphose n'est pas sans rappeler le bien plus pessimiste *Tibère* de Chénier, dont le meurtre de Germanicus a été interprété par la critique comme le sacrifice de l'esprit républicain de la part de Napoléon qui cesserait ainsi d'être Bonaparte (voir l'*Introduction* de François Jacob et Gauthier Ambrus dans Chénier, *Théâtre*, cit., p. 53).

### I.3.3.2 Unité et division du personnage. Rupture et tradition dans l'aménagement du code tragique

La critique moderne a défini les tragédies nationales de Lemerrier comme autant d'exemples de « rupture » avec la tradition de la Melpomène française<sup>489</sup>. Néanmoins, même si l'on prend en considération *Clovis*, la tragédie où l'auteur montre plus de liberté envers les unités et notamment envers l'unité de lieu, on s'aperçoit de la prudence de Lemerrier dans l'aménagement du système formel de la tragédie, ce qui le place dans un rapport de continuité avec la tradition tragique du dix-huitième siècle qui montrait déjà les mêmes fractures par rapport au code du Classicisme du siècle précédent. Le quatrième acte de *Clovis* implique effectivement une première contorsion spatiale lorsque l'action se déplace dans les souterrains, ainsi qu'une seconde modification de la scène quand au cinquième acte, après la tombée du rideau, on revient sur le décor des trois premiers actes auquel on ajoute un dais royal. L'unité de lieu en est pourtant somme toute respectée, dans la mesure où toute l'action se passe à Cologne « dans l'enceinte du palais de Sigebert ».

A témoignage de la continuité qu'établit le théâtre de Lemerrier avec la tradition tragique du siècle de Lumières, on pourrait citer les *Commentaires sur Corneille*, où Voltaire avait déjà élargi le domaine de l'unité de lieu à « tout le spectacle que l'œil peut embrasser sans peine »<sup>490</sup>. Même un conservateur tel que La Harpe, si prêt à défendre la tradition du classicisme contre les attaques des « dramaturges », se révélait dans la pratique et dans la théorie tragiques beaucoup moins orthodoxe que l'on ne pouvait soupçonner : dans son *Comte de Warwick* (Théâtre Français, 7 novembre 1763), par exemple, l'unité de lieu est génériquement circonscrite à la ville de Londres pour les quatre premiers actes et se déplace dans l'espace fermé d'une prison pour le cinquième<sup>491</sup> ; dans *Coriolan* (Théâtre Français, 2 mars 1784), une partie de l'action se passe en dehors de l'enceinte des murs de Rome<sup>492</sup>. Cette rupture se poursuit en outre pendant les années de la Révolution avec l'inclusion du public dans l'espace théâtral impliquée par la double énonciation dans le théâtre de Chénier<sup>493</sup> ; ou

---

<sup>489</sup> Dominique Lanni, « Le crépuscule des héros dans le théâtre de Lemerrier : ruptures et innovations dans les marges des Lumières », cit., p. 291.

<sup>490</sup> Voltaire, *Commentaires sur Corneilles*, III, dans *Œuvres complètes/Complete Works*, Oxford, Voltaire Foundation, 1975, 55, p. 1053.

<sup>491</sup> La Harpe, *Le Comte de Warwick*, Amsterdam, Constapel, 1764. L'auteur ne se préoccupe même pas de justifier ses licences par une préface.

<sup>492</sup> Comme l'affirme l'auteur dans la *Préface*, « la proximité des lieux sauve la vraisemblance qui est le fondement de toute règle; et sans cette extension raisonnable donnée à la loi, il aurait fallu se priver de plus d'un sujet très heureux », La Harpe, *Préface de Coriolan*, dans *Œuvres choisies et posthumes*, Paris, Migneret, 1806, p. 268.

<sup>493</sup> Ce phénomène, qui consiste en une transformation de la scène en véritable tribune, se fonde sur une porosité existante entre les tréteaux et le parterre et fait appel à une participation active et critique du public à

bien avec la séparation que crée Legouvé entre les trois actes de sa *Mort d'Abel*, chacun demandant un changement de décor et un déplacement spatial répondant aux différents mouvements de l'action et à l'évolution des sentiments des personnages<sup>494</sup>.

Dans le *Discours préliminaire* de son *Coligny*, Arnaud traite d'« esclaves des règles » tous les « partisans d'Aristote et d'Aubignac » et plaide pour l'affranchissement de la tragédie des unités aristotéliennes qui représentent une entrave pour le genre historique et empêchent l'écrivain d'adhérer pleinement à la vérité des événements représentés<sup>495</sup>. Quant à Hénault, dans la *Préface* de son *François II*, il affiche sans peine la rupture de l'unité de temps : « La règle des vingt-quatre heures n'y est pas observée, à la vérité, puisque ce Règne a été de 17 mois »<sup>496</sup>. En dépit de l'adhésion à la vérité historique que professe Lemerrier dans les paratextes de ses tragédies, il n'arrive pas à plaider pour l'abolition des règles aristotéliennes, comme le faisait déjà Mercier pour le drame historique ou, avant lui et de surcroît, dans le contexte de la tragédie, Baculard d'Arnaud ou le Président Hénault. La prééminence de la vérité historique sur les règles aristotéliennes est aussi une prérogative de la réflexion théorique de Chénier, ce dernier prônant une certaine licence dans l'aménagement des unités lorsqu'un « sujet bien choisi » le demande<sup>497</sup>.

Si l'on exclut son *Méléagre* de 1788, où le cinquième acte demande un déplacement spatial analogue à celui de la *Mort d'Abel*<sup>498</sup>, Lemerrier s'avère, à la limite, plus conservateur que certains auteurs tels que le Président Hénault, Baculard d'Arnaud ou De Belloy qui prônent une fidélité historique s'imposant sur le respect des normes du code tragique que l'auteur de *Charlemagne* ne peut guère accepter. Chez le président Hénault, Lemerrier déplore la structure inhomogène et fragmentée d'un théâtre se composant de « plusieurs suites

---

l'événement théâtral entraînant la rupture du quatrième mur. Sur la double énonciation qui est essentiellement une prérogative de la première production de Chénier, voir François Jacob, « Lyre Chénier », dans Giovanni Bardazzi et Alain Grosrichard (éds.), *Dénouement des Lumières et invention romantique*, cit., p. 131-142.

<sup>494</sup> Notamment, un « paysage riant » qui « ressent de la proximité du paradis terrestre » et où l'on peut voir « trois cabanes rustiques » pour le premier acte ; une « plaine » dont l'espace est compris entre deux autels pour le deuxième. La scène se déplace enfin dans un « site horrible » entouré par une « chaîne de montagnes inégaux » au troisième et dernier acte. Legouvé, *La mort d'Abel*, cit., *passim*.

<sup>495</sup> Baculard d'Arnaud, *Coligni*, nouvelle édition revue et augmentée, Lausanne, Bosquet, 1789, p. VIII.

<sup>496</sup> Hénault, *François II, roi de France*, édition établie et présentée par Thomas Wynn, London, MHRA, « Phoenix », 2006, p. 35.

<sup>497</sup> « On ferait très-bien de s'en tenir à la pratique et à la théorie des Grecs. On observerait mieux l'unité d'action. On garderait l'unité de jour, sans croire que ce fût un grand défaut de s'étendre jusqu'à deux jours, si cette licence produisait de véritables beautés, ou si elle était nécessaire dans un sujet d'ailleurs bien choisi. On ne croirait pas non plus que ce fût un défaut de se renfermer dans l'enceinte d'une ville, quelquefois même d'en sortir. [...] L'indispensable unité d'action est le principe qui saura guider le poète. Une action simple, comme doit être celle des poèmes dramatiques, peut se nouer et se dénouer naturellement dans un seul jour; mais, je le répète, une action importante pour un peuple entier ne peut avoir que bien rarement tous ses progrès dans un palais, jamais dans une seule chambre », Chénier, *Fragments sur les unités de jour et de lieu dans le poème dramatique*, dans *Œuvres*, Paris, Guillaume, 1825, t. IV, p. 244.

<sup>498</sup> Voir *supra*.

de scènes décousues » qui ne trouveraient pas de cohésion et de cohérence dans l'ensemble de la construction dramatique<sup>499</sup>. Si on ne trouve pas chez Lemercier la condamnation idéologique explicite du théâtre historique de De Belloy qu'avait caractérisé la pensée de Chénier<sup>500</sup>, il prend néanmoins ses distances de l'auteur de *Gabrielle de Vergy* dont les images outrées et « dégoûtantes » seraient comparables aux excès des « théâtres étrangers »<sup>501</sup>. Dans son *Cours*, Lemercier fait bien allusion aux nombreux passages de la tragédie de De Belloy où le cœur de Raoul, contenu dans un vase plusieurs fois couvert et découvert, est exposé au regard du public et des autres personnages et surtout aux scènes neuf à onze de l'acte cinq, où la vue du cœur – « spectacle horrible » – cause l'évanouissement de la protagoniste<sup>502</sup>. Lemercier évoque pourtant la tragédie sans en mentionner l'auteur : il pourrait donc se référer au *Fayel* de Baculard d'Arnaud, où le personnage éponyme sert à l'héroïne un repas cuisiné avec le cœur de son amant<sup>503</sup>.

L'examen du théâtre historique des siècles qui l'ont précédé amène Lemercier à l'élaboration d'un double modèle théorique qui sépare la « tragédie historique et inventée » de la tragédie historique proprement dite<sup>504</sup>. Dans la première, l'histoire ne servirait que comme une toile de fond où se déroule une action de pure invention – c'est le cas, par exemple, de *Zaïre*, ou, dans le macrotexte lemercier, d'*Isule et Orovèse*. La seconde, où excelle Corneille que Lemercier présente comme un paradigme inégalé, consiste en la peinture « des vrais caractères qui ont brillé dans les annales historiques du monde ». Cette tragédie, « plus instructive et satisfaisante que la tragédie mythologique » et où s'inscrirait la trilogie royale de Lemercier, n'a en revanche « le droit d'imaginer que les motifs présumables, les circonstances ignorées qui purent causer les actions connues qu'elle représente »<sup>505</sup>. Le télescopage de l'histoire et du présent – impliquant chez Lemercier une altération des caractères et des personnages du passé de la France – est ainsi réabsorbé dans une poétique de la tragédie nationale admettant des interventions du poète sur les « circonstances ignorées » d'un passé ténébreux. C'est justement cet espace du non-dit et de l'inconnu qui permet à

---

<sup>499</sup> Lemercier, *Avant Propos des Comédies historiques*, cit.

<sup>500</sup> Voir *supra*.

<sup>501</sup> « Le cœur de Raoul, offert aux regards du spectateur dans la pièce de *Gabrielle de Vergy*, cause un effet plus dégoûtant que terrible; reproche que méritent fréquemment les théâtres étrangers, à l'exception de ceux d'Italie ». Lemercier, *Cours analytique de littérature*, cit., t. 1, p. 279.

<sup>502</sup> Pierre de Belloy, *Gabrielle de Vergy* (1777), Paris, Barba, 1817..

<sup>503</sup> François-Thomas Baculard d'Arnaud, *Fayel* (1770), s.l., Lelay, 1773, V, 11. La tragédie de Baculard s'inscrit dans la tradition du « cœur mangé » qui prend ses racines dans un roman picard de la fin du treizième siècle (*Roman du châtelain de Coucy et de la dame du Fayel*) et qui a été étudiée par Mariella Di Maio, *Le cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire de Moyen-âge au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 2005.

<sup>504</sup> Cette distinction interne s'inscrit dans une autre distinction externe entre tragédie fabuleuse et mythologique et tragédie historique.

<sup>505</sup> Lemercier, *Cours analytique de littérature*, cit., t. 1, p. 116-118 *passim*.

Lemercier de jongler avec ses sources et de modifier une histoire nationale qu'il tend finalement à plier aux exigences de ses visées polémiques. Qu'il s'agisse ou non de mauvaise foi, Lemercier essaie d'innocenter son propre théâtre, où le recours aux mythes fondateurs de la monarchie est lié à des raisonnements politiques précis et les modifications qu'il apporte aux substrats historiques de ses drames sont asservies à la démonstration de la thèse véhiculée par le sous-texte politique. Ces « motifs présumables » – sur lesquelles le dramaturge peut revendiquer un droit de licence poétique – servent donc à Lemercier pour justifier l'usage de l'histoire qu'il fait dans son théâtre et éviter ainsi l'accusation d'infidélité historique qu'il adresse en revanche à la tragédie philosophique de Voltaire<sup>506</sup>. Ce procédé – qui permet à Lemercier de mettre à distance les paradigmes tragiques de Hénault ou de Baculard d'Arnaud sans pourtant remettre en cause la notion de fidélité historique – montre ainsi une continuité implicite avec les revendications libertaires de Chénier mais aussi avec le théâtre de Voltaire que l'auteur de *Pinto* traite en ce cas comme un contre-modèle.

Dans *Clovis* et dans *Charlemagne*, mais aussi dans *Agamemnon*, la longueur de l'action ne dépasse pas les vingt-quatre heures canoniques, mais le spectacle implique pourtant une fracture de l'unité, au moment où on fait la nuit sur la scène (acte IV pour les deux tragédies nationales ; acte V pour *Agamemnon*) : l'unité de temps tout comme celle de lieu est, sur le plan visuel, remise en cause par le spectacle, mais ce phénomène se présente déjà dans le théâtre du dix-huitième siècle au moins à partir de Voltaire<sup>507</sup>. Face aux monstruosité de deux Fayel, le billet écrit par le sang dans *Clovis* de Lemercier s'avère, d'un point de vue esthétique, beaucoup moins novateur que l'on pourrait donc le croire. S'il y a bien « rupture » par rapport à l'expérience de la tragédie du dix-huitième siècle, cette scission se fait donc au sein d'un code qui n'a cessé d'évoluer après sa mort prétendue en 1691. Les timides innovations structurelles de Lemercier étaient certes en contraste avec la régularité d'ensemble de la tragédie impériale, mais quinze ans plus tard, au moment de leur création, ses tragédies nationales n'arrivent pas à rencontrer l'approbation d'un public habitué désormais à bien d'autres hardiesses<sup>508</sup>. Néanmoins, l'aspect réellement révolutionnaire de la Melpomène lemercienne consiste dans le traitement du personnage tragique, dont la scission

---

<sup>506</sup> « Je dis que le ton philosophique de Voltaire fut son tort, et surtout en poésie dramatique ; parce qu'il détruit les images, la vérité des mœurs, et les ressemblances de localité, en substituant partout l'esprit personnel de l'auteur », *ivi*, p. 95.

<sup>507</sup> Comme l'observe Pierre Frantz, la survie de la tragédie au dix-huitième – mais aussi au dix-neuvième siècle – est étroitement liée « à la créativité innovante du théâtre » et dépend largement des innovations apportées justement par le spectacle. Voir Pierre Frantz, « Spectacle et tragédie au dix-huitième siècle », dans *Tragédies tardives*, cit., p. 77-78.

<sup>508</sup> Sur la réception des tragédies de Lemercier au moment de leur création retardée, voir *infra*.

finale qui suit le triomphe de *Clovis* est un clair exemple. Cette scission trouve son accomplissement dans le traitement de la *dementia* royale dans *Charles VI*, où Lemercier se rapproche le plus du traitement de l'histoire caractérisant la poétique du drame.

En complétant la frise grotesque de grands monarques de France, *La Démence de Charles VI* représente un cas exemplaire dans la production de Lemercier. Cette tragédie, considérée par certains critiques comme le chef d'œuvre de l'auteur<sup>509</sup>, fait l'objet d'une double interdiction sous Louis XVIII d'abord et sous Charles X ensuite : en dépit des soins de Lemercier et de l'intervention de ses amis, la pièce n'a jamais été représentée. L'histoire de la création doublement avortée de la *Démence de Charles VI* est une des pages fondamentales de la biographie intellectuelle de Lemercier : si elle montre le destin funeste d'un auteur qui eut « beaucoup plus d'ennuis avec la censure que Dumas et Hugo réunis »<sup>510</sup>, elle éclaire à plusieurs égards l'idéologie politique et l'esthétique tragique de Lemercier. Charles VI est bien un roi « en déshabillé », mais contrairement à l'Henri IV de Collé ou au Bragance du même Lemercier<sup>511</sup>, cette figure n'est pas insérée dans la structure du drame et de la comédie historique, mais dans le cadre d'une tragédie nationale.

« J'ai tremblé plus d'une fois, je l'avoue, quand j'ai eu l'idée de faire paraître sur la scène française un roi dont la raison est aliénée. Je n'ignorais pas la sévérité de nos règles », glose Ducis sur son adaptation de *King Lear*<sup>512</sup>. Charles VI n'est pourtant pas le premier roi-dément du théâtre français : le même diagnostic avait justement été émis dans le drame historique – c'est le cas du *Portrait de Philippe II* de Mercier<sup>513</sup> – et dans la comédie de la période révolutionnaire – c'est le cas de la *Folie de Georges* de Lebrun-Tossa, ouvrage ridiculisant la porphyrie de Georges d'Hanovre<sup>514</sup>, souffrant d'accès de folie depuis la fin du dix-huitième

---

<sup>509</sup> Michèle H. Jones, *Le théâtre National en France*, cit., p. 73.

<sup>510</sup> Michel Brix, *Le Romantisme Français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Peeters Publishers, 1999, p. 81.

<sup>511</sup> Sur le rapport du Duc de Bragance de Pinto à la *Partie de Chasse* de Collé, voir *infra*.

<sup>512</sup> *Avertissement*, du *Roi Lear* dans *Œuvres de J.-F. Ducis, suivies des Œuvres de M.-J. Chénier*, Paris, Nepveu, 1839, t. 2, p. 82. En transformant le personnage du roi en « père abandonné » (*ibid*) et en éliminant le *mirror plot* de Gloucester, Ducis évacue toute référence à la folie dans son adaptation du *King Lear*. Sur la version de Ducis, voir Sylvie Chevalley, « Ducis, Shakespeare et les Comédiens Français, II. Du *Roi Lear* (1783) à *Othello* (1792) », *Revue d'histoire du théâtre*, janv.-mars 1965, p. 5-37. Pour le rapport de Lemercier à Shakespeare et le traitement du modèle anglais chez l'auteur de Pinto et Ducis, voir *infra*.

<sup>513</sup> Dans le drame de Mercier, Philippe II souffre de ce que l'on pourrait définir comme un délire de persécution et se voit à tout instant menacé non seulement par la cour mais aussi par les membres de sa famille. Sa monomanie le pousse jusqu'à vouloir envoyer « parmi le peuple un nombre d'espions attaché à l'Inquisition », Mercier, *Portrait de Philippe II, Roi d'Espagne*, Amsterdam, s.n., 1785, VI, p. 54.

<sup>514</sup> Au commencement de la pièce, le médecin Wills décrit le roi et le déclare incurable : « Au moment où je lui parle, il se croit à la chasse, au milieu des forêts. [...] Sa folie la plus ordinaire est de se croire une jeune fille, et c'est moi messieurs, c'est moi qu'il prend pour son amant », (I, 3) ; A la scène suivante, où le roi paraît « en robe de chambre et le fouet à la main », il prend justement les autres personnages pour des bêtes qu'il est censé



siècle et qui avait été interné de manière définitive en 1810. Dans la *Démence*, tout en se rattachant à cette tradition, Lemer cier se sert de la tragédie, genre député – dans le bien et dans le mal – à l'exaltation des héros, qu'il s'agisse d'un Auguste clément ou d'un sanguinaire Néron. La *Démence* ne comporte pourtant pas de véritable présentation du tyran sous des traits ridicules, mais plutôt une révélation du côté humain de l'homme de pouvoir, une démolition de l'aura héroïco-mythique du chef de l'Etat. On comprend alors la raison de l'interdiction perpétuelle jetée sur cet ouvrage bizarre : déshabiller Charles VI signifie exposer son corps déformé par la maladie en se servant de la tragédie, genre soumis à un code esthétique n'acceptant pas que l'on mette en scène un roi dont l'esprit ou le corps étaient défigurés par son état pathologique. En dépit de l'absence du peuple, élément fondamental dans le drame, la vision de l'histoire telle que la livre la tragédie de Lemer cier se rapproche des conceptions poétiques et des réflexions politiques de Sébastien Mercier, dans la mesure où – dans cette tragédie comme dans le drame – le théâtre est appelé à « reconstitu[er] dans son microcosme l'état de la nation »<sup>515</sup>. Comme l'affirme l'auteur de l'essai *Du théâtre*, ce qu'il y a de « pernicieux » dans la tragédie

c'est cette grandeur imaginaire qu'on a soin de rehausser encore, c'est cette existence surnaturelle qu'on enfle, en passant même les bornes qu'elle s'est données ; ce sont ces vers orgueilleux qui, défiant les rois, insultent à la misère de la multitude<sup>516</sup>.

Sans sortir du genre de Melpomène, Lemer cier repart de la réflexion de Mercier sur le rapport de la tragédie à l'histoire et se sert du code tragique dans un processus de rabaissement et démythisation de la figure monarchique qui serait propre à la comédie ou au drame historique. En participant ainsi d'une volonté de désacralisation de l'homme de pouvoir par la déformation grotesque de sa physionomie, la *Démence* représente la déclinaison tragique des théories développées par Lemer cier dans le genre du drame et de la comédie historique, où la représentation du grand-homme est réalisée grâce au recours à la lentille déformante du ridicule. La comédie implique effectivement une mise à distance, déréalisant et réifiant ce qui fait l'objet du rire, une « anesthésie momentanée du cœur »<sup>517</sup>. Dans la tragédie, l'absence de

---

chasser. Tout juste après, en voyant son fils, il récupère la lucidité pour retomber ensuite dans un délire de persécution. Le prince voudrait ainsi tirer avantage de la « démence de son père ». Au deuxième acte, entre jurons et accès de fureurs, Georges déchaîne sa folie devant le Parlement. Au dénouement, le roi est emporté à l'hôpital sur un char entouré des huées du peuple et Grey instaure une république « à la manière des français ». Lebrun-Fossa, *La Folie de Georges, ou l'ouverture du parlement d'Angleterre*, comédie en trois actes, Paris, Pelissier, (s. d.), créée le 4 pluviôse an II.

<sup>515</sup> Martine de Rougemont, « Le dramaturge », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis-Sébastien Mercier : un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 131.

<sup>516</sup> Mercier, *Du théâtre*, cit., p. 36-37.

<sup>517</sup> « Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. Je ne veux pas dire que nous ne puissions rire d'une personne qui nous inspire de la pitié, par exemple, ou même de l'affection : seulement alors, pour quelques

la composante ridicule ne fait qu'accentuer le caractère subversif de la pièce, dans la mesure où le spectateur/lecteur est exposé directement à la difformité du roi sans le filtre rassurant du comique. « Y-a-t-il rien de plus pathétique que la douleur d'un homme vénérable ? »<sup>518</sup> : le portrait de Charles VI en vieillard fou et malade fait également appel au pathos du potentiel spectateur et invite à participer aux douleurs du monarque humanisé. En évitant de faire appel au comique, Lemercier se sert de la compassion comme instrument de dégradation du grand homme, dans la mesure où la hauteur propre au roi est rabaissée par la maladie à un état de faiblesse pitoyable.

La déformation grotesque que subit le roi – en dépit de laquelle Lemercier parvient à garder l'identité formelle propre de la tragédie – implique en revanche une oscillation générique majeure dans le traitement de la comédie. De ce point de vue, la comédie historique de Lemercier se rapproche du drame hugolien, dans la mesure où « la théorie hugolienne du grotesque débouche, via le drame, sur une nouvelle hiérarchie des genres »<sup>519</sup>, comme l'étude classique d'Anne Ubersfeld l'a clairement montré<sup>520</sup>. Si dans la tragédie le processus d'humanisation de la figure mythique du roi attaque principalement le personnage tragique, aussi bien que son unité et les idéologèmes issus de sa représentation traditionnelle sur le théâtre, dans le genre de la « comédie historique », la poétique de la réduction et de l'abaissement du personnage s'étend à l'Histoire dans son ensemble, en affectant les différentes parties qui composent le drama. La tragédie de la Démence royale représenterait ainsi une tentative de conciliation entre le code tragique et les propos esthétique-politiques que développe l'auteur de *Pinto* dans le genre de la comédie historique. C'est justement par rapport à celle-ci que la réforme théâtrale envisagée par Lemercier montre tout son caractère destructeur et subversif.

---

instants, il faudra oublier cette affection, faire taire cette pitié. [...] Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure », Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1969, p. 3-4.

<sup>518</sup> Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Œuvres*, t. IV, *Esthétique – Théâtre*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Laffont, 1996, p. 1174.

<sup>519</sup> Dans le drame romantique, « de même que pour faire place au grotesque, tout le répertoire des conceptions esthétiques doit être révisé, de même pour assigner au drame la place qui lui revient, c'est l'ensemble du système générique qui doit être repensé », Elisheva Rosen, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, PUV, 1991, p. 60.

<sup>520</sup> Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Corti, 1973.

## II Melpomène s'habille en Thalie : *Pinto* et l'expérience de la « comédie historique »

### II.1 Lemercier et la comédie fin de siècle

#### II.1.1 Comédies et drames avant *Pinto* (1792-1798)

Au lendemain de la Révolution, dans les théâtres officiels la pratique de la comédie présente encore des formes comparables à celles héritées du Classicisme et du Siècle des Lumières : en dépit des nouveautés introduites par les sous-genres proprement révolutionnaires<sup>521</sup>, Thalie a du mal à s'éloigner des règles dérivant des systèmes esthétiques des deux siècles précédents et ce clivage est attesté aussi bien par les reprises que par les créations nouvelles<sup>522</sup>. Entre 1789 et 1799 en effet, le seul *Tartuffe* atteint presque 600 représentations, un chiffre égalé uniquement par le *Barbier de Séville*<sup>523</sup>. Si d'un côté, c'est Molière, avec ses nombreux émules, qui continue de dominer les tréteaux, de l'autre, des ouvrages salués comme des nouveautés ou bien contestés en raison de leur hétérodoxie lors de leurs créations servent désormais de modèle à des comédies qui ne semblent plus, au tournant du siècle, particulièrement hardies. En dehors des réécritures plus explicites, le modèle moliéresque survit dans la comédie de caractère, on songera à *La Dévote ridicule* de Luminais (1793), ou bien au *Vieux célibataire* de Collin d'Harleville (1792), dans la mesure où la comédie de caractère peut inclure l'étude d'une « condition » au sens diderotien du terme<sup>524</sup>. En général, lorsqu'ils veulent écrire une bonne comédie, c'est la forme en cinq (ou trois) actes et en vers que les auteurs tendent à choisir<sup>525</sup>. Cela vaut aussi pour les « pièces à décret », telles que *Le tu et toi ou la parfaite égalité* de Dorvigny ou *Le Sourd guéri* de Barré et Léger,

---

<sup>521</sup> Cette tendance n'est pas valable pour les théâtres mineurs : la production théâtrale de la période révolutionnaire se signale par une prolifération de pièces souvent inclassables (le Théâtre de la Cité-Variétés compte à lui seul 58 désignations génériques), avec un retour à l'ordre qui commence pendant la période directoriale et se poursuit sous l'Empire. Voir Pierre Frantz, « Pas d'entracte pour la Révolution », dans Jean-Claude Bonnet (éd.), *La Carmagnole des Muses*, Paris, Colin, 1988, p. 381-397

<sup>522</sup> Le contraste entre les théâtres officiels et les scènes « inférieures » n'échappe pas à Schlegel, qui souligne la connivence entre « poétique » et « police » caractérisant des ouvrages dramatiques toujours « astreints à des genres fixes », August Wilhelm von Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, (trad. Necker de Saussure), Genève, Paris, Lacroix, 1832, p. 309.

<sup>523</sup> Répertoire dans CESAR, consulté le 4 février 2012. La fortune scénique de Molière, l'auteur le plus joué pendant la Révolution, se poursuit au dix-neuvième siècle, avec 500 reprises de *Tartuffe* à la Comédie-Française entre 1806 et 1848, suivi de près par Beaumarchais (*Le Barbier de Séville*, 400 représentations) et Marivaux (*Les jeux de l'amour et du hasard* et *Les fausses confidences*, un peu plus de 400 représentations au total), Voir Patrick Berthier et Sylvain Ledda, « La stagnation de la comédie », dans Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette (éds.), *Le théâtre français du XIX siècle*, éditions l'avant-scène théâtre, 2008, p. 50.

<sup>524</sup> Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Œuvres*, t. IV, *Esthétique – Théâtre*, cit., p. 1177.

<sup>525</sup> Au delà de la production des grands théâtres, la période révolutionnaire se signale par un resurgissement du genre farcesque témoigné par un nombre remarquable de comédies en un acte, en prose ou en vers, mêlées ou non de musiques. Dans le *Répertoire du théâtre républicain*, elles sont au nombre de 40/213 soit 19% (*Répertoire du théâtre républicain ou Recueil de pièces imprimées avant, pendant et après la République française*, Genève, Slatkine, 1986, 15 vol).

deux ouvrages consacrés au *tu* républicain que la presse loua pour leur bon goût et leur adhésion aux canons esthétiques dits ‘classiques’<sup>526</sup>. A côté de Molière, l’inspiration beaumarchienne est en revanche attestée par la création de pièces telles que *Figaro de retour à Paris* de Dorvo (1795), *Médiocre et Rampant* de Picard (1797)<sup>527</sup> ou *Les Deux Figaro ou le sujet de comédie* de Richaud-Martelly (1798), ce dernier ayant opté pour une comédie en cinq actes mais en prose. A ces deux courants, s’associe enfin une troisième tendance qui, en incorporant parfois à la comédie des thématiques larmoyantes ou romanesques, était encore la cible de la critique la plus conservatrice. Fabre d’Églantine avec *L’Intrigue épistolaire* (1791), Favières, avec son adaptation de *Paul et Virginie* (1792), mais aussi la *Paméla* goldonienne (1750) réécrite par François de Neufchâteau (1793) – qui fut la cause d’un immense scandale<sup>528</sup> – représentent autant d’exemples de cette hybridation<sup>529</sup>.

Attentif aux tendances contemporaines, entre 1790 et 1800 Lemer cier explore l’une après l’autre les trois veines dramatiques, en composant cinq pièces qui ne seront pourtant jamais imprimées et avec lesquelles il prendra ensuite ses distances<sup>530</sup>. Pour son retour au théâtre après le succès douteux de *Méléagre*<sup>531</sup>, Lemer cier propose ainsi à la Comédie-Française un drame assez singulier tirant son sujet d’un conte philosophique de Voltaire et dont le texte a été perdu. Composé vers 1790, *Les voyages de Scarmentade en cinq pays* étaient prévus pour le début de 1792, comme en témoigne la distribution conservée à la

---

<sup>526</sup> Pour la *Parfaite Egalité*, voir la recension du *Moniteur* (18 nivôse, an II) ; pour *Le sourd guéri*, voir Dugas, *Rapport du 25 pluviôse an II*, dans P. Caron (éd.), *Paris pendant la Terreur. Rapports des agents secrets du ministre de l’intérieur publié pour la Société de l’Histoire de France*, Paris, Marcel Didier, 1949, p. 82.

<sup>527</sup> Si l’intrigue fait allusion à la pièce de Beaumarchais, la comédie de Picard se rapproche à plusieurs égards du genre pratiqué par Destouches.

<sup>528</sup> Bien avant la version de Neufchâteau, *Paméla* de Richardson fut au centre de nombreuses adaptations, dont l’une de Nivelles de La Chaussée (1793) qui n’eut qu’un succès très modeste, et une issue de la plume de Sébastien Mercier, datable vers 1770. La comédie de Neufchâteau souleva un scandale comparable à celui de *L’Ami des lois* de Laya : créée alors que le procès de Marie-Antoinette était en cours, elle fut considérée comme une critique portée à la Terreur à la veille de son imposition officielle, dans la mesure où elle prônait la tolérance politique. La Convention réclama la prescription de la comédie, l’arrestation de l’auteur et des acteurs et la fermeture du théâtre. Devenue l’emblème de la contestation antijacobine, elle fut reprise en 1795 pour l’anniversaire de la chute de Robespierre. Sur ce sujet, voir Martin Nadeau, « Des héroïnes vertueuses : Autour des représentations de la pièce *Paméla* », *Annales historiques de la Révolution française*, 2006, 2, p. 93-105 et l’introduction de l’édition critique de *Paméla* procurée par Martial Poirson (Oxford, SVEC, 2007). Sur la réception dramatique de *Paméla* en France, voir aussi James G. Turner, « Novel Panic : Picture and Performance in the Reception of Richardson’s *Paméla* », *Representations*, 48, 1994, p. 70-96.

<sup>529</sup> Sur le rapport du théâtre au roman au dix-huitième siècle, voir Pierre Frantz, « Le roman, perte ou salut du théâtre ? », dans Franco Piva (éd.), *Il Romanzo a teatro*, Fasano, Schena, 2005, p. 37-47.

<sup>530</sup> « Des plusieurs pièces dramatiques, qu’à cette date je risquai sur la scène française, je n’en osai faire imprimer aucune, et les condamnai moi-même au feu après leur réussite éphémère », Lemer cier, *Vues générales du plan et des fictions*, dans *Atlantiade ou la théogonie newtonienne*, Paris, Pichard, 1812, p. IX.

<sup>531</sup> Voir *supra*.

Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française<sup>532</sup>. Cette « espèce de monstre littéraire [...] dans lequel on faisait le tour de l'Europe », était un « imbroglio à grand spectacle, en cinq actes et en vers » qui ne fut représenté que dix ans plus tard à l'Odéon et sans l'aveu de l'auteur (20 septembre 1808)<sup>533</sup>. Dès la comédie suivante, Lemer cier s'essaie donc dans le genre du romanesque larmoyant et met en scène, le vingt avril 1792 au Théâtre de la Nation – un an avant *Paméla* de Neufchâteau – une comédie inspirée d'un des romans de Richardson. *Lovelace* est la seule comédie composée par Lemer cier avant *Pinto* dont le texte nous soit parvenu<sup>534</sup>. Il s'agit de la deuxième adaptation théâtrale française de *Clarissa*, précédée d'une *Clarisse* de Née de Larochelle (1786) et suivie de près par *La jeunesse de Richelieu, ou le Lovelace français* de Duval et Monvel, où l'intertexte anglais est absorbé dans une sorte de drame historique à sujet éminemment français<sup>535</sup>. La comédie de Lemer cier se distingue nettement du drame de son prédécesseur : comme le rappelle Née de Larochelle dans sa préface, pour Diderot les romans de Richardson constituaient déjà autant de « drames »<sup>536</sup> ; Née de Larochelle compose donc un ouvrage en trois actes et en prose où il entend condenser la morale propre du roman de *Clarissa* ; se voyant « forcé de passer en silence plusieurs des belles scènes de Richardson »<sup>537</sup>, il croit trouver dans le genre intermédiaire la forme la plus adaptée pour reproduire, dans une pièce, l'effet moral de son original romanesque : le choix

<sup>532</sup> Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, dossier Lemer cier, sous-dossier distribution. Le rôle des protagonistes avaient été confié à Fleury et à mademoiselle Contat. D'après la distribution, les noms des personnages ne correspondent que partiellement à ceux de *L'Histoire des voyages de Scarmantado* (1756).

<sup>533</sup> La pièce, réarrangée par Alexandre Duval et Dumaniant sans l'aveu de Lemer cier, dont le nom ne fut même pas prononcé, fut « sifflé à outrance » et tomba à la cinquième représentation. Voir Porel et Monval, *L'Odéon: histoire administrative, anecdotique et littéraire*, cit., t. 1, p. 236-237. En 1811, Nodier en demande inutilement un exemplaire à Charles Weiss (18 octobre 1811, voir Nodier, *Correspondance de Jeunesse*, édition par Jacques-Remi Dahan, Genève, Droz, 1995, t. 2, p. 487-488).

<sup>534</sup> Il en existe deux manuscrits autographes conservés à Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française (ms 393), dont l'un porte sur la page de titre la mention « I<sup>er</sup> manuscrit/ il ne peut servir » et représente essentiellement un brouillon de travail. Le deuxième, indiqué comme « II<sup>e</sup> manuscrit/ bon », est composé de 62 feuilles (18,5x24, 5 cm) recto/verso soit 124 pages (numération uniquement au recto). Toutes les citations se réfèrent à ce deuxième manuscrit. La pièce n'eut que trois représentations (Emmet Kennedy, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: Analysis and Repertory*, cit., p. 192).

<sup>535</sup> Il s'agit d'une protoforme du genre de la comédie historique duvalienne que l'auteur développe dans des ouvrages tels que *La jeunesse d'Henri V* ou *Shakespeare amoureux* et s'inscrit dans la mode pseudo-biographique de la fin du Dix-huitième et du début du Dix-neuvième siècle (voir *Infra*).

<sup>536</sup> Voir la *Préface* de Née de Larochelle, où l'auteur prend des positions favorables par rapport à la conception diderotienne du drame (*Clarisse Harlowe*, drame en trois actes et en prose, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1786, p. v-vii). Il conviendra également de citer *Clarisse* de Jean-André Perreau (1771), drame dont la préface constitue une plaidoirie en faveur des genres dramatiques intermédiaires contre la tragédie. Les réflexions véhiculées par les deux *Clarisse* – en dépit de leur rapport au roman de Richardson – prennent probablement leurs racines dans ce passage connu de Diderot : « Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans [...] *Paméla*, *Clarisse* et *Grandisson* sont trois grands drames ! », Diderot, *Eloge de Richardson*, dans *Œuvres*, cit., t. IV, p. 155-158.

<sup>537</sup> Née de Larochelle, *Préface*, cit., p. xiii.

de la prose est avant tout un signe de conformité aux tendances dramaturgiques des théoriciens du drame que l'auteur voudrait promouvoir. Dans sa version, Lemer cier essaie en revanche de concilier le contenu du roman anglais avec l'esthétique propre au théâtre français, en créant ainsi une comédie en cinq actes et en alexandrins censée aller à la rencontre des partisans du bon goût<sup>538</sup>.

Pour Souriau, qui se réfère à Porel et Monval, la pièce aurait été « froidement accueillie », mais le critique ne s'aperçoit pas que l'ouvrage dont les deux historiens parlent n'est pas la pièce de Lemer cier, mais le *Lovelace français* de Duval<sup>539</sup>. Si Madame Lemer cier exagère un peu en soulignant l'effet « sublime » de la rentrée de Clarissa au quatrième acte<sup>540</sup>, la comédie, caractérisée par une tonalité essentiellement larmoyante, eut un bon succès de public qui s'arrêta pourtant à la cinquième représentation<sup>541</sup>. D'après *Le Moniteur universel*, « la pièce et les acteurs principaux, Monsieur Fleury et Madame Petit, ont eu des applaudissemens » ; le périodique se montre néanmoins très sévère envers le choix de Lemer cier, l'architecture complexe et la richesse du chef-d'œuvre anglais ne s'adaptant pas à être « resserré[es] » dans un ouvrage dramatique<sup>542</sup>. C'est à peu près le même jugement qu'exprime, avec un certain recul, Touchard-Lafosse :

En effet, *l'inimitable roman de Clarisse Harlow ne pouvait être resserré* dans un cadre théâtral : il faut à ce sujet tout l'espace que l'écrivain anglais s'est donné pour développer sans confusion les puissantes situations, les caractères tracés avec autant de force que de vérité, les contrastes savans et habilement nuancés, qui remplissent ce chef-d'œuvre d'un moraliste profond. [...] En littérature comme en guerre, il est beau de tenter ; mais cette fois, M. Lemer cier s'était imposé une tâche trop difficile. On regretta la dépense, sans compensation possible, qu'il avait faite d'une grande quantité de beaux vers, qui devaient rester orphelins<sup>543</sup>.

La construction de « beaux vers » n'est pas, dans ce cas, le but principal de Lemer cier, qui voudrait en revanche proposer une pièce où s'affronteraient dans un « combat [...] égal,/ l'orgueil de la vertu contre l'orgueil du vice »<sup>544</sup>. Le premier acte est ainsi entièrement consacré à la présentation de deux protagonistes dont Will – le valet de Lovelace – est chargé

---

<sup>538</sup> Lemer cier se remettra à l'étude « des bons modèles de Richardson » pour son roman *Alminti*, comme il le précise dans la *Préface* (Voir Lemer cier, *Alminti*, Paris, Dupuis, 1834, t. 1, p. xiv).

<sup>539</sup> Porel et Monval affirment que dans cette pièce « Le Maréchal-Duc de Richelieu » était « représenté comme un scélérat » : la fausse attribution est bien évidente. Voir Porel et Monval, *L'Odéon : histoire administrative, anecdotique et littéraire*, cit., t. 1, p. 91 ; Maurice Souriau, *Népomucène Lemer cier*, cit., p. 16.

<sup>540</sup> *Notes biographiques de Madame Lemer cier*, cité dans Maurice Souriau, *Népomucène Lemer cier*, cit., p. 16-17.

<sup>541</sup> Sa parodie, *Gilles-Lovelace*, représentée par Léger au Théâtre du Vaudeville quatre jours après la création de *Lovelace*, en eut en revanche jusqu'à neuf. Voir André Tissier, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution*, cit., p. 63.

<sup>542</sup> « Comment ne passer au-dessous d'un modèle tel que Richardson ? les copies ne peuvent que pâlir près d'un original aussi vigoureux », *Le moniteur universel*, 26 avril 1792.

<sup>543</sup> Georges Touchard-Lafosse, *Souvenirs d'un demi-siècle, 1789-1836*, Paris, Librairie de Dumont, 1839, t. 3, p. 40-42, nous soulignons.

<sup>544</sup> *Lovelace*, VI, 5, p. 93.

de tracer les profils : Clarissa (le nom n'est pas francisé) est montrée dans tout l'éclat de ses vertus ; Lovelace est défini comme « un démon charmant [...] D'autant plus dangereux qu'il fait aimer ses vices »<sup>545</sup>. Dans la crainte de violer les principes des bienséances, Lemer cier tend pourtant à nuancer son portrait ; son Lovelace est « Vertueux par accès et libertin par faiblesse », il n'accepterait pas d'épouser Clarissa sans que la jeune fille ne lui témoigne un amour réel<sup>546</sup> : le combat entre la vertu et le vice est ainsi réabsorbé dans l'analyse psychologique du libertin qui montre, à la fin de la pièce, un repentir tout à fait sincère<sup>547</sup>. Quant au traitement des unités, si l'action est effectivement unique (la pièce commence au moment où Clarissa se réfugie chez miss Sinclair) et l'auteur glisse habilement sur les données temporelles, les indications scéniques exposent un aménagement assez souple de l'unité de lieu, qui correspond à la ville de Londres mais implique néanmoins plusieurs changements de scènes<sup>548</sup>. En général, Lemer cier suit l'intrigue de Richardson mais il affaiblit certains aspects du roman qui auraient pu choquer la morale : les épisodes du bordel disparaissent et le viol de Clarissa ne se passe naturellement pas sur la scène, mais pendant l'intervalle entre les deux derniers actes. Le manuscrit témoigne également d'une volonté d'autocensure, comme le montre le fait que Lemer cier supprime un certain nombre de vers prononcés par Lovelace qui auraient pu paraître excessivement voluptueux au public du Théâtre de la Nation<sup>549</sup>. Dans son ensemble, la pièce se présente enfin comme une tentative de réflexion sur la morale bourgeoise où Lemer cier, au lieu d'adopter la structure du drame, écrit une comédie dont les traits proprement ridicules sont absents.

A la réflexion sur l'éthos *middle class*, se joint, à partir de l'ouvrage suivant, une réflexion satirique sur l'éthos politique : créé le 20 décembre 1794 au Théâtre de la rue Richelieu, *Le Tartuffe révolutionnaire* consiste en une réécriture de la comédie de l'imposteur dont l'auteur se sert pour dénoncer les excès de la dérive de la République. L'idée d'un Tartuffe révolutionnaire n'est ni une nouveauté ni un cas isolé : dans *L'homme à sentiments, ou le Tartuffe de mœurs* (1789), Charon avait entrepris une réécriture du chef-d'œuvre moliéresque, dont le message, sans être « proprement idéologique » (Howarth), inaugurerait

---

<sup>545</sup> *Ivi*, I, 1, p. 7.

<sup>546</sup> *Ivi*, I, 1, p. 9 ; I, 3, p. 17.

<sup>547</sup> Avant de mourir, Clarissa lui envoie un billet – curieusement écrit en prose – qui se termine par un souhait : « que le ciel vous pardonne ». Sincèrement ému, Lovelace se livre à la mort, comme dans le roman, par la main de Morden.

<sup>548</sup> Le premier et le troisième acte se déroulent dans la maison de Lovelace, le deuxième dans l'hôtellerie de Miss Sinclair « à la barrière d'Holborn » (l'ancienne entrée de Londres, quoique encore comprise dans le périmètre de la ville), le cinquième sur la place Verte, « devant la maison de l'exempt ».

<sup>549</sup> Voir par exemple les trois vers sabrés à la page 20 du manuscrit : « Quelle félicité doit repandre [sic] entre nous/ l'usage habituel d'un bien libre et doux/ de peines et de plaisirs délicieux mélange [sic] ».

déjà la mode des tartuffes fin de siècle dans laquelle la comédie de Lemer cier s'inscrivait<sup>550</sup>. En effet, dans les créations de la période révolutionnaire, l'intertexte moliéresque est souvent utilisé pour véhiculer des contenus politiques, il suffit de penser à *L'ami des lois* de Laya (1793), auquel la pièce de Lemer cier doit beaucoup, et ses rapports avec les *Philosophes* de Palissot ou les *Femmes savantes*<sup>551</sup>, même si la reprise de l'intertexte de Molière dans la création de comédies à vocation politique avait déjà été tentée par Fabre d'Eglantine dans *Le Philinte de Molière, ou la Suite du Misanthrope* (1791). Pour Lemer cier *Tartuffe*, comédie parfaite, n'est pas seulement l'expression la plus haute du génie de Thalie : elle est avant tout un « tableau, qui représente en traits profonds, ineffaçables, une maladie universelle du cœur de l'homme »<sup>552</sup>. L'auteur d'*Agamemnon* y voit effectivement une vaste allégorie d'un *theatrum mundi* tristement marqué par l'omniprésence de l'imposture :

[I] est des *abuseurs* de nations comme il est des *abuseurs* de familles ; et que la grande comédie du monde, où les gouvernés font si souvent le rôle de l'aveugle Orgon, et les gouvernants celui de Tartufe, si ce n'est celui de Don-Juan, ne se joue guère autrement que la comédie de Molière<sup>553</sup>.

A ce qu'il paraît, la pièce obtint un succès remarquable, quoique éphémère, surtout lors de la première représentation<sup>554</sup> ; Charles Labitte affirme que la comédie fit l'admiration d'un public enthousiaste jusqu'à son interdiction, à la cinquième représentation<sup>555</sup> ; Arnault voit enfin dans cette œuvre un rare exemple de « bon goût », dans un théâtre qui en aurait désormais oublié « les lois »<sup>556</sup>. D'autres critiques soulignaient pourtant la faiblesse du style et la reprise quasiment scolaire de l'hypotexte : d'après le *Magazine Encyclopédique*, le mérite de la comédie consistait essentiellement en l'« expression de quelques vérités politiques que l'indignation commune a déjà popularisée »<sup>557</sup>.

Pour la comédie suivante, Lemer cier suit encore une fois sa veine romanesque, en proposant sa *Prude* au Feydeau le trois décembre 1797, pièce très complexe qui revenait sur

<sup>550</sup> Sur les adaptations de *Tartuffe* et la fortune de cette comédie à l'époque révolutionnaire, voir W.D. Howarth, « Les "Tartuffes" de l'époque révolutionnaire », dans Mario Richter (éd.), *Il Teatro e la Rivoluzione Francese*, cit., p. 65-77.

<sup>551</sup> Sur la pièce de Laya, voir l'introduction de l'édition critique de Mark Darlow et Yann Robert (London, MHRA, Phoenix, 2011, p. 7-125) et Graham E. Rodmel, *French drama of the revolutionary years*, London and New York, Routledge, 1990, p. 136-219 ; sur son rapport aux *Femmes Savantes*, voir Jacques Truchet, « Deux imitations des Femmes Savantes au siècle des Lumières, ou Molière antiphilophe et contre-révolutionnaire », dans *Approches des Lumières : mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 471-485.

<sup>552</sup> Lemer cier, *Cours analytique de littérature générale*, cit., t. 2, p. 461.

<sup>553</sup> *Ibid.*, italique dans le texte. Sur les métaphores relatives au théâtre dans la littérature occidentale (et notamment dans la littérature ancienne et chez Shakespeare), voir Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age Latin* (trad. Jean Bréjoux), Paris, PUF, 1956, p. 235-244.

<sup>554</sup> M. Peltier, *Paris pendant l'année 1795*, Londres, Baylis, 1795, p. 408-410.

<sup>555</sup> Charles Labitte, *Poètes et romanciers modernes de la France*, cit., p. 443.

<sup>556</sup> Voir Antoine-Vincent Arnault, *Souvenirs d'un sexagénaire*, éd. crit. par Raymond Trousson, Paris, Champion, 2003, p. 404.

<sup>557</sup> Peltier, *Paris pendant l'année 1795*, cit., p. 409.



le milieu bourgeois exploré dans *Lovelace*, dont elle n'égalé pas le succès. Selon *Le Censeur dramatique*, la comédie aurait effectivement une « intrigue très compliquée » et, de plus, difficile à suivre « à travers les orages d'une Représentation qui a été assez tumultueuse » ; pour le périodique, la première aurait été un véritable échec : si au cinquième acte, avec le mariage final, tous les personnages « sont pourtant satisfaits » les spectateurs n'auraient « pas paru partager, dans toute son étendue, ce contentement général »<sup>558</sup>. *La Décade philosophique* voit en revanche dans la pièce une réécriture mal réussie des *Liaisons dangereuses* de Laclos et des *Mémoires de Gramont* d'Antoine Hamilton. Le texte de la comédie, qui n'eut d'ailleurs que cinq représentations, a été perdu, mais les périodiques en fournissent un résumé extrêmement détaillé :

Un jeune libertin âgé de vingt ans, sans mœurs, sans principes, pour qui rien n'est sacré, pas même l'innocence, pénètre un jour dans un appartement : il y trouve une jeune personne âgée de quinze ans, et qu'il voit pour la première fois : il méconnaît assez tout principe de morale, de décence, d'hospitalité, pour méditer des projets de violence qu'il exécute sur-le-champ, et il disparaît sans connaître sa victime ; mais de cet attentat lui naît un fils qu'une vieille tante avare lui remet, sans vouloir lui en nommer la mère : le caractère immoral et volage du suborneur lui fait peu désirer de revoir celle qu'il a déshonorée. Dix-sept ans se sont écoulés depuis cette monstrueuse aventure. Floricourt, c'est le nom du nouveau Valmon [sic], a jusqu'ici été forcé de s'expatrier, par suite de ses continuelles espiègleries contre l'honneur et la sûreté des familles ; mais il revient en France, et revient tout aussi peu repentant, tout aussi corrompu qu'à son départ. Il raconte gaîment à son valet tous ses forfaits, qu'il nomme ses exploits, se rappelle sans remords l'aventure qui l'a rendu père. Il apprend que sa cousine Dorville, chargée en secret de l'éducation du jeune Auguste, fruit de son crime, a une belle-sœur excessivement prude ; il forme incontinent le projet de la séduire, s'introduit chez elle [...] et parvient [...] à lui inspirer de l'intérêt [...]. Il est surpris à ses genoux par madame Dorville : c'est alors que l'orgueil irrité de la dévote se change en ressentiment profond, et la mène au désir coupable de se venger de sa belle-sœur. Le jeune Auguste lui en fournit le moyen; [...] En effet, cette Angeline, si prude, est précisément la jeune victime des emportemens déréglés de Floricourt mais elle croyait son secret mort avec son fils. [...] Il semble que cette reconnaissance, qui dénoue tous les fils de l'intrigue, doit aussi dénouer la pièce : on se trompe ; ce n'est que la fin du quatrième acte. Le cinquième, tout-à-fait inutile, puisqu'il ne reste rien à savoir, se passe en scènes purement épisodiques, en menaces de la part de Dorville contre Floricourt, pour le contraindre à épouser sa sœur, [... le libertin] se détermine à épouser la mère de son fils, qu'il a commencé par déshonorer, et qu'il vient encore d'avilir tout récemment en parvenant à la séduire sans amour<sup>559</sup>.

En dépit des différences évidentes entre les fables des deux pièces, le titre de la comédie de Lemercier renvoie directement à une autre *Prude* (1740), cette « espèce de Tartufe femelle »<sup>560</sup> que Voltaire reprend du *Plain Dealer* de Wycherley (1676) en la mettant en scène en 1747 sur le théâtre du Château de Sceaux<sup>561</sup>. Par cette filiation indirecte, l'auteur peut

<sup>558</sup> *Le Censeur dramatique*, 10 frimaire an VI.

<sup>559</sup> Le périodique critique également la structure de la pièce, qui aurait pu se terminer au quatrième acte et qui se signale par un cinquième acte « tout-à-fait inutile » et constitué principalement par des « scènes épisodiques ». *La Décade philosophique*, an VI, premier trimestre. *Le Censeur dramatique* offre un résumé presque aussi long.

<sup>560</sup> Jean-François La Harpe, *Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Ledoux, 1815, p. 14.

<sup>561</sup> Lemercier, qui connaissait sans doute la pièce de Voltaire, reprend le thème du déguisement de l'héroïne en garçon dans sa comédie régulière *Le frère et la sœur jumeaux* (Paris, Barba, 1816 – comédie en trois actes et en vers, Odéon, 07 novembre 1816), sur cette comédie, voir *infra*.

mettre sa pièce sous l'égide de Voltaire et se livrer à l'analyse de mœurs bourgeoises que le genre mineur permet aisément<sup>562</sup>. Lovelace incarnait effectivement le profil du débauché repentant, tiraillé, depuis le début, entre la vocation de la vertu et la tentation du vice ; dans Floricourt, l'auteur tente en revanche d'analyser un autre visage du libertin en créant ainsi un personnage qui s'avère dépourvu de toute forme de morale<sup>563</sup>. Après avoir essayé de nuancer le caractère de Lovelace, Lemerrier a signé avec la *Prude* une pièce qui se signale avant tout par la présence d'un protagoniste masculin violent qui demeure finalement impuni. Angeline et Clarisse s'inscrivent dans le type théâtral de la « femme victime », figure récurrente dans le théâtre du dix-huitième siècle, dont la présence transgénérique est constable aussi bien dans la tragédie que dans la comédie et le drame, et dont Lemerrier resémantise la fonction<sup>564</sup>. La *Prude* contredit ainsi l'expérience de *Lovelace* : le repentir final du libertin dans la pièce inspirée de Richardson – effet positif de l'innocence de Clarissa qui éveille un penchant inné du personnage éponyme – semblait véhiculer une morale somme toute positive, dans la mesure où non seulement le vice était finalement puni par la mort mais cette mort même possédait une valeur salvatrice. Le suicide/sacrifice de Clarissa et le duel final de Lovelace, qui trouve ainsi son expiation dans la mort, sont remplacés dans la *Prude* par la solution de compromis du mariage final, union « sans amour » qui condamne la protagoniste à de nouvelles humiliations. Ce nouveau tableau qui peint la classe moyenne sous des couleurs beaucoup plus sombres est marqué par la crise des valeurs bourgeoises caractérisant la période directoriale. Lemerrier joue donc avec les clichés de la comédie (l'agnition de l'enfant ; le mariage final) pour dénoncer les dérives de la société républicaine dont le mariage et la famille constituaient les deux piliers fondamentaux.

Ce portrait de l'hypocrisie bourgeoise qu'offre la pièce n'est pas apprécié par la critique, qui en relève l'obscénité tout en soulignant le caractère romanesque et larmoyant du drame : d'après la *Décade*, la pièce conjuguerait le « romanesque le plus invraisemblable » et « l'indécence la plus révoltante »<sup>565</sup> : elle ne dépasse pas la troisième représentation. Lemerrier n'est plus un jeune débutant, après le succès d'argent d'*Agamemnon* on attendait

---

<sup>562</sup>En 1827, Lemerrier reconnaît au drame ses « qualités essentielles » consistant principalement « dans l'éloquence animée des passions ordinaires qui agitent la société », Lemerrier, article *Drame* de l'*Encyclopédie moderne*, reproduit dans l'Annexe de la présente édition de *Pinto*.

<sup>563</sup> De ce point de vue, le jugement de la *Décade* n'est pas surprenant : la stagnation des genres comiques dans les théâtres officiels concerne non seulement la forme mais aussi le fonds des pièces, dans la mesure où les ouvrages dramatiques se font essentiellement les vecteurs et les propagateurs d'une « morale bourgeoise ». Sur ce répertoire, voir Jacqueline Razgonnikoff, « La comédie de mœurs : de la morale facile à la morale bourgeoise dans le répertoire des théâtres officiels », dans Martial Poirson, *Le théâtre sous la Révolution*, cit., p. 125-139.

<sup>564</sup> Lucette Desvignes, « Le Théâtre de Voltaire et la femme victime », *Revue des Sciences humaines*, 168, 4, 1977, p. 537-571.

<sup>565</sup> *La Décade philosophique*, an VI, premier trimestre.

de lui une maîtrise du genre comique comparable à celle qu'il avait montrée pour la tragédie. La *Décade* ne peut que conseiller à l'auteur « de se livrer à la Comédie gaie, la vraie comédie, plutôt qu'au genre du drame dont on est fâché de voir un homme à talent propager la contagion »<sup>566</sup>, en évitant de prêter à Thalie les larmes de Melpomène ou le visage grimaçant de Momus.

Les premiers essais comiques de Lemer cier sont donc marqués par une certaine conformité au style et aux modes de son temps : à l'exception de *Scarmentade*, ils ne se signalent pas par l'originalité qui caractérisera sa production dramatique sous l'Empire. Néanmoins, la révolution lemercienne commence déjà à se mettre en place dans sa production de jeunesse : ses comédies, jusqu'à la *Prude*, constituent des tentatives de donner une vigueur nouvelle à des formes dramatiques stagnantes. Cette volonté se traduit d'abord en une pratique théâtrale qui n'exclut pas – ou pas encore, et *Lovelace* en est un clair exemple – le pathétique<sup>567</sup>. Son entreprise la plus hardie, c'est-à-dire *Les voyages de Scarmentade*, dont il ne reste presque plus de traces, semble déjà annoncer par son sujet et par sa structure les feux audacieux de *Christophe Colomb* (1809). Dans ses premières comédies, on retrouve déjà certains des thèmes qui seront propres à ses ouvrages les plus mûrs, tels que le combat contre l'imposture et la dissidence envers toute forme d'autorité illégitime : dans cette perspective, *Le Tartuffe révolutionnaire* contiendrait *in nuce* la polémique acharnée de *Pinto* et la dénonciation féroce de *Clovis*. D'un point de vue esthétique, cette première production dramatique montre la prise de conscience de l'inadéquation des formes dramatiques traditionnelles, dont Lemer cier ne s'affranchit que partiellement. A partir de ce constat, Lemer cier essaie un renouvellement du théâtre fondé sur une réflexion sur les différents genres dramatiques caractérisant aussi bien ses ouvrages théoriques que leurs réalisations scéniques. Après l'échec de *La Prude*, le retour de Lemer cier à la comédie constitue donc – du moins d'un point de vue théorique – une tentative de concilier la reprise d'un ton proprement comique et le besoin de renouvellement d'un art que l'auteur considérait désormais comme périmé. Dans un contexte de stagnation des genres comiques, Lemer cier décide finalement de suivre le modèle beaumarchien, en créant son *Pinto*, une « comédie » à sujet historique qui englobe certaines des caractéristiques du drame et dont le caractère

---

<sup>566</sup> *Ibid.*

<sup>567</sup> Lemer cier se montre ensuite beaucoup plus conservateur et condamne ouvertement le « larmoyant » en le présentant comme un « abâtardissement » de la comédie, Lemer cier, *Cours analytique de littérature générale*, cit., t. 2, p. 50.

exceptionnel a été également soulignée par la critique moderne<sup>568</sup>. Cette même originalité acquiert une importance nouvelle par rapport à la réflexion théorique à tendance conservatrice et à la production dramatique de l'époque.

---

<sup>568</sup> *Pinto* serait ainsi « la comédie la plus intéressante et la plus novatrice de ces pièces marginales où semble se concentrer l'inventivité dramatique révolutionnaire », Pierre Frantz, « Théâtres et fêtes de la Révolution », dans Jacqueline de Jomaron, *Le Théâtre en France*, Paris, Colin, 1992, p. 521.

## II.1.2 Stagnation de la comédie. La réflexion théorique de la fin du siècle à l'Empire

### II.1.2.1 Comique *versus* comédie

L'attention que l'on porte sur le théâtre et sur ses potentialités de médium d'information et surtout d'éducation des masses populaires pendant la période révolutionnaire ne concerne pas seulement le répertoire tragique<sup>569</sup> : Si la politique du théâtre concerne essentiellement ses contenus, elle établit également un rapport de continuité avec les débats sur l'utilité publique de la scène qui traversent tout le dix-huitième siècle. Elle s'insère dans un plus vaste débat concernant le rapport du théâtre à la morale qui finalement ne peut qu'affecter ses formes. En ce qui concerne la comédie, l'un des enjeux principaux de cette réflexion est constitué par la légitimité du rire que plusieurs auteurs tendent à remettre en doute déjà à partir des premières décennies du dix-huitième siècle<sup>570</sup>.

Dans son *Traité sur les causes physiques et morales du rire*, Poinsonnet de Sivry condense, par une formule synthétique, l'une des problématiques centrales de la réflexion sur le comique et la comédie au dix-huitième siècle :

Un trop grand intérêt nuit visiblement dans la Comédie à l'action du rire, il est difficile & même dangereux de prétendre allier ces deux mobiles incohérents, qui jaloux de briller seuls, semblent réciproquement s'exclure de l'étendue de la scène<sup>571</sup>.

Comment concilier l'utilité morale et l'aversion que semble impliquer le ridicule ? Les réponses sont multiples. Le manque d'une tradition normative aussi imposante que celle de la tragédie implique un certain degré de plasticité du genre. La comédie peut ainsi prendre les formes les plus disparates qui changent souvent par rapport au lieu de représentation : si à la Comédie-Française c'est le modèle de la haute comédie qui l'emporte normalement, la variété du genre est attestée par les productions des Italiens, des théâtres forains et ensuite par les scènes de boulevard.

Créature polymorphe au statut fluctuant, la Thalie des Lumières est au centre d'une réflexion sur le rapport du théâtre à la morale qui affecte aussi bien ses formes que ses contenus. L'apparition du genre larmoyant d'abord et des genres intermédiaires ensuite tendrait à bousculer l'identité générique de la comédie, le ridicule n'apparaissant plus – déjà

---

<sup>569</sup> Sur le rapport entre tragédie et politique entre Révolution et Empire, voir *supra*.

<sup>570</sup> Je ne me propose pas ici de reprendre un propos qui ne concerne pas directement Lemer cier et la comédie du tournant du siècle : je me contenterai d'évoquer certaines des questions auxquelles la réflexion théorique contemporaine de l'auteur de *Pinto* s'est principalement intéressée. Sur l'évolution générique de la comédie au dix-huitième siècle et notamment sur son rapport à la morale, voir Sophie Marchand, *Théâtre et pathétique*, cit., p. 145-193 ; Jean Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000.

<sup>571</sup> Louis Poinsonnet de Sivry, *Traité des causes physiques et morales du rire relativement à l'art de l'exciter*, Francfort, 1769, p. 132. Pour l'auteur de *La Berlue*, l'union de ces deux pôles (l'intérêt et le ridicule) ne serait réalisable que dans la forme intermédiaire du drame.

chez Corneille<sup>572</sup> – comme catégorie consubstantielle au genre. Depuis le début du siècle, plusieurs auteurs s’interrogent effectivement sur l’utilité morale de la comédie et repensent le genre par rapport aux deux maximes horatiennes « ridendo dicere verum » et « castigat ridendo mores »<sup>573</sup>. Pour Voltaire, promoteur lui aussi d’un élargissement du domaine du comique<sup>574</sup>, « le sourire de l’âme » est « préférable au rire de la bouche »<sup>575</sup> : l’idée d’une fonction précise de la comédie, dont la vocation serait de « rendre le vice odieux », est ainsi reprise dans nombre d’écrits théoriques, de Destouches à Mercier<sup>576</sup> et traduit une porosité entre le genre comique proprement dit et le drame tendant à remplacer le « ridicule » par l’« intérêt ». Si d’un côté les dramaturges-philosophes proposent des modèles de comédie d’où le rire est presque entièrement banni – c’est encore le cas par exemple, chez Mercier – la critique la plus conservatrice – dont les écrits de La Harpe sont un clair exemple – tente en revanche de rétablir l’identité générique de la comédie par le retour à un ridicule franc et non grossier<sup>577</sup>. Mimésis des *realia* et du cœur humain ou émulation stylisée de la « belle nature » ? Le débat sur le rapport de la scène à la réalité est aussi au centre de la réflexion théorique. Dans une *Epître à Beaumarchais* publiée en 1767 dans le *Mercur de France*, une « Muse Jouaillère » reprend, sur le ton badin et ludique, l’idée d’une comédie qui soit à la fois miroir de la nature et instrument utile à l’éducation du public qui ne renoncerait pourtant pas au rire et dont la poétique du *Mariage de Figaro* se ferait l’emblème<sup>578</sup>.

---

<sup>572</sup> Dans la *Dédicace* de son *Don Sanche*, Corneille soutenait déjà que l’essence de la comédie ne consistait guère dans le risible et que Thalie pouvait bien « se passer du ridicule », voir *Infra*.

<sup>573</sup> En faisant justement appel à Molière, et notamment à *Tartuffe*, Luigi Riccoboni cite *in extenso* Horace : « C’est à cette manière de traiter la Comédie qu’on pourrait peut-être appliquer la maxime, *ridendo dicere verum quid vetat !* ». Les personnages de l’Imposteur et de ses dupes représenteraient pour Lelio le paradigme du bon usage de la comédie, dans la mesure où l’imitation de la nature et la force du ridicule seraient ici asservies à la fonction moralisatrice du *castigat ridendo mores*. Riccoboni, entre autres, fait appel à cette notion de théâtre-miroir de la société : la mimésis comique doit être employée afin de rendre ce genre « utile pour les mœurs ». Afin de moraliser le théâtre, Riccoboni prône également la suppression des intrigues amoureuses (Luigi Riccoboni, *De la réformation du théâtre*, Paris, Le Breton, 1767, p. 53). Rousseau aussi l’affirme clairement : la mise en scène des passions est toujours dangereuse, même quand on essaie de les réprimander sur le théâtre, leur « charme » est tellement fort qu’il rend toute tentative de moralisation complètement vaine (Voir Rousseau, *Lettre à d’Alembert sur les spectacles*, éd. Marc Buffat, Paris, Flammarion, 2002, p. 105-106).

<sup>574</sup> Voir *Infra*.

<sup>575</sup> Voltaire, *Préface*, de *l’Ecossoise*, dans Voltaire, *Zaïre, Le Fanatisme ou Mahomet le prophète, Nanine ou l’homme sans préjugé, Le Café ou L’Ecossoise*, ed. Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 2004, p. 314.

<sup>576</sup> Destouches, *Lettres sur divers sujets*, dans *Œuvres*, La Haye, s. n., 1742, t. 4, p. 19 ; « Toute comédie qui ne corrige pas le vice est une méchante comédie, sans qu’on puisse l’appeler mauvaise », Mercier, *Du théâtre*, cit., p. 1127.

<sup>577</sup> La question du « bon goût » du rire est presque autant discutée que celle du « bon usage » du ridicule. Marmontel essaie de systématiser cette réflexion en postulant une distinction entre le comique « grossier » et le comique « bas » et crée un classement qui se ressent de l’influence de tout un siècle de réflexions et de débats esthétiques. Sur les notions de « comique » et « comédie » dans les *Eléments de Littérature*, voir *Infra*.

<sup>578</sup> « Thalie, en instruisant, veut toujours amuser : / Et son talent divin, sans être trivial, / Est de nous faire rire en glissant la morale : / La nature est son guide : nourrie en ses atours, / Dans le cœur des humains elle prend ses secours », *Epître à M. Caron de Beaumarchais, sur son drame intitulé Eugénie*, par une Muse Jouaillère, à Paris, ce 15 février 1767, dans *Mercur de France*, avril 1767.

Au delà d'une stigmatisation des productions des théâtres de la Foire de la part des auteurs de "hautes" comédies, on assiste à une condamnation d'ensemble du rire grossier et de ses dérivés farcesques. Cette condamnation serait liée à des raisons essentiellement esthétiques – chez Cailhava ou chez La Harpe – ou bien à des problématiques d'ordre éminemment éthique – chez Mercier ou Diderot. Pourtant, les scènes subalternes représentent tout au long du siècle autant de signes de la vitalité et de l'instabilité de la muse comique. « Euphémiser et dignifier le comique, au risque de le perdre ; le débrider, au risque de s'y perdre »<sup>579</sup> : de la comédie sérieuse à la farce triviale, en passant par le genre larmoyant, Thalie assume au fil des décennies les formes les plus disparates<sup>580</sup>. En essayant de tracer un premier bilan, la réflexion théorique de la fin du siècle cherche à trouver un ordre dans la *silva* des thèmes et des formes que le genre comique a pris depuis la mort de Molière. Cette réflexion menée par la critique à partir des années soixante-dix, qui s'acharne contre les genres intermédiaires et la comédie à la Beaumarchais et constitue le pendant théorique du retour à l'ordre (et à Molière) dans la pratique scénique des grands théâtres, s'avère fondamentale pour mieux comprendre le contexte où *Pinto* a vu le jour.

Le tournant du siècle hérite donc des problématiques liées au statut du ridicule par rapport à l'esthétique et à l'éthique de la comédie contenues dans un vaste ensemble de textes – éparpillés dans les articles des périodiques et dans les préfaces des ouvrages dramatiques – au sein desquels certains théoriciens ressentent l'exigence d'une organisation plus précise. Le manque d'un ouvrage de référence, le vide normatif en matière de comédie constaté à partir de la *Poétique* d'Aristote, ainsi que la naissance des genres intermédiaires et « bâtards » poussent donc la critique conservatrice de l'époque à une réaction et à une tentative de normalisation qui se voudraient également un rappel à l'ordre.

---

<sup>579</sup> Jean Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, cit., p. 21.

<sup>580</sup> Pour une vue d'ensemble, voir P. Frantz et S. Marchand (éds.), *Le théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2009, p. 32-42 ; p. 109-118.

## II.2.1.2 Retour au rire, retour à l'ordre

En 1772, Cailhava d'Estandoux, écrivain comique et auteur d'un célèbre traité *De l'art de la comédie*<sup>581</sup>, affiche contre le drame le même acharnement que l'on trouve ensuite chez La Harpe et qui caractérise l'ensemble de la pensée théâtrale des partisans du « bon goût »<sup>582</sup>. Le traité de Cailhava part justement du constat de l'absence d'une littérature normative en matière de comédie, ce que l'auteur présente comme l'une des causes principales de la décadence de l'art et de la naissance des genres nouveaux et « bâtards ». « L'art de la comédie, le plus beau sans contredit et le plus difficile [...] prend alternativement, dans un court espace de temps, cent formes différentes » ; la pénurie d'ouvrages théoriques consacrés à ce genre a permis la prolifération de toute une série de « monstres dramatiques » dont la taxinomie serait devenue impossible<sup>583</sup>. Dans son traité, l'auteur se montre encore très proche des théoriciens du dix-septième siècle dont il essaie de ressusciter les thèses : Cailhava fonde en effet son système esthétique sur les catégories de la vraisemblance et de l'imitation, dans lesquelles il croit apercevoir la vraie « essence » de la comédie<sup>584</sup>. La poétique de la mimésis, conçue en même temps comme une imitation de la nature et une émulation des grands auteurs, lui sert d'abord à réfuter l'acceptabilité des genres intermédiaires au sein du système dramatique traditionnel. Le drame est ainsi présenté comme un genre « monstrueux » qui, tout en étant « composé de parties prises dans la nature », n'exercerait pas correctement cette imitation : les éléments que les drames tirent de la réalité seraient en effet « si mal assortis » qu'ils engendreraient « un ensemble détestable »<sup>585</sup>. Pour Destouches, qui assimile l'art de l'auteur comique à la peinture des portraitistes, la mimésis fidèle de la nature doit l'emporter

---

<sup>581</sup> Jean-François Cailhava d'Estandoux, *De l'Art de la comédie, ou Détail raisonné des diverses parties de la comédie et de ses différents genres, suivi d'un traité de l'imitation, où l'on compare à leurs originaux les imitations de Molière et celles des modernes... terminé par l'exposition des causes de la décadence du théâtre et des moyens de le faire refleurir*, Paris, Didot aîné, 1772, 4 vol., toutes les citations seront tirées de ladite édition. Le premier tome est consacré au classement des divers types de comédie, le deuxième aux notions d'imitation et émulation, alors que le troisième et le quatrième se focalisent respectivement sur Molière imitateur et Molière imité. L'édition de 1789 (Paris, Pierres, 2 t.) propose une version abrégée de l'immense travail de 1772. Si l'idée de fond reste la même, l'auteur raccourcit l'analyse des imitateurs de Molière et se borne à présenter l'exemple de Regnard. Les références au théâtre étranger et les longues dissertations sur les genres théâtraux sont aussi réduites en faveur d'une analyse qui remet la comédie au premier plan. L'annexe sur les *Causes de la décadence du théâtre* est également supprimée.

<sup>582</sup> Lemercier connaît parfaitement l'ouvrage de La Harpe. S'il ne cache pas son admiration pour le premier, il n'a pas de difficulté à afficher sa haine pour le deuxième (voir Lemercier, *Cours analytique de littérature*, cit., t. 2, p. 232 ; t. 3, p. 78).

<sup>583</sup> Cailhava d'Estandoux, *De l'Art de la comédie*, cit., vol. 1, p. 1 ; 3.

<sup>584</sup> La vraisemblance serait pour lui « le fondement de toute pièce de théâtre », « l'essence même d'une comédie », *Ivi*, p. 433.

<sup>585</sup> Cailhava d'Estandoux, *De l'Art de la comédie*, cit., vol. 4, p. 6.



sur la volonté d'embellir le portrait<sup>586</sup> ; selon Cailhava, la bonne comédie ne peut naître en revanche que de l'imitation de la « belle nature », réalisée par l'émulation des « bons modèles » qu'il limite à Plaute, Térence et Molière<sup>587</sup>. L'imitation de la nature doit ainsi être soumise à la « vraisemblance », mais surtout au « bon sens » et aux « bienséances »<sup>588</sup>. A cette idée d'ordre doit finalement correspondre une finalité édifiante. Pour Beaumarchais, la « moralité du genre plaisant » serait nécessairement « moins profonde ou nulle », la comédie supposant chez le spectateur/lecteur des dynamiques d'aversion, de mise à distance, liées au phénomène du rire<sup>589</sup>. Cailhava assigne aussi à la comédie un « but moral » précis, mais l'intérêt et la morale demeurent néanmoins soumis aux exigences du rire. Les vraies comédies naissent du juste équilibre entre morale et ridicule, « celles dont la morale fait l'unique mérite, usurpent le titre de comédie »<sup>590</sup>. En dépit de ses positions conservatrices, Cailhava montre une certaine ouverture pour le théâtre étranger, et notamment pour le *blank verse* de Shakespeare qu'il associe à la prose de Molière, mais seulement dans la mesure où il paraît « plus propre » au théâtre français<sup>591</sup>.

Cailhava refuse d'analyser la production contemporaine et se limite à proposer des extraits de pièces modernes mis en parallèle avec ceux qu'il considère comme leurs modèles, en invitant le lecteur à tirer les conclusions de cette comparaison. Son choix textuel se fonde cependant sur l'axiome de base de sa méthode comparative, qui pose l'imitation comme paramètre général d'évaluation des œuvres littéraires : après Molière, « l'auteur comique le plus généralement estimé » serait donc Regnard, c'est-à-dire « celui qui a le plus imité ses prédécesseurs »<sup>592</sup>. Sans insister nécessairement sur l'importance de l'imitation, d'autres théoriciens beaucoup moins conservateurs que Cailhava ou La Harpe identifient dans Molière le paradigme de l'achèvement de la comédie, dans une vision qui se ressent néanmoins du regard épurateur que le dix-huitième siècle a porté sur l'auteur de *Tartuffe*.

---

<sup>586</sup> « Si un Peintre en portrait, par exemple, au lieu de copier fidèlement les traits de l'homme qui se fait peindre [...] s'avisait d'allier à ses traits des grâces et un air fin qui n'y seraient point, quelque beau que fut d'ailleurs ce portrait, [...] par ce défaut essentiel ne serait pas un mauvais portrait ? », *Troisième lettre à M. le Chevalier de B\**, dans Destouches, *Œuvres Dramatique*, Paris, Imprimerie Royale, 1757, t. 4, p. 177.

<sup>587</sup> Cailhava d'Estandoux, *De l'Art de la comédie*, cit., vol. 2, p. 3.

<sup>588</sup> Cailhava d'Estandoux, *De l'Art de la comédie*, cit., vol. 3, p. 1.

<sup>589</sup> Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, cit., p. 127.

<sup>590</sup> Cailhava d'Estandoux, *De l'Art de la comédie*, cit., vol. 3, p. 405.

<sup>591</sup> Cailhava d'Estandoux, *De l'Art de la comédie*, cit., vol. 1, p. 111-112 et p. 22n. L'accueil de Shakespeare en France et son importance au sein de la formation de l'esthétique romantique feront l'objet d'un chapitre séparé (voir *Infra*).

<sup>592</sup> Cailhava d'Estandoux, *De l'Art de la comédie*, cit., vol. 4, p. 4. On repensera ici au Louis Racine des *Réflexions sur la poésie* : « Poète, nom qui ne signifie pas créateur ou inventeur, comme le pensent quelques personnes, mais seulement ouvrier, comme si l'on voulait dire ouvrier parfait » (Louis Racine, *Réflexions sur la poésie*, chap. II, *L'Essence de la poésie*, in *Œuvres de Louis Racine*, Paris, Le Normant, 1808, t. II, p. 184)

Une autre tentative de réorganisation de la réflexion sur le comique est menée une quinzaine d'années plus tard par Jean-François Marmontel dans ses *Eléments de littérature*<sup>593</sup>. L'ouvrage de Marmontel, qui sait trouver « un juste milieu » entre le respect des règles classiques et l'observation attentive des changements qui ont eu lieu au cours du siècle, n'est pas entièrement consacrée à la comédie mais représente une *summa* des idées esthétiques du dix-huitième siècle dans tous les différents domaines des belles lettres<sup>594</sup>. Les *Eléments* sont le fruit d'un travail de réemploi et de systématisation d'un ensemble de textes que l'auteur avait déjà publiés – notamment les articles donnés pour l'*Encyclopédie* et les réflexions de sa *Poétique française* (1763) – et qu'il complète par la rédaction d'un certain nombre d'articles nouveaux. Comme l'affirme l'auteur dans l'*Avertissement*, apparemment adressé « aux jeunes gens [...] impatientes » de se vouer à la pratique de l'art sans s'attarder sur les études théoriques<sup>595</sup>, les *Eléments* constitueraient un *compendium* à vocation essentiellement divulgatrice<sup>596</sup>. Néanmoins, les articles contenus dans cet ouvrage ne tiennent pas du simple compte-rendu de rudiments de stylistique ou rhétorique, mais ils abordent l'esthétique littéraire de manière problématique. Comme le montre sa *Table méthodique*, l'auteur consacre une vingtaine d'articles au genre tragique et une quinzaine au comique, alors que le drame fait l'objet d'un seul article, inséré dans le regroupement thématique sur la tragédie<sup>597</sup>. Synthèse d'un siècle de débats idéologiques et de réflexions esthétiques, dans les *Eléments de littérature* les articles consacrés à la comédie et au drame montrent bien le visage multiforme et les contours flous de la muse comique. Le regroupement thématique de la comédie – contenant des articles très diversifiés qui vont de la « farce » au « dialogue philosophique » – atteste par cette variété l'identité générique floue de Thalie à la fin du dix-huitième siècle. Comme témoignage d'une scission avérée dans la pensée des Lumières, Marmontel traite la « comédie » et le « comique » dans deux articles séparés<sup>598</sup>. La comédie est définie comme

---

<sup>593</sup> Marmontel, *Eléments de littérature* (1787), édition présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris, Edition Dejonquères, 2004, toutes les citations seront tirées de la même édition.

<sup>594</sup> Voir Roland Mortier, « Un essai de conciliation : les *Eléments de Littérature* de Marmontel », dans *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982, p. 173-185. L'essai de Mortier se termine par une analyse comparative de la pensée de Marmontel et d'André Chénier, relevant l'ambiguïté du rapport entre tradition et innovation chez les deux auteurs.

<sup>595</sup> Marmontel, *Eléments de littérature*, cit., p. 34.

<sup>596</sup> La nature descriptive de l'ouvrage de Marmontel, sa volonté affichée d'abstraction et de synthèse, se concrétisent dans un choix complètement opposé à celui de Cailhava : si l'*Art de la comédie* se signalait par un encombrement onomastique d'auteurs et d'ouvrages, les *Eléments* réduisent la citation des auteurs contemporains au strict minimum. Ni Mercier, ni Beaumarchais, ni La Chaussée ne sont évoqués par Marmontel. Destouches n'apparaît que dans l'*Essai sur le goût* et en tant qu'auteur d'éloges.

<sup>597</sup> Marmontel, *Eléments de littérature*, cit., p. 1273-1275.

<sup>598</sup> Quoique reliés par des renvois internes et associés explicitement dans la *Table méthodique* (p. 1275).

une « imitation des mœurs en action », <sup>599</sup> alors que le comique est présenté comme une « relation » entre un objet perçu et un sujet percevant qui est censé recevoir un certain « effet ». La nature subjective de l'effet comique fait ainsi que « ce qui est *comique* pour un tel peuple, pour telle société, pour tel homme, peut ne pas l'être pour un tel autre » <sup>600</sup> : en reprenant la notion voltairienne d'un « beau très relatif » <sup>601</sup>, Marmontel semble ici accepter l'idée moderne de la relativité du goût en général, sans pourtant renier la supériorité du théâtre français par rapport à tout l'ensemble de la scène européenne antique et moderne.

Sans accepter le mélange des genres – défaut majeur d'un « génie » tel que Shakespeare, que l'esprit de son époque aurait « dépravé » <sup>602</sup> – l'auteur de *Bélisaire* n'a pourtant pas de difficulté à admettre dans son système générique la comédie « attendrissante ». En se référant à Corneille, Marmontel souligne donc l'utilité du genre pathétique qui « nous intéresse de plus près » et dont les « exemples nous touchent davantage » et s'avèrent plus utiles aux mœurs que la tragédie ; ce type de comédie est quand même dangereuse à cause de la difficulté intrinsèque d'un genre qui doit être « à la fois familier et intéressant » sans tomber dans le « froid » ou, pire, dans le « romanesque » <sup>603</sup>. L'association drame-tragédie offerte par la *Table* est aussi confirmée dans l'article consacré au genre intermédiaire que Marmontel définit comme « une espèce de tragédie populaire » s'intéressant aux « situations les plus misérables de la vie commune ». L'utilité morale du drame, genre « qui émeut pour persuader », se fonde sur la mise en scène de situations pathétiques communes mais « décentes » : la réalité est toujours plus frappante que sa « copie », la « nature » doit être « embellie » par le recours à un style « simple » et jamais « trivial » <sup>604</sup>. Marmontel ne condamne pas le genre intermédiaire : en évoquant la préface de *l'Enfant prodigue* – paradigme du bon usage du drame –, Marmontel met en garde les écrivains sur la difficulté d'un genre destiné uniquement aux auteurs de talent. Pour Marmontel, le risque qu'entraîne le genre intermédiaire n'est pas la corruption des autres

---

<sup>599</sup> Marmontel, *Éléments de littérature*, cit., s.v. « comédie », p. 279.

<sup>600</sup> Marmontel, *Éléments de littérature*, cit., s.v. « comique », p. 290, italique dans le texte. Marmontel distingue entre comique « grossier », ou de mauvais goût, et comique « bas », où l'adjectif n'aurait aucune acception péjorative et ne servirait qu'à indiquer la « condition » des personnages issus de l'univers populaire (*Ivi*, s.v. « comique », p. 293-295 et « farce », p. 562-567).

<sup>601</sup> Une tragédie qui a eu un grand succès en France peut ne pas en avoir en Angleterre : d'après Voltaire « le beau est très relatif, comme ce qui est [...] de mode à Paris ne l'est pas à Pékin » (*Dictionnaire Philosophique*, Paris, Flammarion, 1964, s.v. « beau, beauté », p. 62-63). Pour Voltaire, ce qui serait passible de susciter « le plaisir et l'admiration » de manière universelle serait plutôt le beau moral, la jouissance dérivant de l'admiration d'une action éthiquement noble.

<sup>602</sup> Marmontel, *Essai sur le goût*, dans *Eléments de littérature*, cit., p. 46.

<sup>603</sup> Marmontel retrouve encore une fois l'origine du genre attendrissant dans *l'Adrienne* de Térence ; il est important de souligner que l'auteur ne se sert pas de l'adjectif « sérieux » lorsqu'il aborde les genres comiques.

<sup>604</sup> « C'est partout l'air de la vérité, sa ressemblance, mais jamais sa copie », Marmontel, *Eléments*, cit., s.v. « drame », p. 423.

genres, auxquels il est inférieur, mais la corruption du goût au sens plus large : un mauvais drame risquerait de s'approcher trop de la farce, du comique « grossier » responsable de la décadence du théâtre français. Si pour Cailhava la relation entre comédie (larmoyante) et drame est de nature génétique, Marmontel repense ce même rapport dans une perspective évolutive : tout en ayant son origine dans la nécessité de trouver une nouvelle forme d'expression pour le tragique commun (bourgeois ?), par sa dérive farcesque, le drame se relie implicitement au genre comique. En stigmatisant le mélange du comique et du sérieux, Marmontel enregistre néanmoins l'existence de cette fusion que les bons dramaturges devraient éviter<sup>605</sup>.

Bref, vu la difficulté intrinsèque des genres intermédiaires, les *Éléments de littérature* admettent et la comédie larmoyante et la tragédie populaire à condition qu'elles soient pratiquées par des auteurs talentueux. Inférieures par leur nature à la haute comédie et à la tragédie, elles ne comportent de risques pour la conservation du bon goût français que dans leurs dérives triviales, farcesques ou romanesques ; plus honnête de ce point de vue que Cailhava, Marmontel tient compte de toute façon d'un changement de goût propre au public de son époque qui préférerait désormais le rire « grossier » de la farce à la noblesse de la haute comédie<sup>606</sup>.

En dépit de son ouverture envers les différentes visions de la comédie et du comique enfantés par le siècle des Lumières, Marmontel identifie encore une fois Molière comme le modèle parfait de l'écriture comique. Molière a su exceller dans le genre le plus noble et le plus « utile aux mœurs », c'est-à-dire la comédie de caractère. Au siècle des Lumières, la vision que les théoriciens du théâtre portent sur l'auteur du *Tartuffe* est souvent révélatrice de leurs positions théoriques et de leurs opinions sur la production comique contemporaine. Des auteurs tels que Palissot, La Harpe ou Cahilava d'Estandoux présentent le théâtre de Molière comme l'exemple de la perfection du genre comique, modèle idéal et idéalisé auquel la bonne comédie est appelée à se conformer. Les théoriciens du drame, – et Mercier tout d'abord – dénoncent en revanche le caractère périmé d'un genre qui n'apporte aucun bénéfice à la morale publique, néglige l'intérêt général et dont les formes seraient désormais surannées.

En réécrivant le *Moliere* de Goldoni, pièce-manifeste où l'auteur de la *Locandiera* se sert de Molière pour affirmer ses propres thèses en matière de comédie – Mercier livre de

---

<sup>605</sup> *Ivi*, p. 425.

<sup>606</sup> Marmontel, *Éléments de littérature*, cit., s.v. « comédie », *passim*.

l'auteur de *Tartuffe* un portrait tout à fait altéré<sup>607</sup>. Dans la pièce de Mercier, Molière n'est devenu comédien et dramaturge que parce que « le sort l'a voulu » et il ne poursuit sa carrière que pour « épouvanter le vice »<sup>608</sup>, le but du théâtre étant justement l'éducation du public par la mise en relief de la vertu et la stigmatisation de l'immoralité par le ridicule. Le portrait du dramaturge que l'auteur offre au public, si différent du Molière que peint Mercier dans *Du théâtre*, prend les proportions d'un modèle à imiter et pour les auteurs dramatiques et pour le peuple en général. La vertu exemplaire fait de ce personnage paradigmatique le parfait avatar du dramaturge-philosophe et Mercier n'hésite pas à lui attribuer sa propre vision du monde et du théâtre :

Je ne sais comme on écrit sans se passionner : il faut que je m'attendrisse, ou que je m'indigne. Si je suis prosterné aux pieds de la vertu, il faut, en me relevant, qu'ému de sa beauté, je frappe le vice ; point de milieu. En adorant l'une, je dois exécuter l'autre. Allez, tout froid écrivain n'est qu'un homme indifférent, dont le style devient lâche comme la pensée ; et quel nom mérite-t-il alors ?<sup>609</sup>

Elève de Gassendi et traducteur de Lucrèce, le Molière de Mercier revendique à plusieurs reprises sa vocation philosophique et fait en sorte que son théâtre soit entièrement soumis à des finalités édifiantes, la correction du vice étant le but principal de tout bon dramaturge :

Il est devoir de l'homme de lettres de s'appliquer à ranimer les mœurs et les principes de toute condition [...] Quoique les leçons de la morale n'aient point une force coactive, néanmoins le charme de l'admiration qu'inspirent nécessairement les belles mœurs invite à les adopter, et ne laisse pas toujours le tableau sans intérêt<sup>610</sup>.

« Il est fâcheux que Molière, dans son cabinet, parle comme l'auteur dans ses préfaces », se plaignait Geoffroy au sujet de la pièce<sup>611</sup>. Les correspondances entre la pensée de Mercier et celle du nouveau Molière étaient vraiment flagrantes. Comme l'a bien remarqué Gothmüller, le *Molière* de Mercier, qui se présente comme un tableau « intéressant », « moral », « riant »,

---

<sup>607</sup> Sur les *Molière* de Goldoni et Mercier, voir Jacques Truchet, « La *Vie de Molière* de Grimarest portée à la scène par Goldoni et Sébastien Mercier », dans *Mélanges historiques et littéraires sur le XVII<sup>e</sup> siècle offerts à Georges Mongrédien*, Paris, Société d'Etude du XVII<sup>e</sup> siècle, 1974, p. 367-376 ; Bodo Guthmüller, « 'Ad imitazione delli Francesi'. Il *Moliere* di Goldoni », dans *Problemi di critica goldoniana*, 1, 1994, Ravenna, Longo Editore, p. 273-297 ; Bodo Gothmüller, « Il *Moliere* di Carlo Goldoni riscritto da Louis Sébastien Mercier », dans Suzanne Winter (éd.), *Il mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi*, Roma, edizioni di Storia e Letteratura, 2006, p. 109-121 et l'introduction de Sophie Marchand, dans son édition critique du *Molière* de Mercier (en voie de parution chez Champion). Avant et après Mercier, on trouve en France plusieurs pièces où Molière paraît en tant que protagoniste ou personnage, sur ce sujet, voir Tadeusz Kowzan « Molière comme personnage de théâtre du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle », *Dix-septième siècle*, 2005, 227, 2, p. 349-354. Si Goldoni appréciait surtout le *Misanthrope*, pour Mercier *Tartuffe* est la seule pièce où Molière aurait « rendu le vice odieux », où il lui « paraît supérieur à lui-même », mais le père de la comédie française tendrait d'ailleurs à oublier son rôle de « philosophe pour mettre les rieurs de son côté », Mercier, *Mon Bonnet de nuit*, cité dans Sophie Marchand, *Théâtre et pathétique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 154 ; *Présentation*, dans Mercier, *Molière*, cit., p. 23.

<sup>608</sup> Mercier, *Molière*, cit., V, 4 ; II, 15.

<sup>609</sup> Mercier, *Molière*, cit., II, XV.

<sup>610</sup> Sébastien Mercier, *Préface du Juge*, dans *Théâtre Complet*, Amsterdam, Murray, 1828, p. iii.

<sup>611</sup> Geoffroy, *Cours*, cit., p. 291.

à la fois un « tableau du siècle » et « du ridicule », ne constitue finalement que la mise en pratique des cinq thèses sur le drame que l'auteur avait élaborées dans *Du théâtre*<sup>612</sup>.

A cette vision d'un Molière moralisateur et philosophe, s'oppose avec énergie La Harpe, qui se sert du père de la comédie française pour condamner à la fois le comique sérieux et moral et les genres intermédiaires. L'excellence de Molière par rapport à tout autre auteur comique – y compris Voltaire, son auteur-fétiche – est effectivement le pivot central de la réflexion de La Harpe sur les genres comiques dont son *Molière à la nouvelle salle* de 1782 – réponse implicite au *Molière mercien* – représente déjà le manifeste mis en action<sup>613</sup>. La pièce de La Harpe s'ouvre sur une Thalie désespérée qui déplore l'état présent de la comédie française : à cause de la pénurie de bons écrivains comiques, le fauteuil de Molière – « le premier des comiques des tous les siècles »<sup>614</sup> – est demeuré « vacant »<sup>615</sup>. Dans son ensemble, le *Molière* de La Harpe représente une condamnation globale de toute forme de pièce plaisante s'éloignant du bon goût de la haute comédie et de toute forme d'ouvrage remplaçant le ridicule par l'intérêt. De ce point de vue, la conclusion est assez éloquente. Après avoir rétabli l'ordre de la hiérarchie théâtrale, Molière semble y accueillir, quoique dans les rangs inférieurs, la « Muse du Drame » et le Vaudeville. Et pourtant la Muse du Drame, avec sa « voix lamentable », est la seule à chanter faux dans le chœur final de la pièce<sup>616</sup>. La Harpe se sert des noms de Thalie et de Melpomène pour ennoblir les origines de la tragédie et de la comédie en évoquant un référent ancien, mais il ne nomme pas Momus, divinité tutélaire du drame. Attribuer au drame une muse sans noms et le rapprocher du vaudeville correspond à une double tentative de dévalorisation : d'un côté, La Harpe renie les origines antiques du drame, de l'autre il compare celui-ci au vaudeville, genre qu'il rejette au bas de la hiérarchie théâtrale. La pièce se termine par un chant amébee opposant les différentes muses que l'auteur cache derrière l'image d'une fausse réconciliation entre les habitantes du Parnasse et ceux de la Comédie-Française. La victoire de Thalie et Melpomène s'avère finalement une condamnation sans appel des genres intermédiaires qui caractérise toute la réflexion critique de l'auteur et annonce déjà le rigorisme de son *Lycée*.

---

<sup>612</sup> Voir Bodo Gotthmüller, *Il Moliere di Carlo Goldoni riscritto da Louis Sébastien Mercier*, cit., p. 111. A l'acte IV, scène XV, Molière-Mercier déplore la foule des mauvais auteurs qui ont trahi son art et sa pensée en l'élevant au rang de modèle régulateur de la comédie : tout en allant dans la direction opposée, Mercier met en œuvre une véritable instrumentalisation du personnage historique de Molière et plie sa physionomie à ses propres exigences.

<sup>613</sup> Voltaire lui avait déjà servi au même emploi dans *Les Muses rivales, ou l'Apothéose de Voltaire*, comédie en 1 acte et en vers libres, créée au Théâtre-Français le 1<sup>er</sup> février 1779.

<sup>614</sup> La Harpe, *Idées sur Molière*, dans *Œuvres*, Paris, Verdrière, 1820, t. V, p. 67.

<sup>615</sup> La Harpe, *Molière à la nouvelle salle, ou les audiences de Thalie, comédie en un acte et en vers libres*, Paris, Lambert-Baudouin, 1782, I, p. 3.

<sup>616</sup> *Ivi*, XII, p. 58.

Dans la séance du 24 août 1790 de l'Assemblée Nationale, La Harpe déclare ouvertement son adhésion aux principes de la Révolution, avec un discours qui ne pouvait qu'affronter la question du théâtre : « La scène française doit renaître, comme tout le reste, sous les auspices de la liberté »<sup>617</sup>. A cette liberté idéale qui était si chère à La Harpe correspond, sur le plan de la réflexion théorique, une espèce de conservatisme littéraire qui trouve justement son expression accomplie dans le *Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne*. Les positions de La Harpe qui, en dépit des contestations, est longtemps considéré comme une véritable *auctoritas* en matière de critique dramaturgique<sup>618</sup>, sont en quelque sorte le signe des tendances conservatrices marquant la réflexion théorique sur le genre comique de la fin du siècle, en proie à une « asphyxie »<sup>619</sup> qui se prolonge sous l'Empire. Un long chapitre de son *Lycée* est effectivement consacré à la démolition des conceptions dramatiques de Diderot, dont Beaumarchais est présenté comme un héritier presque aussi dangereux<sup>620</sup>. Le point de départ de l'attaque de La Harpe c'est le constat d'une immoralité supposée des pièces de Beaumarchais, auquel il oppose le modèle moliéresque. Si chez Molière

le vice paraît méprisable sous tous les rapports, [...] on est tombé de nos jours dans un abus tout opposé et tout nouveau : on a rendu le vice non seulement amusant par la gaieté et la légèreté du dialogue, mais séduisant par un vernis d'innocence et par des tableaux voluptueux : c'est ce que nous verrons bientôt, et particulièrement dans les pièces de Beaumarchais<sup>621</sup>.

La Harpe hésite d'ailleurs à classer les œuvres de Beaumarchais parmi les drames ou les comédies : si dans le *Lycée* il s'en sert pour dénoncer ce qu'il voit comme une décadence du genre comique, dans sa *Réfutation de l'Essai* de Beaumarchais il en use en revanche pour attaquer le drame et ses différents avatars, dans une critique qui insiste sur la question de la morale et de l'utilité du théâtre. Le drame « qui ne peut presque jamais s'élever au sublime de la Tragédie » et demeure également « nécessairement inférieur » à la comédie, se « soutient » uniquement « sur deux grands pivots, la morale et l'intérêt »<sup>622</sup>. Même si pour La Harpe ce genre s'avère, d'un point de vue éthique, « plus rapproché du commun des hommes » et cela représente « un avantage réel », la « compassion si générale pour les Grands tombés dans la Disgrâce » fait en sorte que la tragédie se montre supérieure au drame sur le plan de

---

<sup>617</sup> Jean-François La Harpe, *Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée Nationale*, dans *Œuvres*, Paris, Verdière, 1820, t. v, p. 311.

<sup>618</sup> Son *Lycée* sera repris et publié pendant tout le dix-neuvième siècle.

<sup>619</sup> P. Frantz, « Le théâtre sous l'Empire », cit., p. 173.

<sup>620</sup> Jean-François La Harpe, *Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Agasse, an VIII [1799], t. XI, ch. 2.

<sup>621</sup> *Ivi*, p. 384.

<sup>622</sup> *Ivi*, p. 159.

l'intérêt<sup>623</sup>. Cette première offensive contre l'éthique du nouveau genre est suivie par une autre, proprement esthétique, qui atteint la conception et la structure profonde des drames des Diderot. Le défaut principal d'une pièce telle que *Le fils naturel* consisterait effectivement en une « disproportion » intrinsèque et « inévitable » propre du genre dramatique sérieux<sup>624</sup>. La Harpe trouve aussi affligeants les auteurs comiques du début du siècle mais il fait preuve pour eux d'une certaine indulgence. Après Molière, la production dramatique aurait abandonné le bon goût de Thalie en faveur d'un comique soit simpliste et trivial soit dégénéré et corrompu dont la faute principale serait avant tout d'avoir inauguré la voie des genres intermédiaires. La Harpe essaie ainsi de renier l'originalité des « tragédies bourgeoises » de Diderot et des « comédies » de Beaumarchais, qui trouveraient un antécédent commun dans le genre larmoyant<sup>625</sup>. Tout en considérant la « comédie mixte ou drame » comme un « genre inférieur », il se montre par ailleurs particulièrement généreux vis-à-vis de la production dramatique de La Chaussée, qu'il ne considère pas encore comme « une corruption de l'art », les pièces de cet auteur ne se signalant pas par le « faux goût » propre des ouvrages de Diderot, qui en seraient une sorte de dégénération. Quant à Marivaux, avec ses « sujets » et « plans conçu à faux », il aurait donné le mauvais « exemple » d'une typologie de pièce « également contraire à la vraisemblance morale et à l'intérêt dramatique », dont le succès ne serait que l'« un des symptômes de la décadence de l'art »<sup>626</sup>.

La même admiration pour Molière, « à qui nul philosophe n'est supérieur »<sup>627</sup>, caractérise aussi l'incipit de la section consacrée à la comédie dans le *Tableau de littérature* de Chénier. La politique culturelle de Napoléon voyait ainsi le triomphe de la critique conservatrice promouvant un rappel à l'ordre qui passait par une « lourde restauration des genres classiques »<sup>628</sup>. En dépit de la lucidité de jugement que montre Chénier vis-à-vis de la

---

<sup>623</sup> La Harpe, [Préface de *Barnevel*, drame imité de l'anglais en cinq actes et en vers] *Réflexions sur le Drame. Réfutation du livre intitulé : Essai sur l'art dramatique*, dans *Œuvres*, t. I, Paris, Pissot, 1778, p. 158. La Harpe reprend et conteste point par point les théories de Beaumarchais et n'hésite pas à confirmer sa haine pour Diderot.

<sup>624</sup> Le drame est « inférieur à la comédie et à la tragédie, parce qu'empruntant quelque chose de l'une et de l'autre, il affaiblit par ce mélange même le caractère essentiel de toutes les deux. Comme la tragédie, il veut émouvoir et il est beaucoup moins touchant : comme la comédie il veut amuser et il est beaucoup moins gai ; et cette disproportion était inévitable, puisque, voulant joindre le rire et les larmes, on ne pouvait pas assembler des impressions si diverses (quoiqu'elles ne soient pas inconciliables) sans leur ôter de leur force », La Harpe, *Lycée*, cit., XI, 2, p. 428-429.

<sup>625</sup> « Diderot crut toute sa vie avoir fait une grande découverte en proposant le *drame sérieux*, le *drame honnête*, la *tragédie domestique* ; et sous tant d'affiches différentes, c'était tout uniment le genre de Lachaussée, en ôtant la versification et le mélange du comique », *ivi*, p. 649.

<sup>626</sup> *Ivi*, p. 428 ; 413.

<sup>627</sup> Chénier, *Tableau de littérature*, cit., p. 246.

<sup>628</sup> Mara Fazio, *Il Mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 47, traduction originale.



production de ses contemporains, son *Tableau* répond à une commande précise, c'est-à-dire le reniement de la décadence de la scène française présente par rapport à son glorieux passé et la mise en relief du « progrès » d'une littérature qui continuait d'engendrer des chefs-d'œuvre s'avérant à même d'illustrer l'Empire napoléonien<sup>629</sup>. Cet ouvrage se distingue des deux traités précédemment évoqués par une finalité éminemment différente : il ne s'agit pas de chanter un éloge nostalgique de la tradition française Ancien Régime, mais plutôt de fonder une nouvelle tradition apte à glorifier la France impériale et moderne<sup>630</sup>. C'est justement le mérite, d'après Chénier, de la plupart des auteurs modernes : Andrieux, Collin d'Harleville et Fabre d'Eglantine, mais aussi Alexandre Duval et, à sa façon, Lemercier, auraient tous contribué à bannir de la scène comique « ce ton faux et maniéré » qui l'avait si longtemps « défigurée »<sup>631</sup>.

Le mépris pour la production comique du siècle des Lumières est d'ailleurs présent au début de l'Empire, même chez des écrivains qui seraient censés incarner, en matière de dramaturgie, le parti « progressiste ». Pour Madame de Staël, par exemple, la comédie du dix-huitième siècle n'aurait jamais su atteindre le degré de perfection des chefs-d'œuvre de Molière, dont le talent « sublime » et « supérieur » se manifestait avant tout dans « l'observation juste et fine des passions et des caractères »<sup>632</sup>. Son attitude vis-à-vis du genre comique se traduit dans la condamnation d'une certaine production dramatique d'où cette attention pour l'*humain* serait bannie et dont l'œuvre de Marivaux se ferait l'emblème<sup>633</sup> ; l'auteur de *Corinne* n'hésite d'ailleurs pas à critiquer âprement Voltaire écrivain de comédies<sup>634</sup>. Son ouverture vers les littératures du Nord implique également une ouverture vers les genres intermédiaires – leur pratique devenant même nécessaire vu l'impossibilité d'égaliser, à l'époque où elle écrit, les grands classiques du dix-septième siècle – qui se révèle pourtant encore très prudente et marquée par un ancrage manifeste dans la tradition théâtrale française<sup>635</sup>. Cette défiance se traduirait d'ailleurs dans le refus du mélange des tons – propre

---

<sup>629</sup> L'indulgence parfois excessive de l'auteur ne passa d'ailleurs pas inaperçue par ses contemporains (voir Jean-Claude Bonnet, « Marie-Joseph Chénier et l'histoire littéraire », dans *Rapports à l'Empereur*, 3, cit., p. 20-25).

<sup>630</sup> Sur le *Tableau de littérature* de Chénier, voir aussi *supra*.

<sup>631</sup> Chénier, *Tableau de littérature*, cit., *passim*.

<sup>632</sup> Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], Paris, Charpentier, 1842, p. 466

<sup>633</sup> « Marivaux, par exemple, ne présentant jamais que le côté recherché de ses aperçus de l'esprit, il n'y a ni philosophie, ni tableaux frappants dans ses écrits » *De la littérature*, cit., p. 475. A propos de Marivaux, Madame de Staël partage donc le même jugement que La Harpe, qui dénonçait justement l'« affectation » et le style trivial, « alambiqué » et étranger au théâtre de l'auteur des *Fausse confidences* (*Lycée*, II, p. 437).

<sup>634</sup> « Voltaire n'a pu produire en ce genre aucun effet théâtral, quelque piquante que soit la tournure de son esprit », Madame de Staël, *De la littérature*, cit., p. 466.

<sup>635</sup> Madame de Staël insiste d'ailleurs sur la difficulté de faire apprécier en France « les essais dans un genre nouveau » : pour les conceptions les plus « hardies », elle prône une attitude « prudente » voire « timide » dans

à la littérature pittoresque anglaise et allemande – qui ne serait pas adapté à la scène française<sup>636</sup>. On retrouve d'ailleurs la même prudence et un certain respect pour les formes traditionnelles chez le Benjamin Constant de la première préface de *Wallstein*, qui continue à considérer les règles classiques comme nécessaires – du moins pour le genre tragique – en dépit des « gênes qu'elles imposent » et des « fautes qu'elles peuvent occasionner »<sup>637</sup>. François-Xavier de Pagès, de la même génération que Madame de Staël, représente peut-être une exception, dans la mesure où il montre une admiration sincère et pour le théâtre étranger (notamment allemand, anglais et espagnol) et pour le drame et la comédie larmoyante (encore une fois associés d'un point de vue générique et génétique), lorsqu'ils sont le produit d'un véritable génie<sup>638</sup>. Dans son examen de la parodie, genre qu'il essaie d'anoblir, Pagès arrive même à relever une certaine proximité entre le ridicule et le sublime, formulant ainsi une hypothèse où l'on entrevoit déjà l'esthétique paradoxale du grotesque<sup>639</sup>.

Pagès demeure néanmoins un cas assez isolé. En ce qui concerne les genres comiques d'après 1789, à la stagnation de la pratique scénique correspond effectivement une sclérotisation de la réflexion théorique, dont les innovations de Beaumarchais dans la « comédie » et les expériences de Diderot dans les genres intermédiaires constituent la cible principale. En dépit des fractures et des modifications introduites au siècle des Lumières, on assiste à une redéfinition du genre comique qui prend souvent les proportions d'un rappel à l'ordre : en faisant *tabula rasa* de la plupart des expériences dramatiques du dix-huitième siècle, des critiques tels que La Harpe ou Cailhava d'Estandoux prônent effectivement un retour à l'ordre impliquant l'évacuation de tout élément étranger à la comédie dite « classique ». Cela se traduit donc par une condamnation des genres intermédiaires plus ou

---

l'exécution. *Ivi*, p. 474-475. Voir aussi Mara Fazio (ed.), *Il Mito di Shakespeare e il teatro romantico*, cit., p. 45-47.

<sup>636</sup> Sur cette vision, que Madame de Staël développe aussi dans *De l'Allemagne* et qui se fonde sur une analyse par analogie de l'art pictural et de l'art dramatique, voir Bernard Franco, *Le despotisme du goût. Débats sur le modèle tragique allemand en France*, cit., t. 2, p. 485-488. Sur la continuité existant entre Madame de Staël et le dix-huitième siècle, voir Roland Mortier, « Mme de Staël et l'héritage des Lumières », dans *Madame de Staël et l'Europe*, colloque de Coppet (18-24 juillet 1966), Paris, Klincksieck, 1970, p. 129-144.

<sup>637</sup> Le point de départ des réflexions de Constant c'est la comparaison entre la tragédie française et le théâtre allemand, mais sa conception du genre tragique, fondée sur une vision encore traditionnelle du théâtre, reflète l'attitude des contemporains en matière de comédie, genre auquel l'auteur ne s'intéresse que très peu. Dans sa préface de 1829, Constant prend des positions bien plus radicales et impute l'échec de sa tragédie à son adhésion aux règles classiques, qui auraient terni la beauté de l'original allemand (voir P. Frantz, « Le théâtre sous l'Empire », cit., p. 183-184, d'où ces citations sont tirées). Sur l'importance de *Wallenstein* de Schiller dans la naissance du romantisme français, voir Bernard Franco, « Wallenstein et le romantisme français », *Revue germanique internationale*, 22, 2004, mis en ligne le 01 septembre 2011, consulté le 19 novembre 2011.

<sup>638</sup> Voir F. Pagès, *Nouveau traité de littérature ancienne et moderne*, Paris, Testu, 1802, t. 2, p. 380-387.

<sup>639</sup> « Souvent le sublime et le ridicule se touchent », *Ivi*, p. 19.

moins marquée chez les différents auteurs, dont on retrouve également les traces dans le *Tableau* de Chénier.

La tractation du drame, que Chénier analyse conjointement aux « deux scènes lyriques »<sup>640</sup>, montre d'abord comment cette étiquette taxinomique serait tombée en désuétude, peut-être à cause de la stigmatisation de genres intermédiaires de la part de la critique la plus conservatrice. La place que lui accorde Chénier est d'ailleurs minimale par rapport aux longues pages consacrées à Thalie et Melpomène. Après l'éloge de l'*Ecossaise* de Voltaire, du *Père de famille* de Diderot, de la réécriture du *Fils naturel* de Lacretelle, de *Mélanie* de La Harpe et du *Philosophe sans le savoir* de Sedaine, l'auteur de *Timoléon* se livre à la critique du drame en général et de Beaumarchais en particulier. Pour La Harpe, la comédie larmoyante, qui n'est pas entièrement contraire au bon goût, n'était pas en elle-même méprisable : elle le serait seulement en tant que protoforme du drame. Cailhava se montrait en revanche plus dur : le genre larmoyant, qui prend ses racines dans le théâtre des anciens mais qui n'a pas eu de succès chez eux, n'est qu'une expérience infertile que la modernité doit repousser ; en posant l'équation comédie larmoyante/tragédie bourgeoise, Cailhava s'arroge le droit de refuser en bloc les expériences dramatiques françaises de La Chaussée à Diderot<sup>641</sup>. L'art dramatique est celui « du Poète tragique *ou* comique »<sup>642</sup>, le genre intermédiaire n'étant qu'un « monstre né de l'impuissance d'être ou plaisant ou tragique »<sup>643</sup> ; le centre de la réflexion de Cailhava est donc une distinction nette entre les genres théâtraux fondée sur l'étude et l'émulation des grands auteurs de la tradition française et gréco-latine : la production moderne devrait être jugée comme bonne ou mauvaise en fonction de sa conformité à l'esthétique dite classique.

Quant à Chénier, il considère la comédie larmoyante (la « romanédie ») comme la source principale du drame, typologie dramatique d'après lui inconnue des anciens se signalant, de même que les théâtres anglais et espagnol, par le mélange des tons et des genres. Le regard qu'il porte sur le genre « nouveau » est pourtant moins sévère par rapport à

---

<sup>640</sup> Dans le cas du théâtre en musique, le discours de Chénier est moins organique et l'analyse est remplacée par l'énumération d'une série d'ouvrages dont *Sappho* (1794) de Madame de Salm serait le chef-d'œuvre (voir *Tableau de littérature*, cit., p. 259-266).

<sup>641</sup> Cailhava d'Estandoux, *De l'Art de la comédie*, cit., vol. 2, p. 112-117.

<sup>642</sup> Cailhava d'Estandoux, *De l'Art de la comédie*, cit., vol. 4, p. 480.

<sup>643</sup> Tout en évoquant encore une fois Molière comme exemple parfait de dramaturgie comique, Cailhava se sert aussi, comme La Harpe, de l'autorité littéraire du Voltaire praticien et théoricien du théâtre. Dans ce passage, il cite effectivement *in extenso* les *Commentaires sur Corneille*. Voir *De l'Art de la comédie*, vol. 2, p. 116 et Voltaire, *Remarques sur Don Sanche D'Aragon* (*Œuvres Complètes*, Oxford, Voltaire Fondation, 1975, 55, p. 115).

Cailhava ou à La Harpe, comme en témoignerait son jugement sur *La mère coupable*, « pièce énergique et neuve » :

Quant à l'ouvrage, il est d'un grand effet : les caractères y sont fortement dessinés, l'action rapide, l'intérêt puissant. [...] on y voit partout les traces de ce talent original qu'il avait diversement déployé [...] dans *Le Barbier de Séville* et dans plusieurs parties de son *Figaro* [...]. Cet écrivain remarquable est plein de mauvais goût sans doute, mais il est en même temps plein d'esprit, de verve et d'imagination. Il avait jeté dans la société des regards étendus et profonds<sup>644</sup>.

Chénier montre ici son intérêt pour des ouvrages dont il comprend la vitalité et l'importance pour le renouveau de la scène française, mais son attachement au clivage traditionnel des genres dramatiques ne lui permet pas d'en saisir (ou d'en exprimer) toute la portée : son « mauvais goût » rapprocherait en effet le drame des œuvres littéraires étrangères anglaises et, surtout, allemandes. Le *Tableau* offre un jugement somme toute positif de Goethe, Lessing et Klopstock, alors qu'il présente comme potentiellement « nuisible » pour la scène française le succès des « pièces vulgaires » de Schiller et surtout de Kotzebue, dont plusieurs ouvrages avaient été traduits et adaptés déjà à partir de la Révolution<sup>645</sup>. Pour Chénier, d'une manière générale, le théâtre allemand s'apparente au mélodrame, qui figure « convenablement dans [les] théâtres subalternes »<sup>646</sup> : cette intuition, quoique conçue comme une critique, se montre effectivement correcte lorsqu'on pense à l'importance du mélodrame – le genre le plus fécond de la période impériale – et du théâtre étranger pour la formation de l'esthétique romantique française.

La Harpe et Cailhava d'Estandoux représentent sans aucun doute le parti esthétique le plus conservateur. Leurs positions, et notamment celle de Cailhava, sont essentiellement marquées par une rigidité – surtout en matière d' « imitation » – les rendant quasiment imperméables aux nouveautés venant de l'étranger ou des scènes mineurs. Les deux critiques se montrent incapables de saisir les changements primordiaux qui se sont enchaînés dans la pratique scénique et dramaturgique française jusqu'à la veille de la Révolution et se bornent souvent à exprimer une vénération adulateur pour les *auctoritates* des siècles précédents, telles que Molière ou Voltaire. La démarche de Chénier est en revanche descriptive et non prescriptive : il n'entend pas élaborer une théorie de la comédie, mais offrir un aperçu du genre à l'époque où il écrit. Cette attitude, à laquelle correspond pourtant un attachement très marqué pour la distinction traditionnelle entre les genres dramatiques, se traduit quand même en un « rapport vraiment moderne aux classiques », qu'il saisit dans leur dimension

---

<sup>644</sup> Chénier, *Tableau de littérature*, cit., p. 259-260.

<sup>645</sup> Sur le théâtre de Kotzebue en France entre la Révolution et l'Empire, voir Andrée Denis, *La fortune littéraire et théâtrale de Kotzebue en France : pendant la Révolution, le Consulat et l'Empire*, Paris, Champion, 1976.

<sup>646</sup> Chénier, *Tableau de littérature*, cit., p. 261.

proprement historique<sup>647</sup>. Avec ces chefs-d'œuvre du passé, la littérature moderne est appelée à établir une relation dialogique finalisée à « ramener le goût égaré loin de sa route »<sup>648</sup>. Cette attitude nouvelle – qui passe également par une remise en question des positions de La Harpe, qu'il juge désormais comme dépassées<sup>649</sup> – permettra à Chénier de comprendre la vitalité d'une pièce bizarre telle que *Pinto*.

Le contexte de la réflexion théorique qui précède et suit de près la création de *Pinto* de Lemer cier se signale donc d'un côté par un conservatisme classicisant – marqué, certes, par les modifications introduites au Siècle des Lumières – et de l'autre par la prise de conscience de l'inadéquation du dispositif scénique et du système dramatique contemporain. Le changement imminent, en dépit des différentes tentatives de restauration, se rend percevable à travers ce mécontentement général et généralisé. L'auteur de *Pinto* comprend donc le besoin de renouveau que ressent le théâtre, mais il emprunte, du moins d'un point de vue théorique, la voie du compromis. Pour Lemer cier, son expérience d'écrivain serait effectivement motivée – en ce qui concerne « la poésie narrative et la dramatique » – non par une recherche d'innovation, mais par la tentative de « rétablir » une « originalité primitive »<sup>650</sup> : depuis le début de sa carrière, Lemer cier essaie déjà de renouveler le théâtre français grâce à un retour aux sources-même du dramatique – le théâtre antique – saisies dans leur rapport à la réalité historique qui les avaient produites<sup>651</sup>. Dans cette perspective, le triomphe d'*Agamemnon* annoncerait déjà le projet de *Plaute*.

---

<sup>647</sup> Voir Pierre Frantz, *Chénier juge du théâtre de son temps*, dans *Rapports à l'Empereur*, 3, cit., p. 30-37.

<sup>648</sup> Chénier, *Tableau*, cit., p. 257.

<sup>649</sup> Il suffit de penser au jugement que porte Chénier sur le *Lycée* : « Quant à la nouveauté des idées, il faut en convenir, c'est un mérite qu'on chercherait en vain dans l'ouvrage de Laharpe », Chénier, *Rapport sur le grand prix de littérature*, dans *Rapports à l'Empereur*, 3, cit., p. 292.

<sup>650</sup> Lemer cier, *Vues générales du plan et des fictions*, dans *Atlantiade*, cit., p. xi.

<sup>651</sup> C'est justement la lecture de *Pinto* que propose Saint-Marc Girardin. D'après le journaliste, il s'agit en effet de la pièce où « se retrouve de mieux l'esprit du théâtre ancien, avec toute sa hardiesse d'invention » ; Pour les anciens il s'agissait de voir « l'histoire et ses héros montrés sous leurs côtés ridicules et plaisants » : selon Girardin, Lemer cier suit, tout comme Aristophane, le précepte horatien du *mihi res, non me rebus, submittere conor*. Dans *Pinto ou un jour de conspiration* [sic], « l'histoire a fourni l'événement et le nom des personnages ; mais l'action, l'intrigue et ses incidents, les caractères et leurs développements, tout est créé et inventé », Saint Marc Girardin, *De la comédie historique* (1828), dans *Essais de Littérature et de Morale*, nouvelle édition, revue par l'auteur, Paris, Charpentier, 1853, t. 1, p. 181-189, voir aussi *infra*.

## II.2 La muse bâtarde de *Pinto* : entre héritage des Lumières et révolution romantique

### II.2.1 L'inadéquation du drame et le choix de la comédie : modèles-repoussoir et intertextes cachés

La composition de *Pinto, ou la journée d'une conspiration* s'inscrit donc dans un climat de conservatisme esthétique et littéraire caractérisant la production des théâtres officiels et représente une exception importante dans le panorama dramatique du tournant du siècle. Sa composition remonte aux années du Directoire, comme en témoigne un article publié dans *Le Journal de Paris* le 8 prairial an VI (27 mai 1798) où Lemer cier évoque notamment « deux lectures » qu'il aurait faites « d'une comédie historique, en prose, sur la révolution de Portugal ». Dans cet article, il formule la première version de sa théorie de la comédie historique qui consisterait à « dépouiller une grande action de tout ornement poétique qui la déguise » et « présenter des personnages parlant, agissant comme on le fait dans la vie »<sup>652</sup>. On reconnaît, dans cette ébauche de systématisation du genre, l'écho des théories et des pratiques dramaturgiques de Beaumarchais, qui prônait un renouveau du théâtre fondé sur la recherche d'un style naturel impliquant la disparition de l'instance de l'auteur (il faut « arracher tout ce qui montre la main du jardinier »), en faveur d'un portrait fidèle de la nature humaine, dans un théâtre-miroir capable de « montrer les hommes tels qu'ils sont »<sup>653</sup>. L'importance fondamentale de l'œuvre de Beaumarchais au sein de la poétique de Lemer cier se définit de manière plus nette trente ans plus tard, quand l'auteur de *Pinto* précise le contexte dans lequel son ouvrage aurait vu le jour :

Dans un cercle de personnes amies de la littérature et des beaux-arts, parmi lesquelles on distinguait l'esprit cultivé de l'aimable et belle duchesse d'Aiguillon, des dames de Lameth, Dumas, et de Larue, fille de l'ingénieur et hardi Beaumarchais, j'entendis affirmer que le *Mariage de Figaro* était la dernière innovation possible après tant de productions variées qu'avait fournies la fécondité des auteurs dramatiques. On assurait que tous les ouvrages futurs rentreraient nécessairement dans les mêmes moules, et qu'on ne saurait plus rien créer de nouveau, sans s'écarter défectueusement des règles étroites de l'art. Quoique jeune encore, mais ayant déjà donné au théâtre plusieurs pièces soumises aux formes classiques, j'osai m'élever contre le sentiment général et soutenir, contre la banalité de cette opinion, que l'imitation de la nature en tous ses modes était inépuisable, infinie. [...] Poussé à bout, j'acceptai la gageure assez étourdiment et m'engageai même à lire bientôt un ouvrage dramatique, soit en prose, soit en vers, formé d'éléments inconnus encore au théâtre. Mes antagonistes exigèrent de plus que je respectasse rigoureusement la condition des trois unités, ainsi que dans mes autres comédies ou tragédies<sup>654</sup>.

Lemer cier revient aux propositions énoncées dans l'*Essai* de Beaumarchais et fait de l'imitation de la « nature » le point de départ de sa nouvelle expérience. Sans d'abord donner

---

<sup>652</sup> *Le Journal de Paris*, 8 prairial an VI. Le texte de l'article est reproduit *in extenso* dans l'*Annexe* de la présente édition de *Pinto*.

<sup>653</sup> Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, cit., p. 132 ; 139.

<sup>654</sup> Lemer cier, *Avant propos des Comédies historiques* (1828). L'intégralité du texte se trouve elle aussi dans l'*Annexe*.

d'étiquette générique précise à son ouvrage, il relève donc un défi qui ne consisterait pas, du moins dans les intentions, dans l'imitation *stricto sensu* de Beaumarchais dès lors que Lemercier renie toute similarité entre les intrigues de deux pièces<sup>655</sup>.

La théorie de l'histoire que propose Lemercier est d'abord annoncée dans l'exergue de la première édition, consistant en un extrait de la Lettre de Frédéric II à Voltaire du 3 février 1742 :

On se fait ordinairement dans le monde une idée superstitieuse des grandes révolutions des Empires ; mais lorsqu'on est dans les coulisses, l'on voit pour la plupart du temps que les scènes les plus magiques sont mues par des ressorts communs et par de vils taquins qui, s'ils se montraient dans leur état naturel, ne s'attireraient que l'indignation du public<sup>656</sup>.

Laïcisation du pouvoir politique et démythification de l'histoire : montrer ce qui se passe dans les « coulisses » d'une révolution revient à en démythifier les causes, à en dévaloriser les mobiles<sup>657</sup>. Le but de *Pinto*, comme l'article de 1798 semblerait déjà indiquer, serait de montrer « les grands en déshabillé »<sup>658</sup>, mais les dettes de Lemercier envers *La Partie de Chasse* de Collé ne se limitent pas à cette référence programmatique<sup>659</sup> : *Pinto* s'ouvre justement sur une partie de chasse, les traits débonnaires et galants du Duc de Bragance rappellent le caractère de l'Henri IV du Théâtre de société et la scène première, où le Duc essaie de séduire Madame Dolmar – personnage absent des sources historiques – fait écho aux avances insistantes du roi Henri soupirant pour la belle Catau dans la pièce de Collé<sup>660</sup>. Si *La Partie de chasse* tend à revivifier le royalisme grâce à une humanisation du roi qui le rapproche du peuple en profilant un modèle de monarchie rassurant, Lemercier va bien plus loin. La démythification des hommes de pouvoir est poussée dans *Pinto* à ses plus extrêmes

---

<sup>655</sup> « On s'est efforcé de comparer *Pinto* à *Figaro*. Le barbier parle sans cesse, très-spirituellement, pour obtenir une dot ; *Pinto* dit peu de chose, et donne un royaume à son maître. Quels rapports trouve-t-on entre ma comédie et celle du célèbre Beaumarchais ? », *Considérations*, cit.

<sup>656</sup> Cet extrait n'est présent que dans un certain nombre d'exemplaires de la première édition de la pièce.

<sup>657</sup> De ce point de vue, la suite de la lettre est éloquent : « La supercherie, la mauvaise foi et la duplicité font malheureusement les caractères dominants de la plupart des hommes qui sont à la tête des nations, et qui en devrait être l'exemple » (D2591). De par ce renvoi intertextuel, Lemercier exprime un jugement négatif sur les gouverneurs de différents états antiques et modernes et jette un regard de blâme sur les vrais mobiles de la conspiration, dans une démarche démythificatrice qui rend le dénouement encore plus ambigu.

<sup>658</sup> Lemercier, *Avant-propos*, des *Comédies historiques*, cit.

<sup>659</sup> « Le titre seul de la pièce annonce assez que je n'ai point eu la prétention de montrer dans une comédie le grand roi, le premier capitaine de son siècle, le politique équitable, le conquérant légitime, etc. Cette entreprise aurait été au-dessus de mes forces. Ce sont seulement quelques instants de sa vie privée que j'ai saisi. C'est (si l'on veut me passer cette expression) *le héros en déshabillé* que j'ai essayé de peindre », Collé, *Avertissement de La partie de chasse*, dans Jacques Truchet (éd.), *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, t. 2, p. 659.

<sup>660</sup> Voir Collé, *La partie de chasse*, cit., III, 8. Tout monarchiste qu'elle était, la pièce de Collé ne fut jamais représentée à la Comédie-Française sous l'Ancien Régime, mais elle eut une fortune remarquable pendant la période révolutionnaire, attestée aussi bien par les reprises que par les réécritures. Pour *La Partie de Chasse*, Tissier enregistre 89 reprises. Il faudra ajouter les nombreuses pièces inspirées par la comédie de Collé parmi lesquelles se signalent *Henri IV à Meulan* (1789) et *Henri IV à Paris* (1790) de Saint-Just (22 et 47 reprises).

conséquences, jusqu'à la peinture d'un « roi bourgeois avant la lettre »<sup>661</sup> dont l'humanité, avec toute ses faiblesses, s'avère bien plus forte que tous les attributs de la royauté. Dans sa comédie historique, Lemerrier nous propose encore le portrait d'un souverain malgré lui, qui n'éprouve aucun intérêt à porter la couronne. Sollicité par les conjurés de devenir leur chef, Bragance oppose aux responsabilités de la royauté les bienfaits d'une vie calme, ses aspirations s'assimilant davantage une ambition bourgeoise que la fierté des nobles et des princes<sup>662</sup>. Et pourtant, l'évolution du personnage, qui passe de l'*otium* épicurien à la participation active à la vie politique, ainsi que l'investiture politique de Pinto au dénouement<sup>663</sup>, jettent une lumière nouvelle sur les aspirations du Duc au commencement de la pièce. Dans son refus momentané de la couronne, ce n'est pas seulement le portrait d'un roi philo-bourgeois à la Collé qui se dessine. Dans le personnage de Bragance, plusieurs figures de l'autorité politique se confondent et se superposent : la mise à distance des responsabilités et la décision de ne pas participer à la conjuration tiendraient à un dédain nobiliaire pour l'action ; pourtant, derrière la paresse et la fierté d'une noblesse Ancien Régime, Lemerrier semble d'abord peindre les incertitudes et les hésitations du gouvernement directorial. Le duc de Bragance n'est pourtant pas un personnage négatif, il montre au contraire de la dévotion et du courage. Tout prêt à défendre sa patrie en cas de danger, il se montre ferme dans sa décision, lorsqu'il refuse encore d'être nommé roi :

LE DUC : S'il faut les défendre en soldat, je suis prêt ; mais me jeter à la tête d'un parti qui me couronne, c'est mettre mon ambition particulière à la place du bien de tous.

LA DUCHESSE : Et si à votre refus le Portugal s'élève en république, pour qui vous déclarerez-vous entre le roi d'Espagne et ce gouvernement ?

LE DUC : Pour ma patrie. LA DUCHESSE : Et s'il se choisit un autre prince ?

LE DUC : Pour ma patrie<sup>664</sup>.

Lemerrier ne cache d'ailleurs pas son admiration pour l'œuvre de Collé, qu'il conçoit comme le « chef-d'œuvre » du genre intermédiaire – mais qui s'apparenterait à la « comédie héroïque » et de mœurs – auquel la comédie historique de Lemerrier semble unie par un lien de filiation directe :

C'est à ce genre que nous devons le joli ouvrage de *la Partie de chasse*, où la vive physionomie d'Henri IV éclate sous des traits naïfs, au grand plaisir des cœurs français, qui aiment à reconnaître en cette image le bon cœur, l'esprit loyal, et l'héroïsme enjoué de ce roi, dont la gloire, unique dans le monde, fut d'avoir été l'ami de son peuple. C'est à ce genre qu'il appartient de caractériser

<sup>661</sup> Pierre Frantz, « Le théâtre sous l'Empire », cit., p. 189.

<sup>662</sup> « LE DUC : Quelle joyeuse vie on mène au château d'Almada ! Nulle langueur, nul moment perdu. Chasse, jeux, festins, fêtes, de bons amis, des femmes, et la vie d'Épicure... Vivent l'indépendance et la joie ! » *Pinto*, I, 1.

<sup>663</sup> Voir *infra*.

<sup>664</sup> *Pinto*, I, 6. Dans les sources historiques, Bragance montre pour son peuple le même attachement sincère, que Lemerrier rend presque naïf. Voir Abbé de Vertot, *Histoire des Révolutions du Portugal*, Paris, Renouard, 1795, p. 83.



les grands hommes que leur singularité refuse à la tragédie : c'est à lui de saisir les traits originaux et particuliers qui nous charment dans la lecture des bons mémoires ; espèce de livres amusants, instructifs, et curieux<sup>665</sup>.

D'après Lemerrier, le mérite de Collé réside dans la création d'un portrait « naïf » de l'un des grands souverains de France, mais la dimension réduite du « drame » ne permettrait à son auteur que la représentation d'un « trait », de « quelques instants de [l]a vie privée » du monarque, et c'est en cela que *La Partie de chasse* se relie d'après Lemerrier à la poétique « domestique » des genres intermédiaires. L'opération que met en œuvre l'auteur de *Pinto* consiste donc en une double démarche : d'un côté, il essaie de mettre en ordre dans une forme dramatique traditionnelle les « matériaux » que Collé avait « jetés comme par hasard »<sup>666</sup>, pour élever le « drame » et en faire une véritable « comédie », sans pourtant ternir le naturel propre à ce genre ; de l'autre, il tente d'élargir le champ de la réflexion et d'embrasser, à partir de l'histoire individuelle d'un homme, l'Histoire au sens plus large grâce à la mise en scène d'un événement important.

Dans une réflexion qui annonce déjà le *Le Verre d'eau, ou les effets et les causes* de Scribe (1840), Lemerrier sonde le rapport des grands événements aux causes les plus basses, les plus triviales, voire à l'imprévisibilité du hasard. Dans le *Verre d'eau*, comédie mettant en scène la reine Anne aux prises avec une « favorite » trop entreprenante et manipulatrice, la causalité historique est réellement réduite « à l'insignifiance »<sup>667</sup> et les dynamiques internes de la cour (les cinq actes se déroulent tous dans des espaces clos) accèdent au rang de véritable moteur de l'Histoire. Dans *Pinto*, Lemerrier s'avère pourtant moins radical : il rejette l'idée de prédestination caractérisant justement les héros de la tragédie d'histoire pour conduire une analyse de l'ensemble des circonstances qui mènent à un événement historique déterminé<sup>668</sup>. Le peuple – grand absent chez Scribe – en dépit des manipulations qu'il subit, garde encore chez Lemerrier un rôle important dans l'exécution de la conspiration/révolution.

Pour Lemerrier, le « drame » à la Collé<sup>669</sup>, tout comme les genres intermédiaires de Diderot qui demeureraient, par définition, ancrés dans l'univers du particulier, ne s'avèrent donc pas des formes adéquates pour la réalisation d'une peinture historique plus vaste. Le refus du drame n'est donc pas seulement dû à une question de prestige liée à la hiérarchie

---

<sup>665</sup> Lemerrier, *Cours analytique de littérature générale*, cit., t. 1, p. 143.

<sup>666</sup> « Les matériaux qu'on y [dans le drame historique à la Collé] recueille sont jetés comme au hasard ; et l'esprit qui les prodigue, sans se mettre en frais, nous inspire d'autant mieux la confiance, que la sincérité semble avoir fait seule échapper tous les secrets qu'on y recherche » (*Ibid.*).

<sup>667</sup> Frantz, « Le théâtre sous l'Empire », cit., p. 189.

<sup>668</sup> Dans cette perspective, Lemerrier n'est pas très loin de son quasi homonyme Sébastien Mercier. Voir aussi W. D. Howarth, *Sublime and grotesque. A study on French romantic drama*, London, Harrap, 1975, p. 38.

<sup>669</sup> La taxinomie appartient à Lemerrier ; Collé, rappelons-le au passage, définit son ouvrage tout simplement comme une « comédie en prose ».

traditionnelle : il est le fruit d'une réflexion sur l'ensemble du système dramatique qui concerne la production de Lemer cier depuis le début de sa carrière jusqu'à ses derniers ouvrages. Le pari de Lemer cier consisterait donc à repartir des expériences dramaturgiques de Beaumarchais en essayant de trouver une forme théâtrale nouvelle susceptible d'aller à la rencontre d'une vision de l'histoire tout aussi nouvelle, sans pourtant enfreindre les frontières génériques posées par la tradition : imiter la nature sans « s'écarter défectueusement des règles étroites de l'art » signifie tenter de rester dans la tradition du théâtre classique, tout en dénonçant de manière implicite le caractère artificiel d'un genre embarrassé par les formules dramaturgiques qu'une réflexion théorique trop conservatrice lui avait imposées. Si l'on s'en tient donc aux textes programmatiques contenus dans ses préfaces, les seuls modèles qu'affiche Lemer cier de manière directe ou indirecte – c'est-à-dire évoqués par le biais de la citation – seraient justement Beaumarchais et Collé. Pourtant, les textes théoriques que Lemer cier publie au fil des années montrent une connaissance et une maîtrise de la réflexion sur le genre comique et sur ses rapports aux genres intermédiaires révélant en filigrane un nombre important de filiations possibles. Même dans le cas où la poétique d'un auteur fait l'objet d'une récusation explicite – c'est par exemple le cas du Président Hénault<sup>670</sup> – sa présence au sein de la réflexion lemercienne mérite d'être prise en compte dans la définition de ses théories et de ses pratiques dramaturgiques.

Un exemple de ce phénomène complexe est représenté par le rapport de la comédie historique au drame tel qu'il se profile dans les discours théoriques de Lemer cier autour des années vingt :

En effet, la plus grande difficulté que je rencontrais dans l'exécution de mon premier essai fut d'en abstraire cette sorte d'intérêt contraire à la raillerie, cette pitié larmoyante qu'excite le drame. Y retomber, c'eût été fausser et manquer le genre en ternissant son éclat d'un triste alliage ; c'eût été l'abâtardir aux yeux de Thalie, qui semble, dès qu'on l'attendrit un peu trop, laisser échapper sa fêrule en grimaçant<sup>671</sup>.

En dépit de cette mise à distance du drame, Lemer cier ne stigmatise pas le genre intermédiaire comme l'avaient fait des critiques tels que Cailhava d'Estandoux, La Harpe ou, à sa façon, Chénier. Bien au contraire, une fois établie son infériorité par rapport à la tragédie et la comédie, Lemer cier se livre par exemple dans son *Cours* à une véritable apologie du genre, vouée à abattre le jugement négatif de son ennemi La Harpe. Tout en signalant la parenté entre le drame bourgeois et la comédie dans le style de La Chaussée, il opère une distinction

---

<sup>670</sup> Lemer cier montre effectivement une connaissance très vaste du macrotexte de Hénault et les théories esthétiques de celui-ci en matière de théâtre historique s'avèrent fondamentales pour comprendre la conception lemercienne de la tragédie. Sur cet aspect de la dramaturgie de Lemer cier, voir la partie consacrée à la tragédie.

<sup>671</sup> Lemer cier, *Avant-propos*, des *Comédies historiques*, cit.

précise entre le genre sérieux, qu'il relie essentiellement aux expériences de Diderot, et la comédie larmoyante, véritable exemple de perversion du goût. De plus, comme le faisait Mercier, Lemer cier souligne la valeur didactique du drame dont la fonction serait justement d'instruire la multitude. Le réquisitoire de Lemer cier consiste évidemment à récuser les opinions communes sur le « drame domestique » dont il essaie de démonter les thèses. Momus ne peut guère dégrader Melpomène car leurs « styles », leurs « rôles » et leurs « catastrophes » seraient effectivement trop différents ; de la même manière, il ne « dénature » pas la comédie car les deux genres se signalent par deux « intérêts » distincts ; quant à la troisième « imputation » que l'on fait d'habitude au drame, son classement dans la hiérarchie générique, qui le place « en dessous » de la comédie et de la tragédie<sup>672</sup>, l'empêcherait d'attentater à l'édifice esthétique du théâtre français : un « beau talent » saurait « pervertir » le « bon goût » et les mauvaises comédies ou les mauvaises tragédies sont bien plus dangereuse pour la conservation de ce dernier que les essais d'un « genre intermédiaire »<sup>673</sup>.

En dépit de cette défense et illustration du drame bourgeois par Lemer cier et de l'admiration qu'il affiche pour la « chaleur éloquente » de Diderot<sup>674</sup>, les théories esthétiques des deux auteurs s'avèrent finalement incompatibles, en raison d'une différence majeure qui caractérise leur organisation des genres dramatiques. Diderot, qui reniait d'ailleurs la possibilité de « fondre » des « espèces » dramatiques « différentes » et stigmatisait la tragi-comédie en tant que « mauvais genre »<sup>675</sup>, envisageait un système dramatique s'étendant de la comédie « gaie » à la haute tragédie à travers une gradation articulée<sup>676</sup>. Cette organisation taxinomique n'admet effectivement de contacts, des débordements, qu'à condition que ces rapprochements se fassent uniquement entre des genres déjà limitrophes, « collatéraux » :

Le genre tragique et le genre comique sont les bornes réelles de la composition dramatique. [...] Mais voulez vous être convaincu du danger qu'il y a à franchir la barrière que la nature a mise entre deux genres ? Portez les choses à l'excès ; rapprocher deux genres fort éloignés [...] et vous verrez [...] des factieux méditer la ruine d'une république<sup>677</sup>.

Dans cette perspective, Diderot semble concevoir l'espace qui sépare la tragédie de la comédie comme un *continuum* où il est cependant possible d'identifier des *clusters*

---

<sup>672</sup> L'infériorité du drame dans la hiérarchie générique deviendrait ainsi un avantage. Lemer cier retourne ici la thèse de La Harpe qui reposait justement sur le déclassement du genre intermédiaire en fonction de son infériorité par rapport à la tragédie et à la comédie (voir La Harpe, *Réflexions sur le Drame*, cit., p. 161-163).

<sup>673</sup> Lemer cier, *Cours analytique de littérature générale*, cit., t. 1, p. 138-143.

<sup>674</sup> « *Le Père de Famille*, plein de la chaleur éloquente de Diderot ; le *Philosophe sans le savoir*, où brille le naturel de Sedaine, et la touchante *Eugénie*, ont signalé long-temps le pouvoir de ce genre sur la scène », *Ivi*, p. 138.

<sup>675</sup> Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, III, dans *Œuvres*, cit., IV, p. 1166-167.

<sup>676</sup> Diderot, *De la poésie dramatique*, dans *Œuvres*, cit., IV, p. 1279.

<sup>677</sup> Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, loc. cit.

correspondants aux différents genres<sup>678</sup>. La ductilité du genre sérieux lui accorderait une capacité mimétique supérieure, lui garantissant ainsi le primat par rapport aux genres traditionnels<sup>679</sup>.

Le drame à la Mercier – avec lequel *Pinto* entretient pourtant des relations étroites, notamment dans le rapport du théâtre à l'histoire – n'offre par ailleurs pas d'alternative possible : d'un côté, l'idée de mélange des genres que prône l'auteur du *Portrait de Philippe II* ne correspond pas, au moins dans la théorie, aux finalités de renouvellement de la comédie que se propose Lemercier<sup>680</sup> ; de l'autre, une des différences majeures posées par Mercier entre drame et comédie est justement la présence, dans le genre comique proprement dit, d'un personnage principal sur lequel l'action est centrée, alors que dans le drame l'action s'avèrerait plutôt l'effet d'un mouvement collectif<sup>681</sup>.

Au delà du résultat final, le but explicite de Lemercier n'était pas la création d'un genre intermédiaire entre la tragédie et la comédie, comme les théoriciens du drame le concevaient. Il s'agissait plutôt de créer une typologie dramatique entièrement neuve à partir des modèles offerts par la comédie classique et par les sujets propres à la scène de Melpomène. La contamination entre la matière tragique, décrivant « les vertus et les crimes des rois et des héros » et le protocole comique qui dépouille ces personnages « du faux appareil qui les couvre », « en appliquant à leurs vices et à leurs actions perverses la force du ridicule » représente effectivement une expérience assez nouvelle pour l'époque, dont Lemercier revendique explicitement la paternité<sup>682</sup>. D'un point de vue éthique et esthétique, la comédie historique de Lemercier assimile et réélabore les réflexions sur les thèmes, les finalités et les formes du théâtre qui ont traversé tout le dix-huitième siècle et essaie de les faire converger en un nouveau type de comédie. Le produit de cette expérience, qui emprunte les thèmes de la tragédie et les formes de la comédie, serait pour Lemercier « un genre vrai, moral, instructif,

---

<sup>678</sup> Il y aura de la sorte un « drame entre la comédie et la tragédie », c'est le cas du « genre sérieux » du *Fils naturel*, ou bien des formules intermédiaires entre le genre sérieux et la comédie, *Le père de famille* (*Ibidem*). Diderot travaille donc en réduisant de manière « progressive » les « intervalles » entre les genres (sur ce sujet, voir Marc Buffat, « La matérialité du théâtre », dans *Diderot, l'invention du drame*, études réunies et présentées par Marc Buffat, Paris, Klincksieck, 2000, p. 77-88)

<sup>679</sup> Cet « aménagement du système dramatique classique » permet à Diderot « d'insérer le genre moyen et de présenter cette moyenne comme l'excellence même », Pierre Frantz, *Théorie et pratique du drame bourgeois 1750-1815*, Paris, Université de Paris III, Thèse de doctorat d'État, 1994, p. 753.

<sup>680</sup> « Tombez, tombez, murailles qui séparaient les genres ! que le poète porte une vue libre dans une vaste campagne et ne sente plus son génie resserré dans les cloisons où l'art est circonscrit et atténué », Mercier, *Du Théâtre*, cit., p. 105n.

<sup>681</sup> « Dans la comédie le personnage principal décide l'action. Ici c'est tout le contraire, l'action jaillit du jeu des personnages », *Ivi*, p. 106.

<sup>682</sup> « Examinez la date de cette création, et vous verrez que jamais l'histoire n'avait été traitée de cette manière au théâtre, et qu'aucune pièce de ce genre n'y avait encore paru », Lemercier, *Avant-propos*, des *Comédies historiques*, cit.

qui apprendrait au peuple à démasquer la basse politique » et qui ne contredirait pas, par son ton et sa structure, l'essence primordiale de la comédie, c'est-à-dire le ridicule<sup>683</sup>. *Pinto* est une comédie de l'histoire mais son auteur la présente encore, pour reprendre le mot d'Andrieux, comme une « comédie *comique* »<sup>684</sup>, en s'éloignant, d'un point de vue théorique, de la conception mercienne du drame historique qui implique justement le mélange « du comique et de l'attendrissant »<sup>685</sup>.

De toute manière, le rapport problématique à l'histoire caractérisant la pièce de Lemer cier rapprocherait davantage *Pinto* de l'esthétique d'un Romantisme naissant que du théâtre historique du tournant des Lumières. Selon la conception audacieuse de Lemer cier, il serait possible de traiter des sujets historiques, propres au registre tragique, dans le registre du ridicule comique, sans que ce même registre subisse des altérations ou des contaminations génériques : mauvaise foi ou naïveté ? On l'ignore. « Son ironie puissante », qui expose « à nu » les « fibres et les nerfs » d'une révolution, fait de *Pinto* une « comédie de la tragédie »<sup>686</sup>. De plus, par son rapport à l'histoire, *Pinto* contient déjà en germe plusieurs des caractéristiques qui seront celles du drame romantique.

---

<sup>683</sup> « On aurait tort de lui comparer quelques drames antérieurs où le langage noble et le familier sont unis, où les situations risibles et pathétiques se confondent. Aucuns de ceux-là ne sont uniquement dirigés vers le but satirique, ni précisément écrits du ton de la franche comédie qui n'admet que le ridicule », *ibid.*

<sup>684</sup> Andrieux, *Préface* (1808) de *La suite du menteur*, dans *Œuvres*, Paris, Nepveu, 1818, t. 1, p. 215.

<sup>685</sup> « Il s'agit [...] d'allier dans une même action le comique et l'attendrissant », Sébastien Mercier, *Molière*, texte établi, annoté et présenté par Sophie Marchand, en voie de parution chez Champion. La réflexion de Mercier sera pleinement assumée par les romantiques. Dans son étude sur Hugo lecteur de Mercier, Helen Temple Patterson a également montré l'importance des théories de l'auteur du *Tableau de Paris* dans la création du système dramatique hugolien. D'après Patterson, Hugo était particulièrement intéressé par le *Molière* de Mercier et plus généralement par ses « drames historiques non écrits pour la scène ». Voir Helen Temple Patterson, *Poetic genesis : Sébastien Mercier into Victor Hugo*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, XI, 1960, p. 127n

<sup>686</sup> Voir l'article d'Ernest Legouvé dans la *Revue de Paris*, nouvelle série, 1836, t. 26, p. 41.

## II.2.2 Traitement de l'histoire et oscillations génériques

La fable de *Pinto* est tirée de la première partie de l'*Histoire de la conjuration du Portugal* de l'Abbé de Vertot<sup>687</sup> et se concentre sur la révolution portugaise de 1640, se terminant avec le couronnement de Jean IV de Portugal au bout de près de soixante ans de domination espagnole. Si Lemer cier altère profondément le sens de cette *Histoire*, il montre parfois une adhésion extrême au texte de Vertot, au point que son écriture tient dans certains passages de la simple mise en dialogue et que cette fidélité n'échappe point à ses contemporains<sup>688</sup>. Même si certains des traits caractéristiques de ses personnages et de la fable sont déjà présents dans la source, dont notamment le rôle central du valet Pinto dans la conjuration, le tempérament paresseux du Duc de Bragance ainsi que les ambitions de la Duchesse<sup>689</sup>, Lemer cier se plaît à insérer des éléments proprement comiques, voire farcesques, et à réduire l'importance de certains personnages – dont l'archevêque de Lisbonne – pour faire en sorte que le rôle de Pinto acquière plus d'importance. C'est ainsi qu'il crée des caractères tels que Madame Dolmar ou le valet muet Pietro, absents de l'*Histoire* de Vertot mais fondamentaux pour l'économie et le dénouement de sa pièce, ou qu'il modifie le caractère de Lemos, le marchand juif, dont il propose un portrait extrêmement caricatural :

LEMOS

Hélas ! mon cher monsié, l'embarras où ché suis m'afflige extrê-ment.[...] La maison te Corée, mon associé, et la mienne sont à la tête t'ine foule innombrables t'ateliers et te manufactires ; nous teavons beaucoup, il faut payer ce matin ou chasser les oufriers. [...]

PINTO

Point. Déclarez franchement aux ouvriers que vous suspendez leurs travaux deux mois faute de fonds ; que les taxes dont vous charge Vasconcellos ont entièrement vidé vos coffres : leur colère ne s'exhalera plus sur vous, mais sur le secrétaire d'état.

LEMOS

Fous afez raison.

PINTO

Faites cette déclaration aujourd'hui, et comptez-moi sur-le-champ les trente mille ducats, espèces sonnantes.

[...]

LEMOS

Atieu, mon cher monsié. Il y a tans mes coffres tix mille tucats comptant ; mon associé en a une fingtaine, cela fait le compte. La maison Lemos et Corée est heureux te serfir la maison Pracance.

---

<sup>687</sup> Publié pour la première fois en 1689 (Paris, Vve de E. Martin, J. Boudot, E. Martin, et au Palais, chez C. Barbin) sous le titre d'*Histoire de la conjuration du Portugal*, l'ouvrage de l'Abbé de Vertot fut un succès de librairie qui donna lieu à une vingtaine d'éditions entre la *princeps* et 1839. Toutes les citations seront tirées de cette édition : *Histoire des Révolutions de Portugal*, Paris, Renouard, 1795, qui s'avère la plus proche de la date de composition de *Pinto*.

<sup>688</sup> « Lisez pour l'analyse les pages de l'abbé Vertot, mettez les scènes qu'il récite en dialogue du style familier », *Journal des débats*, 3 germinal an VIII.

<sup>689</sup> Abbé de Vertot, *Histoire des Révolutions du Portugal*, cit., p. 58-59 ; 45-47 ; 78.

La représentation du juif s'inscrit dans la tradition du théâtre comique français<sup>690</sup> mais Lemer cier joue du mimétisme linguistique et lui met en bouche, pour des raisons qui n'ont rien à voir avec l'intrigue, un français à la phonétique irrégulière qui se signale avant tout par la désonorisation de certaines consonnes (/v/ ; /d/) et l'avancement de la voyelle /y/ et de la voyelle centrale, souvent prononcée comme un /e/ (« monsié »). Tout comme le colonel Christol des *Martyrs de Souli*, qui garde « une teinte de son langage créole »<sup>691</sup>, Lemos semble ici conserver une sorte d'accent mitteleuropéen ; si dans la tragédie ce choix 'sociolinguistique' surprenant est justifié par un souci de réalisme (Lemer cier fait appel à l'autorité de Lope de Vega), l'auteur de *Pinto* se sert ici du mimétisme linguistique dans la création d'un personnage que la source historique ne caractérise pas par des anomalies langagières<sup>692</sup>. Chez Vertot, le judaïsme de Lemos n'est pas évoqué directement. Lemer cier a peut-être créé le personnage en mêlant deux figures présentées dans la source historique : le négociant Lemos et le juif Baese, marchand lâche et usurier mis au courant de la conjuration pour en rainson d'intérêts essentiellement économiques<sup>693</sup>. Le Lemos de Lemer cier, personnage mi-fictionnel mi-historique, s'intéressant au sort de l'Etat poussé par l'appât du gain, par son français démotique et sa courtoisie affectée, disqualifie la conjuration en rabais sant le registre du drame jusqu'au ton de la farce. Lemer cier attribue une fonction analogue au muet Pietro :

PINTO  
 Le duc est-il embarqué ?  
 PIETRO, *faisant signe durant toute la scène.*  
 Hem !  
 PINTO  
 Ni soldats, ni curieux sur la route ? (*Pietro fait un signe*)[...]  
 Tes camarades sont-ils en bas avec toi ?... Oui. Avez-vous pris des armes ?... Oui. Ne vois-tu personne rôder autour de cette demeure ? Non. La garde venue pour arrêter l'amiral, semblait-elle avoir quelque soupçon ?...  
 PIETRO, *vivement.*  
 Hou ou om !  
 PINTO  
 Je compte toujours sur toi. Du zèle et du courage : ta fortune est faite.  
 PIETRO, *avec humeur.*  
 Hé !

<sup>690</sup> Sur l'évolution du traitement de la figure du juif, sous l'influence de Lessing, voir Yaël Ehrenfreud, « Les représentations de personnages juifs au théâtre : tradition française et réception de l'Aufklärung », *Dix-huitième siècle*, 2002, 34, p. 479-496.

<sup>691</sup> Lemer cier, *Préface des Martyrs de Souli*, cit., p. XXXIV. Dans le personnage de ce militaire vertueux et savant, on peut entrevoir en filigrane un allusion à Jean-Baptiste Belley, premier député noir de la Convention et membre actif de la Montagne. Dans ses *Réflexions sur le danger des applications de la conjecturale doctrine orthophrénique*, Lemer cier définit d'ailleurs la théorie « de l'infériorité organique des nègres » comme une « iniquité barbare » aux effets « terribles » (cit., p. 12-13).

<sup>692</sup> Vertot, *Histoire des Révolutions de Portugal*, cit., p. 79-80. Vertot prête également à Lemos et Corée des intentions insurrectionnelles que Lemer cier semble complètement négliger : les deux bourgeois auraient décidé de ne pas payer leurs ouvriers pour en stimuler le soulèvement.

<sup>693</sup> *Ivi*, p. 143-145.

PINTO, *lui prenant la main.*  
 Compte sur l'amitié de ton maître.  
 PIETRO, *avec affection.*  
 Ah !  
 PINTO  
 Tu n'as pas peur ?  
 PIETRO, *touchant sa poitrine.*  
 Hom !  
 PINTO  
 Nous sommes camarades aujourd'hui. Vivent les muets ! ils agissent, font des réponses courtes et sont discrets<sup>694</sup>. C'est ainsi qu'on devrait toujours choisir ses confidents et sa femme. Ça, va-t-en sans délai.<sup>695</sup>

Dans les dernières lignes du monologue du troisième acte<sup>696</sup>, Pinto appelle Pietro, avatar muet du confident des héros des tragédies. Son impossibilité d'avoir recours à la parole ne l'empêche pas de communiquer avec son maître : du fait de l'introduction d'un personnage muet, Lemerrier semble encore une fois faire appel aux origines du théâtre, dans la mesure où Pietro renvoie à la figure ancienne du *mimus*<sup>697</sup>. Le rôle du muet impliquerait ainsi un retour aux sources du dramatique : son interaction avec Pinto, fondée sur une éloquence paraverbale, comporte le recours à une pantomime affectée comme l'attestent les nombreuses indications scéniques caractérisant les passages où le personnage apparaît sur le plateau<sup>698</sup>. La langue de Pietro qui, sans avoir la faculté d'articuler des mots, arrive pourtant à émettre des sons, consiste essentiellement en une gestualité caricaturale et dans le recours à l'interjection, au cri. Si l'on pense à la notion de « signe naturel », conçue par Condillac ou Maupertuis comme instrument primitif de communication dérivant d'une urgence d'expression<sup>699</sup>, on comprend que Lemerrier, qui était familier des sciences du langage<sup>700</sup>, semble ici réfléchir sur le rapport

---

<sup>694</sup> Sur la discrétion et la sincérité du silence, sur son rapport au geste et sur son énergie communicative, voir Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1760-1820)*, Paris, PUF, 1986, p. 138-140.

<sup>695</sup> *Pinto*, III, 18.

<sup>696</sup> Pour une analyse du passage, voir *Infra*.

<sup>697</sup> Ce n'est peut-être pas un hasard si la pièce fut créée en germinal : les *ludi florales* de la République Romaine, qui avaient lieu au printemps, se signalaient justement par la présence d'un grand nombre de spectacles de *mimi*.

<sup>698</sup> Pour Lemerrier, « le langage muet de la pantomime soutient ou remplace le langage parlé sur la scène ». La pantomime serait ainsi un « art » nécessitant une étude tout aussi approfondie que la récitation verbal (Lemerrier, *Du second Théâtre Français ou instruction relative à la déclamation dramatique*, Paris, Nepveu, 1818, p. 71).

<sup>699</sup> « Les signes naturels, ou les cris que la nature a établis d'abord pour les sentiments de joie, de crainte ou de douleur », Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris, Vrin, 2002, ch. IV, §35 ; « Si l'on peut remonter jusqu'à des temps où les hommes n'auraient eu aucun langage, ils ont cherché d'abord à exprimer leurs besoins les plus pressants ; et quelques gestes et quelques cris suffisoient pour cela. Ce fut là la première Langue de l'homme : c'est encore celle dans laquelle tous les peuples s'entendent, mais ne peuvent rendre qu'un fort petit nombre d'idées », Maupertuis, *Dissertation sur les différents moyens dont les hommes se sont servis pour exprimer leurs idées*, 1756, in C. Porset (éd.), *Varia Linguistica*, Bordeaux, Ducros, 1970, p. 91.

<sup>700</sup> « Mon office n'est point ici de vous analyser, après Condillac, la formation primitive des langues, ni de vous dire comment les hommes attachèrent des sons significatifs aux choses et à leurs qualités, et des modes au cas, au temps, et au nombre simple et merveilleux ouvrage de la pensée qui pourvut à tous les besoins des communications sociales. [...] Car le langage usuel, si embelli maintenant par l'éloquence, ne servit d'abord



de l'origine du langage dramatique à l'origine du langage tout court, relation qu'il développe également dans *Cours*<sup>701</sup>.

Au-delà de sa portée métapoétique, le personnage du muet s'insère dans une réflexion sur les rapports de force entre les classes sociales de l'univers post-révolutionnaire, que Lemercier mène à travers le lien étroit s'établissant entre Pietro, Pinto et Bragance. Dans le passage évoqué, Pietro accomplit le même geste que Pinto dans son premier monologue (il se touche la poitrine)<sup>702</sup> et le rapport qui relie les deux personnages reproduit d'ailleurs, à l'échelle réduite, la relation entre le conspirateur et le Duc : le valet promet d'agir pour le maître qui le récompensera ensuite par une bonne situation (« ta fortune est faite »). Tout comme le héros agit pour le Duc, Pietro mène à bien des actions que Pinto ne pourrait accomplir tout seul et son rôle s'avère fondamental dans la réussite de la conspiration. Cette correspondance spéculaire entre les deux personnages n'est pas sans implications politiques : en dépit de la Révolution, en dépit d'une mobilité sociale qui s'avère effectivement possible, la société demeure encore organisée de manière hiérarchique.

La présence de personnages tels que Pietro ou Lémus est donc liée à une esthétique redéfinissant le rapport du *drama* à son fond : au cours du dix-huitième siècle, les sujets historiques avaient été essentiellement l'apanage de la tragédie et du drame ; le renouveau qu'expérimente Lemercier consiste donc à « arracher l'histoire à la tragédie » et au drame, dans un processus qui correspond finalement à une « démystification »<sup>703</sup>. Je ne saurais être d'accord avec Alexander Minski qui voit dans *Pinto* l'expression d'un comique « accidentel »<sup>704</sup> : le ridicule n'est guère accessoire pour Lemercier dans la mesure où il s'en sert dans une démarche démystificatrice qui remet en cause les notions de causalité et de casualité de l'histoire en altérant ainsi le rôle que la tradition de la tragédie historique assignait aux grands hommes. Si d'un point de vue politique la dynamique maître/valet, telle que Lemercier la présente, tend à démystifier et à disqualifier le rêve égalitaire que le dénouement ambigu de la pièce réduit à un simple fantasme, d'un point de vue esthétique la présence de Pietro – *reductio ad minimum* du conspirateur ainsi que double grotesque de Pinto – marque, tout comme dans le « fait historique » révolutionnaire, un abaissement

---

qu'aux nécessités urgentes; de même que les arts mécaniques furent les premières applications», Lemercier, *Cours analytique de Littérature*, cit., t. I, p. 31.

<sup>701</sup> D'après Lemercier, grâce à l'imitation des « bruits » harmonieux de la belle nature, le cri ou signe naturel s'évolue et devient poésie lyrique et, ensuite, poésie dramatique (*ivi*, p. 33-34).

<sup>702</sup> Voir *Pinto*, II, 5.

<sup>703</sup> Pierre Frantz, « Le théâtre sous l'Empire », cit., p. 189. Sur le théâtre d'histoire de la seconde moitié du dix-huitième siècle, voir Anne Boës-Anthouard, *La lanterne magique de l'histoire : essai sur le théâtre historique en France de 1750 à 1789*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 1982, 213.

<sup>704</sup> Alexander Minski, *Le préromantisme*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 60.

stylistique du langage dramatique déclinant un grand événement tel que la Révolution dans un registre comique, voire farcesque<sup>705</sup>. Cette conception dramatique implique un rapport problématique à l'histoire que Lemer cier hérite probablement d'une certaine production de Mercier :

[C]e que je trouve de pernicieux dans la tragédie, c'est cette grandeur imaginaire qu'on a soin de rehausser encore, c'est cette existence surnaturelle qu'on enfle, en passant même les bornes qu'elle s'est données<sup>706</sup>

Pour Mercier, un théâtre nouveau aurait dû dénoncer le caractère faux de la tragédie d'histoire qui déforme la réalité et exalte les figures des grands aux dépens de l'économie de l'évènement traité. Mercier prône, au moins d'un point de vue théorique, un théâtre qui se fasse miroir fidèle de la réalité<sup>707</sup>, mais ses drames historiques se signalent finalement par une présentation des grands hommes, et notamment des monarques de France, qui les montre sous des traits ambigus, grotesques, voire bouffons<sup>708</sup>. Le portrait d'Henri IV dans la *Destruction de la Ligue*, présentait en revanche le bon monarque se pliant aux besoins du peuple et serait même prêt à sacrifier sa couronne pour mettre fin aux conflits qui accablent ce dernier<sup>709</sup>. Le roi participe au combat à contrecœur : il le fait uniquement pour le bien de son peuple, dans un processus d'humanisation du monarque qui semble déjà annoncer l'orléanisme. Le Duc de Bragance de *Pinto* s'inscrit donc dans cette double typologie, dès lors qu'il est à la fois peint sous les traits humanisants et démystifiants, quoique Lemer cier modifie sensiblement le paradigme créé par Mercier.

Comme le souligne Sophie Marchand « les modèles royaux » proposés par l'auteur de la *Néologie* auraient « [l']ambition de réformer le comportement des grands, tout en réaffirmant explicitement la légitimité de l'ordre monarchique, dès lors qu'il se fonde sur une pratique équitable du pouvoir »<sup>710</sup> : pour Mercier, le dramaturge est appelé à parler « éloquemment à la multitude » et cette même multitude joue souvent un rôle important dans

---

<sup>705</sup> Sans agir en tant que véritable modèle, le « fait historique » marquerait déjà « la descente de l'histoire au niveau de la comédie » (voir Suzanne Jean Berard, « Une curiosité du théâtre à l'époque de la Révolution, les 'faits historiques et patriotiques' », dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Heidelberg, Winter, n° 3, 1979, p. 257), mais cette connivence serait due, plus qu'à une filiation directe, à une nouvelle manière de concevoir l'histoire qui concerne le théâtre dans tout son étendue.

<sup>706</sup> Mercier, *Du Théâtre*, cit., p. 36.

<sup>707</sup> « Une ligne dans une histoire suffit pour échafauder une action, que l'on nourrit, comme l'on peut, pendant cinq actes Si le personnage venait à ressusciter, se reconnaîtrait-il? [...] Pas plus que Saint Pierre, s'il entrait au Vatican », Mercier, *Du théâtre*, cit., p.46.

<sup>708</sup> Sur cet aspect de la dramaturgie mercienne, voir Pierre Frantz, « Appropriation bourgeoise et populaire de l'histoire nationale dans le drame historique de S. Mercier », dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Heidelberg, Winter, 3, 1979, p. 319-334.

<sup>709</sup> « Sauvons-le [le peuple], malgré lui, et pardons, s'il le faut, une couronne, plutôt que de livrer au fer cette cité immense, peuplée de femmes, d'enfants, de vieillards », Mercier, *La destruction de la Ligue*, II, 1, dans *Théâtre complet*, Slatkine Reprints, Genève, 1970, p. 341.

<sup>710</sup> Sophie Marchand, *Théâtre et pathétique*, cit., p. 268.

ses drames<sup>711</sup>. Lemercier n'accorde en revanche au peuple qu'un rôle d'arrière-plan et son ouvrage se signale par une attitude à la fois didactique et problématique, le rôle des portugais dans la conspiration étant essentiellement circonscrit aux acclamations générales des scènes chorales dans l'*explicit*.

Ce qui relie son théâtre à la tradition précédente du drame historique à la Mercier et, de manière décisive, au théâtre de Schiller, c'est plutôt l'utilisation du passé dans une réflexion aigüe sur le présent. Au lendemain de la Révolution, grâce aux traductions et aux premières réécritures, les français commençaient à avoir une connaissance directe du théâtre de Schiller. En 1795, Creuzé de Lesser avait publié son adaptation des *Voleurs*, précédée d'un *Robert Chef des Brigands* de La Martellière, mélodrame tiré de la même pièce, créé en 1792 au Théâtre du Marais et couronné par un immense succès lié sans doute à l'esprit « révolutionnaire » du sujet, alors que *Die Raueber* avaient déjà fait l'objet d'une traduction dans le *Nouveau théâtre allemand* de Friedel et Bonneville en 1785<sup>712</sup>. Les deux premières traductions françaises de *Don Carlos* (1787), dues aux soins de La Martellière – qui publie également *Fiesque* et *L'amour et l'intrigue* – et d'Adrien Lezay, datent de 1799 et se situent ainsi entre la première conception de *Pinto* (1798, d'après l'article du *Journal de Paris*) et sa réalisation scénique de 1800<sup>713</sup>. L'accueil de Schiller ne fut pas simple en France : dans son analyse du *Fiesque* traduit par La Martellière, la *Décade philosophique* en souligne par exemple « l'enflure », « l'exagération », le manque de « naturel » et l'absence totale de ce « beau idéal » caractérisant la tragédie française dont les théâtres étrangers risqueraient de mettre en danger le primat :

Quoi ! ce fatras de faits pressés les uns sur les autres, sans liaison et sans vraisemblance, cette multitude de personnages qui se montrent comme dans une lanterne magique, ces caractères exagérés, outrés, [...] et par - dessus tout ce un dialogue tantôt emphatique, et tantôt trivial ; c'est

---

<sup>711</sup> Mercier, *Du théâtre*, cit., p. 200.

<sup>712</sup> [Creuzé de Lesser], *Les voleurs*, tragédie en prose en cinq actes, par Schyller [sic], imitée de l'allemand par A.C.D.P., Paris, Citoyenne Toubon, an II [1795] ; Adrien Chrétien Friedel, Nicolas de Bonneville, *Le Nouveau théâtre allemand*, Paris, 1782-1785, vol. 11.

<sup>713</sup> *Don Carlos, Infant d'Espagne*, dans *Théâtre de Schiller*, traduit de l'allemand par Lamartellière, Paris, Renouard, 1799, 2 t. (tome 1 : *La conjuration de Fiesque, L'amour et l'intrigue* ; tome 2 : *Don Carlos, Abelino de Zchokke*) ; *Don Carlos, Infant d'Espagne*, [...] traduit de l'allemand par Adrien Lezay, Paris, Crapelet, 1799. Tout en choisissant la prose pour traduire le *blank vers* allemand, les deux traductions se veulent fidèles à l'original et respectent dans l'ensemble la structure et le style de la pièce, quoique la version de Lezay montre une légère tendance à l'anoblissement stylistique. Dans les deux versions, le *Vorrede* est omis. L'histoire de Don Carlos était d'ailleurs déjà très connue en France, Sébastien Mercier avait publié son *Portrait de Philippe II* en 1785, la nouvelle de Saint-Réal ayant connu d'autres adaptations théâtrales au début du siècle, dont *Andronic* de Campistrone en 1715 est un clair exemple. Lemercier en connaissait d'ailleurs l'adaptation italienne, due aux soins d'Alfieri, dont il loue la régularité et qu'il affirme préférer à la version de Schiller (voir Lemercier, *Cours analytique de littérature*, cit., t. I, p. 196).

là ce qu'on(il?) nous faut, à nous autres Français!.. On oublie donc quel théâtre tragique nous possédons !<sup>714</sup>

Cette crainte qu'exprime le critique de la *Décade* semble confirmée, plus que par les adaptations et les traductions de la fin du siècle, par les réécritures schillériennes des années vingt, lorsque le modèle allemand s'impose de manière importante grâce à la publication du Schiller intégral de Barante<sup>715</sup>. Le 5 avril 1819, d'Arvigny crée à la Comédie-Française sa *Jeanne d'Arc à Rouen*, avec la Duchesnois dans le rôle de la protagoniste ; mademoiselle Duchesnois est encore Marie Stuart dans la tragédie créée par Pierre le Brun à la Comédie-Française en 1820 ; en 1824, une adaptation de *Fiesque* due aux soins d'Ancelet paraît sur la scène de l'Odéon. A cette vague de "schilléromanie", qui se poursuit au moins jusqu'au *Guillaume Tell* de Pichat (1830), Lemer cier répond d'abord en 1825 dans ses *Remarques sur les bonnes et les mauvaises innovations dramatiques*. Après avoir passé en revue les différents « ouvrages informes » de Schiller, de « l'absurde *Jeanne d'Arc* » à la *Marie Stuart* « sans pudeur », l'auteur de *Pinto* propose aux jeunes dramaturges un exemple du bon usage des textes allemands :

Lisez *Don Carlos*, et vous aurez vu se déployer tous les feuillets d'un long poème historique dialogué, dans lequel l'auteur n'a pas su choisir le point central d'un fait, ni saisir le pivot unique sur lequel doit rouler son action et les ressorts des caractères. Ne tirez de là que quelques bons traits de la physionomie du sombre Philippe II [...]. Ne vous emparez que de la sublime scène d'un inquisiteur centenaire et décrépît qui terrifie ce roi comme un enfant, et l'absout du meurtre de son fils, au nom du Père éternel sacrifiant le sien.

Dans l'article « drame » de l'*Encyclopédie moderne*, Lemer cier compare l'expérience théâtrale de Mercier, Sedaine et Beaumarchais à celle de Schiller et plus généralement à celle des dramaturges allemands :

Trois bons dramaturges s'illustrèrent : Mercier, l'auteur du *Tableau de Paris* ; Sedaine, collaborateur de Grétry ; Beaumarchais, spirituel-chroniqueur des folies de Figaro. La vérité de leurs drames, le relief des portraits qu'ils contiennent, l'énergie naturelle du dialogue de leurs personnages, excitèrent l'enthousiasme. On pensa bientôt que la même méthode, appliquée à la peinture des grands événements historiques, et aux catastrophes terribles des cours et des états, produirait une complète illusion théâtrale. La traduction des tragédies allemandes corrobora cette opinion<sup>716</sup>

Si, selon Lemer cier, les trois auteurs français se signalent par leur recherche de « vérité » et de « naturel », leurs émules, corrompus par la mode allemande, n'auraient pas su en égaler la

---

<sup>714</sup> *Décade Philosophique*, an VIII, troisième trimestre. La critique française jugea la structure de ces drames « barbare » et « irrégulière » même avant la publication de ces traductions, voir *Esprit des journaux*, juillet 1791.

<sup>715</sup> *Œuvres dramatiques de Schiller*, traduites de l'Allemand, et précédées d'une notice biographique et littéraire [...], par M. de Barante, Paris, Ladvocat, 1821, 6 vol. En 1836, la *France Littéraire* (Paris, Firmin-Didot, 1836, vol. 8, p. 519) loue la réédition en 8 volumes (1834-1835) de l'ouvrage de Barante en soulignant la difficulté de son entreprise et les observations intéressantes de son introduction.

<sup>716</sup> Lemer cier, article *Dr ame* de l'*Encyclopédie moderne*, cit.

maîtrise. Le théâtre de Schiller n'offrirait donc pas les « proportions d'un bon modèle à copier », mais seulement « des matériaux à emprunter » et à adapter aux goûts et aux règles de la scène française<sup>717</sup>. En 1815, l'auteur d'*Agamemnon* avait déjà désigné les personnages du Duc d'Albe, de Posa et du roi Philippe comme de « bons modèles de caractères bien tracés », que l'on pouvait « emprunter » à condition de ne pas tomber dans la « bizarrerie » du système dramatique de Schiller<sup>718</sup>. Quoique postérieure à *Pinto* cette attention de Lemer cier pour le théâtre de Schiller témoigne pour le moins d'une bonne connaissance de l'auteur allemand et cela déjà à partir de 1815 – donc bien avant la publication de la traduction de Barante et des Schiller francisés des années vingt. Si par rapport à *Pinto* cette connaissance semble déjà prendre les proportions d'une intertextualité critique, les œuvres du dramaturge allemand n'agissent pas en tant que véritables sources, mais plutôt comme des modèles de réflexion sur le rapport du théâtre à l'histoire et à la politique.

*Fiesque*, « *Trauerspiel* » républicain, comme l'annonce l'auteur dans la *Préface*, offrait déjà la recette d'un drame fondé sur une conspiration orchestrée par un seul individu. « *[D]en Mann durch den staatsklugen Kopf zu verwickeln* »<sup>719</sup> : dans son ouvrage, Schiller présentait effectivement le portrait négatif d'un personnage réunissant en lui-même le « *Politicus* » et l'humain, un caractère dont l'ambition l'emportait finalement sur tout autre sentiment. Le protagoniste incarnait parfaitement le type de l'intrigant, mais les doutes et les scrupules qu'il montrait avant sa transformation en « tyran potentiel » dévoilaient à la fois toute l'ambiguïté et la complexité propre à la psychologie du grand homme et non au caractère monolithique d'un héros tragique<sup>720</sup>. Dans le personnage de Posa du *Don Carlos*, à l'ambition du tyran potentiel, s'oppose la figure d'un intrigant somme toute « positif »<sup>721</sup>. L'hésitation que montrait Fiesque semble ici évoluer vers une véritable lacération du moi :

LE MARQUIS DE POSA, *seul* : Il faut profiter, dit-il, d'un moment qui ne s'offre qu'une fois. La belle leçon que me donne ce courtisan ! Oui, j'en profiterai peut-être, mais dans un autre sens que le sien. (*après avoir fait quelques tours dans le cabinet* ) Comment suis-je venu ici ? pourquoi le hasard a-t-il fait naître dans l'esprit du Roi l'idée de me voir, de préférence à un million d'autres,

<sup>717</sup> Lemer cier, *Remarques sur les bonnes et les mauvaises innovations dramatiques*, dans *La Revue Encyclopédique*, xxvi, Avril 1825, l'intégralité du texte se trouve dans l'Annexe de la présente édition de *Pinto*.

<sup>718</sup> Lemer cier, *Cours analytique de littérature générale*, cit., t. 1, p. 396. D'après Duval, la Révolution et « les incursions chez l'étranger » seraient à l'origine de la naissance du genre historique (Alexandre Duval, *Réflexions sur l'art de la comédie*, lues à l'Académie Française le 4 avril 1820, Paris, Ladvocat, 1820, p. 18).

<sup>719</sup> Schiller, *Vorrede*, dans *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, Stuttgart, Reclam, 1982, p. 4.

<sup>720</sup> Sur cet aspect ambigu et contradictoire du caractère de Fiesque, voir Roberto De Pol, *Alle soglie della Rivoluzione. Schiller e la politica*, Genova, La Quercia, 1989, p. 37-43.

<sup>721</sup> *Ivi*, p. 55.

moi qui devais, m'y attendre moins que personne? - Est-ce le hasard? Mais qu'est-ce que le hasard ? La providence le fait naître, et — l'homme doit s'en servir pour parvenir à son but<sup>722</sup>.

Le personnage de Pinto est effectivement une figure intermédiaire entre les deux intrigants schillériens : quoique mû par l'ambition, par la volonté d'une affirmation personnelle, il paraît en même temps réellement soucieux du destin du peuple portugais. Cette volonté de dévoiler le grand homme en le montrant « en déshabillé », telle que Lemercier la revendique dans la Préface, constitue un véritable trait d'union entre Schiller, Mercier et l'auteur de *Christophe Colomb* qui entraîne une réflexion profonde embrassant à la fois le rôle de l'individu par rapport à l'histoire et l'individuation d'une nouvelle puissance sociopolitique, la bourgeoisie. Pour Del Pol, la noblesse de Posa n'enlèverait rien au caractère bourgeois du personnage, auquel le public berlinois pouvait désormais s'identifier<sup>723</sup>. Le caractère bourgeois, voire populaire, de la révolte chez Schiller tient à la prise de conscience de l'impossibilité de mener à bien une révolution qui partirait uniquement d'en haut<sup>724</sup>.

Chez Mercier – qui soulignait, avant même la Révolution, le caractère à la fois épique, naturel et romanesque du théâtre de Schiller<sup>725</sup> – la réflexion sur le rapport de l'individu à l'histoire se fondait sur un rabaissement des figures des grands hommes que le dramaturge montrait à travers la lentille déformante du grotesque<sup>726</sup> ; dans *Pinto*, Lemercier pousse ce procédé à ses conséquences les plus extrêmes en usant du ridicule de la comédie dans la représentation d'une conjuration qui serait normalement l'apanage de la tragédie ou du drame<sup>727</sup>. Ces connivences entre Lemercier, Mercier et Schiller ont été soulignées par Magnin, dans un article paru dans le *Globe* à l'occasion de la publication du recueil des *Comédies Historiques*, où le critique niait l'originalité de l'entreprise lemercienne en la présentant comme une « importation » ou une imitation du drame historique à la Mercier. Avant de souligner l'infériorité de l'ouvrage par rapport à ses modèles, Magnin se demandait justement « en quoi *Pinto* différait des pièces historiques allemandes ou anglaises » et des

---

<sup>722</sup> Schiller, *Don Carlos*, trad. de La Martellière, cit. III, IX, p. 161.

<sup>723</sup> Roberto Dal Pol, *Alle soglie della Rivoluzione*, cit., p. 65.

<sup>724</sup> Sur ce sujet, voir Hans-Günter Talheim, « Volk und Held in de Dramen Schillers », *Weimarer Beiträge*, 1959, V, p. 9-35.

<sup>725</sup> Voir *Journal de Paris*, 7 novembre 1787. Ce premier éloge de Schiller de la part de l'auteur du *Tableau de Paris*, suscita l'indignation de la presse et de la critique conservatrice et fut à la base d'une véritable « querelle » entre le dramaturge et Palissot. Voir Edmond Egli, *Schiller et le romantisme français* (1927), Genève, Slatkine, 1970, p. 79-81.

<sup>726</sup> Ce que fait d'ailleurs Lemercier dans ses tragédies, on pensera par exemple à son *Charles VI* (voir *supra*, le chapitre consacré à cette tragédie).

<sup>727</sup> Dans sa comparaison entre le drame et la tragédie, Lemercier s'en montre tout à fait conscient : « Tout événement, toute passion dont les effets ont une influence générale sur la destinée des princes et des États, appartient à la tragédie », article *Drame* de l'*Encyclopédie moderne*, cit.

« drames historiques de Mercier », tels que *La Mort de Louis XI*<sup>728</sup>. A la veille de la Révolution Française, dans son *Don Carlos* Schiller s'était interrogé sur la question de la licéité du pouvoir absolu et de son incompatibilité avec l'idée d'une liberté individuelle. La Révolution change tout, et c'est par rapport à ce changement qu'il faut envisager cette différence que Magnin avait du mal à identifier. Ce rapport de l'individu à la politique implique nécessairement la recherche d'une forme nouvelle – dont les théories et les pratiques dramatiques de Mercier, Schiller, Beaumarchais, Shakespeare et de bien d'autres ont sans aucun doute jeté les bases – qui soit apte à véhiculer une vision de l'histoire tout aussi nouvelle. Cette forme esthétique trouve son expression la plus accomplie dans le drame romantique dont la « comédie historique » à la Lemercier peut être considérée comme l'un des premiers avatars.

Cette parenté, qui ne réside pas uniquement dans la forme, s'avère avant tout fondée sur une vision différente et moderne de l'homme de pouvoir et de l'homme en général qui entraîne un changement majeur dans la caractérisation du personnage de théâtre. On a parlé, et à juste titre, d'immobilité et d'impuissance à propos du dénouement de *Cromwell*<sup>729</sup>. Pourtant, le refus de la couronne de la part du personnage éponyme n'est pas uniquement à considérer comme le fruit d'une véritable impuissance, dans la mesure où ce choix est nécessaire pour éviter que le grand-homme ne devienne lui-même la victime d'une nouvelle conjuration. De la même manière, le pardon qu'accorde Juan à la Vice-reine et, dans la dernière version de *Pinto*, au terrible Vasconcellos<sup>730</sup>, serait moins le fruit de la clémence augustéenne d'un héros tragique que le résultat d'un calcul propre à un grand homme. Dans une prise de conscience qui met en scène la fin de la monarchie de droit divin, le Duc, qui a désormais toute l'intention de maintenir son pouvoir, comprend l'importance de l'appui populaire, sans lequel son autorité ne serait plus légitime<sup>731</sup>. Ce pardon final n'a donc plus la portée d'un véritable coup de théâtre, dans la mesure où il apparaît comme prévisible pour le public, puisqu'il semble déterminé par l'évolution naturelle du personnage du roi. Le prix que

---

<sup>728</sup> Magnin cité par Théodore Ziesing, *Le Globe de 1824 à 1830 considéré dans ses rapports avec l'école romantique*, Zurich, C.M. Ebell, 1881, p. 130.

<sup>729</sup> Franck Laurent, « La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, 1998, 100, p. 63-89.

<sup>730</sup> La rencontre avec le théâtre d'Hugo n'est peut-être pas sans importance dans les changements qu'apporte Lemercier dans la version de 1834 : comme le rappelle Franck Laurent (« La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo », cit.), le choix d'octroyer la grâce est un des traits différenciant le grand homme du simple monarque.

<sup>731</sup> Bien avant la fin de la conjuration, le Duc insiste d'ailleurs sur l'importance du solide d'un appui populaire solide et durable du peuple pour la prospérité des souverains : « Que sais-je ? favorisé aujourd'hui, demain proscrit : malheur à qui fonde sa fortune sur les capricieux mouvements d'une multitude volage et effrénée ! Pourvu que Pinto, qu'elle aura couru avertir, ne mette pas obstacle... Qu'est-ce que j'entends ? », *Pinto*, III, 8.

ce dernier accorde à la ruse de Pinto et le succès que remporte le personnage bourgeois qui parvient à s'affirmer dans la société contemporaine ne sont d'ailleurs pas seulement le résultat de la magnanimité du monarque. Tout en étant lié au sentiment de justice qu'éprouve le roi, le ministère de Pinto est à la fois un prix accordé à son mérite et l'institutionnalisation de son pouvoir charismatique, qui le relie désormais de manière officielle à la couronne. Par son accueil au sein du gouvernement de l'Etat, le pouvoir subversif de Pinto, véritable moteur de la conspiration, est en quelque sorte mis sous le contrôle d'une autorité réaffirmée, c'est-à-dire celle du monarque. Dans les premières versions du drame, la pièce se terminait sur une invitation aux hommes de lettres à partager le succès des conjurés auxquels ils étaient associés de manière explicite :

LE DUC. Pinto, tu seras à jamais mon ministre le plus cher. Dites à l'amiral qu'il est libre d'aller annoncer à son roi que ce jour l'enrichit par la confiscation de mon duché et de tous mes biens. Almada, mes amis, je ferai en sorte d'acquitter ma grande dette envers vous. Félicitez vos frères d'armes ; leur courage que j'ai eu la gloire de guider, s'est emparé du fort qui menaçait Lisbonne et sa liberté.

PINTO. Portugais ! Honneur aux guerriers qui nous défendent, *aux écrivains qui nous éclairent*, et que des lois sages, inaltérables, succèdent aux caprices irréguliers d'une autorité usurpatrice<sup>732</sup>.

Dans le premier jet du manuscrit, cet éloge des hommes de lettres était complété par une invitation aux auteurs « dramatiques » et aux « chansonniers toujours prêts à écrire sur les circonstances »<sup>733</sup>. La reconnaissance de l'importance de l'écrivain – que la première version du texte réduisait à une espèce de jongleur du pouvoir – dans un climat politique tel que celui de la fin du Directoire, semble donc révéler toute son ambiguïté : si d'un côté Lemer cier présente l'élite intellectuelle comme une force capable de guider le peuple, de l'autre il souligne aussi l'importance de la littérature pour donner de la stabilité à une nation et à son gouvernement. Une fois annexé au nouveau système de gouvernement, Pinto comprend vite la nécessité de coopter les hommes des lettres pour mettre l'art au service du politique<sup>734</sup>. La tirade finale de Pinto tient donc d'une double démarche : la dénonciation indirecte des auteurs qui auraient vendu leur plume au pouvoir au cours de la Révolution et la description du rapport existant entre l'autorité politique et l'élite intellectuelle. Cette réflexion s'inscrit ainsi dans l'examen du fonctionnement de l'Etat postrévolutionnaire. Maintien de la légitimité du pouvoir grâce à l'appui populaire ; sauvegarde des personnalités influentes par leur annexion au dispositif de gouvernement : loin de se borner à montrer les mouvements internes d'une

---

<sup>732</sup> *Pinto*, V, scène dernière, variantes de 1800 et 1828. Je souligne.

<sup>733</sup> *Pinto*, V, scène dernière CF, p. 221, la phrase est sabrée dans le manuscrit.

<sup>734</sup> Sur le jugement sévère de Lemer cier envers les écrivains à commande politique, voir Lemer cier, *Du second Théâtre Français ou instruction relative à la déclamation dramatique*, cit., p. 89-90. De la même manière, Duval souligne l'impuissance de l'art qui ne devient « qu'un instrument de despotisme contre la nation » lorsqu'il est « asservi à des gouvernements temporaires » (*Réflexions sur l'art de la comédie*, cit., p. 20).



conspiration, avec la *res publica* déguisée en monarchie qui se dessine au dénouement de *Pinto*, Lemer cier dépeint avec une lucidité remarquable le fonctionnement de l'Etat moderne, dans une pièce bizarre qui poursuit les réflexions véhiculées par Mercier dans ses drames.

Lemer cier ne veut pourtant pas avoir recours aux genres intermédiaires : il se propose d'écrire une comédie régulière et ne peut guère se soustraire au respect des unités. L'unité de temps, annoncée dans le titre (la pièce est justement centrée sur la *jour née* d'une conspiration) paraît dans l'ensemble respectée, ce qui implique une concentration maximale des évènements par rapport à la source historique, où la conspiration s'épanouissait au fil de quelques semaines. En se référant probablement à la souplesse prévue, dès le Grand-Siècle, pour l'unité de lieu dans les comédies, Lemer cier alterne des actes en plein air et les actes se déroulant dans des lieux fermés et se contente de situer son action « à Lisbonne et aux environs »<sup>735</sup>. Alors que l'unité d'action est garantie par la convergence finale de toutes les actions satellites dans le dénouement heureux du couronnement de Bragance<sup>736</sup>, l'unité tonale qui s'avère, elle, plus difficile à tenir dans une telle configuration : *Pinto* tendrait-il ainsi à virer vers le genre du drame que Lemer cier avait essayé de tenir à distance ? Mais de quel type de drame s'agit-il ? Le sujet historique éloigne la pièce du genre domestique et la présence trop marquée du ridicule différencie *Pinto* du drame historique sérieux à la Mercier : d'après les catégories offertes par la théorie des genres théâtraux du dix-huitième siècle, *Pinto* s'avère décidément un ouvrage inclassable.

---

<sup>735</sup> Dans *Les remarques sur les bonnes et les mauvaises innovations dramatiques* (cit.), Lemer cier déplore pourtant cette souplesse excessive caractérisant le traitement de l'unité de lieu dans *Pinto* (« Je pris le soin, dans la première de ces innovations [*Pinto*], de m'écarter peu de l'unité de lieu, et de m'astreindre à celles de temps et d'action »).

<sup>736</sup> *Pinto* se sert de l'amour – pourtant réciproque – de Madame Dolmar et trouve en elle une alliée ; la passion de l'officier espagnol Francisque pour la Duchesse est également asservie aux machinations du valet.

### II.2.3 *Pinto*, premier avatar du drame romantique ?

Le projet hardi de créer une comédie de l'histoire qui soit entièrement comique semble déjà contrevenir aux normes propres au genre. En s'appuyant sur la tradition aristotélicienne, Palissot avait renié la possibilité d'une telle entreprise, dont le risque principal consistait justement en un méprisable mélange de tons<sup>737</sup>. Jacques Truchet voit dans *Pinto* et dans le *Fantôme vivant* de Pixérécourt les « prodromes avérés du drame romantique »<sup>738</sup>, et la première réception de l'ouvrage de Lemercier témoigne effectivement de la stupeur de la critique face à un objet culturel pour lequel elle ne trouvait pas de nom :

D'abord dans quelle classe veut-on placer *Pinto* ?  
Est-ce une tragédie ? elle n'a pas assez de noblesse ;  
Est-ce une comédie ? elle n'a pas assez de comique ;  
Es-ce un drame ? il n'a pas assez de morale et d'intérêt<sup>739</sup>.

Au lieu de louer la nouveauté, la critique condamne l'inconnu :

La dignité des personnages et l'intérêt d'un événement qui influe sur tout un peuple, semble classer la révolution de Portugal dans le domaine tragique : mais le peu d'obstacles qu'éprouve la réussite a sans doute fait rejeter ce sujet à ceux qui s'occupant de tragédies respectent encore les limites des genres et les convenances théâtrales.

Pour le journaliste de la *Décade*, qui fait appel encore une fois à l'*auctoritas* des auteurs et des théoriciens du Grand-Siècle, *Pinto* échapperait ainsi à toute taxinomie conventionnelle. De plus, le style « ne paraît pas avoir l'élévation qui convient au sujet et aux personnages »<sup>740</sup> : la *Partie de Chasse* montrait bien le roi « en déshabillé », mais en le situant dans un contexte bourgeois<sup>741</sup>.

L'étiquette de « comédie historique » n'était d'ailleurs pas une invention de Lemercier : l'*Abbé de l'épée* de Bouilly, grand succès de public créée au Français quelques mois avant *Pinto* et qui présentait aussi un personnage de sourd-muet, ainsi que *Le Valet reconnaissant* (1796) et *Le Grand-Baillage* (1788), deux pièces anonymes, portaient déjà cette même

---

<sup>737</sup> « Je n'ose pas croire que l'on puisse saisir, dans le grand monde, cette espèce de ridicule nécessaire à la bonne Comédie. Il est bien vrai que la Nature est la même parmi le Peuple & parmi les Grands; mais ici, elle est corrigée par l'éducation, masquée par l'Art ; les vices y sont cachés sous des dehors plus polis; les ridicules y prennent même une certaine empreinte de grandeur : les nuances plus délicates & plus fines, sont dès-lors moins faites pour être aperçues, & doivent nécessairement échapper au gros des spectateurs », Palissot, *Discours préliminaire de l'édition de 1754 adressé à Madame la Comtesse de la Marck*, dans *Œuvres de Monsieur Palissot*, Liège, Bastien, 1778, p. 177.

<sup>738</sup> Jacques Truchet, *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., t. 1, p. lviii.

<sup>739</sup> *La Décade Philosophique*, an VIII, III<sup>ème</sup> trimestre.

<sup>740</sup> *Ibid.*

<sup>741</sup> Le *Censeur dramatique* s'était déjà exprimé au sujet des héros en déshabillé trois ans avant la création de *Pinto* : « Ce n'est donc pas seulement la vérité que le Poète comique doit chercher dans ses peintures; il faut que cette vérité soit avouée par le goût ; sinon elle sera repoussée par notre extrême délicatesse. Nous exigeons des Personnages, comme des Acteurs, une sorte de toilette pour paraître devant nous ; nous n'aimons point à les voir en déshabillé », *Censeur dramatique*, 1797, t. 2, p. 198, je souligne.

indication générique dans leurs frontispices<sup>742</sup>. Ouvrages peu connus et peu structurés, ces pièces ne représentaient pourtant pas des véritables précédents pour l'expérience de Lemercier. En revanche, Alexandre Duval, sans se servir encore du nom de « comédie historique », avait produit des ouvrages tels que son *Richelieu* de 1796 dont le schéma se rapprochait assez de la poétique de Lemercier et que Duval situait dans le sillage de Collé<sup>743</sup>. Toutefois, la démarche de Lemercier se différencie substantiellement de celle de Collé et Duval : *La Partie de chasse* mettait en scène un grand homme dans une situation quotidienne, particulière, domestique ; chez Duval l'histoire ne constituait « qu'une toile de fond sur laquelle se détache un 'trait' ou une anecdote à propos d'un personnage historique »<sup>744</sup> ; en revanche, l'auteur de *Pinto* accorde à la conjuration une place centrale dans l'économie de sa pièce, dans une structure renfermant, dans son ensemble, une démystification de l'histoire qui s'applique à la peinture d'un événement bien plus vaste. Ce choix esthétique, impliquant une revendication d'ordre politique non moins importante, ne passa pas inaperçu aux yeux de la critique contemporaine, qui s'avéra encore une fois incapable d'en accepter l'hétérodoxie :

Les ennemis de la révolution furent blessés de voir mettre à nu la faiblesse, l'impéritie, la nullité de quelques cours ; les autres d'y voir détruire le prisme brillant à travers lequel nos yeux se sont accoutumés à regarder les événements politiques ; les révolutionnaire s'indignent de se voir démasqués, les royalistes de se voir avilis<sup>745</sup>.

Une pièce donc qui offense et déplaît à tout le monde : la sévère critique de l'*Année théâtrale* semble pourtant cueillir un trait essentiel de *Pinto* et de son rapport à l'histoire. La « comédie » de Lemercier se signale ainsi par le décalage existant entre la matière traitée et la forme dramatique adoptée : à l'époque où *Pinto* fut conçu, cela revenait à peindre un sujet historique en choisissant le format de la « peinture de genre », pour reprendre la terminologie

---

<sup>742</sup> Bouilly, *L'abbé de l'épée*, comédie historique en cinq actes et en prose, Paris, André, 1799 ; *Le valet reconnaissant*, comédie historique en un acte et en vers, Londres, de l'imprimerie de Baylis. Et se vend chez l'auteur, chez A. Dulau & Co., de Boffe, Boosey, Hookham, 1796 *Le Grand-Baillage*, comédie historique, en 3 actes et en prose, Rouen 8 mai 1788, représentée... par une troupe de Baladins qui a été sifflée par tous les bons citoyens, s.l., s.n., s.d., (Paris, BNF 8- RF- 79371).

<sup>743</sup> « Il me vint dans l'idée d'essayer une pièce historique. Collé, dans *la Partie de Chasse de Henri IV* [...], nous avait laissé un modèle dans ce genre. Quoique sa pièce eût obtenu sous l'ancien régime beaucoup de succès, il n'avait point eu, du moins à ma connaissance, d'imitateurs », Alexandre Duval, *Préface*, dans *Œuvres Complètes*, Bruxelles, Hayez, 1824, t. 1, p. xv.

<sup>744</sup> Pierre Frantz, « Le théâtre sous l'Empire », cit., p. 190. Une exception à cette tendance générale est représentée par *Struensé, ou le ministre d'Etat*, drame de jeunesse de Duval, ouvrage « bizarre » que Duval ne publie qu'en 1827 et que Frantz (*Ibid.*) signale comme une source possible d'*Hernani* (*Œuvres complètes d'Alexandre Duval*, Paris, Barba, 1827, t. IV, p. 95-237). Cette pièce inclassable au dénouement entièrement tragique (les deux *star-crossed lovers* meurent sur la scène) concentre dans le domaine privé et dans l'espace fermé de la cour danoise les intrigues « domestiques » conduisant à la chute du personnage éponyme et révèle, de par ce procédé, le mouvement interne d'une conspiration et les bas mobiles de la politique et ainsi le côté le plus vile et humain des grands hommes d'Etat. D'inspiration schillérienne et shakespearienne avouée (voir la *Notice* dans l'édition citée), la pièce ne respecte pas les unités et, sans être réellement comique, mêle le domestique et le tragique.

<sup>745</sup> *L'Année théâtrale*, an X, p. 189.

que La Harpe emprunte au lexique des peintres<sup>746</sup>. D'un point de vue esthétique, un tel choix implique des conséquences majeures au niveau du classement générique : la rencontre entre une matière de tragédie et les formes modifiées de la comédie fin de siècle donne lieu à un tragique « perpétuellement démantelé par la dérision »<sup>747</sup>. Cet aspect de *Pinto*, qu'Ubersfeld identifie comme l'un des traits constitutifs de l'écriture hugolienne et notamment de *Cromwell*, se fait particulièrement évident dans le personnage de Pietro, valet de Pinto, personnage muet à la fois comique et grotesque à cause de ses mouvements exagérés, responsable de l'emprisonnement de Vasconcellos au cinquième acte et qui joue donc un rôle fondamental dans le dénouement<sup>748</sup>. L'effet que produisent des personnages tels que Pietro ou le marchand Juif Lémos, juxtaposés au ton sublime du monologue de Pinto<sup>749</sup> ou bien à la veine pathétique des répliques la Duchesse, est inséré dans le cadre d'une tragédie habillée en comédie qui crée un précédent important pour les expériences dramatiques des romantiques révediqués. De toute façon, Lemer cier n'associe pas à sa pratique dramatique l'élaboration d'une théorie du genre réellement novatrice : il se contente de situer son expérience sous l'égide d'un classicisme qu'il ne cesse jamais de défendre – et de contredire.

Un élément constitue une violation nette du code générique de la comédie : la présence, dans la première édition de la pièce, d'une mort sur la scène. Traditionnellement, la mort n'avait sa place dans une comédie que dans la mesure où elle était susceptible d'une représentation ridicule et – même dans ce cas – les exemples ne sont pas nombreux : pour les théoriciens de la comédie dite classique, la présence de la mort implique un déséquilibre tonal qui mènerait nécessairement à l'introduction d'un trait « noble » voire « tragique » contaminant le ridicule<sup>750</sup>. Dans *Pinto* – ou plutôt dans la première version de la pièce – la mort de Vasconcellos, secrétaire du roi, est un suicide qui se passe sous les yeux des spectateurs :

LE CAPITAINE. Ah ! ventrebleu !  
*Le capitaine s'élance sur Vasconcellos qui tire ses pistolets, et se va jeter par la fenêtre.*

---

<sup>746</sup> « Entre un *Drame* & une bonne Tragédie, il y aura toujours la même différence, qu'entre un Peintre de genre et un Peintre d'histoire », La Harpe, *Réflexions sur le Drame*, cit., p. 161.

<sup>747</sup> Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, cit., p. 98.

<sup>748</sup> C'est Pietro qui renferme Vasconcellos dans l'armoire, en décrétant ainsi la fin de sa dictature (Lemer cier, *Pinto*, V, 10).

<sup>749</sup> Voir *Infra*.

<sup>750</sup> D'Aubignac rappelle que Scaliger aurait déjà « repris » Plaute à ce sujet : dans *Cistellaria* (IV, 2) Alcesimarch fait effectivement semblant de se tuer, ce qui représente d'après D'Aubignac, un dessein trop « généreux » (i.e. « noble »). Scaliger parle justement d'un effet « *atrox* » et « *tragicum* » (voir *La Pratique du théâtre*, X ; *Poetices libri septem*, VI, 3).

PINTO. Nous n'eussions pas fait mieux, et je me félicite que les choses se soient passées sans violence<sup>751</sup>.

Dans les éditions suivantes, et notamment à partir des *Variantes* publiées en annexe de l'édition de 1828<sup>752</sup>, la mort du secrétaire subit une atténuation progressive :

LE DUC.

Et sa [de Vasconcellos] personne ?

SANTONELLO.

Une vieille servante effrayée nous a montré du doigt sa cachette ; nous l'avons ouverte : il a tenté de se sauver en nous éblouissant de deux coups de pistolet...

LE CAPITAINE.

Mais moi, ventrebleu ! je l'ai... Chut ! ne parlons plus de cela. Il ne faut pas s'attrister de ces petites circonstances, au dénouement.

Dans cette version, le décès de Vasconcellos est rapporté par un récit, la réplique du Capitaine invitant également, dans un jeu métathéâtral à peine dissimulé, à ne pas accorder trop d'importance à la mort du personnage qui s'avère effectivement déplacée dans un dénouement de comédie. En revanche, la version définitive de *Pinto*, celle reprise et imprimée depuis 1834, élimine complètement la mort de Vasconcellos au nom d'un pardon favorable à la paix générale :

MADAME DOLMAR

Oh ! c'est grâce à moi s'il vous est rendu... Je l'ai caché là.

(*Elle ouvre l'armoire. Vasconcellos sort tout armé ; tout le monde recule avec effroi*)

TOUS

C'est lui !...

LE CAPITAINE

Ah ! ventrebleu !

PINTO

Point de meurtre, point de massacre, ne souillons de sang une si belle journée populaire.

TOUS, à *grands cris*

Point de meurtre !<sup>753</sup>

Les changements que subit la scène au fil des éditions montrent à quel point cette présence de la mort était perçue par l'auteur comme problématique. Si l'on prend en considération la source historique, on s'aperçoit qu'en réalité l'atténuation ne concerne pas seulement le rapport entre les différents états du texte, mais aussi la relation du texte à l'intertexte. Dans l'*Histoire* de l'abbé Vertot, Vasconcellos subissait un véritable lynchage de la part du peuple, dans une scène de violence et d'ivresse collective que Lemercier escamote déjà à partir de la première édition :

Aussitôt les conjurés entrèrent en foule dans la chambre du secrétaire ; [...] une vieille servante, menacée de la mort, fit signe qu'il était caché dans une armoire [...] où il fut trouvé couvert de

<sup>751</sup> V, 13, c'est le texte dans les éditions de 1800 et 1828. Dans la première version du manuscrit, Pinto ajoutait ironiquement « cet homme n'ira pas loin ».

<sup>752</sup> Ces *Variantes* ne furent d'ailleurs jamais jouées. Sur ce sujet, voir la *Note sur le texte* de la présente édition.

<sup>753</sup> V, 13, édition de 1834.

papiers. La frayeur où le jeta la vue d'une mort présente de tous les côtés, l'empêcha de dire un seul mot. Don Rodrigue de Saa [...] lui donna le premier un coup de pistolet ; ensuite percé de plusieurs coups d'épée, les conjurés le jetèrent par la fenêtre en criant « le tyran est mort, vive la liberté, et Dom Juan, roi de Portugal ! ». Le peuple poussa des grands cris de joie en le voyant précipiter [...] <sup>754</sup>.

La scène telle qu'elle était rapportée par Vertot constituant un tableau dramatique très compliqué à réaliser, Lemer cier substitue au meurtre un suicide, acte ultime et autodestructeur d'un individu en proie au désespoir. Dans les éditions suivantes, Lemer cier tend à atténuer les traits de cette scène si virulente et si dissonante par rapport à l'harmonie tonale de la comédie. Ce changement, dont on voit les premières traces dans une correction du manuscrit <sup>755</sup>, ne semble pas dicté par la censure : conscient des excès de son *Pinto* <sup>756</sup>, Lemer cier essaie autant qu'il le peut de normaliser sa comédie et introduit une modification dont les implications sont à la fois politiques et esthétiques. S'il est vrai que l'élimination du lynchage évite effectivement que la révolution soit ternie dans sa dimension populaire par un acte de violence, le fait d'avoir contredit la source historique indique aussi une prise de pouvoir de l'écrivain face à l'historien, une revendication de sa propre licence poétique.

Norma Perry affirme que même dans sa première version, où la mort de Vasconcellos est justement représentée en action sur le théâtre, *Pinto* ne peut guère être considéré comme un drame, car la pièce provoquerait « constamment le rire » <sup>757</sup>. Les positions de Perry ne me semblent pas plausibles, la théorie du genre comique interdisant les morts en scène de manière explicite : même dans une comédie si peu conventionnelle telle que *Pinto*, le massacre du traître de la patrie de la part de la foule représente une violation au code comique dont Lemer cier paraît par ailleurs conscient, comme les modifications du dénouement dans les versions successives de *Pinto* sembleraient le confirmer. De plus, la mort de Vasconcellos – atténuée depuis la première édition et vite supprimée – n'est pas la seule note dissonante dans la « comédie » de *Pinto* : si Lemer cier réussit – tant bien que mal – à ménager les unités de lieu et de temps ainsi que l'unité d'action et n'entend pas tendre excessivement les cordes de la hiérarchie des genres, il n'arrive pas à en faire autant avec l'unité de ton. On pensera par exemple à la scène deux du troisième acte, où – à la suite des demandes pressantes de Madame Dolmar – La Duchesse chante une triste romance sur le désespoir d'un héros portugais :

---

<sup>754</sup> Abbé de Vertot, *Les Révolutions du Portugal*, cit., p. 121.

<sup>755</sup> Dans la tirade de *Pinto*, Lemer cier substitue la phrase « cet homme n'ira pas loin » avec « point de victimes » : le suicide se transforme ainsi en une fuite, suivie de l'amnistie générale. Voir p. 219 du manuscrit de la Comédie-Française, reproduit à la fin de la présente édition.

<sup>756</sup> Voir *infra*, le chapitre sur *Plaute*.

<sup>757</sup> *Introduction*, dans *Pinto*, édition critique par Norma Perry, cit., p. 24.

MADAME DOLMAR  
 La signora Flora veut-elle faire de la musique ?  
 FLORA, *travaillant*.  
 Excusez-moi, madame ; j'ai hâte d'achever cet ouvrage.  
 MADAME DOLMAR  
 Et vous, madame ?  
 LA DUCHESSE, *impatiente*.  
 Ce soir, je n'ai pas de voix.  
 MADAME DOLMAR  
 Mais du chagrin. Quelque chose vous agite... faut-il que je vous laisse ? que je sorte ?  
 LA DUCHESSE, *troublée, avec empressement*.  
 Restez, restez, je vous prie... N'imaginez pas... aucun chagrin... rien ne m'agite.  
 [...]  
 MADAME DOLMAR  
 N'est-ce pas abuser ?...  
 LA DUCHESSE, *prenant sa guitare*. Du tout, du tout... (*A part*) Quel supplice !  
 (*Elle chante*)

Pour éviter que sa suivante découvre le chagrin et l'agitation provoqués par les mouvements de la conspiration dont elle connaît le secret, la Duchesse décide d'accorder à l'importune domestique ce qu'elle lui demande. Ce dialogue met donc en scène deux personnages affligés (la Duchesse et sa fille Flora) face à un personnage de servante issu de l'univers de la comédie proprement dite. La scène est effectivement précédée d'un entretien privé entre la mère et la fille se caractérisant par sa tonalité pathétique, voire larmoyante :

LA DUCHESSE  
 Quelle que fût notre destinée... fussions-nous frappés des coups les plus soudains...  
 FLORA  
 Vous m'effrayez !...  
 LA DUCHESSE  
 Le ciel nous protégera, j'espère... les choses humaines sont si variables, que notre état peut changer... en mal... ou en bien ; une prospérité brillante, imprévue, nous est peut-être réservée... Si au contraire c'était l'infortune... tu te rappelleras mon amour, mes soins, mes alarmes, sur ton père, sur toi... Et tu ne m'accuseras de ta vie... N'est-ce pas, de ta vie ?  
 FLORA  
 Quel accent, ô ma mère !  
 LA DUCHESSE  
 C'est celui de ma tendresse, il ne te doit pas effrayer... Quelqu'un vient ; embrasse une mère qui souffrirait mille morts pour sa fille. Allons, allons, du courage ; plus de larmes<sup>758</sup>.

La tonalité pathétique de l'entretien, interrompue par l'intervention de Mme Dolmar, est ensuite reprise par l'auteur dans la romance qui clôt la scène trois :

Un Portugais, dont l'âme fière  
 S'irritait contre ses revers,  
 Avec sa fille prisonnière  
 Languissait plongé dans les fers.  
 La mort l'attend, le glaive brille,  
 Son arrêt ne peut l'effrayer...  
 Mais les pleurs de sa tendre fille  
 (*elle regarde sa fille*).  
 Font pleurer le preux chevalier. [...]

<sup>758</sup> Pinto, II, 2.

(*elle se trouble*). [...]
Le Portugais, plein d'espérance,
Frappe son argus endormi,
Et tout près de sa délivrance
Rentre aux fers de son ennemi.
Son triste cœur du fer qui brille
N'attend pas le coup meurtrier,
Et celui qui frappe sa fille
Fait mourir le preux chevalier.

La romance, composée de 24 octosyllabes et chantée par Mademoiselle Contat (et à l'origine Mademoiselle Vanhove) sur une partition de Boieldieu<sup>759</sup>, était conçue pour une voix *scura* de contralto qui était censée incarner l'angoisse et la mélancolie du protagoniste de la chanson mais aussi sa fierté et sa volonté de révolte, dans une mise en abyme contenant le portrait du grand-homme qui pleure. L'effet pathétique de la romance est ici accentué par la gestuelle soulignée par les didascalies qui prévoient une interprétation secondant, par la pantomime, le ton d'ensemble de l'intermède musical<sup>760</sup>. L'unité tonale des deux scènes n'est pas assurée, l'intervention importunément ridicule de la servante s'interposant entre le dialogue et la romance. Le ton mélancolique de la romance et de l'entretien entre la mère et la fille est tempéré par la présence de Mme Dolmar, personnage moliéresque de servante rusée dont la Duchesse se plaint dans les apartés, qui vient bouleverser la structure des deux scènes et interrompre le climat pathétique. La première version de la pièce comportait d'ailleurs une rupture plus évidente de ce climat, puisqu'une tirade de Mme Dolmar – que l'auteur biffe dans le manuscrit – était également intercalée dans les vers de la romance<sup>761</sup>. Dans son *Cours*, Lemerrier se montre conscient de la dérive excessivement pathétique de certains passages de son *Pinto*, à l'égard de laquelle il essaie de prendre les distances :

[L]es physionomies nobles et franches des héros [...] sont tristement défigurées dans le genre larmoyant : j'ose à peine vous parler de l'essai que je fis [...] de cette nouveauté ; [...] le pathétique des situations trop fortes me contraignit de dévier ma route<sup>762</sup>.

Cette réfutation du larmoyant n'épargne pas les comédies de Voltaire ; Lemerrier, grand admirateur du Voltaire tragique<sup>763</sup>, ne trouve pourtant pas acceptable les thèses du Patriarche en matière de comédie, et il n'hésite pas à en signaler l'« impuissance » :

<sup>759</sup>Romance de Pinto, Chantée par Mlle Contat, Musique de Boieldieu, accompagnement de forte-piano [ou harpe], Paris, Cochet, s.d., [1800], BNF VM7- 33641 ; BNF VM7- 33642; Sainte-Geneviève Magasins Réserve FOL V SUP 16 (1) RES, c'est l'exemplaire reproduit dans la présente édition. Voir aussi Georges Favre, Boieldieu : sa vie, son œuvre, Genève, Droz, 1945, p. 20-21.

<sup>760</sup>Dans ce passage, Lemerrier se rapproche de la définition de pantomime qu'offre Marmontel dans ses *Eléments de littérature* (p. 839) : « L'expression du visage et du geste accompagne naturellement la parole et s'accorde avec elle pour peindre la pensée ». La gestuelle et le chant mélancolique de la Duchesse sont ici révélateurs d'une angoisse qu'elle voudrait dissimuler.

<sup>761</sup>Fait trembler le preux chevalier. (Mad. d'Olmar. Ah ! Madame, que vous y mettez une expression touchante ! j'en suis saisie).

<sup>762</sup>Lemerrier, *Cours analytique de littérature générale*, cit., II, p. 417.



Voltaire, dont le subtil esprit n'atteignit jamais le génie du comique de situation, ne nous offrit dans *Nanine* qu'une preuve de son impuissance. [...] la leçon donnée dans *Nanine* ne compose qu'un triste abrégé de la fable anglaise de *Paméla*, et non une riante comédie<sup>764</sup>.

Lemercier range ainsi Voltaire, avec Destouches et La Chaussée, parmi ces auteurs de comédies larmoyantes qui représenteraient la cause de la décadence de Thalie<sup>765</sup>. En 1827, Lemercier se montre pourtant moins sévère envers ces deux pièces : *Nanine* et *l'Enfant prodigue* deviennent pour lui deux ouvrages dignes d'estime, à condition de ne pas les considérer comme des véritables comédies :

*Nanine* et *l'Enfant prodigue* réussirent à la faveur du grand nom et du talent de Voltaire, toujours prêt à soumettre sa plume au dessein de rendre la raison plus commune et de combattre les préjugés, même classiques. Ses imitateurs ampoulés et froids n'avaient ni sa réserve, ni son goût exquis : ils outrèrent ses principes ; ils forcèrent ses situations ; ils enfantèrent des monstruosité, et crurent donner aux muses une démarche plus libre et plus vigoureuse en les dégageant de l'entrave des vers, et en ouvrant la carrière aux faciles déclamations des écoliers<sup>766</sup>.

Le « contraste » de différents tons n'est donc pas acceptable dans les genres purs : il demeure l'apanage du drame<sup>767</sup>. Pourtant, si l'on analyse de près le rapport du pathétique au ridicule dans les passages évoqués de *Pinto*, l'organisation de cette alternance révèle une source voltairienne cachée. Dans une lettre à Cideville, Voltaire affirme que « la comédie peut bien réunir l'intéressant et le plaisant » (D1220) : elle doit être le miroir de l'existence humaine, où la même « aventure » peut bien produire « tous ces contrastes »<sup>768</sup>. Dans la *Préface* de *Nanine*, Voltaire avait répondu aux accusations qu'on avait portées contre son ouvrage<sup>769</sup> en proposant un modèle de comédie centré sur l'idée d'intérêt. La Thalie voltairienne semblait ainsi admettre le mélange du comique et du sérieux, dans la mesure où ce même mélange ne comportait pas de véritables oscillations génériques. Si Voltaire déplore les excès du larmoyant chez La Chaussée, c'est parce qu'il les perçoit comme une menace à l'encotre de la

---

<sup>763</sup> Pour Lemercier, « le brillant Voltaire » est comparable au « sublime et profond Corneille » et au « pur et admirable Racine », *Analyse de Tibère dans Tibère, tragédie de M.-J. de Chénier. Avec une analyse de cette pièce, par M. Népomucène Lemercier, Membre de l'Institut. Représentée au premier Théâtre-Français, par les comédiens du Roi, le [blanc] décembre 1819*, Paris, Ponthieu, Libraire, Palais-Royal, 1819, p. IV.

<sup>764</sup> Lemercier, *Cours analytique de littérature*, cit., t. 2, p. 274 ; 359.

<sup>765</sup> « La moralité doit en [du ridicule] être la conséquence, le résultat, le fonds. C'est là ce que n'ont paru le plus souvent sentir ni Destouches, ni La Chaussée, ni plusieurs écrivains qui les ont suivis, sans excepter Voltaire », Ivi p. 358

<sup>766</sup> Lemercier, article *Draine* de l'*Encyclopédie moderne*, cit.

<sup>767</sup> Si Voltaire fait coexister ridicule et pathétique par un jeu de contrastes, Beaumarchais, à la manière de Diderot, se sert d'une gamme de nuances tenant du mélange plutôt que du choc des registres. Sur ces deux type d'hybridation, voir Pierre Frantz, « Draine et opéra-comique. Une affaire de promiscuité », dans Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki (éds.), *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Symétrie, 2011, p. 59-62.

<sup>768</sup> Voltaire *Préface* dans *l'Enfant prodigue*, éd. crit. par John Dunkley et Russell Goulbourne, Oxford, Voltaire Foundation, « Complete Works », 2003, 16, p. 94.

<sup>769</sup> « Il n'est point dans la nature de rire et de pleurer dans le même instant et poursuivre notre espèce de rire dans une scène et de pleurer dans l'autre. Ce passage trop rapide de la joie à la douleur, et de la douleur à la joie gêne l'âme, et lui cause des mouvements désagréables et même violents », Chassiron, *Réflexions sur le comique larmoyant*, Paris, s.n., 1749, p. 24.

hiérarchie générique<sup>770</sup>, mais il ne se montre pas opposé au mélange du comique et de l'intéressant, à condition de garder un juste équilibre entre ces deux tons. Dans des ouvrages tels que *L'Enfant prodigue* ou *Nanine*, Voltaire essaie donc l'élargir le champ du comique sans que cela entraîne nécessairement une contamination avec le tragique ou bien l'usurpation de la place que la tradition classique accorde à Melpomène au sommet de la hiérarchie générique. Pour le Voltaire de *L'Enfant prodigue*, le seul critère d'admissibilité d'une pièce dramatique c'est la qualité (bonne ou mauvaise) de l'ouvrage en question<sup>771</sup>. Comme en témoignent ses *Remarques sur les bonnes et les mauvaises innovations dramatiques*, Lemercier partage – jusque dans sa phase la plus conservatrice – cette vision d'un théâtre qui s'évalue à partir du résultat et non de la théorie, mais, dans une réflexion où l'écho de Voltaire est pourtant manifeste, il en restreint l'application aux genres intermédiaires<sup>772</sup>.

Le système des « intervalles » de Diderot admet une contamination entre deux genres limitrophes : la possibilité de réduire la distance séparant deux genres par l'introduction d'une nouvelle typologie intermédiaire tendrait à présenter l'espace de l'écriture dramatique comme un *continuum*. Pour Voltaire, la présence dans une même pièce du rire et des larmes n'est en revanche acceptable que dans leur alternance. Cette dernière, qui ne semble pas correspondre aux changements de scène ou à une division nette entre personnages comiques et personnages sensibles mais plutôt à des « séquences » au sens qu'Ubersfeld attribue à ce terme<sup>773</sup>, se réaliserait par un « mouvement rythmique entre le comique et le sentimental », où l'imitation de Molière joue un rôle fondamental<sup>774</sup>. Tout en soulignant la « difficulté » du « passage » du rire aux larmes, Voltaire en trouve la justification dans le « naturel de l'homme »<sup>775</sup>. L'alternance de mouvements ridicules et de mouvements attendrissants correspond pour Lemercier à une perversion de la nature de la comédie, qui tiendrait à remplacer son chiffre identitaire – le ridicule – par l'intérêt, qu'il identifie comme l'élément fondateur du drame. En dépit des positions théoriques de l'auteur, la structure de *Pinto* se montre parfois organisée par cette idée d'alternance, quoique plus nuancée, dont Lemercier avait condamné les

---

<sup>770</sup> Si Destouches n'est pas condamnable, Voltaire considère au contraire l'œuvre de La Chaussée comme « un genre monstre né de l'impuissance de faire une comédie et une tragédie véritable », Voltaire, *Préface*, dans *Nanine*, cit., p. 66.

<sup>771</sup> « Encore une fois, tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux. [...] si cette pièce est tombée [...] il faut dire, C'est que cela ne vaut rien dans son espèce », Voltaire, *Préface*, dans *L'Enfant prodigue*, cit., p. 97.

<sup>772</sup> « Reléguez le commun naturel dans les drames romanesques et communs, compositions de genre où tout est passable, hors l'ennui », Lemercier, *Remarques sur les bonnes et les mauvaises innovations dramatiques*, lues à l'Académie française, le mardi 5 avril 1825, dans *Revue encyclopédique*, xxvi, avril 1825. L'intégralité du texte se trouve dans l'annexe de la présente édition.

<sup>773</sup> Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur* (1981), Paris, Belin, 1996, p. 226-233.

<sup>774</sup> John Dunkley et Russell Goulbourne, *Introduction* dans *L'Enfant prodigue*, cit., p. 38, traduction originale.

<sup>775</sup> Voltaire, *Préface*, dans *Nanine*, éd. crit. par Marie-Rose de Labriolle et Colin Duckworth, Oxford, Voltaire Foundation, « Complete Works », 1994, 31b, p. 72.

mouvements, les scènes deux et trois du troisième acte de *Pinto* s'avérant un clair exemple de ce type de construction. La scansion du passage ne révèle donc pas de division nette entre le ridicule et l'attendrissant, marquée par les confins scéniques, mais plutôt une « bigarrure » non homogène entre ces deux tonalités, correspondant à autant de mouvements transcendant les limites fixées par les scènes ou par les différentes identités des personnages. Cette intromission du pathétique dans la comédie de *Pinto* n'est pas aisée à justifier par rapport aux positions théoriques de l'auteur qui dénie explicitement la possibilité d'une pareille contamination au sein d'une œuvre dramatique définie comme comique. En dépit des nombreux remaniements qu'a subis la pièce entre sa création en 1800 et son édition définitive de 1834<sup>776</sup>, cet étrange contraste demeure pourtant inaltéré : l'ennemi des romantiques, flatté par le succès de sa pièce à la Porte Saint-Martin, comprend peut-être que son apothéose est probablement due au méprisable mélange de tons contre lequel il n'a jamais cessé de se battre. Par ailleurs, ce mélange demeure encore une fois asservi au propos démythifiant de l'auteur : les répliques de Mme Dolmar accentuent le décalage entre la tristesse de la Duchesse et le comique de la situation, que Lemercier fonde sur deux degrés différents de connaissance de la réalité (la servante ignore des dangers dont la Duchesse, Flora et le public sont parfaitement conscients). Sans qu'il y ait ici une véritable stigmatisation de l'aristocratie par le ridicule, ce contraste jette effectivement un voile démythifiant sur l'angoisse et les préoccupations de la Duchesse. Ce procédé comporte nécessairement un abaissement de l'idéal d'ambition propre à la noblesse allant de pair avec la présentation ambiguë des aspirations du Duc, souvent présenté sous les traits ridicules.

Lemercier n'hésite donc pas à juxtaposer au portrait satirique du Duc de Bragance ou aux images caricaturales de l'archevêque de Bragues et du juif Lemos des scènes lyriques, voir pathétiques, dont le personnage de la Duchesse se fait souvent la protagoniste. Le drame romantique – et Anna Maria Scaiola l'a bien souligné – naît justement d'une « harmonisation des contraires » consistant en l'union entre « les passions de la tragédie et les caractères de la comédie, entre l'intériorité et l'extériorité », qui entraînerait nécessairement l'éclatement des frontières « arbitraires » fixées par la hiérarchie générique traditionnelle<sup>777</sup> ; mais ce n'est pas seulement le mélange du comique et du tragique qui constitue le chiffre stylistique du drame romantique : c'est l'alliance entre le grotesque et le sublime<sup>778</sup>. Si on reprend la définition de

---

<sup>776</sup> Voir la note sur le texte de la présente édition.

<sup>777</sup> Anna Maria Scaiola, *Dissonanze del grottesco nel romanticismo francese*, Roma, Bulzoni, 1988, p. 59-63 (traduction originale).

<sup>778</sup> Anne Ubersfeld, *Introduction*, dans Hugo, *Cromwell*, chronologie et introduction par Anne Ubersfeld, Paris, Flammarion, 1968 ; Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, cit., p. 24-25.

grotesque proposée par Anne Ubersfeld, on s'aperçoit que, au-delà de cette absence d'homogénéité des tons, la présence de ces deux éléments rendrait effectivement possible le rapprochement entre la « comédie historique » à la Lemerrier et la poétique du drame romantique<sup>779</sup>. Dénier cette caractéristique propre de cette « comédie » – comme on l'a pourtant fait – c'est trop se fier au programme de l'auteur et perdre de vue le décalage entre le projet et sa réalisation qui représente d'ailleurs une constante dans l'œuvre de cet écrivain. S'il est vrai que l'idée de « ridicule » appliquée à l'histoire annonce l'alliance du grotesque et du sublime propre au drame romantique à la Hugo, la définition et la réalisation qu'en propose Lemerrier se relie aussi à la tradition du dix-huitième siècle qui avait déjà posé les prémices de ce contraste. De ce point de vue, le ridicule tragique dont use Lemerrier bâtit effectivement un pont entre la notion de « plaisant » proposé par exemple chez un Marmontel<sup>780</sup> et la notion de grotesque telle qu'Hugo la précise dans la *Préface de Cromwell*<sup>781</sup>. Chez Lemerrier – comme chez Hugo – la déformation grotesque contraint le spectateur à garder un regard critique sur l'événement représenté. Dans le dénouement de *Pinto* ainsi que dans les autres scènes romantiques se déroulant autour d'une armoire<sup>782</sup>, la présence du comique répond donc à une volonté de démythification de l'histoire.

*Pinto* hérite d'un ensemble de réflexions sur le théâtre qui, tout au long du dix-huitième siècle, ne cesse de remettre en cause la hiérarchie générique traditionnelle et dont les théories et les pratiques des « dramaturges » se feraient l'emblème. S'il est vrai, comme on l'a soutenu<sup>783</sup>, que le drame naturaliste représente la véritable mise en pratique des idées de Diderot en matière de théâtre, il est important de souligner la continuité existante entre les premières expériences du tournant du dix-huitième siècle et le théâtre romantique des décennies qui suivent. On retrouve d'ailleurs – au moins dans les prémisses – une certaine connivence entre l'auteur du *Fils naturel* et celui de *Cromwell*, le point de départ de deux écrivains consistant justement en une remise en cause de la primauté de la comédie et de la tragédie, les mettant ainsi en marge du système dramatique. Dans son aspect de drame des

---

<sup>779</sup> Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, cit., p. 92.

<sup>780</sup> « Le plaisant est l'effet de la surprise réjouissante que nous cause un contraste frappant, singulier et nouveau, aperçu entre deux objets, ou entre un objet et l'idée hétéroclite qu'il fait naître. C'est une rencontre imprévue, qui, par des rapports inexplicables, excite en nous la douce convulsion du rire », Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, cit., s.v. « plaisant ». D'après Marmontel, un mélange du plaisant et du sublime se trouverait par exemple chez Arioste (*Essai sur le goût*, cit., *passim*).

<sup>781</sup> En signalant le grotesque comme la catégorie esthétique de la modernité, Hugo affirme effectivement que « la forme » (ou plutôt l'une des formes) de cette nouvelle catégorie esthétique serait justement la « comédie ». voir Hugo, *Préface de Cromwell*, dans *Cromwell*, cit., p. 69. Sur le rapport du grotesque au comique chez Victor Hugo, voir aussi Elisheva Rosen, « Grotesque, modernité », *Romantisme*, 1991, 74, p. 23-28.

<sup>782</sup> Voir *infra*.

<sup>783</sup> Tanguy Logé, « Le théâtre comique sous le Consulat et l'Empire », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1991, 4, p. 312-330.

Lumières et dans sa dimension romantique, le drame se fonde effectivement sur une valorisation du « réel » – sous tous ses aspects – présenté comme digne de la mimesis théâtrale. Cette réévaluation de la réalité – à laquelle les théories de Voltaire en matière de comédie donnent sans aucun doute une impulsion fondamentale – ainsi qu’une « intention polémique manifeste »<sup>784</sup> sous-entendue dans l’emploi du mot « drame » – constituent un véritable trait d’union entre la dramaturgie des Lumières et la « révolution » romantique. De plus, le mot « drame », à la fois noble – en raison de son caractère antique, primitif – et provocateur – à cause de son caractère non marqué – se prête bien, dans les deux cas, à la définition d’un objet culturel qui ne rentre guère dans les catégories établies par la hiérarchie traditionnelle.

L’expérience de la comédie historique telle que la conçoit Lemer cier se situerait donc dans la continuité bien plus que dans la rupture, s’inscrivant dans une (r)évolution esthétique qui commence bien avant la publication de la *Préface* de *Cromwell*. La critique a vu d’ailleurs dans l’emploi du mot « drame » par l’auteur de *Pinto* dans la première édition de la pièce, la même intention polémique que celle marquait, à deux époques différentes, les textes théoriques d’auteurs tels que Mercier ou Hugo<sup>785</sup>. Dans ce cas spécifique, Lemer cier se sert pourtant du lexème « drame » en tant qu’hyperonyme, dans son acception neutre de « pièce/ouvrage dramatique »<sup>786</sup> : sans tenir donc d’une volonté de révolte, dans l’emploi qu’en fait Lemer cier, ce terme est néanmoins lié à une volonté de révolution s’exprimant dans une tentative de retour aux sources primitives du dramatique. Cette tentative s’inscrit donc dans un projet de renouveau fondé sur une démarche de redécouverte archéologique se réalisant au sein du système traditionnel. Elle passe – tout comme le *Trauerspiel* schillérien<sup>787</sup> – par un « élargissement » du « cadre de l’action dramatique » impliquant à la fois son « éclatement ». Lemer cier mène donc à bout son expérience sans pourtant sortir, comme le font en revanche les auteurs de mélodrames, du cadre de la « haute littérature »<sup>788</sup>.

Le caractère amphibie de *Pinto* – et de son auteur – qui se situe à la rencontre de deux époques, de deux systèmes esthétiques, se reflète parfaitement dans la caractérisation du

---

<sup>784</sup> Roger Bauer, « Du drame “bourgeois” au drame “romantique” », dans M. Szabolesi, J. Kovács, *Change in Language and Literature*, Budapest, Akadémiai Kiado, 1966, p. 153-178.

<sup>785</sup> Voir Gustave Larroumet, « Népomucène Lemer cier et *Pinto* », *Revue Bleue*, 1896, 5, p. 357 et l’*Introduction* de Norma Perry à son édition de *Pinto* (cit., p. 24).

<sup>786</sup> Sur la naissance et l’évolution sémantique du mot « drame », voir Gunnar Von Proschwitz, « Le mot ‘drame’ et ses changements de valeur du *Diable boiteux* à la *Comédie humaine* », *Cahiers de l’Association Internationale des études françaises*, 1964, 15, p. 43-58.

<sup>787</sup> Sur le choix du terme *Trauerspiel*, que l’auteur préfère à celui de *Tragödie*, voir l’*Introduzione* de Maria Carolina Foi dans Schiller, *Don Carlos*, Venezia, Marsilio, 2004.

<sup>788</sup> Roger Bauer, « Du drame “bourgeois” au drame “romantique” », cit., p. 164.

protagoniste. *Pinto* entre dans la catégorie des pièces « intriguées par un valet », dont Cailhava avait déjà esquissé le profil<sup>789</sup>, mais la caractérisation du protagoniste est le résultat d'une réflexion profonde de l'auteur sur la question du personnage et de son identité. Les changements qu'introduit Lemercier dans l'esthétique de la comédie ne concernent pas uniquement les unités dites aristotéliennes ou l'équilibre entre ridicule et pathétique, comique et intéressant : ils affectent aussi l'unité du personnage, de son caractère. En présentant certaines des caractéristiques propres aux héros de tragédies, *Pinto* constitue un clair exemple de cette évolution graduelle, qui trouve une formulation plus nette dans les écrits de Diderot mais dont les prémisses se dessinent déjà à partir des années trente du dix-huitième siècle. Ce changement se fait plus évident dans le traitement des figures royales dans les tragédies de la seconde moitié du siècle<sup>790</sup> et provoque par la suite une véritable « crise du personnage »<sup>791</sup> – dont le théâtre de Shakespeare offre déjà plusieurs exemples<sup>792</sup> – affectant à la fois l'unité du caractère et l'identité générique des pièces<sup>793</sup>.

Le rapport étroit qui relie l'idée de *mimesis* à celle d'illusion théâtrale, se fondant, selon la définition classique, sur l'identification du spectateur au personnage, avait déjà été remise en cause à partir du dix-septième siècle. Dans ses réflexions sur le théâtre de Diderot, Peter Szondi montre comment l'édifice des certitudes du système dramatique officiel commence déjà à vaciller avec *L'épître à Don Sanche* et les *Discours sur le poème dramatique* de Pierre Corneille<sup>794</sup>. Sans dénoncer ouvertement la nature chimérique de l'illusion théâtrale, l'auteur du *Cid* apparaît du moins conscient de son caractère problématique. La théorie de Corneille – qui se veut à la fois un commentaire et une remise en question de la *Poétique* d'Aristote ou plutôt des lectures qu'on en avait faites jusqu'à son époque – présuppose une relation entre les

---

<sup>789</sup> Cailhava d'Estandoux, *De l'art de la comédie*, II, p. 124-125. Cailhava insiste ici sur la nécessité de « faire dérouler » les « pièces d'intrigue par l'intrigant même », en excluant ainsi la possibilité du *deus ex machina* : c'est justement la démarche suivie par Lemercier dans le dénouement de *Pinto*.

<sup>790</sup> Sur l'évolution de la figure du roi dans l'univers tragique, voir le chapitre consacré à la tragédie et Alexis de Hillerin, « L'Image du roi dans les tragédies de 1760 à 1789 », cit.

<sup>791</sup> J'emprunte la célèbre formule de Robert Abirached. D'après le critique, l'obsession du réalisme caractérisant le drame bourgeois serait à l'origine d'une prise de conscience de l'impuissance mimétique de la scène. Cette impuissance marquerait ainsi un décalage entre la réalité et le théâtre (*La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p. 10-13).

<sup>792</sup> Sur cet aspect du théâtre de Shakespeare, qui pose la crise du sujet au centre et à la source du nœud dramatique, et particulièrement sur ses origines et ses échos dans la littérature moderne, voir Agostino Lombardo, *L'eroe tragico moderno. Faust, Amleto, Otello* (1986), Roma, Donzelli, 2005.

<sup>793</sup> En présentant le drame comme « une combinaison » du sublime et du grotesque, catégories esthétiques s'entremêlant dans ce genre « comme ils croisent dans la vie et dans la création » (Hugo, *Préface*, dans *Cromwell*, cit.), Hugo n'est peut-être pas si loin du Voltaire de *l'Enfant prodigue*.

<sup>794</sup> Sur ce sujet, voir l'article de Peter Szondi, « Denis Diderot : théorie et pratique dramatique », *Diderot et le théâtre*, Paris, Comédie française, 1984, p. 33-61. D'après Szondi, la formulation d'une théorie de la comédie héroïque et par conséquent d'une tragédie bourgeoise repoussant l'idée classique (Aristote, Diomède) d'une distinction générique entre tragédie et comédie fondée sur le rang des *dramatis personae* serait à la base de la réforme diderotienne des genres dramatiques.

rois des tragédies et le public. Cette relation se fonderait sur une équivalence entre les *heroes*, *duces*, *reges* et les membres du public, due à la nature humaine que les nobles partagent avec le reste du monde. Une vision nouvelle de l'idée de « condition » implique une nouvelle acception du terme « semblables » : la similitude entre les héros et leur public ne devrait pas reposer sur le rang, le caractère d'humanité réunissant pour l'auteur le prince et le pauvre sous la même catégorie. Le système de Corneille se précise dans ses *Discours sur le poème dramatique* (1660) :

Il est vrai qu'on n'introduit d'ordinaire que des rois pour premiers acteurs dans la tragédie [...] mais ces rois sont hommes comme les auditeurs, et tombent dans ces malheurs par l'empportement des passions dont les auditeurs sont capables. Ils prêtent même un raisonnement aisé à faire du plus grand au moindre ; et le spectateur peut concevoir avec facilité que si un roi, pour trop s'abandonner à l'ambition, à l'amour, à la haine, à la vengeance, tombe dans un malheur si grand qu'il lui fait pitié, à plus forte raison lui, qui n'est qu'un homme du commun, doit tenir la bride à de telles passions, de peur qu'elles ne l'abiment dans un pareil malheur.<sup>795</sup>

L'évocation que fait Lemercier à propos de la *Partie de chasse*<sup>796</sup> de la forme dramatique de la « comédie héroïque » semblerait révéler la présence de cet autre modèle sous-jacent à sa réflexion sur les genres comiques et sur leur rapport à l'histoire et à la réalité. En 1795 (soit trois ans avant la conception de *Pinto*), une réédition en dix tomes du théâtre de Corneille, accompagnée des *Commentaires* de Voltaire est publiée à Paris chez Didot. Dans son commentaire du passage évoqué, Voltaire insiste sur la nécessité de dépeindre, dans la tragédie, les vicissitudes des « hommes élevés » et de mettre toujours en scène « le combat des passions ». L'élévation dont parle l'auteur de *Brutus* ne devait pas nécessairement correspondre à une noblesse de rang : elle pouvait bien consister en la grandeur de l'âme d'un « chef de République »<sup>797</sup>.

Quoique concernant principalement le genre tragique, les *Commentaires* de Voltaire et les *Discours* de Corneille ont sans doute joué un rôle important dans la conception du personnage de *Pinto* ou bien du Duc de Bragance : relire Corneille à la lumière de Voltaire, après 1789, signifie repenser la question du personnage et de son identité. Il en résulte une mise à distance du monolithisme caractérisant les personnages des tragédies à sujet historique d'où dérive probablement le choix de Lemercier qui opte effectivement pour le genre comique, moins entravé par les normes artificielles imposées par la critique conservatrice et plus souple en raison des oscillations génériques évoquées ci-dessus.

---

<sup>795</sup> Corneille, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter selon la vraisemblance ou le nécessaire*, dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, p. 143.

<sup>796</sup> Voir *supra*.

<sup>797</sup> Note de Voltaire dans Corneille, *Théâtre*, Paris, Didot l'aîné, 1795, t. 1, p. 95n ; 109n.

L'idée d'un *je* à multiples facettes avait été déjà mise en scène de manière admirable par Beaumarchais, dans le fameux monologue de Figaro (*Mariage de Figaro*, V, III), modèle incontournable pour tout auteur s'essayant à l'écriture de monologues. Par le monologue, Beaumarchais assigne à son personnage, aux origines incertaines, une condition qui échappe à toute définition précise : chimiste, pharmacien, vétérinaire, auteur dramatique, l'« anonyme Figaro » demeure tel en dépit de la découverte de ses vraies origines. Le monologue use de la technique de l'accumulation et Beaumarchais multiplie les indications scéniques pour créer une correspondance entre la confusion du discours du personnage et le naturel d'une pantomime imitant le désarroi d'un homme en proie à ses réflexions. Dans ce passage, Figaro tend à subir sa parole beaucoup plus qu'il ne la contrôle : « homo novus » qui semble anticiper les protagonistes des romans du dix-neuvième siècle<sup>798</sup>, Figaro représente en outre un nouveau type de personnage montrant la recherche d'un « vrai » psychologique qui se substituerait au caractère monolithique du personnage classique. Derrière un effet de désarroi, les propos apparemment décousus de Figaro cachent une architecture extrêmement structurée fondée sur les choix langagiers et sur les jeux de pantomime. Beaumarchais se sert de l'alternance des temps verbaux et crée une opposition entre le présent de l'action et l'imparfait de l'échec ou, pour mieux dire, de la « dépression » qui suit l'expérience d'un échec, pour traduire sur le théâtre l'effet de scission du *moi* que vit le personnage dans son for intérieur<sup>799</sup>.

La proximité entre Figaro et Pinto n'avait guère échappé aux contemporains de Lemer cier : à propos de *Pinto*, Tissot parle justement d'une « espèce de Figaro politique qui a toutes les allures de la vie commune »<sup>800</sup>. Nebout, de son côté, conçoit Pinto comme un Figaro « grandi », un Figaro qui aurait « fait son chemin », et souligne le caractère déjà romantique contenu *in nuce* dans la comédie historique de Lemer cier<sup>801</sup>. D'après certaines sources, Beaumarchais, qui mourut avant la création de *Pinto* en 1800, aurait pourtant lu et

---

<sup>798</sup> Sur cet aspect du personnage, qui s'éloigne ainsi du caractère du type du « parvenu » propre de la littérature du dix-huitième siècle, voir Pierre Frantz, « Idéologie et politique : la fable », dans Id. et Florence Balique, *Beaumarchais*, Neully, Atlande, 2004, p. 78-82.

<sup>799</sup> Voir à ce sujet l'analyse de l'usage des temps proposé par Georges Gougenheim, « La valeur psychologique des temps dans le monologue de Figaro », dans Id., *Etudes de grammaire et de vocabulaire français*, Paris, Picard, 1970, p. 149-154.

<sup>800</sup> Voir Pierre-François Tissot, *Souvenirs historiques sur la vie et la mort de Talma d'après les documents donnés par lui-même*, Paris, Baudouin Frères, 1826, p. 16. En ce qui concerne la critique moderne, Frantz a justement défini Pinto comme un « Figaro politique » (« Le théâtre sous l'Empire », cit., p. 189).

<sup>801</sup> Pour Nebout, *Pinto* est d'une pièce « à la Beaumarchais », mais « plus tragique », un « drame mêlé de comédie à la façon romantique, une représentation mixte de la vie », Pierre-Romain Nebout, *Le Drame romantique*, Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1895, p. 18-19. Lemer cier définit d'ailleurs *Le Mariage de Figaro* comme « une véritable image d'une cour et d'une ville corrompue » renfermée dans le cadre d'une comédie irrégulière (Lemer cier, *Cours analytique de littérature*, cit., t. 2, p. 369).



apprécié la pièce du jeune auteur<sup>802</sup>. Tout comme le héros de Beaumarchais, Pinto Rebeiro, véritable héros *middle class* de ce *problem play*, ayant monté et orchestré la conspiration depuis le début, exprime son désarroi dans un premier monologue que Minski a comparé à la forme romanesque du flux de conscience<sup>803</sup>. Les similitudes entre les deux pièces ne concernent pas uniquement la caractérisation des personnages ou le recours à des stylèmes communs : le *Mariage de Figaro* se construit – on l’a observé – en un certain nombre de « mouvements » articulés autour de l’insertion de « scènes de crise »<sup>804</sup> ; dans *Pinto*, Lemercier se sert du recours au monologue pour créer trois mouvements dramatiques principaux indiquant à la fois l’évolution externe de l’action et l’évolution intérieure du personnage éponyme. Le premier monologue, qui se situe au milieu du deuxième acte (scène 5/14), correspond aux phases préparatoires de la conspiration et livre un premier portrait incomplet du protagoniste qui montre déjà son trait caractéristique : l’ambition. Dans le deuxième, inséré vers la fin du troisième acte (scène 17/26), Pinto est accablé de nouveau par ses propres incertitudes liées à la fois à des raisons extérieures (l’inaptitude du Duc) et intérieures (sa propre hésitation). Le troisième, qui ne serait pas un monologue à proprement parler, car Pinto s’exprime en la présence de tous les autres conspirateurs, peut être inscrit dans la poétique du monologue en raison de sa longueur mais, par sa fonction et sa structure, il constitue également un exemple d’éloquence politique mêlant le délibératif et l’épidictique (acte IV, scène 5/12). Dans leur ensemble, les trois monologues dessinent le portrait du conspirateur et ponctuent les différentes étapes de la révolution.

Dans le premier monologue, où la matrice beaumarchaisienne s’avère plus évidente, Pinto étale sur la scène son *je* déchiré et multiple, dans une sorte d’examen intérieur qui tient à la fois de l’analyse lucide et de l’égarement de la raison :

O insupportable gêne que ces fades niaiseries, ces tendresses, ces dehors distraits, pour un homme oppressé de mes inquiétudes ! je succombe sous le poids. Qu’ai-je maintenant à faire ? l’oisif, pour dérouter les argus... fatale prévention de la crainte ! Chaque mot, chaque geste de ceux qui m’abondent, me fait frissonner aujourd’hui. Il me semble que mon cœur soit à jour de toutes parts, et je rencontre mille sots qui ne se doutent de rien, dont les yeux m’assassinent. Il me faut tout voir, sans avoir l’air de regarder, caresser ceux que j’abhorre, perdre un temps qui me presse, causer et folâtrer quand un serpent me ronge. Que le jour est tardif !... toutes les heures qui sonnent viennent retentir là... (*Il se frappe le sein*). Courage ! courage !... ces palpitations qui m’étouffent, sont celles d’une joie anticipée... Oh ! ces Castellans... O Pinto Ribeiro ! sois la gloire de ton nom ; veille, travaille, consume-toi, meurs s’il le faut, et délivre ton pays. Courez, hommes frivoles,

<sup>802</sup> Voir Labitte, « Poète et romanciers », cit., p. 197 ; *Encyclopédie des gens du monde, par une société de savans*, Paris, Treuttel et Wurst, 1842, t. 16, p. 392.

<sup>803</sup> D’après Minski, le monologue de Pinto se situerait « aux limites de la déstructuration complète de la phrase et donc du discours : il s’agit presque d’un flux de conscience oralisé dont les articulations sont absentes », voir Alexander Minski, *Le préromantisme*, cit., p. 61.

<sup>804</sup> Voir Jacques Scherer, *La dramaturgie de Beaumarchais* (1954), Paris, Nizet, 1999, p. 144-146 et Pierre Frantz, « Remarques sur les structures dramatiques et narratives », dans Id. et Florece Balique, *Beaumarchais*, cit., p. 58-61.

courez les fêtes, les divertissements, vous qui ne séchez pas au feu d'une noble ambition ! Passion sourde et terrible, plus dévorante que toutes les autres ! elles peuvent se satisfaire par leur indiscrète impétuosité ; tu n'arrives à ton but, qu'irritée par le silence et la contrainte... Le coup sera porté... les vils ressorts mis en œuvre disparaîtront, et après l'intervalle d'un ou deux siècles, Pinto sera mis au rang des grands hommes. Pourquoi ?... pour avoir mené un empire comme la maison de son maître. On vient... Reprenons le masque...<sup>805</sup>

Si Lemercier renie – on l'a vu – toute similitude entre les intrigues des deux ouvrages, dans le monologue de Pinto on retrouve effectivement certains des procédés employés par Beaumarchais, dont les points de suspensions, l'antithèse et un recours fréquent à l'exclamation et l'interrogation, signes de l'hésitation momentanée du personnage. Pinto demeure pourtant beaucoup plus lucide par rapport à Figaro, dans la mesure où il ne perd jamais de vue son but, c'est-à-dire le renversement des espagnols. Cette détermination du personnage semblerait effectivement confirmée par la pantomime ; plus avare que Beaumarchais en ce qui concerne les didascalies, Lemercier se borne à indiquer un seul geste : Pinto se frappe la poitrine. Loin d'être un *mea culpa*, ce mouvement sert à rendre au personnage son « courage », à le déterminer à l'action. Si la position assise de Figaro présente le personnage comme une « figure penchée », en proie au désespoir et à la mélancolie, dans le monologue de Pinto la structure des phrases et le rythme de la syntaxe ne suggèrent jamais l'immobilité, mais plutôt un mouvement d'aller-retour se prêtant bien au jeu forcené de Talma et aux exagérations volontaires de Bocage<sup>806</sup>.

Figaro apparaissait littéralement « enseveli dans ses réflexions » ; Pinto n'hésite pas, à la fin du monologue, à « reprendre son masque » : il semble finalement exercer un plein contrôle sur le flux continu de ses pensées et de ses angoisses. L'ambition de Pinto, passion dominante qui l'emporte sur toutes les autres et pousse le personnage à l'action, se précise dans un deuxième monologue qui, tout en reprenant les caractéristiques stylistiques du précédent, délivre de manière plus explicite la vision du monde et de la société du protagoniste de la pièce :

Jamais on ne fut plus fait pour la vie privée. Bon père, bon seigneur, mais conspirateur... détestable. Mille qualités... communes ; des vues, de l'esprit... feu de paille, qui brille sans chaleur ; un courage... ce qu'il en faut pour l'honneur et pour se défendre, mais pas assez pour la gloire, ni pour attaquer. Ah ! s'il mène seulement sa barque à l'autre bord, je mènerai la mienne... Nous sommes en pleine eau... Hé ! hé ! le vent est à la tempête... nos amis sont bons rameurs, et destinés... aux galères peut-être... Fi, Pinto ! quelle noire idée !... en cet instant... je ne sais... mon imagination assaillie d'une foule de visions hideuses... Oh ! avant que sur moi... je me déchirerais les entrailles de mes propres mains. Relisons ces notes... Heim ! heim ! heim ! le ministre... les avenues du palais... saisir les portes... Heim ! heim ! heim ! vivent les Portugais ! à bas Philippe !... Oui, signaux déployés... paix aux bourgeois... justice et bonheur au peuple... là, est le point d'union générale... Bien ! bien ! très-bien ! est-ce tout ? et ma liste ? Qu'ai-je fait de ma liste ?... Ah !... fripons fieffés, vous nous rendrez compte. On vous apprendra, mes chers Castillans, à vous

---

<sup>805</sup> Pinto, II, 5.

<sup>806</sup> Voir *Infra*.

gorger d'or et de puissance aux dépens des Portugais ? Qu'êtes-vous ? Des fondés de pouvoir qui mangent notre bien. La procuration une fois annulée, la maison va... Il n'est pas temps de joindre nos braves... à quatre heures chez le prélat de Lisbonne... à sept heures et quart chez moi... exactitude, mémoire, régularité dans nos mouvements. La moindre variation dérange la ligne tracée, et enverrait tout au diable... mon manteau, et battons les chemins... Hou hou ! pauvre imbécile ! et la dame du pavillon ! qu'en fais-tu ? Délogeons-la... Patience ! Informons-nous si le duc... Pietro ! Pietro !<sup>807</sup>

La Vice-reine définit Pinto comme « l'âme damnée de dom Juan »<sup>808</sup> : le deuxième monologue est révélateur du rapport complexe, presque osmotique, reliant les deux personnages qui représentent deux éléments décisifs et complémentaires pour la réussite de la conspiration. Ce passage s'ouvre sur un portait ambigu du futur monarque, présenté par Pinto comme un indécis, un inepte incapable d'agir. Bragance, par son lignage, représente pourtant un candidat de façade pour la campagne politique de Pinto : le valet, tout-à-fait conscient de l'incapacité du duc à mener à terme une révolution, sait néanmoins que sa participation est fondamentale, car il reste le seul héritier légitime au trône du Portugal. Dans ce monologue, qui réunit des images relatives au monde de la navigation de dérivation proprement classique à une structure artificiellement décousue héritée encore une fois de Beaumarchais, Pinto montre – tout comme Prospero dans *Tempête* de Shakespeare – un degré de connaissance et de compréhension de la réalité le situant au-dessus des autres personnages et lui permettant d'énoncer une stratégie politique précise, qui annonce déjà le final ambigu de la pièce<sup>809</sup>. Néanmoins, Pinto est en même temps victime de sa connaissance de la réalité qui devient une sorte de « conscience de survol » dépassant la contingence du présent et lui permettant d'agir en vue du futur. En même temps, il est condamné à être le seul *homo novus* dans un monde qui s'avère profondément ancré dans un ensemble de valeurs Ancien Régime. Son effort pour changer le présent et abattre le gouvernement de Philippe d'Espagne correspond donc à une tension du personnage vers la modernité, qui l'empêche encore d'avoir une véritable communication avec les autres :

Non, mes amis, le soleil ne se lèvera pas sans éclairer vos succès. Nous touchons au moment d'exécuter, toujours moins redoutable que ceux qui le précèdent. Le soupçon pouvait suivre nos traces. Un ami faible ou perfide pouvait nous livrer ; un coup imprévu, un changement d'ordre, de lieu, de temps, déconcerter nos trames et les mettre au jour. Cependant mille fautes, mille accidents ont été réparés, mille obstacles franchis ; nos fronts ont su cacher leur trouble, et nos âmes leurs agitations [...]. Nous sommes unis, courageux, forts, et le salut de la vie est le gage qui attache les moins zélés à notre victoire. [...] On est prêt, les ordres sont donnés. [...] Michel Alméida enfoncera la garde allemande à l'entrée de la place ; Estevant, à la tête des siens, chargera la compagnie espagnole, montant la garde au fort du château. Teillo De Ménézès, le grand chambellan, Antoine De Salseigne, nous, et le capitaine à notre tête, nous nous emparerons du palais de la vice-reine, et de sa personne et de l'infâme Vasconcellos, noir machinateur, altéré d'or,

---

<sup>807</sup> *Pinto*, III, 17.

<sup>808</sup> *Pinto*, V, 7.

<sup>809</sup> Voir *Infra*.

sourd à la pitié, froid aux nœuds du sang, qu'une laborieuse habileté guide dans le crime, qui aiguisé ses armes cachées dans la retraite, et nous vend à sa cour comme des troupeaux ; vivant du prix de nos têtes et se revêtant de nos dépouilles. Soyons pour lui ce qu'il fut pour nous, inflexibles. [...] Soudain joignons-nous, tombons, fondons sur nos ennemis ; que nous faut-il pour les abattre ? Du cœur, du fer, du plomb. Exterminons-les ! surtout ne vous laissez étonner ni du tumulte de la ville, ni des cris de femmes, d'enfants, ni du trouble des bourgeois fuyant, hurlant, fermant leurs boutiques, leurs maisons [...] ; marchez ferme, jetez-vous, précipitez-vous à travers cette pluie de balles, de mitraille et de feu, vain orage qui ne gronde pas longtemps sur les braves qui le défient<sup>810</sup>.

Ce long discours que prononce Pinto en présence des autres conjurés est révélateur de sa tendance à l'isolement, à l'impossibilité d'avoir un contact avec les autres qui ne soit pas filtré par une volonté de manipulation. Dans ce discours qui, par son ampleur, prend les proportions d'un véritable monologue, Lemercier montre le côté destructeur, violent et néfaste d'une révolution, dans des couleurs qui seront atténuées par le pardon final. Il affiche en même temps le visage public d'un Pinto qui dissimule ses propres incertitudes dans le seul but de triompher. La modernité du personnage, sa nature d'*homo novus* et surtout d'*homo duplex* se manifeste ici dans toute son importance : par rapport aux deux monologues qui le précèdent, le discours se signale avant tout par une syntaxe régulière ; même si on reconnaît la langue de Pinto, qui a souvent recours aux exhortations et aux pauses, on devine néanmoins la rhétorique, la charge de dissimulation. Quand Pinto s'adresse aux autres personnages, c'est toujours par la forme du discours, impliquant un passage unidirectionnel de la parole et excluant tout type d'échange. Le portrait composite du personnage tracé par les trois monologues révèle, en dernière analyse, le revers de la médaille de la grandeur du héros : sa disproportion par rapport aux autres personnages est, en d'autres termes, la cause d'un isolement permanent qui marque – et il s'agit bien d'une intuition romantique – le décalage existant entre le grand-homme et l'univers qui l'entoure. Le thème de la « solitude du héros », que Frye identifie comme l'un des éléments fondamentaux de la tragédie<sup>811</sup> et qui apparaît confirmé par le rapport du personnage à l'autre sexe<sup>812</sup>, inséré dans le cadre d'une comédie qui se voudrait classique, contribue ainsi à créer ce mélange des tons caractérisant les drames romantiques à proprement parler. Le parcours de Pinto a bien anticipé celui de Lorenzaccio,

---

<sup>810</sup> *Pinto*, IV, 12.

<sup>811</sup> « C'est la solitude du héros, non pas la trahison misérable, qui se trouve au centre de la tragédie, même si ce misérable n'est qu'un élément inséparable de la personnalité du héros, comme c'est fréquemment le cas ». Northrop Frye, « Critique des archétypes : Théorie des mythes », dans *Anatomie de la critique (Anatomy of criticism, 1957)*, Paris, Gallimard, 1969, p. 253.

<sup>812</sup> Ce n'est que dans la solitude que Pinto peut s'exprimer sans détours à propos de son amour pour Madame Dolmar, inclination qui demeure néanmoins soumise à l'ambition et à la volonté d'une réussite sociale : « Anges du ciel ! oh ! que j'en réchappe !... Oui, oui, l'on ne meurt pas d'une agonie... Cette femme... Eh bien ! quitte à lui déclarer... elle m'aime, elle est officieuse, bonne, elle me secondera... Non, cachons-lui plutôt... oh ! tout ; qu'elle serve ma ruse et qu'elle ignore tout. Fruit de la nécessité, ma confiance tardive lui faisant outrage, serait trahie... Dès-lors plus de remède... dirigeons mieux l'artifice... Bon ! en cas de malheur, je ne fais qu'un saut d'ici à la rivière », *Pinto*, III, 21.

on peut à bon droit lui appliquer la formulation élaborée par Maslowski au sujet du héros de Musset, dans la mesure où « la voie » que suivent les deux personnages « est solitaire, statique et s'appuie sur le projet de transformations institutionnelles »<sup>813</sup>. Néanmoins, la pulsion de Pinto pour l'action, sa lucidité de valet de comédie – quoique transposée sur le plan de l'Histoire – relie la pièce à la comédie bourgeoise des siècles précédents. Son isolement, qui perdure en dépit du succès de son ascension sociale, contraste encore une fois avec le dénouement heureux de la pièce et contribue à en accentuer l'ambiguïté.

Bigarrure shakespearienne confondant « le héros et la canaille »<sup>814</sup>, dans les deux premiers monologues Pinto se montre tout à fait conscient de son véritable mobile : l'appât de la gloire, et non seulement le bien de sa Nation, l'ont poussé dans une action dangereuse qui lui assurera peut-être l'immortalité. Avatar du bon Tartuffe, Rebeiro incarne également l'idéal bourgeois du *self made man*, à même d'accomplir tout seul une importante ascension sociale. Ce n'est que grâce à lui que le nouveau roi décide d'assumer son rôle, mais Pinto deviendra, à la suite de la conspiration, « secrétaire intime du roi de Portugal, son premier conseiller, et son ministre le plus cher » : déjà dans ce monologue, le personnage n'hésite pas à dénoncer son véritable mobile, c'est-à-dire la volonté d'être « mis au rang des grands hommes ». Dans son *Richelieu*, Duval avait déjà mené une fine analyse de l'ambition individuelle et du désir de parvenir : son Lovelace français faisait l'aveu de ce même désir dans une longue tirade adressée à Madame Renaud, mais le protagoniste de Duval ne se montrait guère, comme le fait en revanche Pinto, comme un personnage réellement scindé<sup>815</sup>. Cet aspect du protagoniste, dont l'ambition s'avère la passion dominante, rapprocherait Pinto en même temps des héros des drames de Dumas après *Antony*<sup>816</sup> et du théâtre historique hugolien. Le héros, seul et en proie au doute, est ainsi contraint par son éloignement momentané du monde à jeter le masque et regarder de près sa réalité intérieure, à affronter l'égarement de son *je* multiple et lacéré qui annonce clairement le *je* romantique.

---

<sup>813</sup> Michel Maslowski, « L'aliénation du geste héroïque : *Kordian* et *Lorenzaccio*, dans Pierre Brunel (éd.), *Romantismes européens et Romantisme français*, Montpellier, Editions Espace 34, 2000, p. 224.

<sup>814</sup> Marmontel, *Essai sur le goût*, cit., p. 46.

<sup>815</sup> « Je suis jeune ; j'ai de l'ambition ; on ne réussit dans ce monde que par les femmes ; c'est donc aux femmes qu'il m'importe de plaire », Duval, *La jeunesse de Richelieu* (1796), II, 6, dans *Œuvres complètes*, Paris, Firmin-Didot, 1822, t. 1, p. 392.

<sup>816</sup> Comme l'a bien montré Anne Ubersfeld, la passion dominante chez des personnages tels que Kean ou Alfred « n'est plus l'amour, c'est l'ambition, le désir de s'élever ou de s'intégrer, d'être le premier *dans l'ordre social* ». De toute façon, à la différence de *Pinto* ou même de *Christophe Colomb* de Lemercier, « le héros de Dumas est coupable et puni de ses tentatives d'intégration ; les drames, sans aucune exception, agenouillent finalement le héros vaincu devant les valeurs de l'ordre social ; par là encore, le drame est déjà proche du drame bourgeois de la seconde moitié du siècle » voir Anne Ubersfeld, « Dumas père et le drame bourgeois », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1983, 35. p. 121-139, et p. 127, italique dans le texte.

Le thème de la « solitude du héros » se trouve ici inséré dans le cadre d'une comédie défigurée violant – on l'a vu – l'unité de lieu et de ton qui est déjà un drame. Pourtant, la résolution finale poussant le protagoniste à agir, ainsi que la possibilité réelle d'une montée sociale, tout en reliant encore Pinto à l'idéologie du siècle des Lumières<sup>817</sup>, annoncent déjà, comme chez Beaumarchais, l'idée d'*homo novus* propre au roman du dix-neuvième siècle. A la manière de Posa et des protagonistes du théâtre de Mercier et de Victor Hugo, Pinto s'avère victime, au moins au début, de ses propres incertitudes, de sa propre humanité. Les monologues de Pinto mettraient ainsi en scène un *je* bâtard qui se situe entre la vision mercienne du cœur humain, saisie en toute sa contingence, son instabilité<sup>818</sup>, et le moi double de l'*homo et vir* hugolien<sup>819</sup>.

---

<sup>817</sup> Sur la mobilité sociale au dix-huitième siècle, voir Delia Gambelli, « Parigi *en passant*. Vicoli fatali e ingorghi eloquenti nella letteratura francese del Settecento », dans Gabriella Violato, Gianfranco Rubino, *Itinerari urbani : l'immagine della città nella letteratura francese dal Cinquecento al Duemila*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 63-94.

<sup>818</sup> « C'est ainsi qu'on doit voir le cœur humain ; la face de la nature n'est pas plus variable », Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, cit., p. 108.

<sup>819</sup> Si pourtant Cromwell demeure finalement dans l'immobilité, Pinto est encore un personnage de l'action, disposé à tout faire pour que la conjuration soit menée à bout. Sur « l'impuissance finale » comme caractéristique des « grands hommes » du théâtre hugolien, voir Franck Laurent, « La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo », cit. et Anne Ubersfeld, *Introduction*, dans Hugo, *Cromwell*, cit., p. 31-33.

## II.3 Ecriture et dissidence : les enjeux du politique

### II.3.1 Transformations du sens et réceptions politiques (1800-1834)

Hans Robert Jauss a défini la relation existant entre la production et la réception d'une œuvre littéraire comme un rapport dialectique entre deux horizons créatifs. D'après le critique, le rapport du lecteur au texte est toujours « à la fois réceptif et actif ». En élargissant le champ de la réflexion du littéraire au spectaculaire, dans ses travaux pionniers Anne Ubersfeld semble reprendre la question là où Jauss l'avait laissée : la réception d'une représentation de théâtre devient ainsi le moment d'une « invention créatrice » qui se réalise grâce à « une double lecture poétique et référentielle » des différents « signes » composant un spectacle<sup>820</sup>. Cette relation sémiotique bizarre s'établissant entre l'auteur d'une œuvre littéraire et ses différents publics confère donc à l'ouvrage une nouvelle signification qui change par rapport au contexte où elle est reçue. Reconstruire la signification d'une œuvre signifie aussi tenir compte de toutes les différentes transformations de sens qu'elle a pu subir, et cela devient encore plus difficile vu la nature proprement éphémère et contingente de l'événement théâtral puisque, après la représentation, Delia Gambelli l'a bien observé, « le texte qui demeure (didascalies, préfaces et dédicaces comprises) n'est que l'ombre unidimensionnelle d'un spectacle dont l'épaisseur et l'effet d'ensemble ne peuvent être reconstruits que de façon conjecturale »<sup>821</sup>. L'histoire des représentations de *Pinto* s'avère une véritable histoire culturelle et politique, dans la mesure où la pièce, victime de plusieurs régimes censoriaux et faisant l'objet des applications les plus disparates, semble acquérir des significations nouvelles à chaque reprise.

La comédie de *Pinto*, proscrite par le Directoire est attendue avec un vif intérêt, une « curiosité » et une « impatience [...] extrêmes », aussi bien par la critique que par le public<sup>822</sup> ; elle ne fut représentée que grâce à l'intervention du Premier Consul qui était à l'époque un ami intime de Lemercier. Créée à la Comédie-Française le premier Germinal an VIII (22 mars 1800) et en dépit d'un remarquable succès public, surtout pendant les premières

---

<sup>820</sup> Voir Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (trad. Claude Maillard), Paris, Gallimard, 1978, p. 259 ; Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 272.

<sup>821</sup> Delia Gambelli, « Bérénice ou les Amants magnifiques. Les transports furtifs d'une pièce faite de rien », dans *Cahiers de littérature française*, IV, « Racine », dirigé par Gabriella Violato et Francesco Fiorentino, Bergamo UP – Paris, l'Harmattan, 2006, p. 105.

<sup>822</sup> D'après *L'Année littéraire* (an IX), la pièce aurait été à même de produire une « révolution au théâtre ». Voir aussi *Le Journal de Paris* (8 prairial an VI) ; *Les petites affiches* (23 ventôse an VII), qui témoignent du sentiment d'attente qui s'était créé autour de *Pinto* entre l'annonce de Lemercier (voir *supra*) et la première à la Comédie-Française. Pour un regard d'ensemble sur les modalités d'action de la censure pendant la période directoriale, voir Odile Krakovitch, « Le théâtre de la République et la censure sous le Directoire », dans Martial Poirson, *Le théâtre sous la Révolution*, cit., p. 169-192.

représentations<sup>823</sup>, la pièce n'eut pas plus de sept reprises entre mars et avril<sup>824</sup>. Au lendemain de la première, la presse se montre partagée face à cette « pièce moitié sérieuse et moitié bouffonne » et où l'auteur faisait « grimacer dans le même cadre la dignité de quelques grands personnages, et les lazzi de quelques tabarins »<sup>825</sup>.

Le premier acte, se déroulant dans une forêt, réutilisait probablement un décor d'extérieur comme par exemple *La forêt* (1791) ou *Le Jardin* de Lemaire (1792-93), ce dernier ayant été restauré en 1799. Pour un prix de 1182 francs, le décor des actes II et V réutilisait, non sans des retouches importantes, les châssis de Lesueur qui avaient servi pour la création de *Charles IX* de Chénier. L'appartement de la duchesse de Bragance du troisième acte utilisait le *Petit palais gothique* que Lemaire avait réalisé en 1798 pour *Blanche et Montcassin* de Arnault et dont il avait repeint en bleu les colonnes des châssis. L'acte IV réutilisait le *Palais gothique* de Lemaire ayant déjà servi pour *Macbeth* de Ducis en 1784<sup>826</sup>. Lors de la création de *Pinto*, le jeu des acteurs avait suscité moins d'attention que d'habitude, la critique dramatique s'étant principalement concentrée sur la nature bizarre de la pièce. Le *Magasin encyclopédique* n'hésite pourtant pas à souligner l'habileté de Talma dans « le rôle de Pinto, absolument neuf, et très difficile à cause des transitions du caractère qui passe successivement de la gaieté à la force » et que l'acteur aurait pourtant « joué avec la plus grande supériorité »<sup>827</sup>. Après une analyse très positive de la pièce, qui avait le mérite de montrer le côté « bouffon » d'une conspiration et de présenter sous les traits comiques l'« anarchie » des gouvernements directoriaux, l'*Esprit des journaux* loue « le jeu supérieur de Talma & le jeu charmant de Mlle. Devienne », qui auraient même « forcé au silence » la cabale des détracteurs de Lemercier<sup>828</sup>. Le succès de Talma, qui n'interprétait que rarement des rôles comiques, fut retenu comme un exemple de la versatilité de son talent : la Duchesse d'Abrantès s'en souvient par exemple dans ses *Mémoires*<sup>829</sup> et, lors de la reprise de 1834, le périodique l'*Artiste* compare la « profondeur » du Pinto de Talma à la « verve » de celui de Bocage, son nouveau créateur<sup>830</sup>.

---

<sup>823</sup> Le *Rapport de la Police* du 2 germinal signale « un concours très nombreux de spectateurs au Théâtre de la République », mais celui du 4 germinal indique déjà sèchement « plus des succès », en dépit de « quelques passages applaudis », Archives Nationales F<sup>7</sup>, 3701.

<sup>824</sup> Voir *Les Petites Affiches* (1, 2, 3, 5, 6, 8, 11, 16, 28 Germinal an VIII).

<sup>825</sup> *La Décade Philosophique*, an VIII, III<sup>ème</sup> trimestre.

<sup>826</sup> Voir Barry Daniels, *Le décor de théâtre à l'époque romantique*, cit., p. 163, 166-167.

<sup>827</sup> *Magasin encyclopédique*, sixième année, an VIII. Pour la distribution complète, voir la liste des personnages dans la présente édition.

<sup>828</sup> *L'Esprit des journaux*, tome VII, germinal an VIII.

<sup>829</sup> *Mémoires de madame la duchesse d'Abrantès*, Bruxelles, Société Belge de Librairie, 1837, tome I, p. 416.

<sup>830</sup> « La tradition de la Comédie-Française cite le rôle de Pinto comme un de ceux dans lesquels le talent de Talma montrait plus de flexibilité et de profondeur. Nous étions tous curieux de voir comment Bocage allait



Empêchée par le Directoire, la création de *Pinto* se passe donc d'abord sous l'égide d'un Bonaparte lecteur peu attentif d'une comédie dont le potentiel subversif n'échappa point à la critique de l'époque<sup>831</sup>. Si on croit le *Journal des débats* du 26 novembre 1834<sup>832</sup>, ce fut pourtant à cause de Napoléon, qui congédia Mlle Contat d'abord et sa remplaçante dans le rôle de la duchesse Mme Talma ensuite, que Lemer cier fut contraint de retirer la pièce de l'affiche. Au lendemain de la Révolution, une pièce qui mettait en scène la restauration d'un monarque légitime ne pouvait guère être appréciée par Bonaparte qui pensait déjà à l'Empire.

Lemer cier en tenta inutilement une reprise en 1801 et en 1810, cette dernière ayant même été annoncée par le *Mercur de France*. En 1811, *Pinto*, ouvrage « inconnu » d'un « professeur » de l'Athénée, longtemps annoncé et attendu par un public de curieux, fut remplacé par la « sainte tragédie » d'*Esther*<sup>833</sup>. De même pour les tentatives de 1814, 1825 et 1826<sup>834</sup> : un roi chasseur et fainéant ne pouvait que déplaire à Charles X, féru comme il l'était de vénerie<sup>835</sup>. En 1813, Lemer cier avait envoyé à Saulnier un exemplaire de sa comédie : le censeur lui renvoya une copie mutilée, bannissant de son œuvre toute référence à la politique et à la religion chrétienne. En dépit de cette autorisation sous condition et après avoir distribué les rôles, Lemer cier décida de ne pas se plier aux exigences de la censure et retira de nouveau son œuvre de l'affiche. L'absence de *Pinto* engendre ainsi une attente qui fait de la nouvelle représentation une véritable création : *La journée d'une conspiration* ne sera reprise qu'en 1834 au théâtre de la Porte Saint-Martin, avec des changements importants qui sont le fruit de la réélaboration de l'auteur et non des pressions de l'autorité publique. Comme en témoigne l'étude des manuscrits et des différentes éditions, les modifications apportées par Saulnier ne

---

jouer ce rôle. Nous l'y avons trouvé moins fin qu'énergique, mais toujours plein de verve et de son personnage », *L'artiste*, première série, t. 8, 1834. La comparaison était même plus frappante si l'on pense aux costumes de deux acteurs : la tenue de Bocage était presque identique à celle de son prédécesseur, comme en témoigneraient deux dessins en eau-forte préparés en 1800 et 1834 lors des représentations (BNF 4- ICO THE-972 et 4- ICO COS- 1 (10,925), reproduits dans l'*Annexe* de la présente édition de *Pinto*).

<sup>831</sup> Pour quelqu'un, *Pinto* aurait été à même de produire un grand « changement dans la direction de quelques idées politiques ». C'est au *nulla osta* du Premier Consul qu'on doit probablement l'indulgence du *Rapport* du 2 germinal, où on lit clairement que « les mouvements » qui s'étaient « manifestés pour et contre » n'auraient été liés « qu'au goût des spectateurs et nullement aux affections politiques », Archives Nationales F<sup>7</sup>, 3701.

<sup>832</sup> Information également confirmée par Chartier Philibert, *La vérité sur M. Lemer cier et ses ouvrages, suivie de quelques observations littéraires sur Pinto*, Paris, Palais-Royal, 1827, p. 10-12.

<sup>833</sup> *Journal de l'Empire*, 22 juin, 1811. Le rôle de *Pinto* avait été confié à Monvel.

<sup>834</sup> Pour cette revue de presse je suis en partie redevable à l'étude de Gérard Rousseau qui, en dépit de quelques imprécisions mineures, offre un tableau riche de la réception de la pièce au cours du Dix-neuvième siècle. Voir Laurier Gérard Rousseau, *Le "Pinto" de Népomucène Lemer cier et la censure, contribution à l'histoire de la censure dramatique en France de 1798 à 1836*, Mayenne, impr. de Floch, 1958.

<sup>835</sup> La chasse était une des grandes passions de Charles X : « dans toutes les situations de sa vie intime, les chasses étaient celles où Charles X se montrait le plus réellement lui », écrit Eugène Chapus dans ses *Chasses de Charles X, souvenirs de l'ancienne cour* (Paris, Beauvais, 1837, p. VI).

passèrent jamais dans les versions imprimées, la censure éditoriale étant moins rigide que la censure dramatique<sup>836</sup>.

En 1834, *Pinto*, interprété par Bocage, resta à l'affiche pendant quatre mois à la Porte Saint-Martin et fut repris simultanément au Montparnasse et au théâtre de Belleville<sup>837</sup>, pour un total de 83 représentations, bien supérieur à toute autre pièce romantique mise en scène pendant la même période et sans compter les quatre représentations lyonnaises de la même année<sup>838</sup>. Comme le rappelle Gérard Rousseau, qui a reconstruit l'histoire scénique de *Pinto*, Bocage se fit le porte-parole du mécontentement général et le public voyait clairement, derrière la figure de Philippe IV d'Espagne, absent de la scène mais décrit comme un tyran éloigné, une critique de la monarchie française contemporaine : voilà qu'une pièce perçue comme philo-monarchiste en 1800 était désormais accusée d'anti-orléanisme ! Comme en témoigne la presse de l'époque, le nouveau succès scandaleux de *Pinto* souleva un véritable débat concernant la liberté des théâtres, la liberté de presse et la liberté de l'homme en général : la pièce de Lemercier montrait encore une fois sa force subversive, sa volonté de délégitimation de tout pouvoir injustement établi. Comme on le lit dans le *Temps* du 22 novembre 1834, « c'est un procès, non plus un drame »<sup>839</sup>. Derrière le despote caché qu'était Philippe II, personne n'avait de mal à reconnaître le portrait de Louis-Philippe ; dans le secrétaire Vasconcellos, on reconnaissait la caricature de Thiers, présenté comme un véritable traître de mélodrame : cette analogie, que le jeu actualisant de Bocage rendait quasiment explicite, fut à la fois l'une des causes principales du nouveau succès de la pièce et de son interdiction<sup>840</sup>. Le cri « à bas Philippe » (III, 17) qui, d'après Bocage, aurait « enflammé » tous les spectateurs<sup>841</sup>, ne passa pas inaperçu auprès de la censure. Harel, alors directeur de la Porte Saint-Martin, essaya de toutes ses forces d'empêcher l'interdiction de la pièce. Dans son réquisitoire pro-*Pinto* du 21 novembre adressé au préfet de la Police, Harel posait effectivement des questions que l'affaire de *Charles VI* avait déjà soulevées : de quel droit

---

<sup>836</sup> Pour les détails concernant les interventions de Saulnier et les variantes de *Pinto*, voir la note sur le texte et l'appareil de la présente édition.

<sup>837</sup> Sur la réception romantique de *Pinto*, voir aussi *infra*.

<sup>838</sup> La pièce y fut créée au Gymnase le 23 décembre 1834. Le spectacle fut accompagné d'un résumé de la pièce imprimé chez Boursy, dont un exemplaire est conservé sous la côte 8- YTH- 14284 (A) de la Bibliothèque Nationale. Pour la distribution lyonnaise, voir les notes de la présente édition de *Pinto*. Comme en témoigne ce résumé, la version de la pièce jouée à Lyon est celle de la dernière édition (« Le prince nomme Pinto son premier ministre, et rend la liberté à l'amiral », *Pinto, ou la journée d'une conspiration*, Lyon, Boursy, 1834, p. 9, je souligne).

<sup>839</sup> Pour le *National* (25 novembre 1834) « chacune des allusions révolutionnaires » contenue dans *Pinto* aurait été « saisie avec un enthousiasme extrême »,

<sup>840</sup> « Le drame de *Pinto* est infiniment plus hostile au pouvoir aujourd'hui qu'il ne l'était jadis », affirme le critique du *Temps* (22 novembre 1834).

<sup>841</sup> Cité par Gérard Rousseau, *Le "Pinto" de Népomucène Lemercier*, p. 33.

pourrait-on interdire la représentation d'une pièce qui « est imprimée depuis 33 ans » et dont il existe « de nombreux exemplaires chez tous les libraires de Paris » ? Les revendications d'Harel montrent bien le vide normatif concernant la censure théâtrale pendant la période postrévolutionnaire. La Charte de 1830 n'abolissait d'ailleurs pas la censure : d'un point de vue légal, elle n'existait plus depuis l'approbation de la Loi Chapelier de 1791, qui décrétait que « la censure ne [pouvait] être jamais rétablie », sans mentionner explicitement la question des spectacles, auxquels la norme fut implicitement appliquée<sup>842</sup>. La censure préventive des spectacles avait cependant été remise en vigueur – *de facto* mais non *de jure* – en 1794 et c'est justement en faisant implicitement appel à cette loi qu'Harel essaie d'empêcher l'interdiction de la pièce :

Elle [l'autorité] pouvait, elle devait, si elle avait des craintes, empêcher la représentation de la pièce ; mais attendre qu'elle ait été jouée [...] ce n'est plus user d'un droit, même contestable, c'est agir par des considérations étrangères à la loi et même à l'équité<sup>843</sup>.

Comme en témoigne *La Quotidienne* du 24 novembre, la victoire d'Harel ne fut guère sans conditions : il fallait que les mots « à bas Philippe » ne soient pas prononcés sur scène, coupure qu'Harel et Lemercier lui-même avaient proposée lors de la reprise orageuse du 20 novembre<sup>844</sup> ; pour éviter d'autres tumultes, la police prit « des mesures extraordinaires » à l'occasion d'un spectacle qui se déroula quand même en toute tranquillité.

Le nouveau *Pinto* ne perd pourtant pas entièrement sa verve polémique. Dans le but de rendre à la pièce sa signification politique qu'on lui avait ôtée par ces mutilations, largement voulues par Thiers, Bocage adopte un jeu volontairement surchargé, dont la gestuelle aurait fait « plus d'effet encore que les mots n'en avaient produit »<sup>845</sup> :

A chaque instant, l'acteur se passe la main dans les cheveux, il enfle la voix, prend des temps d'une longueur indéterminée, roule ses grands yeux, parcourt la scène furieux<sup>846</sup>.

Par ce jeu exagéré, caricatural, l'acteur témoignait de son indignation et chaque pause, chaque geste, semblaient marquer un passage retranché par les ciseaux de la censure. Ubersfeld souligne le risque que comporte la tendance à « construire à la fiction une marge imprévue » :

---

<sup>842</sup> Abolie en 1791, « la censure préventive fut d'ailleurs restaurée trois ans après [...], le 25 floréal an II (14 mai 1794), et demeura jusqu'en 1830, renforcée en 1806 et 1807 par les décrets napoléoniens ». La censure est rétablie *de jure* en 1835, après l'attentat de Giuseppe Fieschi. Voir Odile Krakovitch, « Les romantiques et la censure au théâtre », *Romantisme*, 1982, 38. p. 33-46.

<sup>843</sup> AN F<sup>21</sup>. 1129, pour la transcription intégrale du document, voir Gérard Rousseau, *Le "Pinto" de Népomucène Lemercier*, cit., p. 36-39.

<sup>844</sup> Voir *Chronique de Paris*, 23 novembre 1834. Dans la version imprimée, le texte de l'édition de 1834, pour remanié qu'il soit, n'élimine pas le cri « à bas Philippe » tant contesté par la Sureté.

<sup>845</sup> AN F<sup>21</sup>. 1129.

<sup>846</sup> *Le National*, 25 novembre 1834.

« donner à la représentation son petit air de revue satirique »<sup>847</sup>. Dans le cas du *Pinto* de Bocage, le jeu avec le présent implique une polémique évidente avec la censure. Ce surplus référentiel, finalisé à réactiver et résemantiser le sous-texte politique de la pièce, fut d'ailleurs perçu comme un défaut majeur : « bon le premier jour » Bocage fut ensuite jugé « d'une exagération, d'un luxe des gestes et des cris à épouvanter les spectateurs sensibles »<sup>848</sup>. La rupture de la fiction n'était pourtant pas l'effet collatéral de l'exagération : il s'agissait d'un décalage volontaire et affiché qui soulignait le mépris d'un acteur – partagé d'ailleurs par le public – envers une démarche censoriale perçue comme inacceptable. Le jeu de Bocage chargeait le texte d'une dimension métathéâtrale nouvelle, dans la mesure où il en signalait les passages injustement mutilés.

A une époque où « personne n'attaque ou n'évoque la censure directement »<sup>849</sup>, Harel dans sa lettre et Bocage dans son jeu se servent donc de *Pinto* pour dénoncer de manière implicite les contradictions d'une censure absente *de jure* mais non *de facto*, la comédie de Lemer cier ayant soulevé un scandale comparable seulement à des pièces telles *Paméla* ou *l'Ami des lois*, qui sont généralement retenues parmi les causes du rétablissement de la censure théâtrale préventive. En d'autres termes, le théâtre politique de Lemer cier devient l'instrument d'une politique du théâtre soutenue encore une fois par une attitude de dissidence venant cette fois de la part d'un acteur.

Après 1834, la pièce fut reprise à la Porte Saint-Martin le 25 décembre 1836 mais elle fut encore une fois proscrite quelques jours après, l'attentat de Meunier du 27 décembre ayant déclenché la possibilité d'une nouvelle application antiroyaliste<sup>850</sup>. *Pinto* figure enfin dans la liste de pièces interdites sous le Second Empire, l'interdiction de représentation étant valable aussi bien à Paris qu'en province<sup>851</sup>. Gustave Larroumet, qui estimait beaucoup Lemer cier, tenta inutilement de sortir *Pinto* de l'oubli où il était tombé : la comédie historique de Lemer cier fut représentée pour la dernière fois le 19 mars 1896 parmi des chefs-d'œuvre du théâtre français, tels que le *Cid*, *Tartuffe*, *Andromaque* et *Le Mariage de Figaro*, dans une reprise accompagnée d'une conférence où Larroumet situait *Pinto* par rapport aux grandes étapes de la dramaturgie française<sup>852</sup>.

---

<sup>847</sup> Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur*, cit., p. 214-216

<sup>848</sup> *Le National*, 25 novembre 1834.

<sup>849</sup> Odile Krakovitch, « Les romantiques et la censure au théâtre », cit., p. 36

<sup>850</sup> Le Préfet de la Police y fait d'ailleurs allusion dans une lettre adressée au Ministre de l'Intérieur : « Votre Excellence jugera peut-être convenable, surtout à la suite de l'événement d'hier, d'examiner si la représentation de *Pinto* est sans danger pour l'ordre public », AN F<sup>21</sup>. 1129.

<sup>851</sup> Voir Gérard Rousseau, *Le "Pinto" de Népomucène Lemer cier*, p. 50.

<sup>852</sup> Le texte de la conférence *Népomucène Lemer cier et 'Pinto'* a été publié, la même année, au Bureau des deux revues.

### II.3.2 Une dramaturgie de la dissidence

En 1828, dans une étude consacrée au genre de la comédie historique chez Lemer cier, le journaliste et critique Saint-Marc Girardin analyse le rapport entre théâtre et politique dans la *polis* grecque et dans le Paris moderne<sup>853</sup>. Pour Girardin, si la comédie politique ancienne est le signe de la « liberté athénienne », la comédie historique moderne naît des « cendres de la politique », que l'on laisse « refroidir » jusqu'au moment où elle devient « histoire »<sup>854</sup>. Le problème de *Pinto* c'est qu'en dépit d'une référence historique précise, la ductilité du sujet, c'est-à-dire le rétablissement au pouvoir d'une autorité politique légitime, se prête à des interprétations différentes, comme en témoignent les applications diversifiées qu'on en a fait au cours du dix-neuvième siècle. La réception de la pièce l'emporte ici sur la signification que lui attribue Lemer cier au moment de sa composition.

La réflexion de Lemer cier porte essentiellement sur le rôle de l'individu par rapport aux grands changements historiques et propose de nouveau le paradigme d'un héroïsme bourgeois, dont le protagoniste de la pièce, mais aussi ce bizarre souverain qu'est le Duc de Bragance, se font les emblèmes. Ce dernier se propose enfin comme un monarque modéré qui se met entièrement au service du peuple :

LE DUC

Oui, mes amis, mes frères d'armes, un exemple salubre glorifiera les guerriers qui défendent, les écrivains qui nous éclairent, et le peuple qui réclame cette amnistie pour le présent, et des lois justes, humaines, inaltérables pour l'avenir<sup>855</sup>.

Tout conscient qu'il soit de son rôle, Bragance ne se met pas au-dessus des autres conjurés qu'il définit justement comme ses frères et affirme vouloir fonder son règne sur la légalité : le républicain Lemer cier semble ici accepter la monarchie constitutionnelle comme une sorte de compromis entre l'ancien régime et le régime républicain dont il a soutenu les idéaux. S'il est vrai que l'intrigue de *Pinto* semble enseigner « avec force au peuple comment opérer pour rétablir le prince héritier sur le trône », et, de surcroît, dans un moment d'incertitude politique tel que les dernières années du Directoire<sup>856</sup>, Lemer cier prône en réalité une forme de gouvernement issue de la volonté du peuple. Cette volonté constitue l'incarnation d'un

---

<sup>853</sup> Girardin est également l'auteur d'un *Cours de littérature dramatique ou de l'usage des passions dans le drame*. Son système esthétique se situe au carrefour entre école classique et école moderne : il est attentif aux changements qui se sont produits au théâtre et conscient du besoin de renouveau. Il estime Beaumarchais et voit en lui un véritable novateur, mais il reste pourtant hostile aux luttes de partis des romantiques et à leurs « excès ».

<sup>854</sup> Saint Marc Girardin, « De la comédie historique » (1828), dans *Essais de Littérature et de Morale*, nouvelle édition, revue par l'auteur, Paris, Charpentier, 1853, t. 1, p. 182.

<sup>855</sup> *Pinto*, V, XIII. La modération du roi s'inscrit néanmoins dans sa volonté d'exercer un contrôle sur la nation qu'il gouverne, voir *supra*.

<sup>856</sup> Laurier Gérard Rousseau, *Le "Pinto" de Népomucène Lemer cier*, cit., p. 10.

principe révolutionnaire éternel qui se manifeste dans le mouvement général de l'histoire. *Pinto* n'invite donc pas à retourner en arrière, mais il incite l'homme au progrès, c'est-à-dire à n'accepter finalement qu'une autorité politique qui soit légitimée par le suffrage populaire<sup>857</sup>. Ce n'est pas un désir de Restauration avant la lettre, c'est plutôt la démolition de la conception de la monarchie de droit divin. Lemercier se détache en cela des positions de Collé : *La Partie de Chasse* recelait, il est vrai, « une saveur de fronde et d'opposition » qui sentait déjà « l'orléanisme », mais elle demeurait pourtant un ouvrage proprement « monarchiste »<sup>858</sup>.

De ce point de vue, en dépit de nombreuses applications, *Pinto*, tout comme l'ensemble de l'œuvre de Lemercier, est avant tout fille non seulement de la Révolution, mais d'un esprit révolutionnaire et dissident que l'auteur n'a jamais abandonné. Les réflexions de l'auteur concernant le passé révolutionnaire et l'avenir politique de la France occupent une place de choix non seulement dans son théâtre, mais aussi dans ses poésies non publiées :

Épithaphe, en 1832  
Du Prince Egalité, jacobin régicide,  
Le peuple souverain a tranché le vil sort :  
Son fils, prince légal, de part son coffre-fort,  
Elu roi populaire ; et roi liberticide,  
Vengeant son père abject, donne au peuple la mort<sup>859</sup>.

Dans cette épithaphe, Lemercier établit une continuité, ou plutôt une fusion (voire une confusion) entre les différents régimes politiques qu'a connus la France du tournant du dix-huitième au début du dix-neuvième siècle. Le chiffre commun entre la République, l'Empire, la Restauration et la Monarchie de Juillet serait justement la violation des droits du peuple, qui correspondrait également à la mort de la liberté. Le regard pessimiste que jette Lemercier sur la politique française est également confirmé par une composition, datée de 1825, où l'auteur réfléchit à propos de la Révolution et des régimes politiques qu'elle aurait engendrés :

En 1825  
La liberté sans doute est belle,

---

<sup>857</sup> Je ne suis pas d'accord avec Gérard Rousseau qui dépeint un Lemercier « fermement royaliste » sous le Consulat (Gérard Rousseau, *Népomucène Lemercier et Napoléon*, cit., p. 16) : même dans des ouvrages tels *Agamemnon* ou *Tartuffe*, où la condamnation des excès révolutionnaires est pourtant manifeste, Lemercier ne semble jamais prôner de manière directe ou indirecte le retour à la monarchie. De plus, il n'existe pas de documents officiels ou des témoignages dans sa correspondance qui confirmeraient cette hypothèse et encore moins pour la période du Consulat. Vers la fin de la Restauration – il est vrai – Lemercier définit effectivement Louis XVI comme un « roi philosophe et martyr » (Lemercier, *Discours sur les prix de vertu*, prononcé dans la séance publique du 25 août 1828 de l'Académie Française, jour de la Saint-Louis, par M. Lemercier, Directeur, Paris, Firmin Didot, 1828, p. 4) mais son affirmation est à repenser par rapport au contexte officiel où elle a été prononcée : il s'agit bien d'un éloge de circonstance. Ensuite, même son appréciation de la Monarchie de Juillet s'avère enfin passagère, son appui initial pour la couronne étant dicté par le besoin de trouver un compromis avec l'autorité politique (voir *Infra*).

<sup>858</sup> Voir Jacques Truchet, *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., t. 2, p. 1463.

<sup>859</sup> Bibliothèque de Bayeux, ms 456.

à la ville, à la cour, on l'estime souvent :  
mais notre égalité, qui se dit fraternelle,  
l'entourant de frippons sur ses pas arrivant,  
et l'enjôle et l'aveugle ; or la folle Immortelle  
comble de ses faveurs tout parleur décevant  
qu'elle croit un amant fidelle :  
et sous des lambris d'or, à prix d'or, il la vend ;  
voilà son histoire éternelle !<sup>860</sup>

Dans ces quelques vers, on retrouve le motif obsessionnel du *motto* révolutionnaire, que Lemer cier dilue et sépare en le démystifiant. La devise de la Révolution se détache de son horizon originaire dans une constatation amère qui concerne l'histoire politique et l'histoire de l'homme en général. En éliminant toute référence explicite à un régime politique précis, l'auteur de *Pinto* établit une équivalence entre toute forme de pouvoir illégitime. La Parole de la Révolution est complètement vidée de sens : la liberté « folle Eternelle », est présentée comme une marchandise, passible d'être vendue ou achetée. L'expérience de la Révolution et de son échec devient ainsi le point de départ d'une réflexion concernant le rapport de la liberté aux institutions qui entraîne, tout comme *Pinto*, une remise en cause du pouvoir non légitimé par le suffrage populaire ; l'adjectif « éternelle » et l'idée de répétition qu'introduit le poème semblent indiquer une vision cyclique de l'histoire où agissent les différentes formes gouvernementales issues des mêmes principes et des mêmes idéologies corrompues.

Dans une lettre *A ses concitoyens, sur la grande semaine* publiée en 1830<sup>861</sup>, Lemer cier amorce une réflexion sur l'esprit révolutionnaire qui jette une lumière intéressante sur l'ensemble de sa production. Lemer cier tente d'accepter la nouvelle autorité, qui saura bientôt le décevoir, mais dans laquelle il voit, pour l'instant, une alternative au totalitarisme impérial et une forme de gouvernement très poche de la République. Lemer cier identifie dans sa comparaison entre 1789 et 1830 une continuité idéologique où se manifestent les différentes incarnations de ce même « principe révolutionnaire », sur lequel il a fondé toute sa production dramatique et dont *Pinto*, dans ses différentes éditions et dans ses reprises, représente peut-être l'exemple le plus frappant. La réflexion de Lemer cier révèle implicitement une vision téléologique, quoique laïque, de l'histoire de l'homme sur la terre, qui n'exclut pourtant pas, dans son inintelligibilité, le rôle du hasard. L'histoire de la France moderne serait régie par un « principe virtuellement révolutionnaire qui [...] n'a pas cessé d'agir progressivement »<sup>862</sup>. Dans ce principe révolutionnaire que Lemer cier pose comme une force qui fait avancer l'homme et l'Histoire et dont les différentes révolutions ne sont que les effets concrets, on

---

<sup>860</sup> Bibliothèque de Bayeux, ms 454.

<sup>861</sup> Paris, Delaunay Levavasseur, 1830

<sup>862</sup> *Lettre à ses concitoyens*, cit., p. 2.

entrevoit donc l'espoir d'une renaissance possible, une perfectibilité potentielle de l'être humain, dans une vision de l'histoire qui se rapproche, à plusieurs égards, des convictions philosophiques de Louis-Claude de Saint-Martin. Le Philosophe Inconnu conçoit en effet l'« étonnante » Révolution française comme « un dessein marqué de la Providence de nous faire recouvrer à nous, et successivement à bien d'autres peuples [...], le véritable usage de nos facultés et de dévoiler aux nations ce but sublime [...] qui embrasse l'homme sous tous ses rapports »<sup>863</sup>. Saint-Martin transpose l'évènement historique sur un plan essentiellement eschatologique, sans oublier le rôle fondamental de l'individu par rapport au destin général de la création. D'après Saint-Martin, la Révolution ouvre la possibilité d'une renaissance totale de l'homme et s'inscrit dans un plan transcendant son *hic et nunc* politique<sup>864</sup>.

Le saint-martinisme lemercien, qui comporte une sécularisation de la doctrine du Philosophe Inconnu, substitue à la vision de Dieu, conçu par Saint-Martin comme une énergie active, une tension inhérente à l'histoire se manifestant dans les différentes et éternelles incarnations du principe révolutionnaire. Lemercier déduit de la doctrine pythagoricienne, à laquelle il adhère dans son *Discours de la métempsychose* qui clôt sa traduction des *Vers dorés* de 1806<sup>865</sup>, une conception de l'Histoire impliquant une succession de bouleversements dans lesquels s'incarnerait toujours ce même principe. Au syncrétisme esthétique caractérisant la production dramatique de Lemercier, correspond donc un syncrétisme philosophique, nourri par le pythagorisme et les doctrines consolatoires de l'Antiquité, qui intègre une vision eschatologique de la Révolution avec un déïsme à la Voltaire<sup>866</sup>. Mais la pensée historico-politique de Lemercier se concrétise avant tout en une philosophie de l'action ; le principe révolutionnaire, qui est appelé à animer tous les actes de l'homme et dont les écrivains sont censés s'inspirer, doit pour lui être sujet au « sentiment de la liberté ». Dans la *Lettre à ses concitoyens*, c'est justement ce sentiment qui représente le dernier espoir d'une civilisation désormais corrompue :

---

<sup>863</sup> Louis-Claude de Saint-Martin, *Lettre à un ami, ou considérations politiques, philosophiques et religieuses sur la Révolution Française*, texte présenté et annoté par Nicole Jacques-Lefèvre, Grenoble, Jérôme Millon, 2005, p. 198.

<sup>864</sup> Comme le souligne Michel Delon en comparant Diderot et Saint-Martin, « le poète s'inscrit dans une dialectique de la solitude et de la participation universelle. Cette participation est sociale chez Diderot, religieuse chez Saint-Martin ». La dissidence de Lemercier semble ainsi participer de cette « dialectique de la solitude » et sa vision du théâtre comme instrument de dénonciation de l'injuste le rapprocherait de l'idée de « participation sociale » évoqué par Delon à propos de Diderot. Voir Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, cit., p. 96.

<sup>865</sup> *Traduction des vers dorés de Pythagore et deux idylles de Théocrite ; suivie d'un Dialogue entre Démocrate et Hippocrate et d'un discours sur la métempsychose*, Paris, Barba, 1806

<sup>866</sup> Bien au contraire, la pensée de Saint-Martin a été définie comme anti-déiste : c'est surtout en cela que les visions des deux auteurs se révèlent particulièrement difficiles à concilier. Sur cet aspect de la pensée du Philosophe Inconnu, voir Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* (1973), Paris, Corti, 1996, p. 97-109.



Emané de l'expansion générale des lumières, affermi par la docte philosophie, fondé sur les intérêts publics et privés, source de justes devoirs, le sentiment de la liberté, qui nous rend égaux devant la loi, devient incoercible à tous les efforts iniques, et brisera de jour en jour les fers de tous les préjugés politiques ou superstitieux<sup>867</sup>.

On le comprend d'emblée en lisant ce passage, 1789, l'Empire, la Restauration et la Révolution de Juillet ont marqué non seulement l'histoire de France, mais aussi l'histoire personnelle et littéraire d'un auteur qui n'a jamais su dissocier l'art du militantisme politique et pour lequel la grande Révolution de 1789 a constitué le sujet d'une réflexion constante. Les positions idéologiques de Lemercier, ses tentatives hésitantes de se rapprocher de l'autorité, son inimitié pour l'école romantique, son incapacité à accepter n'importe quel type de censure, sont probablement les causes de l'oubli dans lequel est tombé un écrivain que nous pouvons à bon droit considérer comme un véritable dramaturge de la dissidence.

---

<sup>867</sup> *Lettre à ses concitoyens*, cit., p. 1-2.

## II.4 Comédies et drames après *Pinto*

### II.4.1 Formes « périphériques » de métathéâtralité<sup>868</sup> : *Plaute, ou la comédie latine*

L'histoire rédactionnelle et théâtrale de *Plaute, ou la comédie latine*<sup>869</sup> est étroitement liée au contexte de sa conception et aux vicissitudes qui ont précédé sa création. Entre 1800 – année de la création de *Pinto* – et 1808, Lemer cier est un grand absent de la scène française. Il a déjà dans ses tiroirs nombre de tragédies et de pièces dramatiques diverses<sup>870</sup>, il publie plusieurs essais poétiques et sa traduction des *Vers dorées* de Pythagore mais, sans doute à cause de ses rapports orageux avec le régime, il porte à la scène seulement une tragédie<sup>871</sup>. En 1807, avant de représenter *Plaute, ou la comédie latine*, Lemer cier envoie des copies manuscrites de son nouvel ouvrage à certains de ses amis et commence à faire circuler sa comédie dans les salons – on se souviendra à ce propos d'une Madame de Staël très ennuyée pendant une de ces lectures<sup>872</sup>. En 1803, Lemer cier avait renvoyé son brevet de la Légion d'Honneur et la colère de Bonaparte lui avait brutalement « interdit le théâtre »<sup>873</sup>. Le dramaturge comprend que le destin de son *Plaute*, déjà mis en danger par ses rapports orageux avec Napoléon, dépend de l'appui d'un allié puissant et proche de l'Empereur.

#### II.4.1.1 Avant et autour de *Plaute* : l'*Epître à Talma* entre flatterie et théorie du récitatif

Parmi ses lecteurs figure aussi l'acteur Joanny, qui lui témoigne son admiration dans une lettre pleine d'éloges : « Je vous renvoie – écrit-il en mai 1807 – votre manuscrit de *Plaute*. Je ne puis vous exprimer tout le plaisir que m'a fait cette lecture, [...] et je vous supplie de vous en faire une lecture le plutôt qu'il vous sera possible »<sup>874</sup>. En dépit de l'enthousiasme de l'ami Joanny, Lemer cier est conscient des risques qu'entraînait son inimitié

---

<sup>868</sup> Je reprends la notion de Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes, 1982, p. 10-16. Pour une définition de forme « périphérique » de métathéâtralité, voir aussi *infra*.

<sup>869</sup> Népomucène Louis Lemer cier, *Plaute, ou la comédie latine*, comédie en trois actes et en vers, Paris, Collin, 1808. Toutes les citations seront tirées de ladite édition.

<sup>870</sup> Aux premières années de l'Empire remonte aussi la composition de plusieurs tragédies à sujet médiéval, de la plupart des comédies, ainsi qu'une scène orientale, *Ismaël au désert ou l'origine du peuple arabe* (Paris, Marchands des nouveautés, 1802) représentée à l'Odéon en 1818. Sur cette phase de la production de Lemer cier voir la première partie de ce travail.

<sup>871</sup> *Isule et Orovèse*, créée au Théâtre Français le cinq janvier 1803 et publiée la même année chez Barba.

<sup>872</sup> Dans une lettre à Prosper de Barante (d'Acosta, 2 février 1807), l'auteur de *Corinne* se plaint au sujet de Lemer cier qui lui avait lu « des pièces vraiment spirituelles », alors qu'on allait « jouer de lui *Plaute* au moulin [sic] » (*Lettres de Claude-Ignace de Barante à son fils Prosper sur Mme de Staël, de Mme de Staël à Claude-Ignace de Barante, de Prosper de Barante à son père sur Mme de Staël, de Prosper de Barante à Mme de Staël (1804 à 1815), publiées par son arrière-belle-fille et belle-petite-fille, Bonne de Barante, douairière*, Clermont-Ferrand, Imprimerie moderne, 1929, p. 73).

<sup>873</sup> Rousseau, *Népomucène Lemer cier et Napoléon Bonaparte*, cit., p. 42.

<sup>874</sup> Lettre de Joanny du 2 mai 1807, Bayeux, ms 248.

avec Bonaparte et décide d'offrir *Plaute* au Français et, plus précisément, à Talma, qui s'était déjà illustré dans le rôle de Pinto. La « comédie latine » est ainsi intimement liée à la renommée de cet acteur, dont Lemer cier semble nettement chercher le soutien.

Toujours en 1807, Lemer cier publie en effet une *Epître à Talma*<sup>875</sup> : il entend esquisser le profil du comédien parfait dont l'art de l'Hamlet français serait l'exemple probatoire. Dès le début, Lemer cier présente le jeu de l'acteur comme le fruit d'un travail intellectuel, dans la droite ligne du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot qui n'est publié que vingt ans plus tard mais dont le contenu général n'était pas inconnu à Talma et probablement à Lemer cier<sup>876</sup>. Des mots tels que « cerveau », « nerfs », « organes » reviennent constamment : la récitation est présentée comme une activité entraînant en même temps le corps et l'intelligence. Créer un rôle, se faire *persona*, est un acte dynamique qui correspond à un effort de l'esprit, mais aussi à un effort corporel : Lemer cier insiste sur les connotations physiques de Talma qui lui permettent d'interpréter des personnages si différents. L'observation presque éthologique de l'homme serait donc le ressort fondamental de la mimésis actoriale ; le comédien est avant tout « disciple de Buffon », mais il n'observe pas le monde en « heureux naturaliste » : il existerait une « pitié fraternelle » permettant à l'acteur d'établir une sympathie avec les passions du personnage qu'il est censé interpréter, une « mélancolie » qui risque d'être hasardeuse pour son esprit. Lemer cier insiste sur le danger d'un art qui peut bien être nuisible pour ses praticiens : la tâche de l'acteur consisterait à donner l'apparence d'un sentiment (« ce sens épuré par la seule nature/ Qui de nos passions réfléchit la peinture ») qui se rattache à une vision édifiante du théâtre (« leçon animée, utile aux bons esprits ») censée « montrer l'homme à l'homme », sans pourtant que l'acteur devienne la victime des passions qu'il affiche (« De tes travaux, Talma, ne te rend pas victime »)<sup>877</sup>. Chaque observation, chaque réflexion de Lemer cier semble donc centrée sur la figure de Talma. L'auteur d'*Agamemnon* rappelle en outre le rôle fondamental de cet acteur dans la réforme du costume :

Tu sus des monumens, ou pompeux, ou funèbres,  
Des habits qu'ont portés tous les siècles célèbres,  
Environner, vêtir Melpomène à nos yeux,  
Et cette nouveauté nous montra nos aïeux. [...]

---

<sup>875</sup> *Epître à Talma*, Paris, Collin, 1807. L'Epître est constitué par 12 stances composées d'alexandrins à rime plate de longueur variable.

<sup>876</sup> Les *Observations* de Diderot sur l'œuvre de Antoine-Fabio Sticotti (*Garrick, ou les acteurs anglais, ouvrage contenant des observations sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation, et le jeu des acteurs, avec des notes historiques et critiques*, Paris, Lacombe, 1769) avaient paru dans les livraisons de la *Correspondance Littéraire* du 15 octobre et du 1<sup>er</sup> novembre 1770. Sur le rapport des *Observations* au *Paradoxe*, dont constituent l'avant-texte principal, voir Didier Kahn, « Entre les *Observations sur Garrick* et le *Paradoxe sur le Comédien* : la version intermédiaire de la copie Lespinasse », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1995, 18-19, p. 231-245.

<sup>877</sup> *Epître à Talma*, cit., p. 7-9.

Dédaignant l'habitude, et soigneux du costume,  
Tu marques des héros l'époque et la coutume<sup>878</sup>.

En anticipant déjà les réflexions de l'*Instruction relative à la déclamation dramatique* que l'auteur ne publie qu'une dizaine d'années plus tard<sup>879</sup>, l'épître nous révèle la pensée lemercienne sur le jeu de l'acteur. Le style encomiastique dénonce néanmoins la véritable nature du texte : une *captatio benevolentiae* adressée à Talma, que la rupture de Lemerrier avec Bonaparte risquait d'éloigner du dramaturge<sup>880</sup>. Dans le cas de *Plaute*, le rôle de Talma va bien au delà d'une bonne performance sur la scène.

#### II.4.1.2 Le succès bien douteux d'une « conception ingénieuse »

L'intrigue de *Plaute, ou la comédie latine* est centrée sur l'amour de Leusippe pour Pulchrine, jeune esclave qui ne paraît jamais sur scène, auquel s'opposent deux *senes*, le sévère *pater* Euclion et son frère, l'avare Dæmone, qui reprend certaines caractéristiques du masque du *fenerator* latin. Grâce à l'intervention de son valet Plaute qui la fait passer pour sa sœur perdue, Leusippe parvient à faire racheter la jeune Pulchrine par l'avare Dæmone<sup>881</sup>, ce qui réveille la jalousie de sa maîtresse, la veuve Zélie. Avant de connaître sa vraie identité, Leusippe renonce à Pulchrine qui s'avère être vraiment sa sœur Eudoxie. Au commencement de la comédie, Plaute se plaint de la perte des manuscrits de ses pièces de théâtre grâce auxquelles il aurait pu consacrer sa vie à la scène dramatique. Quand l'esclave Epidique – désespéré de n'avoir pas su trouver l'argent pour le rachat de Pulchrine – essaie de se pendre et tombe ainsi sur la cassette contenant un trésor qu'Euclion avait caché<sup>882</sup> – clin d'œil à *Aulularia* et à *l'Avare* – Plaute retrouve ses précieux manuscrits celés dans un double fond de la « chère cassette ». Il sort ainsi de sa détresse, abandonne son rôle de valet au moulin et s'apprête à poursuivre la gloire littéraire à Rome.

Au bout de cinq ans de silence, Lemerrier fait entendre de nouveau sa voix au Théâtre-Français le 20 janvier 1808. Sa « comédie latine » n'a pourtant qu'un succès

---

<sup>878</sup> *Epître à Talma*, cit., p. 13.

<sup>879</sup> Népomucène Lemerrier, *Du second Théâtre Français ou instruction relative à la déclamation dramatique*, Paris, Nepveu, 1818.

<sup>880</sup> Dans la *Préface* de Clovis (cit., p. VIII), Lemerrier déplore justement l'inconstance de Talma, qui semble avoir désormais oublié son ami.

<sup>881</sup> Lemerrier fait ici allusion au troisième acte de *Mostellaria*. Pourtant, dans la comédie du fantôme, l'emprunt de l'argent nécessaire pour le rachat de la jeune fille était justifié par des travaux de restructuration d'une maison.

<sup>882</sup> Cet expédient n'est pas une trouvaille de Lemerrier qui l'a probablement puisé chez La Fontaine. (Voir La Fontaine, *Fables*, IX, 16, *Le trésor et les deux hommes*). On retrouve la même situation dans *Les deux chasseurs et la laitière* par Anseume et Duni, créé à l'Hôtel de Bourgogne en 1763 et souvent repris depuis. Dans la première version du drame, la corde par laquelle Epidique essaie de se pendre était également évoquée dans la tirade finale de Plaute (BNF ms 14033, ff. 219v-220r).

médiocre par rapport au triomphe d'*Agamemnon* de 1797 et au succès de scandale de *Pinto* créée huit ans auparavant. Un « succès contesté, mais un succès », diront plus tard Sarrut et Saint-Edme<sup>883</sup> : après une première particulièrement « orageuse », la comédie n'a enfin que sept ou huit représentations<sup>884</sup> ; d'après ses biographes, Lemercier l'aurait lui-même retirée de l'affiche quand Napoléon s'était rendu voir la pièce au Théâtre-Français<sup>885</sup>, mais la décision de la remplacer par *Amphitryon*<sup>886</sup> apparaît plutôt liée à un accueil tiède de la part du public : tout simplement, comme le soulignerait le jugement tranchant du *Mémorial dramatique*, « l'ouvrage n'a pas eu de succès »<sup>887</sup>. Les critiques ne sont pas toujours aussi catégoriques : pour l'*Almanach des muses*, « l'idée malheureuse » de Lemercier, manquait « d'intérêt » mais au moins non « d'esprit, de gaieté »<sup>888</sup> ; les *Annales dramatiques* saluent en revanche une « pièce très originale et semée de traits d'esprits », tout en imputant l'insuccès à des diatribes de cabales entre « les partisans du bon goût et ceux de l'auteur »<sup>889</sup>. Le *Mercur de France* se montre plus attentif aux finalités morales de la comédie : Lemercier aurait joint au comique « une intention plus morale » en voulant « prouver dramatiquement qu'un homme de génie, dans l'indigence et dans l'infortune, pouvait encore exercer un ascendant marqué sur la richesse et le pouvoir »<sup>890</sup>. Le *Magasin encyclopédique* revient sur la question des cabales, qui n'auraient pourtant terni que la première représentation : une partie du public avait injustement accusé Lemercier d'avoir « pillé Molière », mais la pièce aurait ensuite joui « du succès qu'elle mérite »<sup>891</sup>. L'*Esprit des journaux* souligne enfin la valeur littéraire de la pièce et l'intérêt qu'elle éveille auprès de l'élite intellectuelle<sup>892</sup>.

En utilisant un décor « passe-partout » et peu impressionnant, aux teintes vaguement latinisantes<sup>893</sup>, la pièce ne prévoyait pas de changements de scène. Dans cette nouvelle comédie, Lemercier s'avère apparemment moins soigneux de la mise en place qu'il ne l'avait

---

<sup>883</sup> Germain Sarrut et B. Saint-Edme, *Biographie des hommes du jour*, Paris, Krabe, 1835, t. 1, p. 296.

<sup>884</sup> *Pièces représentées au Théâtre-Français, 20 janvier 1808*, dans *Almanach des muses pour 1809*, Paris, F. Libraire, [1809], p. 307.

<sup>885</sup> Sur le conseil de David, Napoléon – qui n'aimait d'ailleurs pas Talma dans les rôles de comédie – se rend au théâtre à la septième représentation, lorsque Lemercier se trouve à une fête privée. Mis au courant de « l'honneur » que l'Empereur lui aurait fait, Lemercier décide de retirer la pièce de l'affiche (voir Labitte, *Poète et romanciers*, cit., p. 208 ; Souriau, *Népomucène Lemercier*, cit., p. 42).

<sup>886</sup> *Mercur de France*, mars 1808.

<sup>887</sup> Tout en enregistrant l'insuccès de la comédie, le périodique en loue néanmoins certains aspects : « Lemercier, avec beaucoup d'imagination, avec des principes de littérature les plus sains, s'abandonne trop à la liberté de ses idées », *Mémorial dramatique, ou mémorial théâtral pour l'an 1809*, Paris, 1809, p. 42.

<sup>888</sup> *Almanach des muses pour 1809*, p. 307.

<sup>889</sup> Ménégault, *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, Paris, Babault, 1811, t. VII, p. 395.

<sup>890</sup> *Mercur de France*, cit.

<sup>891</sup> *Magasin encyclopédique*, février 1808.

<sup>892</sup> *L'esprit des journaux*, janvier 1811, t. I, p. 209.

<sup>893</sup> Il s'agissait de plusieurs châssis représentant essentiellement des ruines romaines, utilisés aussi bien pour plusieurs pièces de nature très différente. Barry Daniels, *Le décor de théâtre à l'époque romantique*, cit., p. 172.

été pour son *Pinto* de 1800, dont la représentation demandait l’alternance de plusieurs espaces ouverts et fermés. Ce retour à un décor fixe et unique répond peut-être à la volonté de Lemercier de discipliner la Thalie rebelle de sa *Journée d’une conspiration*, la comédie de *Plaute* s’avérant, à plusieurs égards, beaucoup plus régulière par rapport à sa première tentative dans le genre historique<sup>894</sup>. Lors de la création, les journaux s’accordent sur un point : ce peu de succès qu’obtient l’ouvrage semblerait principalement lié à une distribution d’exception. Pour le *Mercur*, ce sont justement la « légèreté, la grâce inimitable » de Talma – qui montre encore une fois la ductilité de sa récitation dans un rôle de protagoniste de comédie – et de mademoiselle Mars dans le rôle de Zélie qui auraient rendu le spectacle agréable<sup>895</sup>. Tout en relevant des imperfections dans le jeu pourtant « aimable » de mademoiselle Mars, le *Magasin encyclopédique* s’unit au chœur des louanges et souligne la « vérité frappante » et le « naturel exquis » du *Plaute* de Talma. Pour l’*Almanach*, Michot (Epidique) et Grandménil (Euclion) « méritent aussi des éloges », quoique « la réunion de ces talents précieux » n’ait pas suffi pour garantir le succès de la pièce<sup>896</sup>. De toute façon, le rôle joué par les acteurs en général et par Talma en particulier dépasse largement le moment de l’*actio* dramatique, pour influencer de manière importante l’*inventio* et surtout l’*elocutio* : le concours de Talma, qui coopérait également avec Ducis pour ses adaptations des drames shakespeariens<sup>897</sup>, impliquait souvent l’intervention massive de ce dernier dans la rédaction des pièces<sup>898</sup>. Pour ce qui concerne *Plaute*, si l’on observe la copie du rôle de Talma avec corrections de l’acteur conservée à la bibliothèque de l’Arsenal<sup>899</sup>, on comprendra d’emblée le poids qu’ont eu ses retouches dans la création de cette comédie. Normalement peu enclin à supporter des corrections, Lemercier semble ici apprécier la collaboration d’un professionnel de la scène : les modifications qu’a subies le texte sont probablement le résultat final d’un travail conjoint entre l’auteur et l’acteur, puisqu’il s’agit de changements introduits au cours des répétitions qui passent entièrement dans la version imprimée. Les interventions de Talma

---

<sup>894</sup> Sur la mise en scène de *Pinto* voir *supra* ; sur la structure de *Plaute* et la réflexion sur le genre comique que véhicule cette pièce nouvelle, voir *infra*.

<sup>895</sup> De son côté, Talma semble tout à fait conscient de son importance : « quand je suis annoncé sur l’affiche – écrit-il à Louis Ducis le 29 mai 1811 – c’est moi que le public veut voir, c’est ma voix qu’il veut entendre » (cité dans Mara Fazio, *François Joseph Talma*, cit., p. 147).

<sup>896</sup> *Mercur*, cit., *Almanach des muses*, cit. *Magasin encyclopédique*, cit.

<sup>897</sup> Sur la collaboration de Talma et Ducis, voir Florence Filippi, « Les comédiens contre le texte : acteurs en quête d’autorité dans le répertoire révolutionnaire », dans Martial Poirson (éd.), *Le théâtre sous la Révolution*, cit, p. 156-168.

<sup>898</sup> Talma s’était également essayé dans la dramaturgie, comme en témoignent *La Méprise* et *L’erreur agréable*, dont les brouillons sont conservés à la Bibliothèque Musée de la Comédie-Française (Dossier Talma, boîte 5).

<sup>899</sup> *Copies des rôles joués par Talma, exécutées pour lui, avec annotations de sa main et de celle des auteurs*, Bibliothèque Nationale de France, ms 14033, ff. 193-220 (la graphie n’est pas de Lemercier, les corrections sont effectivement écrites de la main de Talma).

sont assez discrètes, surtout par rapport aux corrections que l'acteur apporte souvent aux textes de Ducis<sup>900</sup> : il s'agit essentiellement de variantes d'ordre stylistique tendant à rééquilibrer la versification colorée qu'avait choisie Lemer cier pour créer un équivalent français du latin de Plaute. Les corrections les plus importantes concernent le monologue final, où la version revue par l'acteur montre au contraire une tendance plus marquée à la variation stylistique (la version finale du monologue comporte l'ajout de deux vers et l'introduction d'un total de trois octosyllabes dans un passage qui en comportait seulement un) :

<p>moi mon bien :  ainsi que le trésor, la corde a trouvé son maître :  ce sont là ces tours que la fortune fait  [f 220r] ce dénouement conclus peut-être.  Pour vous, chers spectateurs, j'espérai faire  naître  quelques plaisirs du jeu dont j'emprunte l'effet :  si du drame latin le goût est satisfait,  que l'applaudissement nous le fasse connaître  et du cirque demain remplissez le parquet.</p> <p style="text-align: center;">Fin du rôle et de la pièce</p>	<p>Moi, mon bien,  Et de plus, vous m'avez fait une comédie :  Par vous, sans le savoir, l'intrigue en fut ourdie ;  Vous m'avez par hasard fourni l'événement,  Et voilà que dans ce moment  J'en fais, moi, par hasard aussi le dénouement !  A la faveur de l'antique Thalie,  Et sous le masque des Romains,  Si ma fable mérite un peu d'être accueillie,  Que cette enceinte encore soit par vous bien remplie ;  Chers Spectateurs, battez les mains.</p> <p style="text-align: right;">FIN<sup>901</sup></p>
---	--

La version Talma-Lemer cier du monologue surcharge le texte de termes issus du lexique de la dramaturgie, rendant ainsi plus explicite l'intention métathéâtrale de la pièce<sup>902</sup>. Dans le premier jet du texte, Lemer cier se sert de la locution « drame latin », substituée ensuite par « l'antique Thalie » : même s'il semble utiliser le terme au sens étymologique de *drama*, « pièce dramatique », la référence à Thalie précise et confirme le classement annoncé dans le sous-titre. L'indication générique de « comédie » acquiert une signification importante dans une pièce qui se voudrait, dans son ensemble, une réflexion métalittéraire sur le genre dramatique comique. De plus, elle semble ici marquer une distance entre Lemer cier et les théoriciens du drame, et Mercier au premier rang, mais aussi avec l'expérience orageuse de *Pinto*.

<sup>900</sup> BNF, ms 14032 et 14033 en offrent d'ailleurs plusieurs exemples.

<sup>901</sup> BNF, ms 14033, ff 219v-220r. Les corrections sont faites par Talma entre les lignes, le premier jet du texte étant biffé de la main de l'acteur. La deuxième version Talma-Lemer cier est celle qui reste dans l'édition (*Plaute*, éd. cit., III, 8, p. 136.)

<sup>902</sup> Voir *Infra*.

#### II.4.1.3 Plaute, Térence ou Molière ?

Après *Pinto*, Lemer cier prend momentanément ses distances de l’histoire tout court – du moins dans la comédie – pour puiser dans le réservoir de l’histoire littéraire et proposer une sorte de biographie fictive du père de la comédie latine, s’inscrivant dans une tradition qui remonte à la fin du siècle précédent et qui continue pendant au moins la première moitié du dix-neuvième siècle. Cette vague pseudo-biographique, où s’inscrivent *Molière* (1776) ou *Montesquieu à Marseille* de Sébastien Mercier (1794), les « traits historiques » de Nicolas Bouilly tels que *Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments* (1790) et *René Descartes* (1792), *L’enfance de Jean-Jacques Rousseau* d’Andrieux (1794), ou bien *Athènes pacifiée* (1796) de Cailhava d’Estandoux, venait d’être renouvelée par le *Shakespeare amoureux, ou la pièce à l’étude* d’Alexandre Duval (1804), par le *Sully, ou la vengeance du grand homme* de Bailleul (1804), par le même Bouilly, qui en 1805 avait publié sa *Madame de Sévigné*, et par *Voltaire chez Ninon* de Moreau de Commagney et Lafortelle (1806), pour ne citer que les plus connus<sup>903</sup>. En 1808, Bernardin de Saint-Pierre fait aussi imprimer chez Didot l’aîné une *Mort de Socrate*<sup>904</sup>, la seule pièce dramatique qu’il publia de son vivant et qui ne fut jamais représentée. La particularité de la comédie lemercienne, qui relie *Plaute* à la tradition du *Molière* (1751) de Goldoni – point de départ du drame homonyme de Sébastien Mercier – c’est la présence sur la scène d’un dramaturge-personnage. Ce n’est d’ailleurs pas le seul cas dans le corpus reconstitué ici: le protagoniste d’*Athènes pacifiée*, qui se voudrait une imitation d’onze pièces d’Aristophane, est justement le poète grec. S’il est vrai que dans l’*Athènes* Cailhava met à l’épreuve ses théories du comique, la pièce ne constitue pas un véritable manifeste en action, comme l’étaient en revanche celle de Goldoni et Mercier. Quant au *Shakespeare amoureux*, Duval s’intéresse – il est vrai – à la relation existante entre la jalousie qu’éprouve Shakespeare et celle d’*Othello*, en établissant un lien symbiotique entre auteur et personnage, mais il n’est guère question d’une osmose ou d’une communication entre plusieurs niveaux de fiction et les scènes où l’on voit les répétitions de la pièce « à l’épreuve », plutôt que dans une démarche proprement métathéâtrale, s’inscrivent dans le procédé de la mise en abyme. A la différence des pièces du même type réalisée par Duval et Cailhava, les ouvrages de Goldoni, Mercier et Lemer cier se signaleraient par un

---

<sup>903</sup> La mode pseudo-biographique ne s’arrête d’ailleurs pas au début du Dix-neuvième, il suffit de penser au *Racine* de Busoni et Briseux créé au Théâtre-Français en 1827. *Molière avec ses amis, ou le souper d’Auteuil* (1802) est un cas de figure particulier : tout en louant l’amitié, il dépeint l’auteur du *Tartuffe*, Boileau, Lully et La Fontaine pendant un repas très bien arrosé.

<sup>904</sup> Il s’agit d’une pièce assez singulière. Si l’auteur l’appelle justement « drame » dans l’édition publiée de son vivant, elle est classée tantôt comme un « conte », tantôt comme un « dialogue philosophique » dans les éditions posthumes.



questionnement profond de la valeur éthique et esthétique du théâtre prenant les proportions d'une véritable réflexion métapoétique. Dans le *Molière* de Goldoni et dans la réécriture mercienne, le père de la comédie française est mis au service de la dramaturgie et de la pensée philosophique des deux auteurs dont il est appelé à légitimer les théories esthétiques et les convictions éthiques en matière de théâtre. Plus que dans le genre biographique, les deux drames s'inscrivent à juste titre dans le registre du pamphlet : véritables pièces à thèse, les deux *Molière* ne sont finalement que la mise en pratique des conceptions théoriques de Goldoni, qui entend rénover la comédie italienne comme Molière a su rénover la française, et de Mercier, qui prête à l'auteur du *Misanthrope* sa propre idéologie pour en faire ainsi le premier avatar du dramaturge-philosophe<sup>905</sup>. De la même manière, Lemerrier se sert de Plaute dans une analyse portant essentiellement sur le statut du genre comique contemporain et sur ses perspectives futures, qui est à la fois une réflexion sur son propre théâtre et sur le genre de la comédie historique dont il serait l'inventeur.

La référence à Plaute n'est d'ailleurs pas neutre : en 1754, Goldoni avait représenté Térence comme le réformateur de la comédie latine et le promoteur d'un style naturel et d'un jeu affranchi des masques plautins : ce Goldoni-Térence aurait dû libérer le théâtre italien des masques de la *Commedia dell'arte* et réaffirmer la primauté du texte et de l'auteur sur l'impromptu des comédiens<sup>906</sup>. Pour les théoriciens du drame – et tout d'abord pour Diderot – Térence avait été le premier à s'illustrer dans les genres intermédiaires, en produisant une comédie morale et en ouvrant la voie au genre sérieux<sup>907</sup>. Les dramaturges voyaient l'auteur de *L'Héautontimorouménos*<sup>908</sup> comme une véritable « autorité », promoteur d'une « comédie décente n'hésitant pas à recourir aux effets pathétiques », passible d'offrir « un

<sup>905</sup> Voir *supra*. De leur côté, les romantiques verront en revanche dans le théâtre de Molière l'une des premières formes de grotesque théâtral, dans la mesure où son œuvre contiendrait déjà deux de ses composants essentiels « le fantastique et le sinistre ». Sur ce Molière grotesque et romantique, voir Anna Maria Scaiola, *Dissonanze del grottesco nel romanticismo francese*, cit., p. 18-20. Sur le jugement porté par Hugo sur l'auteur de *Tartuffe*, voir Joë Friedemann, « 'Cet inquiétant rire de l'art' : William Shakespeare et l'œuvre critique de Victor Hugo », *Les lettres romanes*, XLIX, 3-4, 1995, p. 271-272.

<sup>906</sup> Sur ce sujet, voir Valerio Iacobini, « Molière, Terenzio e Tasso: il passato riformato e la riforma del presente. Riflessi estetici dell'altro letterario in Carlo Goldoni », dans Gilda Corabi et Barbara Gizzi, *AUCTOR/ACTOR. Lo scrittore-personaggio nella letteratura italiana*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 187-208 ; Matthew Leigh, « *Comedia Togata* : the Terenzio of Goldoni and the contest for literary authority », *International Journal of the Classical Tradition*, 2008, 15, 1, p. 53-73.

<sup>907</sup> Exception à cette tendance générale, Cailhava d'Estandoux, demeure encore attaché à une vision classicisante et intellectualisée du théâtre de Térence, héritage du regard que le Dix-septième siècle porta sur cet auteur. Pour lui, détracteur acharné des genres sérieux et larmoyant, ce n'est pas Térence l'inventeur du drame, mais le Plaute des *Captifs* (Voir Cailhava d'Estandoux, *De l'Art de la comédie*, cit., t. 2, ch. IX, p. 102). Ces considérations n'empêchent pas l'auteur de tirer le sujet de son *Mariage interrompu* (1769) des *Bacchides* et d'*Epidicus* de Plaute.

<sup>908</sup> Comme l'a bien souligné Michel Delon, le vers 77 du *Bourreau de soi-même* (« Homo sum, humani nihil a me alienum puto ») peut être considéré comme une véritable devise des Lumières (voir Michel Delon, « *Homo sum, nihil a me alienum puto*. Sur le vers de Térence comme devise des Lumières », cit.).

modèle alternatif au rire de Plaute »<sup>909</sup>. La diatribe sur Plaute et Térence s'affaiblit pourtant au dix-neuvième siècle, quand les deux auteurs sont souvent cités ensemble comme les deux spécimens de la bonne comédie des romains, c'est par exemple le cas chez Alexandre Duval, qui les présente essentiellement comme deux peintres des mœurs<sup>910</sup>. Si Térence était considéré par les théoriciens du drame au tournant des Lumières comme une divinité tutélaire, pour Hugo, c'est bien Plaute qui l'emporte sur son collègue : bien qu'au dessous de la « poésie » d'Aristophane, le ridicule de Plaute contiendrait déjà des traces du « grotesque », alors que le comique de Térence, « une espèce de Gresset romain », ne serait pour la modernité qu'une « monnaie effacée »<sup>911</sup>. Quant à Lemerrier, il prend une position intermédiaire. Il s'accorde avec la tradition qui voyait dans l'œuvre de Térence le raffinement de la comédie romaine, du moins d'un point de vue stylistique, mais même si par rapport à Plaute les pièces de Térence se signaleraient par une « régularité favorable à l'illusion », c'est seulement l'auteur des *Captifs* qui aurait su « mettre la morale en action ». De plus, « les maximes de la plus saine philosophie éclatent » dans tout le théâtre de Plaute. Comme le fera son ennemi Hugo, Lemerrier situe finalement le farceur latin au sommet du panthéon comique : « C'est par leur force comique surtout que prévalurent entre tous les poètes, Aristophane, Plaute et Molière : on sait que Térence en manqua ». Lemerrier se rallie ici aux théoriciens du drame – mais aussi à ses détracteurs – et souligne l'inclination de Térence pour « les sujets graves et sages ». Le défaut principal de Térence c'est d'être arrivé à « mettre Thalie en larmes » : l'imitation de Plaute est ainsi préférable en raison de sa fidélité au ridicule, véritable « essence » de la comédie<sup>912</sup>. Dans cette perspective, s'adresser au père de la comédie latine signifie atteindre les sources premières du comique, repartir de ses fondements pour mettre en acte une nouvelle réforme, une réforme qui ne peut cependant se réaliser sans la médiation de Molière.

Dans une étude qui reprend et systématise les résultats des travaux pionniers de Lionel Abel, Manfred Schmeling s'interroge sur les différents aspects du métathéâtre dont il essaie de classer les tendances. Il distingue alors entre des « formes complètes » et des « formes périphériques » de métathéâtralité. Les premières consistent en une superposition de degrés de fiction qui engendrent ainsi une « pièce à cadre ouvert », qu'il s'agisse de théâtre dans le

---

<sup>909</sup> Sophie Marchand, *Théâtre et pathétique*, cit., p. 169-171.

<sup>910</sup> Duval, *Réflexions sur l'art de la comédie* [1820], dans *Œuvres complètes*, Paris, Barba, 1823, t. 9, p. 136.

<sup>911</sup> Victor Hugo, *Préface*, dans *Cromwell*, cit., note. Dans *William Shakespeare*, Hugo situe Plaute avec Eschyle, Rabelais, Cervantès, Molière, Shakespeare et Beaumarchais dans la catégorie unique des « génies de premier ordre » (*William Shakespeare*, dans *Œuvres complètes : Critique*, éd. J. Seebacher, Paris, Laffont, 1985, p. 353).

<sup>912</sup> Lemerrier, *Cours analytique de littérature générale*, cit., t. 2 p. 80 ; 372 ; 337 ; 371 ; 427.

théâtre ou bien de théâtre sur le théâtre<sup>913</sup>. Les secondes naissent en revanche d'un certain nombre de situations énonciatives, dont le prologue ou le jeu préliminaire, l'éclatement du rôle, l'aparté et surtout la présence d'un personnage « meneur du jeu », les deux typologies pouvant bien entendu coexister dans un même texte. Un modèle de métathéâtralité fondée sur la présence d'un *auctor/actor* établit ainsi un rapport ternaire entre l'*auctor* en tant que personnage historique hors de la pièce, l'auteur de la pièce en question et l'*auctor* en tant qu'*actor*, personnage fictionnel inséré dans la pièce. « En peignant Molière, tu te peins toi-même », écrivait-on déjà à l'époque à propos du *Molière* de Carlo Goldoni<sup>914</sup>. Les mêmes observations, sur des tons moins encomiastiques, concernent également le *Molière* de Mercier, dont l'auteur est accusé par *l'Année littéraire* d'avoir « mis sans façon son langage et son style dans la bouche de Molière »<sup>915</sup>. A son tour, Delescluze se souvient d'une « tristesse indéfinissable » que l'acteur Charles Guillaumes Etienne « éprouva à une représentation de *Plaute* » quand le protagoniste exprimait « des doutes, qu'avait également N. Lemercier, sur la durée de ses œuvres »<sup>916</sup>. La présence d'un dramaturge-personnage implique donc une relation « dialogique »<sup>917</sup> entre différentes pensées du théâtre, même dans les cas où ces pensées ne seraient pas exposées de manière explicite, mais plutôt suggérées par la voix du meneur du jeu<sup>918</sup>. C'est justement cette variation qu'introduit Lemercier par rapport au modèle offert par les deux *Molière* de Goldoni et Mercier.

L'enjeu de *Plaute*, et Marie-Joseph Chénier l'avait très bien compris, repose donc sur « une conception ingénieuse, qui appartient à M. Lemercier » qui consiste à « représenter le poète comique conduisant une intrigue réelle, faisant agir ses personnages, et les peignant à mesure qu'ils agissent »<sup>919</sup>. En soulignant l'originalité de ce procédé, Charles Labitte évoque

<sup>913</sup> Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte*, cit., p. 10-16 ; voir aussi Lionel Abel, *Metatheatre. A new view of dramatic form*, New York, Hill and Wang, 1963.

<sup>914</sup> *Composizioni uscite sui teatri, commedie e poeti dell'anno 1754 in Venezia*, cité dans Goldoni, *Molière*, a cura di B. Guthmüller, Venezia, Marsilio, 2004, p. 20, traduction originale.

<sup>915</sup> *L'année littéraire*, 1776, III, VII, p. 147.

<sup>916</sup> Delescluze continue en citant un passage de la scène dernière de la pièce, où Plaute se plaint des « heureux hasards » qu'un auteur doit supporter pour « qu'un mince feuillet, chargé de [sa] pensée, / l'aille porter à l'avenir », Voir Delescluze, *Souvenirs de soixante années*, cit., p. 45 ; Lemercier, *Plaute*, cit., III, 8.

<sup>917</sup> Pour Gilda Corabi, l'*auctor/actor* est une « figure de la dialogicité » dans la mesure où il peut « redoubler la voix de l'auteur réel, en recomposant idéalement des positions dialectiques » qui découlent de différentes poétiques ou d'une « scission du moi » de l'auteur. Voir Gilda Corabi, Introduction, dans Gilda Corabi et Barbara Gizzi, *AUCTOR/ACTOR*, cit., p. 10, traduction originale.

<sup>918</sup> Ce trait est moins marqué chez Goldoni et Mercier, et pourtant dans les deux cas le père de la comédie française est évoqué en tant qu'*auctoritas* pour légitimer des théories dramaturgiques qui ne lui appartiennent pas. L'insertion d'un personnage-dramaturge n'est d'ailleurs pas une invention moderne, on se souviendra à tel propos des *Thesmophories* ainsi que des *Grenouilles* d'Aristophane, où la même technique est mise en place. Lemercier connaissait très bien les *Grenouilles* auxquelles il consacre une longue analyse dans son *Cours* (cit., t. 2, p. 102-104).

<sup>919</sup> Marie-Joseph Chénier, *Tableau de littérature*, cit., p. 257.

justement le *Terenzio* de Goldoni, auquel Lemer cier n'aurait pourtant « rien emprunté »<sup>920</sup>. Tout au long de la pièce, Plaute ne se limite pas à gérer l'action : il invite les autres personnages à agir de telle ou telle manière, il en oriente les choix et les comportements. En continuité avec les farces plautines, le personnage-dramaturge n'hésite pas, dans les apartés, à briser le mur de la fiction dramatique : « Quel coup de théâtre ! »<sup>921</sup>, s'écrit-il ; « Vous m'avez fait une comédie : par vous, sans le savoir, l'intrigue en fut ourdie/ [...] J'en fais, moi, par hasard, le dénouement », affirme Plaute dans sa dernière tirade et la pièce se termine sur un immanquable *plaudite*<sup>922</sup>. Lecteur attentif de Lemer cier et connaisseur de théâtre, Chénier voit effectivement dans la « comédie latine » une imitation de « quelques scènes de Plaute lui-même » et ne s'y trompe guère<sup>923</sup>. Pourtant, la structure métathéâtrale de l'*auctor/actor* n'est pas le seul trait commun entre Lemer cier, Mercier et Goldoni : la référence à la *Vie de Molière* de Grimarest, et plus précisément au fameux épisode de la « tarte à la crème » de *l'Ecole des Femmes*, « torta di latte » chez Goldoni, délivrant une image de Molière victime des cabales, constitue un véritable fil rouge reliant les trois pièces. Goldoni l'insère dans une tirade du Conte Lasca ; Mercier y fait allusion en note ; en pastichant Grimarest, l'auteur de *Plaute* l'évoque enfin dans la préface<sup>924</sup>. De plus, dans les *Opinions sur la comédie de Plaute*, mais aussi dans tout le macrotexte lemercien, l'autorité la plus souvent citée n'est pas Plaute, mais, encore une fois, Molière<sup>925</sup>. « Si ce sont les meilleurs modèles qu'il est nécessaire d'imiter », affirme Lemer cier, « ce seront chez nous *Corneille* et *Racine* » dans le genre « dramatique tragique, et le seul *Molière* dans le comique ». Dans sa pièce sur *Plaute*, Lemer cier veut bien montrer « l'enfance de l'art sorti de sa grossièreté originale », mais il finit par écrire un *Molière* qui ne saurait pas s'avouer :

---

<sup>920</sup> Charles Labitte, « Népomucène Lemer cier », cit., p. 207. S'il est vrai que Pietro Chiari avait écrit un *Marco Accio Plauto*, dans les textes de Lemer cier et dans sa correspondance le rival de Goldoni n'est jamais mentionné. Quant à Goldoni, il n'est évoqué qu'une fois par Lemer cier pour affirmer que sa réforme naîtrait justement de l'étude du théâtre français (voir Lemer cier, *Cours analytique de littérature générale*, cit., t. II, p. 129).

<sup>921</sup> *Plaute*, cit. III, 4.

<sup>922</sup> Lemer cier avait d'ailleurs étudié dans son *Cours* « l'ancien usage de Plaute, qui terminait ses drames par un compliment de sa troupe aux spectateurs » et qui fut repris par le Regnard du *Joueur* (Voir Lemer cier, *Cours analytique de littérature générale*, cit., t. 2, p. 335).

<sup>923</sup> Chénier, *Tableau de littérature*, cit., p. 256-257.

<sup>924</sup> Molière, *Ecole des femmes*, I, 1 ; Molière, *Critique de l'Ecole des femmes*, scène VII ; Grimarest, *La vie de M. de Molière*, Paris, Le Febvre, 1705, p. 51 ; Goldoni, *Molière*, ed. cit., III, 3 ; Mercier, *Molière*, éd. cit., note 241 ; Lemer cier, *Opinions*, cit., p. 13. L'épisode de la « tarte », qui présente Molière comme une victime des factions, auteur martyr des cabales, image chère aux auteurs du dix-huitième siècle, pourrait nous amener à croire que Lemer cier connaissait les deux *Molière*, ou, du moins, celui de Mercier.

<sup>925</sup> Cette présence simultanée de Plaute et de Molière n'avait pas échappé à Geoffroy qui avait fait une recension très peu flatteuse de la comédie de Lemer cier (« M. Lemer cier nous donne ici du Plaute et du Molière, que nous avons déjà », Geoffroy, cit., t. IV, p. 63).

J'ai cru suffisant de nommer Plaute, poète comique latin, qui vécut contemporain de Scipion au temps de la république romaine, et de dire qu'en empruntant de lui mes ressorts de comédie, j'imitais Molière, son vainqueur<sup>926</sup>.

Lemercier met ainsi sa comédie non seulement sous la protection de Plaute, mais encore une fois sous l'égide de Molière, ce qui ne surprend pas de la part d'un auteur qui, ayant déjà composé un *Tartuffe révolutionnaire*, s'apprêtait à créer son *Clovis*, un « Tartufe tragique ». Le *Prologue*, conçu comme un dialogue entre Mercure et Thalie, se construit sur une double allusion au Plaute latin et au Plaute français, où Thalie essaie en vain de calmer le dieu messager qui se plaint du traitement qu'il a reçu de Plaute dans *Amphitruo* et voudrait s'en venger en plaçant des sifflets au parterre. Les deux déités s'accordent cependant pour tresser l'éloge de Molière, génie « sans égal » (Thalie) qui « anéantit » Plaute par son « éclat » (Mercure)<sup>927</sup>. Insérer Mercure dans le prologue d'une pièce dramatique sur Plaute et, de plus, sur un Plaute *moliérisé*, ne signifie-t-il pas se situer dans la lignée de deux pilastres comiques de la tradition occidentale ?<sup>928</sup>

Les références au théâtre de Plaute, qui offre plusieurs exemples de métathéâtre dont Lemercier se montre d'ailleurs tout à fait conscient<sup>929</sup>, sont pourtant évidentes. Comme l'avait fait Cailhava avec Aristophane dans son *Athènes pacifiée*, la pièce reprend effectivement certaines des caractéristiques typiques du théâtre du farceur latin. Si l'image d'un Plaute ruiné et contraint de travailler au moulin est probablement un souvenir d'Aulu-Gelle<sup>930</sup>, l'histoire de « Plaute au moulin » est largement reprise et librement adaptée du *Curculio* et de l'*Epidicus* du farceur latin<sup>931</sup>. Tout comme chez Lemercier, dans *Curculio* le *servus* a recours à une ruse pour racheter une jeune fille ; à la vue d'une bague, la jeune fille reconnaît le *milites* son prétendant comme son véritable frère. Les similitudes avec *Epidicus* sont encore plus frappantes. Lemercier signale lui-même la parenté entre les deux pièces, en nommant son esclave Epidique, mais la filiation est déjà évidente si l'on examine l'intrigue de l'original

---

<sup>926</sup> *Opinions sur la comédie de Plaute*, cit., p. 51.

<sup>927</sup> Lemercier, *Prologue*, dans *Plaute*, cit., *passim*.

<sup>928</sup> Lemercier fait ici allusion au monologue de Mercure constituant le *Prologue* d'*Amphitruo* de Plaute, mais surtout au dialogue entre Mercure et la nuit du *Prologue* de l'*Amphitryon* de Molière. Comme l'a bien souligné Tanguy Logé, les références à Plaute et Molière s'inscrivent effectivement dans la même poétique visant à « ressaisir le comique des origines » (Tanguy Logé, « Le théâtre comique », cit., p. 330).

<sup>929</sup> « Souvent Plaute interrompt la suite des choses, et ses acteurs adressent la parole au public, défaut qui nous serait intolérable, mais qu'il fait supporter par la vivacité de ses saillies, et qu'il couvre en semant partout le sel en pleines mains » (*Cours analytique de littérature générale*, cit., t. 2, p. 80). Lemercier essaie de porter remède à ce défaut « intolérable » en rendant le jeu métathéâtral moins explicite, exception faite pour l'éclatement final du *plaudite*.

<sup>930</sup> D'après Aulu-Gelle, ayant contracté des dettes qu'il n'arrivait pas à payer, Plaute aurait été réduit à l'esclavage et à travailler au moulin de son créancier (Voir *Noctes Atticæ*, III, 3).

<sup>931</sup> On y voit pourtant des allusions à tout le macrotexte de Plaute et notamment au *Miles gloriosus*, d'où Cailhava avait déjà tiré son *Tuteur dupé* de 1765.

latin : deux femmes aimées par le même jeune homme, qui renonce à l'une d'entre elles lorsqu'il découvre qu'il s'agit en réalité de sa sœur ; le *senex* trompé pour obtenir l'argent du rachat (dans ce cas c'est le père du jeune homme et non son oncle) ; l'affranchissement final du valet.

Dans la scène Un de la pièce, Plaute engage un long monologue qui prend la forme d'un dialogue avec lui-même, souvenir du *Pseudolus* latin<sup>932</sup>, où l'on entend encore des échos des monologues de Pinto et du Figaro de Beaumarchais. Ce long passage permet à Lemerrier d'esquisser un profil éthique du bon dramaturge : son but doit être de vivre en « philosophe », en embrassant une vie de modération bourgeoise, en donnant plus d'importance à la droiture morale qu'à la vaine ambition<sup>933</sup>. Encore une fois, le dramaturge ne se pose pas uniquement comme un auteur modèle, il est également présenté comme un paradigme de comportement pour le peuple, « une image consolante » d'affranchissement et d'amélioration de sa propre condition sociale<sup>934</sup>.

Au fur et à mesure que l'action se complique et semble tendre vers un dénouement malheureux, Plaute rétablit l'identité générique de son drame et invite l'*adolescens* Leusippe à traiter « ces riens d'un ton de comédie », dans une tirade qui a l'air d'un rappel à l'ordre adressé à un comédien trop doucereux. Lemerrier avait déjà condamné dans la préface « l'afféterie des pièces brillantées par le marivaudage »<sup>935</sup>, en insistant sur l'importance d'une distinction marquée entre drame et comédie, ce qui surprend venant de l'auteur d'une pièce inclassable telle que *Pinto*. Dans les leçons qu'il tenait à l'Athénée de Paris, Lemerrier s'était également montré très critique à propos de cette pièce, où il avait fait « quelquefois grimacer de trop près, par leur contraste, le ridicule et la pitié »<sup>936</sup>. Dans la comédie la « seule approche [du genre larmoyant] défigure presque entièrement le masque de la muse »<sup>937</sup> :

---

<sup>932</sup> « Postquam illic hinc abiit, tu astas solus, Pseudole. Quid nunc acturu's [...] ? », Plaute, *Pseudolus*, v. 394-395 ; « Allons, Plaute, tais-toi [...] je réponds à cela Plaute », *Plaute*, cit., I, 1.

<sup>933</sup> « Jeté en bas sans que j'aie rien à rougir/ Je puis m'élever haut sans que rien ne m'embarrasse », *Ibid.*

<sup>934</sup> *Opinions*, cit., p. 15. Ce trait rapproche de nouveau le *Plaute* de Lemerrier au *Molière* de Sébastien Mercier. Le portrait du dramaturge que Mercier offre au public, si différent du Molière qu'il peint dans *Du théâtre*, prend les proportions d'un modèle à imiter et pour les auteurs dramatiques et pour le peuple en général. La vertu exemplaire caractérisant son Molière fait de ce personnage paradigmatique, voire archétypal, le parfait avatar du dramaturge-philosophe, « héros du quotidien » (Florence Lotterie, « Rendre la littérature populaire ? La plume pédagogique de Mercier », dans Lise Andries (éd.), *Le partage des savoirs. XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 2003, p. 48), mais qui ne partage pas encore le « messianisme social » d'un Victor Hugo (Dominique Peyrache-Leborgne, « Victor Hugo et le sublime : entre tragique et utopie », *Romantisme*, 82, 1993, p. 25).

<sup>935</sup> Lemerrier, *Cours analytique de littérature générale*, cit., t. 2, p. 13. Dans ce cas, le jugement de Lemerrier est très proche de celui de son ennemi La Harpe : « Marivaux est naturellement affecté, comme il est naturellement ingénieux, et l'un fait d'ordinaire passer l'autre », La Harpe, *Lycée*, cit., t. XII, p. 553.

<sup>936</sup> *Ivi.*, p. 417, voir aussi *supra*.

<sup>937</sup> *Ivi.*, p. 57.

revenir à Plaute et par lui à Molière signifie pour Lemer cier remonter aux sources du comique, retrouver son essence qui réside justement dans le ridicule. Les dramaturgies de ces deux auteurs, qui se superposent et se confondent avec l'auteur de cette pièce singulière, répondent à la condition nécessaire et suffisante pour qu'il y ait de la comédie :

Celle du *ridicule*, essence, mobile, âme de la comédie [...]. C'est par le ridicule que la ruine déplorable de toute une honnête famille perd ce que son spectacle aurait de pathétique, et suscite le rire au lieu du larmoyement<sup>938</sup>.

La comédie de *Plaute* est le résultat d'une longue période que l'auteur consacre à l'étude des classiques pour la préparation de son *Cours analytique de littérature générale* et correspond finalement à la tentative de reconduire à la norme le nouveau genre de la comédie historique<sup>939</sup>. Cette tentative se traduit par une pratique dramaturgique moins hardie par rapport à la comédie précédente : elle comporte le retour au vers après l'expérience lemercienne de la comédie en prose et un aménagement plus rigoureux des unités aristotéliennes. Cette espèce de rappel à l'ordre intéresse également la dramaturgie au second degré imbriquée dans le dispositif métathéâtral. Si Plaute représente effectivement un double de l'auteur, le jeune Leusippe, dans son parcours de l'amour pour les larmes à l'amour du rire, représenterait ainsi la figure du jeune dramaturge qui, tenté par le marivaudage et par le larmoyant, s'égare dans les genres comiques impurs et oublie temporairement la bonne comédie : Pulchrine – qui plaît par sa sensibilité, ses larmes – retrouve son vrai nom d'Eudoxie, « la bonne opinion » au moment où Leusippe choisit Zélie, dont les appâts reposent sur l'esprit gai et plaisant. Choisir Zélie signifierait ici emprunter la voie du ridicule et abandonner ainsi la voie des larmes.

L'insistance sur la différenciation générique, qui est une des problématiques centrales de la pièce, implique une réflexion qui accompagnera Lemer cier pendant toute sa carrière : comment conjuguer l'inspiration déjà romantique, le pressentiment du besoin de renouveau que ressent le théâtre, avec les convictions classicisantes d'un érudit de la fin du dix-huitième siècle ? Comme le rappel Schmeling, le recours au métathéâtre est souvent le signe, sinon d'un déclin, d'une crise esthétique : il apparaît « au moment où la tradition littéraire coïncide avec l'horizon d'attente jusqu'à l'ennui, là où cette tradition littéraire [est] ressentie comme

---

<sup>938</sup> *Ivi*, p. 427, l'italique est dans le texte.

<sup>939</sup> Vauthier exclut *La comédie latine* du corpus des comédies historiques et préfère la classer dans la section consacrée aux comédies régulières (*Essai sur la vie et les œuvres de Népomucène Lemer cier*, cit., p. 113-119). Dans l'édition de *Plaute*, Lemer cier définit son ouvrage comme une comédie tout cour ; pourtant, dans l'*Avertissement* du *Faux bonhomme*, Lemer cier l'appelle explicitement comédie historique. Voir *infra* et Lemer cier *Le faux bonhomme*, comédie en trois actes, tombée dès le commencement du troisième acte, au Théâtre-Français, le 25 janvier 1817, Paris, Barba-Garnier, 1817, p. 5.

trop canonique, dépassée par l'évolution extralittéraire »<sup>940</sup>. Au tournant du dix-huitième et au début du dix-neuvième siècle, les formes réfléchies du théâtre sont souvent des expériences de remise en cause des canons théâtraux d'une esthétique périmée. Chez Lemercier, le renouveau tenté par le retour aux sources premières de la comédie, Plaute et Molière, représente l'ultime tentative visant à discipliner la matière théâtrale de la part d'un auteur qui s'appête à mettre en scène, un an plus tard, une comédie « shakespearienne » telle que *Christophe Colomb*, une pièce-monstre dont le scandale retentissant constituera une véritable bataille d'*Hernani* avant la lettre.

---

<sup>940</sup> Manfred Schmeling, *Métathéâtre*, cit., p. 9.



## II.4.2 Shakespeare, Newton et Beaumarchais. Lemercier et le mythe de Christophe Colomb entre épique et théâtre

A quelques mois de la création de *Plaute* qui représentait une tentative de régularisation et de normalisation du genre de la comédie historique, Lemercier met en scène *Christophe Colomb*, une nouvelle comédie historico-biographique où il abandonne temporairement la biographie littéraire, revenant ainsi à l'histoire. Dans la *Note* qui sert de préface-avertissement de la première édition et que l'auteur diffuse « la veille du jour de la première représentation »<sup>941</sup>, Lemercier définit son *Colomb* comme une « comédie shakespirienne » : une pièce sortant des règles du théâtre français – il fait immédiatement son *mea culpa* pour avoir enfreint l'unité de temps et de lieu – n'est « excusable » qu'en raison de la particularité du thème abordé. La découverte du Nouveau Monde est en fait un sujet très peu exploité au théâtre en raison de son incompatibilité avec le respect des unités aristotéliennes, mais elle est en revanche l'un des thèmes les plus traités par la poésie épique – il suffit de penser au sous-genre de la *Colombiade* – et dans la réflexion théorique concernant le rapport entre tradition et innovation littéraire. Dans *l'Essai sur le genre dramatique sérieux*, par exemple, franchir les colonnes d'Alcide est associé à la recherche de nouveauté en littérature : comme pour son *Pinto*, Lemercier a peut-être puisé l'idée de cette nouvelle comédie dans la réflexion théorique de Beaumarchais<sup>942</sup>. Le rôle de Colomb dans cette comédie historique et shakespirienne qui bouleversa le parterre de l'Odéon en 1809 est donc à analyser par rapport à cette tradition et aux différentes valeurs symboliques dont se charge le voyage de l'explorateur dans l'œuvre de Lemercier – le personnage du navigateur génois est d'ailleurs évoqué à plusieurs reprises dans le macrotexte lemercien – et dans la littérature du tournant du siècle. Si l'auteur du *Mariage de Figaro* n'est pas mentionné expressément dans le paratexte, Shakespeare n'est pas non plus évoqué en tant que modèle ou, du moins, pas de manière explicite : l'allusion à l'auteur de la *Tempête* ne serait pas due à une volonté « d'affecter d'introduire un genre étranger sur la scène française », Lemercier s'en serait servi « seulement pour annoncer que son ouvrage sort de la règle des trois unités »<sup>943</sup>. Cette *excusatio non petita* – la *Note* est publiée avant la représentation – est également à repenser par rapport au contexte de la création de la pièce et aux implications esthétiques qu'un adjectif tel que « shakespirien » pouvait comporter en 1809.

---

<sup>941</sup> La *Note* fut d'abord publiée dans le *Moniteur Universel* (6 mars 1809). Le même périodique offre des anticipations sur la structure et le plan d'un ouvrage comportant « une traversée de quelques milles lieues dans l'espace de trois actes ».

<sup>942</sup> Voir *Infra*.

<sup>943</sup> Lemercier, *Christophe Colomb*, Paris, Collin, 1809, p. 5.

#### II.4.2.1 Lemercier et le modèle épique : Christophe Colomb et *L'Atlantiade*

Dans son intervention consacrée à Christophe Colomb comme personnage de théâtre, Michel Autrand identifie dans le *Christophe Colomb* de Lemercier « un appel de l'être vers l'inconnu dont les manifestations sont d'un grand effet scénique » et définit son essai théâtral sur la vie du navigateur comme « le plus solide » et « le plus plaisant » avant le chef-d'œuvre de Paul Claudel<sup>944</sup>. En dépit de cette solidité dramatique qu'évoque le critique, il faut avouer que la concurrence n'était guère des plus insurmontables : entre Lemercier et Claudel, si l'on met de côté le mélodrame de Pixierécourt<sup>945</sup> et l'opéra niçois de Felicita Casella (1865), Christophe Colomb est un grand absent de la scène française. Même avant l'expérience de Lemercier, en dépit du succès d'*Alzire, ou les Américains* de Voltaire (1736) qui avait effectivement porté l'attention des auteurs dramatiques sur le nouveau continent, le sujet complexe de sa découverte demeurerait quasiment inexploité. A l'exception de Rousseau, qui compose vers 1740 une « tragédie » en trois actes et en vers variés sur *La Découverte du Nouveau Monde*<sup>946</sup>, les dramaturges gardaient leurs distances d'un sujet qui ne se prêtait que trop mal à rentrer dans le cadre des unités classiques. Ni la *comedia* de Lope de Vega ni la pièce historique bien plus récente de Thomas Morton ne connaissent d'adaptations scéniques en France<sup>947</sup>.

Négligé donc par le théâtre, au dix-huitième siècle Christophe Colomb obtient un certain succès dans le genre épique dont *La Colombiade, ou la Foi portée au nouveau monde* (1756) de Madame du Boccage et *Christophe Colomb, ou l'Amérique découverte* (1773) de Bourgeois figurent parmi les exemples les plus connus. Dans la *Colombiade*, qui continue sur la voie inaugurée par Boesnier avec *Le Mexique conquis* de 1752, la découverte du Nouveau

---

<sup>944</sup> Michel Autrand, « Christophe Colomb et la scène française avant et après Claudel », dans Jacques Houriez (éd.), *Christophe Colomb et la découverte de l'Amérique, Mythe et Histoire*, actes du colloque organisé à l'Université de Franche-Comté les 21, 22 et 23 mai 1992, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 181-181. En 1927, Claudel rédige le premier jet d'un ouvrage mêlant musique et théâtre où il voulait dépeindre « la vie de cet homme [...] telle que cela c'est passé non pas seulement dans le temps, mais aussi dans l'éternité ». Paul Claudel, *Le livre de Christophe Colomb*, dans *Théâtre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 1132.

<sup>945</sup> Dans l'édition de 1815, l'auteur de *Coelina* n'a pas honte d'admettre ses dettes envers la comédie shakespearienne de Lemercier. Pour une analyse du mélodrame de Pixierécourt par rapport à l'ouvrage de Lemercier, voir Stéphane Arthur, « Les représentations théâtrales de Christophe Colomb au début du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Sylvie Requemora-Gros, Loïc P. Guyon (éds.), *Voyage et théâtre*, Paris, PUPS, 2011, p. 149-166.

<sup>946</sup> Même si l'auteur la définit comme une tragédie, de par son style varié et sa structure elle ferait plutôt penser à « un livret d'opéra ». Sur la pièce de Rousseau, voir Henri Bédarida, « Colomb héros de quelques drames français (de Rousseau à Claudel) », dans *Studi Colombiani*, 1951, I, p. 176. Le texte de la pièce ouvre le volume *Supplément aux œuvres de J.J. Rousseau*, Amsterdam et Lausanne, Grasset, 1779.

<sup>947</sup> Voir Lope de Vega, *El Nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón, comedia* [1604], édition critique, commentée et annotée par J. Lemartinel et Charles Minguet, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980 ; Thomas Morton, *Columbus, or a World discovered, an historical play*, London, Miller, 1792 (création : Covent Garden, premier décembre 1792).

Monde est présentée dans une perspective édifiante, le « nouvel Ulysse » devenant, par une curieuse analogie entre l'histoire et l'étymologie, le véritable annonciateur du Christ dans un continent sauvage. Au contraire, *Les Incas* de Marmontel marqueraient l'abandon de cette perspective chrétienne et européocentrique caractérisant les ouvrages de Mme du Boccage et de Boesnier et *Le nouveau monde, ou Christophe Colomb* (1781) de Lesuire constituerait un véritable « réquisitoire contre le fanatisme »<sup>948</sup>. A travers les différents avatars du personnage, il est possible d'entrevoir une évolution dont les étapes correspondent à différentes manières d'envisager le rapport colonisateur/colonisé mais qui tend également à investir le voyage du navigateur d'une valeur symbolique<sup>949</sup>.

Le succès de la figure de Christophe Colomb dans le genre épique serait lié à l'absence d'un encadrement biographique précis du conquérant génois qui devient ainsi un personnage fictionnel, voire mythique, bien plus qu'historique<sup>950</sup>. Au fil des décennies, Colomb semble ainsi perdre sa signification historique et acquérir une signification symbolique : comme pour l'Ulysse de Dante, son voyage tend à transcender l'idée du simple déplacement géographique. Madame du Boccage n'est d'ailleurs pas la seule à définir Colomb comme le « nouvel Ulysse » : dans ses *Fastes* (1779), Lemierre reprend la même expression en lui attribuant un sens quelque peu différent<sup>951</sup>. Dans cette « Odyssée de l'intelligence » que constituent les *Fastes*, le voyage de Colomb devient le symbole de la recherche du nouveau dans le domaine de la connaissance humaine<sup>952</sup>. La dimension historique du voyage de Colomb commence progressivement à disparaître avec *Colomb dans les fers à Ferdinand et Isabelle* de Langeac (1782), où l'auteur se sert de Colomb pour aborder la « thématique du génie persécuté », du « grand homme solitaire et sûr de sa mission

---

<sup>948</sup> La présence de Christophe Colomb dans le genre épique français a été étudiée par Michel Delon, « Ce nouvel Ulysse méritait sans doute un autre Homère », *Europe*, 756, avril 1992, p. 76-84. L'ensemble de textes répertoriés par Michel Delon – auquel je suis redevable pour la première partie de cette esquisse – montre à la fois la présence constante du mythe de Colomb au sein des lettres françaises du dix-huitième siècle et les différentes significations que son mythe a acquies chez les différents auteurs.

<sup>949</sup> L'imaginaire du Nouveau Monde peut aussi devenir le symbole d'un nouvel univers de valeurs s'opposant au vieux continent, avatar métaphorique de l'Ancien Régime. Voir Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, cit., p. 238-240.

<sup>950</sup> En dépit de cette plasticité, comme l'a bien souligné Jacob, l'insertion du personnage dans le domaine de l'épique résulte à plusieurs égards problématique : « Le personnage de Christophe Colomb [...] se trouve à la fois *désincarné* et *dépassé*, et ne peut plus que difficilement répondre aux exigences qui sont celles d'un poème épique ». Sur ce sujet, voir François Jacob, « Amérique épique : le cas de Christophe Colomb », dans Pierre Frantz (éd.), *L'Épique : fins et confins*, Paris, PUF, 2000, p. 207-224. C'est pourtant en raison de cette désincarnation que le personnage peut sortir de l'histoire et devenir un véritable mythe passible d'acquies de différentes valeurs symboliques.

<sup>951</sup> Voir Lemierre, *Les Fastes*, IX, dans *Œuvres*, Paris, Maugeret, 1810, vol. III, p. 92.

<sup>952</sup> Edouard Guittou, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 557.

historique malgré la détresse »<sup>953</sup>, et c'est justement dans cette double lignée que se situent les deux Colomb de Lemerrier. Avant de composer sa comédie « shakespirienne », Lemerrier se relie en fait à la tradition épique en insérant la figure du navigateur dans le cadre d'une plus vaste allégorie sur l'histoire de l'homme et du cosmos héritant à la fois du Colomb-Ulysse de Lemierre et de la vocation descriptive de Mme du Boccage<sup>954</sup>.

#### II.4.2.1.1 Un cosmos très peu ordonné

La première rencontre entre le navigateur et le dramaturge se réalise effectivement dans un texte mêlant le code épique aux thèmes de la poésie scientifique que Lemerrier définit comme un poème narratif. Publiée pour la première fois en 1812, l'*Atlantiade, ou la Théogonie newtonienne* est le résultat d'une longue gestation qui commence bien avant la date de sa publication<sup>955</sup>. D'après ce qu'affirme Lemerrier dans les *Vues Générales*, l'idée lui serait venue en 1783, en assistant à l'ascension de l'aérostat de Charles que l'auteur perçut comme un véritable spectacle dramatique<sup>956</sup>. Ce vaste poème constituerait la section consacrée à la « physique universelle » d'« un ouvrage divisé en quatre parties comprenant les hautes généralités des sciences, de la législation, de la poésie, et de la guerre », complété par trois autres poèmes<sup>957</sup>. L'ouvrage s'ouvre sur une ode à Newton, ou plutôt à sa « Grande ombre », où l'auteur demande pardon des licences qu'il aurait prises dans sa fable se voulant pourtant un « hommage » au « génie » du physicien anglais.

Par un souci de « vraisemblance » au sein de la fiction, Lemerrier situe son poème sur l'île mythologique d'Atlantide « dont les historiens ne nous ont rien appris que la submersion » : ce manque d'information historique précise caractérisant l'encadrement mythique du récit lui permet de créer librement un univers fictionnel qui se voudrait néanmoins fondé sur l'observation de la nature. Si *Les Eléments de la philosophie de Newton* (1738) de Voltaire constituent la source principale de l'information, Lemerrier – soucieux du

---

<sup>953</sup> *Ivi*, p. 79-81.

<sup>954</sup> Tout comme le fait ensuite Lemerrier, Lemierre associe la figure du navigateur à celle du philosophe Newton : « Diane cependant sept fois avait décrit/ Cet orbe que Newton dans les cieus lui prescrit/ Lorsque, nouvel Ulysse, en péril extrême,/ Colomb se vit jeter par ses compagnons mêmes » , Lemierre, *Les Fastes*, cit., p. 92.

<sup>955</sup> Des fragments de l'œuvre avaient été publiés en 1808 : *Essais poétiques sur la théorie newtonienne tirés de l'Atlantiade*, poème inédit, Paris, Collin, 1808.

<sup>956</sup> « A peine commençai-je à réfléchir, que je comparai les succès publics du physicien [Charles] avec les succès des auteurs dramatiques », Lemerrier, *Atlantiade*, cit., p. lxxxii. L'*Atlantiade* est présentée comme le fruit d'une « pensée unique », d'un premier projet conçu à la veille de la Révolution (p. ix) et qu'il aurait abandonné et recommencé à plusieurs reprises mais qui a toujours été présent à son esprit.

<sup>957</sup> *Homère* et *Alexandre* ainsi que quelques fragments de *Moïse* avaient déjà paru en 1800 chez Renouard.

progrès des sciences – profite également des connaissances des spécialistes contemporains<sup>958</sup>. En suivant la tradition de l'*épos* classique, il divise son ouvrage en six chants qui seraient censés décrire l'ensemble du cosmos, de l'inanimé aux *animalia*, du simple à l'organique :

- I- Gravitation universelle et effets de l'inclination des pôles
- II- Théorie des marées et du système planétaire
- III- Théorie de la lumière et thermodynamique ; « affinités chimiques » ; électricité et « détonations artificielles »
- IV- Acoustique, révolution du globe, minéralogie, zoologie et botanique
- V- « affections morales et physiques de l'âme et du corps, les éclipses des astres traitées par incidence, et les dissolutions de la matière organisée »
- VI- L'Homme, les êtres animés, les volcans.

La démarche poétique de Lemer cier consiste à « diviniser les principes fondamentaux que Newton a posés » : Lemer cier propose un panthéon nouveau et complètement laïc où les divinités ne représentent que des personnifications d'autant de « forces abstraites ». A l'intérieur de ce lieu mythique et légendaire qu'est Atlantide, agissent en effet deux types de forces que Lemer cier classe parmi les « puissances primaires » et « secondaires ». Dieu – puissance primaire par excellence – est considéré comme une « cause inconnue et primitive », une « puissance ordonnatrice du monde » : en bon voltairien, Lemer cier ne s'intéresse pas tellement à la définition de la nature et des attributs de la divinité, il se limite à poser comme nécessaire l'existence d'un être suprême dont le rôle demeure pourtant assez confus<sup>959</sup>. Aux excès de l'athéisme matérialiste et des « abus spéculatifs » des « religionnaires », Lemer cier oppose la foi des « sages », identifiant « dans l'ordre universel l'effet d'une volonté presciente, qui est une cause première impénétrable »<sup>960</sup>. Dans cette allégorie, Théose joue le rôle du « suprême créateur », mais l'auteur nous fait comprendre qu'il s'agit d'un choix arbitraire<sup>961</sup>, le nom étant une version française du *théos* grec<sup>962</sup>.

---

<sup>958</sup> Pendant la rédaction, Lemer cier s'est adressé, entre autres, au chimique Thénard et au médecin Dupuytren, élève de Pinel. Sur sa collaboration avec les hommes de sciences de son siècle, voir Casimir-Alexandre Fusil, *La poésie scientifique de 1750 à nos jours : son élaboration, sa constitution*, Paris, Scientifica 1917, p. 84-90. Lemer cier fait lui-même quelques expériences de chimie, comme en témoignent les notes conservées dans la Bibliothèque de Bayeux (ms 247).

<sup>959</sup> Dans sa *Notice* sur Pascal Lemer cier renie justement la possibilité de prouver l'existence de Dieu à travers le raisonnement et la logique. Il affirme partager le jugement de Voltaire sur l'auteur des *Provinciales* : sans pouvoir être en accord avec la philosophie de Pascal, il invite la postérité à ne pas examiner « le corps de ses discours, mais la forme qui le revêt » (voir Lemer cier, *Notice sur Blaise Pascal*, s.l., s.d., p. 16 et 21 ; extrait de la 2<sup>e</sup> livraison de la bibliothèque économique. Bibliothèque Musée de la Comédie-Française, Dossier Lemer cier).

<sup>960</sup> Lemer cier, *Atlantiade*, cit., p. XLIII.

<sup>961</sup> Cause première et ordonnatrice à la fois, le Dieu de Lemer cier se situe entre la vision chrétienne du créateur *ex nihilo* et la conception platonicienne et néoplatonicienne d'un démiurge ordonnant une matière préexistante mais, comme il le précise dans son *Cours*, il refuse toute représentation anthropomorphique de la divinité (« je me gardai bien de le figurer, persuadé que l'homme ne conçoit plus l'immensité de l'Eternel, dès qu'il se le peint à son image », t. 3, p. 211).

La volonté active de Théose, son « intelligence universelle » qui se trouve *sive natura* dans le cosmos et constitue l'âme chez les hommes et l'instinct chez les animaux, est en revanche appelée Psycholie (âme entière)<sup>963</sup>. « Les deux forces des mouvements contraires, centripète et centrifuge, sont appelées, l'une *Barythée*, de *Barus*, pesanteur, et Téos, dieu ; l'autre, *Proballène*, de *pro*, en avant, et *Ballein*, lancer »<sup>964</sup>. L'essence du poids, déesse mère des précédents et épouse de Barythée, s'appelle Nomogène (génératrice de lois), qui « balance l'équilibre entre eux », et qui a donné jour à Curgire, demi-dieu du mouvement elliptique. L'« homogénéité », responsable des « affinités électives des molécules ou atomes » et de leur interaction et combinaison qui « compose avec un petit nombre de substances tous les solides, les liquides, les gaz, les existences végétales et animales, et cause la naissance, la mort et la reproduction » est quant à elle appelée Synénie (avec l'être). Les deux sœurs Lampélie (lumière du soleil)<sup>965</sup> et Pytophyse (feu de la nature) sont des principes actifs que l'on pourrait rapprocher de l'idée stoïcienne de *pneuma*. Phoné – le principe du son – a engendré les échos, ses « fils ailés ». L'amour de l'homme pour la nymphe Bione exprime enfin « figurément l'attachement des humains pour la vie », ainsi que l'art de la médecine. L'univers est régi par des mouvements de transformation sans solution de continuité ; la métempsychose pythagoricienne, « idée ingénieuse, sublime, [...] qui chasse le néant de la nature, et en fait disparaître l'horreur de la mort » est élu comme principe fondateur de la « perpétuité de l'existence ».

Théose et Psycholie agissent par les biais des puissances secondaires : Electrone, l'électricité, et son époux Pyrotonne (« le feu du tonnerre ») ; « les amours de l'Océan et de la Lune, déifiée sous le nom de *Ménie*, et ses rivalités avec *Hélios*, dieu du Soleil » constituent « les emblèmes du mouvement des marées » ; Magnégyne, épouse infidèle de Sider et attirée

---

<sup>962</sup> Lemerrier, *Atlantiade*, cit., p. XLV. Dans le *Résumé de la morale philosophique de l'Atlantiade*, Lemerrier retrouve enfin grâce à la contemplation admirative de la nature dont seul le « sage » est capable, la preuve *a posteriori* de l'existence de Dieu, et il essaie ainsi de concilier son rationalisme avec le penchant de mysticisme spiritualiste caractérisant sa « philosophie » : « Au sein de la nature immuable et profonde/ Qu'éternise l'amour dont tout suit les appas ! / Là, sa raison invoque un Dieu qui lui réponde », *Ivi*, p. 270. Dans cette conclusion, il est possible d'entrevoir une allusion à « l'amor che move il sole e l'altre stelle », vers conclusif du *Paradis* (XXXIII, 145) de Dante.

<sup>963</sup> On retrouve cette idée dans la tradition du néoplatonisme médiéval et notamment chez Bernard Silvestre (*De univesitate mundi* 1145-1153) qui nous parle d'émanations (notion plotinienne) à travers lesquelles Dieu serait parvenu à la création du monde et de l'homme. Au début de ce *prosimetrum* la Nature se plaint du désordre de l'univers et attend l'organisation de la matière (*silva*) pour que l'histoire du monde puisse démarrer. C'est alors grâce à l'intervention de *Noys* (« Intellect suprême de Dieu » 13, 152) que l'ordre peut sortir du chaos originel, grâce au travail de cette même Nature qui peut finalement former l'être humain.

<sup>964</sup> *Atlantiade*, cit., p. XLV.

<sup>965</sup> Le personnage de Lampélie revient dans un poème-éloge que Lemerrier écrit vers la fin de sa vie en l'honneur de Daguerre, ouvrage qui emprunte la démarche allégorique de l'*Atlantiade*. Voir Lemerrier, *Sur la découverte de l'ingénieur peintre du diorama*, dans *Institut royal de France. Séance publique annuelle des cinq académies* [2 mai 1839], Paris, Firmin-Didot, 1839.

par l'Axigère Boréal offre en revanche « l'image allégorique de la double tendance magnétique ». Enfin, les infidélités de Pyrotonne, amoureux de Sulphydre, « deviendront l'image » des « chocs volcaniques (qui) renverseront l'île Atlantide ». L'action humaine se situe au niveau le plus bas des forces qui agissent dans le cosmos lemercien et n'occupe que la dernière partie de l'ouvrage. Les hommes sont effectivement présentés comme des êtres complexes dont la nature belliqueuse est la cause principale de leur propre décadence. L'histoire serait ainsi marquée par des contrastes entre différentes nations se servant de la religion – que Lemer cier conçoit ici au sens lucrétien de *religio*, superstition<sup>966</sup> – comme instrument de contrôle sur le peuple. C'est ainsi que l'auteur met en scène l'invasion de l'île d'Atlantide (nommée d'abord Eugée, bonne terre), habitée par le peuple vertueux des Symphytes<sup>967</sup>, dépositaires d'une sorte d'*areté logos* primitive, par Atlas, souverain d'un peuple corrompu par la religion. Pour mettre fin au conflit, le chef des Symphytes opte pour une immolation volontaire qui ramène la paix tout en autorisant la domination d'Atlas ; la doctrine des Symphytes est donc oubliée par les hommes, qui deviennent les victimes des fables de la religion. D'après Lemer cier, cette guerre « n'est que l'allégorie du combat des sciences et des erreurs fabuleuses »<sup>968</sup>, mais on n'a pas de mal à y voir, avec Guitton, une allusion indirecte aux bouleversements qu'a subis la France entre la prise de la Bastille et le couronnement impérial<sup>969</sup>.

L'insertion d'éléments diégétiques au sein d'un poème essentiellement didactique à la manière des *Travaux et les jours* hésiodiens altère la nature descriptive de l'ouvrage qui se fait ainsi proprement narrative<sup>970</sup>. Le lien avec la tradition épique, évoqué par la structure, est confirmée par Lemer cier qui n'hésite pas à définir son *Atlantiade* comme une « épopée » ayant lieu dans le *theatrum mundi*<sup>971</sup>, topos qu'il développe dans une comparaison entre théâtre et genre épique. Dans son *Plan*, il assigne effectivement au théâtre et à la poésie une même fonction didactique mais il distingue entre poésie narrative – à vocation divulgatrice –

---

<sup>966</sup> Dans ses inédits, Lemer cier présente souvent la religion sous la forme d'une superstition aveuglante : dans un poème en alexandrins non titré, il définit notamment la « Foi » comme une « statue aveugle » regardant le ciel « les yeux levés, sans prunelle et sans vue » (Bibliothèque de Bayeux, ms CCXLVII).

<sup>967</sup> « Nés ensembles », comme il le précise dans une note du premier chant, *Atlantiade*, cit., p. 6.

<sup>968</sup> Le rapport entre science et religion se clarifie dans un ensemble de manuscrits conservés à la Bibliothèque de Bayeux (ms CCXLVII) : « moi qui ne me fais point un honneur de mépriser la Philosophie, je crois que la sagesse fondée sur les sciences ne rend pas Athée et que les Religions que l'homme a faites et prêchées ont violé dans son ame la haute idée de Dieu ».

<sup>969</sup> Edouard Guitton, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France*, cit., p. 557.

<sup>970</sup> Pour Lemer cier, un poème épique proprement dit doit à la fois « raconter et décrire et dialoguer tour-à-tour », les ouvrages entièrement descriptifs ou narratifs n'étant qu'une « mutilation impuissante du genre entier », *Cours analytique de littérature*, cit., t. 3, p. 175.

<sup>971</sup> « Le ciel, le monde deviennent le théâtre de l'épopée, et les principes moteurs en sont les dieux » p. xxxiv.

et poésie dramatique, censée véhiculer, grâce l'exemple, des enseignements de type moral<sup>972</sup>. Dans son ensemble, l'ouvrage ne possède pas seulement une vocation didascalique : il s'agit d'une réflexion sur les possibilités d'hybridation entre l'*épos* et le genre scientifique constituant une recherche profonde sur le langage poétique et ses fonctions<sup>973</sup>. Le *Plan* constitue pourtant une mise à distance des poèmes mystiques et épiques de la tradition ancienne et moderne : les imitateurs d'Homère et Virgile, Dante, Tasse, et Milton n'offriraient pas un langage en mesure d'expliquer les mystères du fonctionnement de la Terre que seules la philosophie et la physique de Newton auraient su saisir. C'est donc de Newton même qu'il faut tirer la langue adaptée à la démarche descriptive<sup>974</sup>, mais la distinction entre sciences pures et poésie scientifique empêcherait le poète d'avoir recours à un lexique de spécialiste. « Docile aux leçons d'Horace [...] qui conseille aux auteurs d'en extraire [de la langue attique] les expressions qu'ils ont besoin de créer », Lemerrier récuse le langage technique dur et pur en proposant une nouvelle nomenclature pour des concepts tels que la gravitation universelle, la force tangentielle et le magnétisme :

Je me sers des formes allégoriques pour décrire les principes des choses, ainsi que l'astronomie emploie les axes, les zones, les méridiens, (...) pour tracer aux yeux de ses disciples une image fixe des révolutions des cieus. Quelle que soit l'exactitude des sciences, il faut toujours qu'elles substituent les signes aux choses ; ces signes-là sont fictifs<sup>975</sup>.

Lemerrier établit un parallèle explicite entre les « désordres domestiques » de son nouveau panthéon et les conflits « entre les familles de l'Olympe égyptien et grec » : la démarche allégorique est à la fois le principe ordinateur de son poème et la source de ce nouveau langage dont le but serait de créer une mythologie capable d'expliquer par une figuration narrative les découvertes de la physique moderne. Le texte s'ouvre sur une invocation à la Lumière et à la Chaleur et la vocation allégorique de l'œuvre est explicite dès le début : « Au-dessus des humains existent des génies / Non encore célébrés dans les théogonies, / Etres qui sous l'aspect d'allégoriques traits, / Offrent de l'univers les principes secrets »<sup>976</sup>. Une liste de personnages – « ainsi qu'on place en tête d'un drame théâtral les noms des acteurs qui doivent

---

<sup>972</sup> *Ivi*, p. ix. L'opposition entre poésie dramatique et poésie épique représente également le principe organisateur de la macrodivision du *Cours* de Lemerrier. Tout en prenant ses racines dans une réflexion ancienne (elle commence déjà avec la *Poétique* d'Aristote), elle avait été relancée en 1797 par Goethe et Schiller avec leur ouvrage *Über epische und dramatische Dichtung (De la poésie épique et dramatique)*.

<sup>973</sup> Sur ce aspect de l'épique lemerrien, voir Edouard Guitton, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature*, cit., p. 554-559. D'après Guitton, l'*Atlantiade*, en dépit de ses défauts majeurs, constituerait le dernier véritable « *De natura rerum* » du siècle.

<sup>974</sup> « Où seront donc mes cieus, mes profondeurs ? dans le système de Newton, et les forces virtuelles du monde en seront les divinités », *ivi*, p. xxxix.

<sup>975</sup> *Ivi*, p. lxxv.

<sup>976</sup> Dans son *Cours*, Lemerrier confie justement au « prodige allégorique » le rôle de « revêtir le vrai d'une forme évidente et positive » (t. 3, p. 187).



y figurer » – est antéposée à l'action et chacun des phénomènes physiques est expliqué par le biais d'une allégorie fabuleuse :

De tant d'effets divers si les constantes causes  
Frappent d'étonnement un poète enchanté,  
Que sont elles pour toi, dieu de l'immensité,  
Qui, d'un souffle éternel animant la matière,  
A des sphères sans nombre épanchas la lumière,  
Et qui, pour une fin que l'esprit ne voit pas,  
Créas l'homme sensibles et né pour le trépas ?

L'allégorie est également le principe ordinateur de l'action. Le texte se construit sur un double plan qui voit d'un côté les actions des hommes et de l'autre celles des divinités qui en constituent le pendant. Pour les événements les plus importants, Lemer cier se sert du récit itératif : par une espèce de reprise allégorique, le même événement est raconté deux fois, selon les deux différents points de vue envisageables. Ainsi, au récit de la mort du chef des Symphytes, s'ensuit celui de la lutte entre Bione et Psycholie, dans une périphrase de six vers de longueur où l'auteur décrit le passage de la vie à la mort :

Dans son sang qui fumait en ruisseaux épanché  
S'écoulait sa grande âme ; et Bione, assaillie,  
Par la victorieuse et fière Psycholie,  
Avec effort contre elle encor se débattant,  
Et rattachant la vie à son corps palpitant,  
Lui retire à regret la flamme qui l'anime,  
Et quitte en gémissant l'expirante victime<sup>977</sup>.

Ici le signe diacritique « ; » indiquerait, dans une sorte de métabase, un changement du niveau de la narration, d'un plan allégorique 1 (lutte de la science contre la superstition se terminant par la victoire de la *religio*) à un plan allégorique 2 (allégorie mythologique du fonctionnement de la vie et du cosmos). Conscient de la complexité de son ouvrage, Lemer cier complète le texte par des notes explicatives clarifiant le sens de certains passages qui pourraient sembler peu clairs aux non-initiés aux sciences<sup>978</sup>.

Dans ce cosmos fictionnel qui n'accorde qu'un rôle marginal à l'action humaine, Christophe Colomb est le seul personnage historique évoqué de manière explicite par une périphrase suivie d'une *nominatio* :

Les hommes, quelque jour, libres d'ouvrir les mers,  
Cesseront d'ignorer quel est leur univers. [...]  
Magnényme, te dis-je, en forçant ta barrière,

---

<sup>977</sup> *Ivi*, Chant V, p. 210-211.

<sup>978</sup> Par exemple, vers la fin du VI chant, Électrone avance dans la mer dont les vagues la retiennent. Nous lisons dans la note de Lemer cier que « les corps résineux, vitreux, ne sont pas conducteurs du fluide électrique : l'eau en est conductrice, mais bien moins bonne que les métaux ». Quelque vers plus bas, la déesse est effectivement bloquée par des parois de verre, *ivi*, p. 271.

Prêtera la boussole à l'Europe guerrière, [...]  
Un seul docte Génois, conquérant plus grand qu'eux,  
Sûr investigateur de plages certaines,  
Colomb l'accomplira chez les races lointaines.<sup>979</sup>

En synthétisant le long *Fragment* publié en 1809<sup>980</sup>, Lemerrier se sert ici de Colomb pour essayer d'éclaircir le rôle de l'action humaine par rapport aux « lois immuables » de l'univers : le bon exercice de la raison, l'étude et l'observation de la nature constitueraient les seuls moyens d'exercer une marge de volonté au sein du plan général du cosmos que Lemerrier pose comme un système dominé par la physique et non par une volonté particulière. Dans l'*Atlantiade* l'expédition de Colomb crée néanmoins un lien symbolique entre voyage et connaissance – découverte du nouveau – qui dépasse nettement la dimension strictement géographique du voyage pour acquérir une valeur épistémologique. La figure de Colomb acquiert en revanche une valeur métapoétique dans la comédie historique où la célébration de Newton est remplacée par une réflexion sur les confins du monde dramatique que l'adjectif « shakespearien » semble nécessairement impliquer au début de l'époque romantique.

---

<sup>979</sup> *Ivi*, p. 249.

<sup>980</sup> Voir Lemerrier, *Christophe Colomb*, cit., p. 84-91.

## II.4.2.2 Une comédie « shakespirienne » : la bataille de *Christophe Colomb*

### II.4.2.2.1 Les implications majeures d'un simple adjectif : dire « shakespearien » en 1809

Au tournant du dix-huitième siècle, le nom de Shakespeare est essentiellement lié à un projet éditorial vaste et ambitieux : de 1776 à 1782 Pierre Letourneur prête son nom à un ouvrage – fruit de la collaboration de plusieurs auteurs dont notamment Mercier – dont les dix volumes contiennent, pour la première fois, la traduction intégrale du théâtre de Shakespeare<sup>981</sup>, après les morceaux traduits par Voltaire<sup>982</sup> et le recueil du *Théâtre Anglois de La Place* (1745-1748)<sup>983</sup>. Les traducteurs se proposaient d'offrir un texte fidèle à sa source, de « plier » la langue française « à l'expression vraie de l'original ». Le projet, qui fut un succès des souscriptions, était sans aucun doute hardi : dans le pays de Racine et Molière « on posséderait un Shakespeare comme on avait autrefois un Homère, un Virgile, un Corneille »<sup>984</sup>. Tout aussi importante que l'ouvrage même, la *Préface* de cette traduction représentait l'un des premiers documents en langue française analysant de manière précise et détaillée le théâtre de Shakespeare en lui réservant un traitement comparable à celui des grands classiques. Shakespeare est en fait présenté par les auteurs de la *Préface* comme un génie atemporel, un « protégé de l'art dramatique » qui a su exceller dans tous les genres connus et qui les aurait même « créés »<sup>985</sup>.

La *Préface* ou, pour mieux dire le *Discours des différentes préfaces*, contient très peu de matériel original : il s'agit d'un amalgame des préfaces de nombreuses éditions anglaises du théâtre de Shakespeare et de tout un ensemble d'autres textes critiques mêlés pour créer finalement un discours unique et cohérent (il s'agit essentiellement de la préface de l'édition Johnson, dans laquelle s'insèrent des passages tirés de Rowe, Pope, Hammer et quelques morceaux nouveaux)<sup>986</sup>. La *Préface*, dans son ensemble, se veut une plaidoirie en faveur de

---

<sup>981</sup> *Shakespeare traduit de l'anglois*, Paris, Paris, Impr. de Clousier, 1776-1782.

<sup>982</sup> Le rapport qu'entretient Voltaire avec Shakespeare est extrêmement trouble et complexe. On passe de l'admiration des premières années au mépris exacerbé caractérisant la fin de la carrière dramatique du Patriarche. Pour un aperçu général sur l'aptitude changeante et incertaine de Voltaire par rapport à l'auteur d'Hamlet, voir l'Introduction et l'ensemble de textes réunis par Theodore Bestermann, *Voltaire on Shakespeare*, SVEC, vol. 54, 1967. Sur l'idée d'un « horizon d'attente » de la traduction lié au goût français, voir André Billaz, « Voltaire traducteur de Shakespeare et de la Bible: philosophie implicite d'une pratique traductrice », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1997, 3, 97, p. 372-380.

<sup>983</sup> La Place se contentait de proposer un choix de textes dramatiques anglais contenant de longs passages tirés de Shakespeare ainsi que sa *Vie*. Moins fidèle que celle de Letourneur, sa traduction comporte une domestication stylistique et dramaturgique tendant à dénaturer l'original anglais.

<sup>984</sup> Jacques Gury, *Introduction*, dans Pierre Letourneur, *Préface du Shakespeare traduit de l'anglois*, éd. crit. Par J. Gury, Genève, Droz, 1990, p. 29, toutes les citations seront tirées de ladite édition

<sup>985</sup> Pierre Letourneur, *Préface*, éd. cit., p. XCVI ; XIV. En cela, Shakespeare est comme Homère, son génie « ressemble à l'Océan », p. CXXVI. Toutes les citations seront tirées de ladite édition

<sup>986</sup> Dans son édition critique, Jacques Gury reconstruit dans le détail la genèse du texte et signale avec précision tous les hypotextes consultés par Letourneur et ses collaborateurs. Voir, à ce sujet, l'appareil de l'édition Gury.

l'œuvre de Shakespeare et ses auteurs montrent une certaine mauvaise foi à l'égard des hypotextes qui la composent en effaçant délibérément toute remarque négative ou commentaire sur les défauts de la dramaturgie shakespearienne qui y sont contenus. En dépit des mérites indéniables de l'ouvrage de Letourneur – qui montre effectivement une attitude traductologique très moderne pour l'époque il est important de réfléchir sur la portée volontairement polémique de ce texte et surtout sur l'usage instrumental que l'on y fait de la figure du dramaturge anglais, la *Préface* apparaissant à plusieurs égards une réponse implicite au *Précis historique sur M. de Voltaire* où La Harpe louait encore une fois la supériorité de l'auteur de *Zaïre* en le confrontant à celui d'*Othello*<sup>987</sup>. Dans un argumentaire où l'on perçoit parfois l'esprit du *Du Théâtre* mercien, après Terence et Molière, Shakespeare devient ainsi un nouveau porte-parole de l'idéologie des dramaturges contre le parti conservateur<sup>988</sup> :

La République des lettres [est] asservie à des tyrans. Il n'y a plus de liberté, et le génie ne peut se racheter de son esclavage, même par des chefs-d'œuvre. [...] tout est enchaîné [et] cette servitude se perpétue d'âge en âge, jusqu'à ce que quelque déluge de barbares, quelques étonnantes révolutions [...] viennent tout à coup changer la scène du monde, anéantir les grands modèles et leurs tristes imitateurs<sup>989</sup>.

Ces modèles tant révéérés ne seraient qu'une entrave au génie et corrompraient « l'originalité de la nature »<sup>990</sup>. La polémique contre La Harpe se fait de plus en plus explicite : en prônant le mélange des genres, les auteurs de la *Préface* affirment que Shakespeare ne faisait que prendre « ses personnages dans l'espèce humaine » et les « transport[ait] vivans sur le théâtre »<sup>991</sup>. Cette affirmation contredit justement le système de La Harpe, d'après lequel le dispositif mimétique ne doit pas peindre des individus, mais « l'homme » en général<sup>992</sup>. La réponse de La Harpe ne tarde d'ailleurs pas. Dans son examen *De Shakespear* [sic], il démonte systématiquement les arguments de la *Préface* et essaie de les invalider par des exemples textuels. Son analyse est essentiellement fondée sur des procédés ironiques où l'on perçoit l'esprit ironique de l'*Appel à toutes les nations de l'Europe* (1761) de Voltaire, dont il réaffirme encore une fois la supériorité. La Harpe n'hésite pas à définir l'œuvre de Letourneur, de Mercier – qu'il vise directement et à plusieurs reprises – et de leur équipe comme une « harangue de charlatans faite pour exalter le baume à deux sols » et l'auteur du *Lycée* réassigne finalement à ces « diamants bruts ensevelis sous les ordures » la place qu'ils

<sup>987</sup> Le pamphlet, composé pour être inclus dans une Galerie Universelle des hommes de lettres, fut publié en 1773 à Paris s.l. et s.d.

<sup>988</sup> L'*Homo sum* terencien évoqué tout à l'heure (voir *supra* le chapitre sur *Plaute*) trouve encore une fois sa juste place en exergue du premier volume.

<sup>989</sup> *Préface*, cit., p. LXXIX-LXXX.

<sup>990</sup> *Ivi*, p. XXV.

<sup>991</sup> *Ivi*, p. LXXXV.

<sup>992</sup> « [U]ne peinture où je verrai des caractères, des situations, de l'âme, aura toujours de quoi m'attacher, quand même je n'aurais pas connu un seul des personnages », La Harpe, *Lycée*, cit. t. II, p. 8.

méritent : « la nature vierge de Shakspear » ne serait faite que « pour réussir à la foire »<sup>993</sup>. Letourneur-Mercier et La Harpe représentent ainsi les deux pôles d'un débat concernant la dramaturgie shakespearienne qui – tout en prenant ses racines dans les réflexions de Voltaire sur cet « histrion barbare »<sup>994</sup> qu'il avait pourtant introduit en France – est au centre de la réflexion dramaturgique du tournant du siècle, qui entraîne parfois des réflexions menées à partir de la comparaison de l'œuvre de Shakespeare et de ses versions domestiquées. C'est le cas, par exemple, de la première adaptation par Ducis de *Hamlet* datant du 30 septembre 1769, à laquelle Diderot consacre un compte-rendu très peu élogieux<sup>995</sup>.

Dans leur ensemble, les adaptations de Ducis – qui commencent quelque peu avant le grand travail de 1776 – tendent à reprendre les intrigues des drames shakespeariens et certaines tonalités sombres en les forçant dans le cadre de la dramaturgie classique pour aller à la rencontre du goût du public. A son *Hamlet* de 1769, suit un *Roméo et Juliette* (1772), tiré de la version La Place et éliminant, ainsi que toute tonalité comique, la scène du balcon. Son *Roi Lear* évacue le *mirror plot* de Gloucester et atténue, voire efface, les traits de folie du monarque. *Le More de Venise* (1782) est en revanche décoloré pour éviter de « révolter l'œil du public et surtout celui des femmes »<sup>996</sup>, le fameux mouchoir est remplacé par un bandeau et l'oreiller par un bien moins vil poignard<sup>997</sup>.

Si Shakespeare a tant de mal à s'affirmer en France, il y a bien des raisons externes, liées à une réflexion « nationaliste et quasiment politique » du bon goût français qui domine la critique théâtrale académique et n'accepte l'anglomanie que dans le roman, genre mineur. En Allemagne, par exemple, l'absence d'un état centralisé, d'une histoire et d'une culture nationale unitaire favorisent la diffusion d'un modèle étranger comme celui du théâtre shakespearien<sup>998</sup>. Mais il y a aussi des raisons internes, liées directement à une vision encore

---

<sup>993</sup> La Harpe, *De Shakspear*, dans *Œuvres*, Paris, Verdière, 1820, t. V, p. 175-302 *passim*. La Harpe n'avait pas complètement tort : au delà des adaptations de Ducis, le théâtre de Shakespeare reste longtemps l'apanage des scènes lyriques ou des boulevards. *Le Roméo* de Ségur de 1796 ou les pantomimes tirées de *Macbeth* (Molène et Cubières, 1804) et d'*Othello* (1818) en sont autant d'exemples.

<sup>994</sup> Lettre à d'Argental (19 juillet 1776, D). Dans cette lettre, Voltaire prend aussi les distances de l'œuvre de Letourneur.

<sup>995</sup> La pièce fut âprement critiquée par Diderot qui affirmait préférer la *Sémiramis* de Voltaire et surtout « le monstre de Shakespeare » à « l'épouvantail de Monsieur Ducis », voir Diderot, *Hamlet, tragédie de M. Ducis*, dans *Œuvres complètes de Diderot, revues sur les éditions originales [...]* par J. Assézat, Paris, Garnier-Frères, 1875-1877, t. VIII, p. 471-476.

<sup>996</sup> Ducis, *Avertissement de Othello ou le more de Venise*, Paris, Barba, 1817, p. 7.

<sup>997</sup> La question du déséquilibre stylistique est au cœur de la réflexion tout autant que le problème des unités. Le mot « mouchoir », issu du registre familier, n'apparaît que dans la version de Vigny (1829) et Lebrun est contraint de le substituer par le mot « tissu » dans son *Cid d'Andalousie* de 1825 (voir Pierre Antoine Lebrun, *Œuvres*, Paris, Didier & Cie, 1864, p. 261-262 ; Alfred de Vigny, *Le More de Venise*, III, 9, dans *Œuvres complètes*, Paris, Delloye-Lecou, 1839, t. VI, p. 133-134).

<sup>998</sup> Pour une analyse comparée de l'influence de Shakespeare dans le développement du romantisme français et allemand, voir Mara Fazio, *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico*, cit., p. 13-88.

normative de l'art : comme le rappelle Martine de Rougemont, par exemple, « là où les Allemands recourent dès 1750 au mot “esthétique”, les Français conservent le mot “poétique”, considérant que le propre de l'art est dans les techniques »<sup>999</sup>. Le corpus du Shakespeare « ducifié »<sup>1000</sup> était conçu pour la scène, pour rencontrer le goût et les habitudes du public<sup>1001</sup> et non pour une lecture d'érudits<sup>1002</sup>. De ce point de vue, les tentatives de domestication de Ducis ont peut-être été plus utiles à la lente acclimatation de l'auteur d'*Hamlet* que les propos novateurs et révolutionnaires des Letourneur et Mercier.

Les deux mots *shakespearien* et *romantique* sont de plus liés par une corrélation phylogénétique indirecte<sup>1003</sup>. La *Préface* du *Shakspeare traduit de l'anglois* est normalement évoquée par les histoires littéraires pour une raison précise : elle contient la première occurrence du mot « romantique » dans un texte imprimé en France<sup>1004</sup>. Le terme apparaît comme équivalent néologique de l'anglais *romantic* dans la traduction d'un passage tiré de Johnson<sup>1005</sup> : il ne se réfère pas directement à Shakespeare mais – comme l'explique une note du traducteur – l'adjectif désigne une typologie paysagère particulière, que les déterminants *pittoresque* et *romanesque* ne sauraient définir correctement<sup>1006</sup>. Cette opposition, reprise par Mercier dans la *Néologie*, relie donc « romantique » à une perception, à une réaction

<sup>999</sup> Martine de Rougemont, « Un rendez-vous manqué. Shakespeare et les Français au XVIII<sup>ème</sup> siècle », *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris, Peter Lang, 1988, p. 104. Rougemont souligne encore que l'esthétique de Hegel avait été traduite sous le titre de poétique.

<sup>1000</sup> J'emprunte l'expression à Joseph H. McMahon, « Ducis : unkindest cutter? », *Yale French Studies*, 33, 1964, p. 23.

<sup>1001</sup> De là la recherche du spectaculaire et l'emploi des machines propre des « tragédie à voir » fin dix-huitième siècle. Sur les adaptations de Ducis et leurs réalisations scéniques, voir « Ducis, Shakespeare et les Comédiens Français, I », *Revue d'histoire du théâtre*, 1964, p. 327-50 et Id., « Ducis, Shakespeare et les Comédiens Français, II. Du *Roi Lear* (1783) à *Othello* (1792) », *Revue d'histoire du théâtre*, janv.-mars 1965, p. 5-37.

<sup>1002</sup> Bien au contraire, le Shakespeare de Letourneur, ouvrage destiné à la lecture et non à la scène, a contribué sans doute à « une des révolution de l'expérience romantique en France » c'est-à-dire à « faire accepter l'idée, autrefois absurde, d'un théâtre de la lecture ('dans un fauteuil', depuis Musset) », José Lambert, « Shakespeare en France au tournant du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Un dossier européen », dans Dirk Delabastita, Lieven d'Hulst (éd.), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin's publishing Company, 1993, p. 38.

<sup>1003</sup> La traduction de Letourneur est remaniée et republiée en 1821. Cette version, due aux soins de Guizot, se complète d'une nouvelle *Vie* de Shakespeare. Un an avant le premier *Racine et Shakespeare*, le barde devient encore une fois l'instrument d'une réflexion sur le théâtre : d'après Guizot, la scène française devait s'intéresser – à l'exemple du théâtre élisabéthain – à l'histoire nationale et devenir un moyen de rassembler les foules, un élément de cohésion nationale. Voir *Œuvres complètes de Shakespeare, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A. P[ichot], traducteur de Lord Byron, précédée d'une notice biographique et littéraire sur Shakespeare, par F. Guizot*, Paris, Ladvocat, 1821. La *Vie* ouvre le premier des treize volumes.

<sup>1004</sup> La *Préface* précède d'un an l'impression de René-Louis de Girardin, *De la Composition des paysages, ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, Genève-Paris, Delaguette, 1777, où le mot « romantique » apparaît également. Sur l'histoire du mot en Europe, voir Hans Eichner (éd.), «Romantic» and its cognates, *the European history of a word*, Buffalo, University of Toronto press, 1972.

<sup>1005</sup> Gury, *Introduction*, cit., p. 43.

<sup>1006</sup> Letourneur, *Préface*, cit., p. CXVIII-CXIV.

subjective face à un objet (un paysage, dans le cas de la *Préface*) ne pouvant se définir par rapport aux catégories du « faux » et du « bizarre » propre du romanesque ou des particularités du pittoresque. Le romantique représente ainsi quelque chose que l'« on sent » mais que l'« on ne définit pas »<sup>1007</sup> : la nature ineffable de ce concept semble ainsi déjà relier la notion de romantique à l'idée de sublime<sup>1008</sup>.

En 1791, l'*Encyclopédie méthodique* dirigée par Panckoucke souhaite que le mot *romantique* entre dans la langue en tant que forme lexicalisée et en 1806, dans son *Dictionnaire des Beaux-arts*, Millin est heureux d'en constater un usage désormais répandu<sup>1009</sup>. Pourtant, en 1801, le *Supplément du Dictionnaire de l'Académie* relie encore le mot à la description du paysage, mais une relation sémantique – qui trouve justement son aboutissement dans le *Racine et Shakespeare* de Stendhal – unissant ainsi le terme à l'idée de modernité commence déjà à se mettre en place. L'opposition romantique-shakespearien / classique s'avère particulièrement évidente à partir de 1810<sup>1010</sup> mais ses prémisses sont déjà visibles au début du siècle. Dans le *Nouveau Paris*, Mercier propose effectivement le langage de l'historien Tacite et du « poète » Shakespeare comme formes adaptées à saisir et à décrire les « contrastes » de son époque<sup>1011</sup>. En 1801, avant Nodier et Madame de Staël<sup>1012</sup>, dans un article paru sur le *Mercure de France*, soulignant le caractère moderne de Shakespeare, Chateaubriand le compare à Molière, en introduisant pour le barde la catégorie du « génie »<sup>1013</sup>. Aussi, avec toutes les réserves plausibles et les oppositions venant de la critique conservatrice – c'est le cas de Geoffroy<sup>1014</sup> – ou même les hésitations de certains auteurs dramatiques souvent considérés comme des proromantiques – c'est le cas d'Arnault<sup>1015</sup> – un

---

<sup>1007</sup> Comme l'affirme Friedrich Schlegel dans une lettre qu'il adresse à son frère en 1797, l'idée de romantique se relie à un sentiment de l'ineffable : pour l'interpréter, il faudrait une définition de « cent vingt cinq pages ». Voir Fulvio Tessitore, *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1995, vol. 2, p. 483-485.

<sup>1008</sup> Mercier, *Néologie ou vocabulaire de mots nouveaux*, Paris, Moussard-Ramadan, 1801, t. I, p. 229-230. Mercier parle par exemple d'un style « sublimisé » à propos de la Bible (*ivi*, p. 266).

<sup>1009</sup> Voir Maurice Z. Schroder, *France*, dans Hans Eichner (éd.), «Romantic» and its cognates, cit., p. 265.

<sup>1010</sup> Voir à ce sujet Pierre Frantz, « L'invention du classicisme aux sources de la modernité », dans Daniela Gallignani, Claude Leroy, André Magnan, Baldine Saint Giron (éd.), *Révolutions du Moderne*, Paris, Méditerranée, 2004, p. 116-118.

<sup>1011</sup> Mercier, *Le Nouveau Paris*, Paris, Fuchs, [1799], t. 1, p. XXII-XXIII.

<sup>1012</sup> Voir Jacques Misan-Montefiore, « Shakespeare et les origines du drame romantique français », *Studi Francesi*, 2005, 49, p. 22-31.

<sup>1013</sup> Chateaubriand, *De l'Angleterre et des Anglais*, dans *Souvenirs... et morceaux divers*, Londres, Colburn, 1815, t. 1, p. 83-160.

<sup>1014</sup> Tout en opposant le modèle racinien aux barbaries anglaises, Geoffroy s'en prend aux « grossiers imitateurs de Shakespeare » beaucoup plus qu'au dramaturge lui-même. C'est bien eux qu'il accuse d'avoir « perdu la tragédie française », Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, cit., t. 2, p. 107-108.

<sup>1015</sup> Sans condamner finalement ni l'un ni l'autre, à condition – bien sûr qu'ils demeurent dans les scènes subalternes – Arnault associe Shakespeare au mélodrame, avec lequel il partagerait son identité profonde. Le « sublime » Shakespeare lui sert également d'appui pour plaider la supériorité du vers sur la prose. Voir Antoine-

Shakespeare dur et pur et non ducifié commence à susciter en France une certaine curiosité : c'est ainsi qu'un très jeune Stendhal peut s'intéresser à la « traduction excellente » de Letourneur plus qu'à ses devancières édulcorées et domestiquées<sup>1016</sup>.

La critique moderne a montré à quel point l'idée reçue d'une « révolution romantique » soudaine et rapide n'est que l'effet illusoire d'une légende que la critique romantique aurait elle-même engendrée<sup>1017</sup>. Les innovations ayant caractérisé cette révolution se mettent en place bien avant la *Préface* de *Cromwell* et la bataille d'*Hernani* et les dates de ces grands bouleversements ont souvent une valeur symbolique ou conventionnelle. A plusieurs égards, 1809 représente effectivement en France une année charnière dans l'évolution de l'esthétique dramatique et de l'esthétique tout court<sup>1018</sup>. A un an de distance de la publication des *Satires contre Boileau et Racine* de Mercier, Constant publie la première version de *Wallstein* et la préface correspondante, Chateaubriand ses *Martyrs* et Viollet-le-Duc fait imprimer son *Nouvel art poétique*. Pour ce qui concerne directement la scène, Pixérécourt fait représenter sa *Citerne* et – surtout – le Théâtre Français remet à l'affiche trois adaptations ducisiennes des drames de *Macbeth*, *Hamlet* et *Othello*<sup>1019</sup>.

L'accueil des reprises des trois tragédies témoigne d'un changement de goût important qui semble déjà ouvrir la voie aux hardiesses théâtrales des romantiques : « il y plus de Shakespeare dans Talma que dans M. Ducis »<sup>1020</sup> ; « J'aime mieux Shakespeare tout nu que Shakespeare habillé et garrotté par M. Ducis »<sup>1021</sup>. Le succès éphémère de Ducis semble ici plutôt lié au jeu « forcené » et déjà « romantique » du grand Talma qu'au mérite de l'écrivain. Dans un passage qui rappelle de près les positions de la *Préface* de Letourneur et Mercier, Viollet-le-Duc, entre autres, invitait les auteurs dramatiques à se débarrasser des modèles classiques et à s'inspirer de Shakespeare pour « agrandi[r] l'arène » du théâtre français<sup>1022</sup>. Pourtant, ailleurs, la même année, on stigmatisait encore « les monstruosité de Gilles

---

Vincent Arnault, *De Shakespeare et du mélodrame*, dans *Œuvres. Critiques philosophiques et littéraires*, Paris-Leipzig, Bossange, 1827, t. 2, p. 279-286 et *Le ver*, *ivi*, p. 18-21.

<sup>1016</sup> Lettre à Pauline Beyle du 7 juillet 1804, Stendhal, *Correspondance générale*, cit., t. 1, p. 172.

<sup>1017</sup> Voir, entre autres Michel Autrand, « Les sinistres du théâtre classique. Jeux et enjeux des théâtres classiques (XIX<sup>e</sup> XX<sup>e</sup> siècles) », dans actes du colloque du 2 et 3 mars 2001 présentés par Marianne Bury et Georges Forestier, *Littératures Classiques*, Paris, Champion, printemps 2002, 48, p. 151-159 ; Florence Naugrette, « La périodisation du Romantisme théâtral », cit. ; Michel Autrand, « Sur la légende du drame romantique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2008, 4, p. 821-847.

<sup>1018</sup> René Bray, *Chronologie du Romantisme (1804-1830)*, Paris, Boivin, 1932, p. 5-7.

<sup>1019</sup> Pour une vue d'ensemble sur l'année, voir l'excellent article de D. H. Carnahan, « The romantic debate in French daily press of 1809 », *Publications of the modern languages association of America*, 1938, LIII, p. 475-501, auquel je suis en partie redevable pour cette revue de presse.

<sup>1020</sup> *Gazette de France*, 23 janvier 1809. Le compte-rendu se réfère à la reprise d'*Hamlet*.

<sup>1021</sup> *Journal de l'Empire*, 21 janvier 1809.

<sup>1022</sup> Viollet-le-Duc, *Nouveau Art poétique*, poème en un chant, Paris, Martinet, 1809, p. 12.



Shakespeare »<sup>1023</sup>. Tout en gardant une position intermédiaire, le critique de la *Gazette de France* déplorait les « bizarreries » de ce « genre de spectacle monstrueux » caractérisé par un « ridicule mélange » de tons, sans que cela l'empêche « d'admirer les brillantes qualités de ce poète ». Il demeure ainsi que, en 1809, la dramaturgie shakespearienne est encore perçue comme une espèce théâtrale sinon envahissante du moins allochtone<sup>1024</sup>. Dans un pareil climat l'adjectif « shakespearien » ne constituait guère un déterminant neutre pour une pièce que l'auteur ne définissait pas moins comme une « comédie » : ce n'est donc pas surprenant si la réception du *Christophe Colomb* de Lemercier fut au moins problématique.

Annoncée le 16 décembre 1808<sup>1025</sup>, la pièce fut représentée pour la première fois à l'Odéon – appelé à l'époque Théâtre de l'Impératrice et Reine – le 7 mars 1809<sup>1026</sup> : d'après les témoignages des journaux, elle obtint un certain succès et la création se déroula sans qu'il y eût toutefois d'ennuis excessifs. Pourtant, à la deuxième représentation (9 mars 1809), la situation avait complètement changé : « sifflée avant le lever du rideau, sifflée ensuite presque à chaque vers » la pièce est interrompue à la troisième scène ; le *Journal de Paris* signale la présence d'un parterre très agité, la représentation engendre une « rixe » qui finit « par devenir sérieuse et presque tragique ». La police entre dans la salle pour « rétablir l'ordre » mais, à cause du tumulte, elle « s'est bientôt vue contrainte de songer à sa propre défense »<sup>1027</sup>. Si la légende veut que l'émeute cause également un mort, il demeure cependant que lors de la deuxième représentation « le sang coulait dans le parterre de l'Odéon »<sup>1028</sup> et le *Journal de l'Empire* (ancien *Journal des débats*) signale de « terribles combats »<sup>1029</sup>.

En repensant aux tempêtes qui ont suivi la représentation de *Christophe Colomb*, Schlegel semble confirmer, non sans une touche d'ironie, la peur des partisans du bon goût qui voyaient dans la pièce de cet « homme, plein de talent » un nouvel attentat à aux « saintes unités » du théâtre français<sup>1030</sup>. Jean-Marie Thomasseau compare justement les tumultes

---

<sup>1023</sup> *Journal de l'Empire*, 8 septembre 1809.

<sup>1024</sup> L'anglophobie des français est dure à extirper : le 31 juillet 1822 une troupe anglaise essaie de mettre en scène *Othello* en langue originale à la Porte Saint-Martin. L'échec colossal fait ainsi que *The School for scandal* de Sheridan soit retiré de l'affiche, mais la réaction du public est l'un des facteurs qui décidera Stendhal à publier le premier *Racine et Shakespeare*. Il faudra attendre 1827 pour qu'une troupe anglaise triomphe enfin à l'Odéon et au Favart avec un répertoire d'adaptation de Shakespeare. Voir Florence Naugrette, *Le théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001, p. 62-64.

<sup>1025</sup> *Nouvelles de Paris*, 18 décembre 1808.

<sup>1026</sup> *Journal général de la littérature de France*, 1809.

<sup>1027</sup> *Journal de Paris*, 10 mars 1809.

<sup>1028</sup> Auguste Wahlen (éd.), *Nouveau dictionnaire de la conversation*, Bruxelles, Librairie historique et artistique, 1843, t. 15, p. 502.

<sup>1029</sup> *Journal de l'Empire*, 13 mars 1809.

<sup>1030</sup> « Depuis l'époque où j'ai donné ce cours, la représentation de son *Christophe Colomb* a excité à Paris un tel tumulte, que plusieurs champions du système de Boileau ont eu les membres meurtris en remplissant les devoirs

engendrés par *Christophe Colomb* à une bataille d'*Hernani* avant la lettre, analogue seulement à celle qui avait suivi à la création à la Comédie-Française d'*Edouard en Ecosse, ou la nuit d'un proscrit*<sup>1031</sup>, « drame historique » en trois actes et en prose d'Alexandre Duval (18 février 1802)<sup>1032</sup>. C'est évidemment la bataille de *Colomb* qui reste longtemps gravée dans la mémoire collective. En 1824, pour éviter que la pièce soit reprise à la demande de l'auteur, Bernard, alors directeur de l'Odéon, allègue comme excuse les agitations de 1809<sup>1033</sup>. Les *Ephémérides universelles* (1828), en rappelant les hardiesses de la comédie shakespearienne de Lemercier soulignent, non sans quelques inexactitudes historiques sur la reconstruction des événements, que « jamais représentation ne fut plus orageuse »<sup>1034</sup>.

La réception *in morte* de Lemercier ainsi que la construction de la légende du théâtre romantique font que l'histoire de la bataille de *Christophe Colomb* – cette « chute retentissante » qui fut presque « un succès »<sup>1035</sup> – se perd progressivement dans les plis de l'histoire littéraire. Bien avant le récit mythique du « soir à jamais mémorable » où la création d'*Hernani* aurait marqué la libération de l'art<sup>1036</sup>, Gautier commence à en construire le mythe dans les journaux, où le récit de la bataille est évoqué à chaque reprise de la pièce au fil des années<sup>1037</sup>. Dans son *Discours de réception à l'Académie*, Hugo revient sur la comédie shakespearienne de Lemercier sans mentionner les désordres qui en avaient marqué le spectacle. Dans cet éloge se concentrant sur le classicisme d'*Agamemnon*, l'auteur de la

---

de leur vocation. Ils avaient bien raison de combattre en désespérés, car si cette pièce avait réussi, c'en était fait peut-être des saintes unités », Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, cit., t. II, p. 121n .

<sup>1031</sup> Jean-Marie Thomasseau, « Le Vers noble ou les chiens noirs de la prose ? » dans *Le drame romantique. Actes du colloque du Havre*, Paris, Les Quatre-Vents, p. 32-40.

<sup>1032</sup> Dans l'article *Drame* de l'*Encyclopédie moderne* (cit.), Lemercier rapproche la pièce de Duval à son *Colomb* en les présentant comme des bons exemples du genre intermédiaire : d'après Lemercier, les deux ouvrages montreraient des « héros historiques » présentés « sous l'aspect de leurs mœurs privées ». A la scène VI de l'acte III d'*Edouard en Ecosse*, le protagoniste s'écrie : « je ne bois jamais à la mort de personne », phrase que Lemercier aurait prononcée à Tours le 21 octobre 1792 (voir *supra*). L'autorité n'eut pas de mal à reconnaître, derrière le portrait des vertueux Stuart, les traits de la dynastie de Bourbons et Duval fut contraint de se réfugier en Russie.

<sup>1033</sup> Voir la lettre de Bernard, directeur de l'Odéon, Bibliothèque de Bayeux, ms 248. Le 16 avril de la même année, Lami lit à l'Athénée ses *Observations sur la tragédie romantique* (Paris, Ponthieu, 1824), où la question de la tragédie n'est abordée qu'afin de dissuader les auteurs tentés d'imiter Shakespeare et Schiller, dramaturges proprement « romantiques » dont les hardiesses ne sont pas faites pour la scène française.

<sup>1034</sup> « Toutefois nous ne pensons pas que personne soit tenté de recourir à cette précaution plus respectueuse qu'habile, après les tristes résultats qui la suivirent. Jamais représentation ne fut plus orageuse que celle de *Christophe Colomb*. Ce fut moins une chute qu'un combat : l'Odéon vit son parterre transformé en un champ de bataille sanglant, et la force des baïonnettes, qui du reste tranchait alors toutes les questions en Europe, fut encore obligée d'intervenir dans ce débat tout littéraire », *Ephémérides universelles ou tableaux religieux, politique, littéraire, scientifique et anecdotique, présentant pour chaque jour de l'année un extrait des annales de toutes les nations et de tous les siècles, depuis les temps historiques jusqu'au 1<sup>er</sup> janvier 1828*, deuxième édition, Paris, Corby, 1835, t. 3, p. 170.

<sup>1035</sup> Porel et Monval, *L'Odéon*, cit., t. 1, p. 241.

<sup>1036</sup> Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, p. 172.

<sup>1037</sup> Agnès Spiquel, *La Légende de la bataille d'Hernani*, dans Marie Dollé (éd.), *Quel scandale*, Presses universitaires de Vincennes, « Culture et Société », 2006, p. 13-27.

*Légende des siècles* semble minimiser les hardiesses de son prédécesseur. D'après Hugo, qui n'évoque pas l'unité de temps, dans *Colomb* l'unité de lieu serait « tout à la fois rigoureusement observée » et « audacieusement violée »<sup>1038</sup>. A la suite d'une lecture peu attentive ou d'une mystification volontaire – on l'ignore – Hugo, tout en soulignant le caractère novateur d'une pièce allant « de l'ancien monde au nouveau », oublie les changements de décor impliquant un lieu différent pour chaque acte et plus en général l'étendue de l'action qui dure plusieurs mois<sup>1039</sup>. C'est la parole de Victor Hugo et, ensuite, le mythe d'*Hernani* forgé par les romantiques – surtout à partir de Gautier – qui l'emportent. Même Charles Labitte, tout en soulignant la « hardiesse » et « l'originalité » de *Christophe Colomb*, tend à relire le « drame romantique » de Lemercier comme une préfiguration d'*Hernani* et du théâtre romantique en général plutôt que comme un ouvrage digne d'être analysé de manière autonome<sup>1040</sup>. Comme il n'avait pas eu le soutien d'une école, Lemercier n'eut pas son Albert Besnard : la protestation violente autour de la deuxième représentation de *Christophe Colomb* ainsi que les hardiesses caractérisant la structure et le style de la pièce ont été progressivement oubliées.

Les *Nouvelles de Paris* jettent quelque lumière sur la nature de cette protestation : la révolte ne fut pas menée directement par les vieux classicistes, mais par des étudiants qui voyaient avant tout dans la pièce de Lemercier un attentat à la pureté de l'alexandrin classique, une violation des règles que leurs maîtres leur avaient apprises<sup>1041</sup>. Isabelle Soto-Alliot et Claude Couffon voient la versification de *Christophe Colomb* comme l'expression de « fermes répliques cornéliennes »<sup>1042</sup> ; de son côté, Bédarida parle de « vers éloquentes que les amateurs du théâtre classique » auraient « mal accueilli »<sup>1043</sup> : c'est justement le recours à des constructions métriques peu usitées qui se trouve au centre de la polémique. S'il est vrai que la prose de *Pinto* rend cette pièce plus « neuve » par rapport à *Christophe Colomb*<sup>1044</sup>, le choix du vers rapproche encore une fois la bataille de *Christophe Colomb* de celle d'*Hernani*.

---

<sup>1038</sup> « Ce *Christophe Colomb* où l'unité de lieu est tout à la fois si rigoureusement observée, car l'action se passe sur le pont d'un vaisseau, et si audacieusement violée, car ce vaisseau, — j'ai presque dit ce drame, — va de l'ancien monde au nouveau ». Hugo, qui avait si peu commenté *Pinto* (voir *infra*), s'avère tout à fait conscient de l'audace prodigieuse de cette pièce bien qu'il la relie encore une fois en perspective téléologique à sa propre modernité. Victor Hugo, *Discours de réception à l'Académie Française*, (3 juin 1841), dans *Littérature et philosophie mêlées*, Paris, Hachette, 1868, p. 153-183 *passim*.

<sup>1039</sup> Sur la structure de la pièce, voir *Infra*.

<sup>1040</sup> Charles Labitte, *Poètes et romanciers de la France*, cit., p. 471.

<sup>1041</sup> *Nouvelles de Paris*, 17 mars 1809. Par la volonté du gouvernement, la pièce reste à l'affiche jusqu'au 28 avril, pour un total de dix représentations si on ne tient pas compte de l'échec de la deuxième, interrompue au premier acte. Les étudiants furent arrêtés et contraints de rentrer dans l'armée impériale.

<sup>1042</sup> Isabelle Soto-Alliot et Claude Couffon (éds.), *Christophe Colomb vu par les écrivains français*, Amiot, Lenganey, 1992, p. 31.

<sup>1043</sup> Henri Bédarida, « Colomb héros de quelques drames français (de Rousseau à Claudel) », cit., p. 196.

<sup>1044</sup> Pierre Frantz, « Le théâtre sous l'Empire », cit., p. 190.

La versification de *Christophe Colomb*, sans atteindre le niveau d'innovation de l'alexandrin syncopé du premier Hugo, a souvent recours à des constructions syntaxiques qui en altèrent la régularité :

Colomb :  
 Le vent se tient ?  
 Pinçon :  
 Bon frais.//  
 SCENE II  
 Colomb, assis, à Ferragon :  
 Les chefs des mutins ?  
 Ferragon :  
 Jetés à fond de cale, // un lourd boulet aux pieds<sup>1045</sup>. Liés,

Ce dialogue, à cheval entre deux scènes, se compose d'une séquence de deux alexandrins divisés en quatre répliques de longueur syllabique irrégulière (4+2+5+13) décomposant la structure classique du vers et imitant le naturel d'un dialogue excité. La recherche de naturel du vers qui, sans renoncer à la rime, essayait d'imiter la langue parlée, correspondait probablement à une tentative de reprise du *blank verse* shakespearien qui semblait déjà annoncer le projet d'un « alexandrin aussi beau que de la prose » de la *Préface* de *Cromwell*. Rupture énonciative, enjambement à la césure et de vers à vers<sup>1046</sup> : *Christophe Colomb* présente effectivement, quoique en mesure mineure, les mêmes expédients de fracturation de l'alexandrin caractérisant la construction stylométrique d'*Hernani*<sup>1047</sup>. Ce traitement particulier de l'unité métrique s'associait enfin à des choix lexicaux mêlant le style haut de la tragédie au grossier de la farce dont la fameuse rime coquin/requin n'est que l'exemple le plus connu<sup>1048</sup>. L'emploi de l'alexandrin que fait Lemerrier et, par surcroît, dans une comédie brisant les unités, ne pouvait pas laisser indifférents les partisans du bon goût qui y voyaient un attentat dirigé contre le vers roi de la tragédie.

Si la plupart des journaux se concentrent donc sur les désordres qui suivent la deuxième représentation, le *Mémorial dramatique* se focalise en revanche sur la pièce dont il offre au contraire un examen enthousiaste. Sans oublier les « rixes sanglantes » auxquelles elle donna

<sup>1045</sup> Lemerrier, *Christophe Colomb*, III, 1-2, p. 57. Le distique proposé, cité à simple titre d'exemple, concentre un phénomène « d'enjambement au vers » et une « rupture énonciative ». Je reprends la terminologie de l'étude stylométrique menée par Jean-Michel Gouvard, « L'alexandrin d'*Hernani*. Étude des procédés de dislocation du vers dans le théâtre de Victor Hugo », Christelle Reggiani, Claire Stolz, Laurent Susini (éds.), *Styles, Genres, Auteurs. Jean Bodel, Adam de La Halle, Des Périers, Viau, Voltaire, Hugo, Bernanos* 8, Paris, PUPS, 2008, p. 163-193.

<sup>1046</sup> Dans son *Cours* (t. I, p. 476-78), Lemerrier se montre en revanche très critique envers la technique de l'enjambement qu'il n'arrête pourtant pas d'utiliser. De toutes les manières, ses analyses concernant l'emploi de l'alexandrin chez Racine et notamment dans le récit de Thérémène montrent à quel point cette recherche de naturel et d'un langage poétique intercalé des pauses et des souffles propres aux émotions réelles lui était chère.

<sup>1047</sup> Sur le style d'*Hernani*, voir aussi Yves Gohin, *Regards sur le renouvellement du vers dans Hernani*, dans Victor Hugo, *Hernani*, éd. présentée par Y. Gohin, Paris, Gallimard, 1995, p. 205-213.

<sup>1048</sup> « Bientôt du haut du pont lancé par ces coquins/ Ils le feront descendre au pays... des requins », Lemerrier, *Christophe Colomb*, cit., III, 8.

lieu à cause de l'absence d'unités de temps et de lieu, Charrin parle d'une pièce « applaudie par les uns, sifflée par les autres ». En omettant toujours une désignation générique précise et préférant au terme de « comédie » employé par l'auteur celui non-marqué de « pièce » et sans pourtant oser l'appeler « drame », l'anglophile Charrin se livre à un véritable éloge de Lemer cier :

Aristote seul, en cette occurrence, à le droit de se plaindre ; l'écolier a brisé la férule, et chaque pas qu'il fait nous a prouvé que le génie triomphe toujours, lorsque l'impuissance des règles voudrait enchaîner son audace. [...] Des idées sublimes, des expressions mâles et énergiques, des beaux vers soutiennent cet ouvrage, vraiment original dans son plan, dans ses détails et dans son exécution<sup>1049</sup>.

Au delà des tumultes, les journaux réfléchissent également, comme pour *Pinto*, sur la forme de la pièce, sur son identité générique qu'ils n'arrivaient pas à discerner<sup>1050</sup> : sans renier la beauté de certains passages, le *Journal de Paris* définit l'ouvrage comme « un mélange de tous les tons », « une bigarrure des personnages les moins propres à figurer ensemble » dans une pièce mêlant des « scènes de comédie, de tragédie, de parade » et brisant « deux de ces unités [le temps et le lieu] reconnues comme bases fondamentales de l'art théâtral »<sup>1051</sup>. Les attaques ne viennent pas seulement de jeunes étudiants conservateurs : dans un article paru dans le *Journal de l'Empire* qui ne figure pas dans son *Cours*, Geoffroy – cela n'est pas surprenant – condamne la comédie d'un auteur qui, en s'étant « affranchi de la juridiction de l'art » pour devenir « un étranger de la République des Lettres » ne mériterait même pas d'être jugé par le « tribunal du Parnasse » que son « anarchie » aurait « offensé »<sup>1052</sup>.

Les mêmes préoccupations et les mêmes incertitudes ayant autrefois marqué la première réception de *Pinto* se proposent neuf ans plus tard avec *Christophe Colomb*. D'après le *Moniteur*, le succès d'une pièce pareille risquerait d'en entraîner d'autres dans le même style ; le *Mercur de France* inscrit en revanche la comédie de Lemer cier dans le « style allemand »<sup>1053</sup>. Le théâtre de Shakespeare devient progressivement synonyme de modernité et la critique conservatrice commence à associer la dramaturgie anglaise et l'allemande. La lutte contre le modèle anglais se réchauffe ainsi à la suite de la publication du *Wallstein* de Constant car Schiller – le « Shakespeare allemand », comme on le définissait à l'époque – et

---

<sup>1049</sup> *Mémorial dramatique*, 1810, quatrième série, p. 77-78. Le terme « comédie » figure seulement dans l'intitulé du compte-rendu. Le *Mémorial* est d'ailleurs quasiment le seul journal à s'intéresser à l'exécution.

<sup>1050</sup> Le jeu des acteurs passe presque sous silence. D'après la liste des personnages que donne Lemer cier dans l'édition (p. 9), les rôles principaux étaient confiés à Dugrand (Colomb), Mademoiselle Delisle et Molière (respectivement Isabelle et Béatrix) : il s'agissait donc bien d'acteurs connus qui étaient d'ailleurs familiers aux rôles comiques, ayant souvent joué avec succès des comédies d'Aude et des drames historiques de Duval (Le 12 juin, quelques mois après la création de *Colomb*, la *Revue encyclopédique* loue par exemple le jeu de ce mêmes comédien dans *Sophie et Monval* de Aude).

<sup>1051</sup> *Journal de Paris*, 8 mars 1809.

<sup>1052</sup> *Journal de l'Empire*, 11 mars 1809.

<sup>1053</sup> *Moniteur universel*, 11 mars 1809 ; *Mercur de France*, 10 mars 1809.

les auteurs allemands en général, se seraient tous formés à l'école du barde<sup>1054</sup>. Combattre les deux Shakespeare correspondait à une volonté nationaliste de préservation du goût français des contaminations éventuelles avec les deux écoles étrangères que l'on commençait à appeler « romantiques »<sup>1055</sup>. En 1809, « la nouvelle lutte entre les théâtres français et allemands » tiendrait donc « de l'éternelle rivalité dont l'Angleterre se glorifie vis-à-vis de la France »<sup>1056</sup>. Comme le souligne Carnahan, la désignation de comédie rendait la pièce plus dangereuse pour les partisans du « bon goût » par rapport à une œuvre telle que *La Citerne* de Pixérécourt – une autre pièce shakespearienne vaguement inspirée de la *Tempête* – représentée la même année mais que sa taxinomie reléguait au niveau le plus bas de la hiérarchie générique. De plus, les lieux où les deux ouvrages avaient été représentés sont aussi importants que leur classement : en 1809, le Théâtre de la Gaïeté n'était pas l'Odéon, salle officielle de l'Impératrice de France !<sup>1057</sup> Par son caractère perçu à la fois comme allemand et shakespearien, la comédie historique de Lemercier représentait ainsi un double danger.

---

<sup>1054</sup> Voir, à titre d'exemple, *Le nouvel esprit des journaux*, février 1804, t. 6, p. 99-101.

<sup>1055</sup> Sur le binôme Shakespeare-Schiller dans la critique conservatrice française, voir aussi Egli, *Schiller et le Romantisme français*, cit., t. 1, p. 338-340.

<sup>1056</sup> *Mercure de France*, 18 mars 1809.

<sup>1057</sup> D. H. Carnahan, « The romantic debate in French daily press of 1809 », p. 484.

#### II.4.2.2.2 *Labor improbus omnia vincit*. La poétique de l'obstacle

##### II.4.2.2.2.1 Une comédie shakespearienne. L'unité d'action et de « vue ».

Catherine Treilhou-Balaudé a rangé Lemercier parmi les héritiers de Ducis qu'elle présente essentiellement comme des « adaptateurs faussaires » de Shakespeare<sup>1058</sup>. A la rigueur, cette définition pourrait bien s'appliquer à des productions telles que *Le frère et la sœur jumeaux*, comédie régulière de 1816<sup>1059</sup>, mais si l'on tient compte de productions telles que *Christophe Colomb* ou *Jeanne Shore* (1824), on constate une différence majeure entre les travaux de Lemercier et ceux de l'auteur d'*Amélie*. Le but principal de Ducis consistait à transposer certains des effets spectaculaires du théâtre anglais dans le système esthétique et dramatique français. Sans sortir des règles imposées par la hiérarchie générique, Ducis essaie de créer des tragédies inspirées de Shakespeare mais dont les hardiesses sont reconduites à la raison et à l'ordre du classicisme. Par rapport aux positions de Voltaire, qui conçoit Shakespeare comme un génie barbare et, partant, inadapté à être représenté en France, Ducis semble avoir des opinions plus modernes, des jugements plus objectifs dans la mesure où il tend à séparer son goût personnel du bon goût classicisant caractérisant la tradition du théâtre français. Pour Ducis, l'auteur d'*Hamlet* représente le « plus étonnant poète tragique qui ait peut-être jamais existé » : son théâtre n'est pas en lui-même imparfait, mais ses aspérités doivent être travaillées pour qu'elles soient reçues et acceptées dans le temple de la Comédie Française<sup>1060</sup>. La conception de Lemercier est encore différente : pour lui Shakespeare représente d'abord, comme Eschyle, un génie primitif<sup>1061</sup>, mais tout à fait digne de faire partie de la haute littérature. « Quels que soient les vices des drames de Shakespeare, des morceaux si inspirés [il se réfère au monologue final de *Richard III*] le placent à côté des génies rares et supérieurs dans la tragédie »<sup>1062</sup>. Lemercier clarifie ses idées à propos du théâtre shakespearien dans un texte qu'il rédige et publie un an avant sa mort :

On l'a nommé justement l'*Eschyle anglais*, parce qu'il égale l'Eschyle antique en hauteur, en majestueuse simplicité des traits. On eût pu le nommer aussi l'*Euripide anglais*, parce qu'il n'est pas moins naïf, moins pathétique, moins philosophique en ses créations que son devancier. Il s'assimile par sa suprême intelligence à l'esprit athénien, non en s'asservissant à leurs formes

---

<sup>1058</sup> Catherine Treilhou-Balaudé, « Shakespeare et l'esthétique romantique du drame. Idéaux et apories », dans *Le drame romantique. Actes du colloque du Havre*, cit., p. 3.

<sup>1059</sup> Voir *Infra*.

<sup>1060</sup> Comme l'affirme Ducis, l'« affranchissement des règles, cette indépendance même poussée à l'excès » ne « diminuent en rien la gloire de Shakespeare », mais lorsque l'on adapte ce poète à la scène française « la sévérité de nos règles et la délicatesse de nos spectateurs nous charge de chaînes que l'audace anglaise brise et dédaigne » Ducis, *Avertissement du Roi Lear*, dans *Œuvres*, Paris, Nepveu, 1823, t. 1, p. 32.

<sup>1061</sup> Voir, par exemple, dans la présente édition, les *Réflexions sur les bonnes et les mauvaises innovations dramatiques*, où Lemercier définit justement Shakespeare comme « l'Eschyle anglais ».

<sup>1062</sup> D'après Lemercier, Shakespeare serait inférieur seulement à Corneille dans le traitement de la « terreur tragique. Lemercier, *Cours analytique*, cit., t. 1, p. 280.

classiques, mais en appliquant le jeu de ses drames aux annales de sa patrie, aux chroniques des aïeux de ses contemporains, en ressuscitant aux yeux du peuple britannique les héros de sa propre histoire. S'il cherche ailleurs des personnages, c'est afin d'accomplir la peinture des variétés de toutes les passions théâtrales par la variété des influences de climats divers et de préjugés locaux<sup>1063</sup>.

En 1839, pour Lemer cier Shakespeare n'est plus seulement l'Eschyle anglais, génie primitif et perfectible, il est aussi l'Euripide anglais ; dans son *Cours*, Lemer cier compare Euripide à Racine : tous les deux – à deux époques et à deux latitudes différentes – ont su conduire la tragédie au degré maximal de perfection. Dans cette perspective, comparer Shakespeare à Euripide n'est-ce pas le comparer à Racine en le présentant comme l'exemple d'une esthétique théâtrale aboutie ? Parfaitement adapté au contexte historique où son œuvre dramatique avait été conçue, par son caractère « sublime » le génie de Shakespeare est pour Lemer cier un génie universel.

Sans proposer ici un éloge explicite de Shakespeare, pour la création de *Christophe Colomb* Lemer cier s'approprie effectivement certains des procédés du théâtre shakespearien – ou bien, ceux qui étaient perçus comme tels – dans la création d'une œuvre qui ne renonce pas à l'appellation de « comédie ». La structure de la pièce est néanmoins assez complexe : si dans les deux premiers actes se déroulant au cours d'une seule journée entre Grenade et ses environs l'unité de temps et de lieu est en quelque sorte respectée<sup>1064</sup>, le troisième déplace la scène à l'intérieur du vaisseau de Colomb qui s'apprête à terminer sa traversée. L'acte met en scène les neuf derniers jours du voyage qui a lieu à six mois de distance par rapport à l'entretien avec la reine Isabelle du second acte. Bref, les deux actes se déroulant sur le vieux continent adhèrent aux unités, alors que dans le troisième acte – se déroulant sur un bateau en mouvement – l'unité de lieu n'est pas seulement violée mais en quelque sorte abolie. Comme le souligne Stendhal, Christophe Colomb offre avant tout le portrait « d'un grand homme luttant contre la médiocrité qui veut l'étouffer »<sup>1065</sup> : dans chaque acte, le navigateur génois doit surmonter des obstacles s'élevant entre lui et le Nouveau Monde<sup>1066</sup>. Au début, sa femme se sert d'un prêtre et d'un médecin – Pharmacos et Salvador « deux personnages grotesques et

---

<sup>1063</sup> Lemer cier, *Notice sur Troilus et Cressida*, dans *Chef-d'œuvres de Shakspeare [sic], Jules César et la tempête* (trad. M. Jay et Mme Louise Colet), avec notices critiques et historiques [...] par la plupart des collaborateurs et D. O Sullivan, Paris, Belin-Mandar, Bibliothèque Anglo-Française, 1839, p. 92, je souligne.

<sup>1064</sup> Le premier acte se déroule dans le port de Pinos, le deuxième dans le palais de Grenade : la souplesse de l'unité de lieu caractérisant la comédie permet effectivement qu'elle corresponde à une ville entière.

<sup>1065</sup> Stendhal, *Qu'est-ce que le Romantisme ? dit M. Londonio, Milan, 5-9 mars 1818*, dans *Racine et Shakespeare et autres textes de théorie romantique*, cit., p. 216.

<sup>1066</sup> Contrairement à son modèle historique, le héros de Lemer cier ne cherche pas une nouvelle vie pour l'Orient : il est conscient que son voyage le mènera vers un nouveau continent qu'il définit comme « les Indes occidentales ».



bouffons »<sup>1067</sup>, les seuls rôles vraiment comiques de la pièce – pour essayer de le convaincre de ne pas partir et se sert des amours liant son fils Diégo à une fille de la cour d'Isabelle pour chercher inutilement à le retenir. Au deuxième acte, Colomb use de toute son éloquence pour convaincre les nobles et la cour de soutenir son entreprise : Isabelle de Castille – avatar du monarque illuminé – l'autorise à partir. Dans l'acte final, Colomb affronte l'Océan et les mutins et parvient, en changeant de vaisseau, à s'échapper du naufrage et à toucher la côte américaine.

Au-delà de la division en trois actes, il existe un autre type de scansion possible fondée sur les temps et les lieux de l'action d'où résulte en revanche une comédie bipartite. Cette structure particulière s'avère analogue et spéculaire à celle de la *Tempête* shakespearienne dont la première partie concernant le naufrage se déroule justement sur la mer alors que la seconde, confinant l'action et les personnages sur l'île, représenterait en revanche l'adhésion la plus complète à l'unité de lieu et de temps (les trois heures de durée de la pièce créent une correspondance parfaite entre temps de l'action et temps dramatique) que l'auteur d'*Hamlet* n'a jamais réalisée. Cette seconde division ne réabsorbe donc pas chez Lemerrier la discontinuité diégétique et provoque – par le décalage temporaire – un effet de discontinuité annonçant clairement la structure disjointe de pièces telles que *Ruy Blas* ou *Hernani*<sup>1068</sup>. La référence structurelle à la *Tempête* n'est pas casuelle : la portée du voyage de Colomb chez Lemerrier impliquerait une contamination entre le code épique et le code dramatique dont le modèle se trouverait, d'après l'auteur, dans la comédie shakespearienne du naufrage. D'après Lemerrier, la *Tempête* constituerait effectivement par la « transposition » spatiale et le développement épisodique par « incidents » l'exemple d'une « épopée dialoguée »<sup>1069</sup>. De plus, si on s'en tient à la définition lemerrienne d'*épos* héroï-comique, la contamination épique peut également justifier le mélange de tons<sup>1070</sup>.

Par rapport à *Pinto*, la comédie shakespearienne de Lemerrier se signale donc par une concentration de l'action sur un personnage unique : si le valet portugais était le véritable moteur de la conspiration, il se servait des autres personnages pour mener à bien son entreprise. En dépit de la déclinaison comico-grotesque de l'histoire caractérisant ce premier

---

<sup>1067</sup> Michel Delon, « Ce nouvel Ulysse méritait sans doute un autre Homère », cit., p. 32.

<sup>1068</sup> Sur les notions de disjonction et de discontinuité du drame, voir Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 428-430. Sur la notion de diégèse appliquée au théâtre, voir Cesare Segre, « Fra teatro e romanzo: la lunghezza del testo », in Franco Piva (éd.), *Il Romanzo a teatro*, cit., p. 14-16 et Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

<sup>1069</sup> Lemerrier, *Cours analytique de littérature*, cit., t. 3, p. 142-143.

<sup>1070</sup> « L' [épopée] héroï-comique est, de même, le récit en vers d'une action merveilleuse, mais tour-à-tour noble, gaie, grave et légère », *Ivi*, p. 67.

drame de Lemer cier, le rôle fondamental du peuple dans le rétablissement et dans le maintien de l'ordre n'enlevait rien à la dimension grandiose de l'événement historique. Dans la pièce de 1809, comme dans un poème épique, Colomb dépasse les difficultés s'opposant à son entreprise comme autant d'exploits autonomes, son *ingenium* extraordinaire étant le seul moyen dont il dispose pour les vaincre. Chaque acte peut bien être conçu comme une pièce qui trouve en elle-même sa conclusion : sans atteindre le niveau de fragmentation du « drame à stations » à la Strindberg, la comédie est effectivement fondée sur « un moi central » que l'auteur « tient à isoler et exhausser »<sup>1071</sup>. En dépit de la double division envisageable – l'une dictée par les trois actes, l'autre par l'organisation de l'espace et du temps scénique – et de la cohérence interne de chaque acte, Lemer cier assure une cohésion d'ensemble fondée sur l'adhésion à l'unité d'action : les actions mineures sur lesquelles les trois actes se fondent (l'intrigue amoureuse du fils de Colomb ; les différents obstacles à surmonter) convergent parfaitement dans l'action centrale qu'est la découverte du Nouveau Monde<sup>1072</sup>. L'unité d'action était d'ailleurs la seule posée comme nécessaire dans la *Préface* du *Shakespeare traduit de l'anglais*, mais les connivences avec ce texte théorique ne s'arrêtent pas là. A plusieurs égards, la comédie de Lemer cier montre à quel point l'auteur aurait appris et intériorisé les mécanismes dramaturgiques shakespeariens tels qu'ils étaient réélaborés et systématisés dans la *Préface* de Letourneur-Mercier<sup>1073</sup>. L'exemple le plus frappant de cette connivence en est le rapport reliant le traitement des unités à la question controversée de l'illusion théâtrale que le dix-huitième siècle commençait déjà à remettre en doute. Dans l'article « action » de l'*Encyclopédie*, Diderot montre déjà à quel point l'illusion théâtrale est le fruit d'un choix délibéré de la part du spectateur :

L'illusion théâtrale consiste à faire oublier ce qu'on sait, pour ne penser qu'à ce qu'on voit. [...] Je sais par cœur le cinquième acte de *Rodogune* mais j'en oublie le dénouement. [...] j'aurai beau le savoir d'ailleurs, je me le dissimulerai, pour me laisser jouir du plaisir d'être ému<sup>1074</sup>.

---

<sup>1071</sup> La subjectivité caractérisant la perspective adoptée par Lemer cier, la scansion nette entre les trois actes où le protagoniste affronte les autres personnages et les nombreux obstacles, les différents plans correspondant à différents niveaux de conscience séparant Colomb des autres personnages ainsi que le ton « épique » et l'importance – qualitative et quantitative – accordée au monologue tendraient à rapprocher cette « comédie du moi » du *Stationendrama*. Pourtant, la cohésion entre les trois actes et la confluence des actions satellites vers l'action principale distingue nettement la pièce de Lemer cier du genre proto-expressionniste et expressionniste. Sur la notion de « drame à station » et ses traits formels, voir Peter Szondi, *Théorie du drame moderne* (1965), trad. de Sybille Muller, Paris, Circé, 2006, p. 42-50.

<sup>1072</sup> De ce point de vue, *Christophe Colomb* présente une structure diégétique comparable à celle de l'*Henri V* shakespearien qui présente effectivement la même discontinuité dans l'unité.

<sup>1073</sup> Lemer cier connaît parfaitement le *Shakespeare traduit de l'anglais*, qu'il évoque également dans son *Cours* et dont il tire même de longues citations. Voir Lemer cier, *Cours analytique*, cit., t. 1, p. 280-282.

<sup>1074</sup> *Encyclopédie*, nouvelle édition, Genève, Pellet, 1777, p. 463.

Si les encyclopédistes avaient compris l'importance d'une participation active et volontaire du spectateur, la critique conservatrice semble en revanche pencher encore pour cette idée chimérique d'illusion. De toute façon, lorsque Cailhava d'Estandoux fait sa plaidoirie en faveur de l'illusion et de la vraisemblance et dresse une liste de cas de figure où l'illusion dramatique est effectivement brisée par les auteurs de théâtre (il cite, entre autres, Plaute et Goldoni), il ne fait que montrer à quel point elle était souvent perçue comme une simple convention<sup>1075</sup>. Si La Harpe souligne sa « fragilité »<sup>1076</sup>, Jean-Baptiste Pujoux reprend la question de l'illusion d'un point de vue éminemment technique concernant les procédés de 'mise en scène', dans une réflexion qui semble finalement en dénoncer l'impossibilité<sup>1077</sup>. Bien avant le fameux article du *Globe* contre les unités aristotéliennes qui relie implicitement l'illusion – « incomplète » par définition – à un acte volontaire<sup>1078</sup>, la *Préface* de Letourneur-Mercier offre une solution alternative. Dans un long passage tiré de Johnson qui semble déjà annoncer la notion de « willing suspension of disbelief » élaborée par Coleridge en 1817, les auteurs de la *Préface* s'attaquent aux critiques dénonçant l'absence des unités aristotéliennes dans le théâtre de Shakespeare. Letourneur et Mercier adoptent une stratégie défensive particulière : d'après les détracteurs de Shakespeare, enfreindre les unités correspond à enfreindre l'illusion, mais cette illusion-même n'aurait rien de réel, elle ne serait que le fruit de l'« imagination », d'une soumission volontaire du spectateur<sup>1079</sup>. Par conséquent, les unités de temps et de lieu ne sont pas seulement inutiles, mais aussi nuisibles, dans la mesure où, tout en étant une « entrave » au génie, elles n'apporteraient aucun avantage au spectateur<sup>1080</sup>. De son côté, l'académicien Lemercier pose le respect des unités comme

<sup>1075</sup> Cailhava d'Estandoux, *De l'art de la Comédie*, cit., t. 1, p. 299-303.

<sup>1076</sup> *Œuvres de Jean Racine, Commentaires de M. de La Harpe*, Paris, Agasse, 1807, p. 121.

<sup>1077</sup> Jean-Baptiste Pujoux, *Paris à la fin du dix-huitième siècle*, Paris, Mathé, 1801, p. 128-133. Comme le souligne Pierre Frantz en comparant le dix-huitième siècle et l'époque contemporaine, la « notion d'illusion n'a rien d'objectif en vérité mais [...] sert à l'expression d'un certain nombre de besoins. [...] il y a aujourd'hui une coexistence entre un théâtre de l'image qui fait appel au 'réalisme' visuel et un théâtre qui le refuse. L'un fait-il moins illusion que l'autre ? » (*L'Esthétique du tableau*, cit., p. 42-43).

<sup>1078</sup> « Dans un tableau, nous ne croyons pas voir des arbres, des verdure, des troupeaux, et cependant un tableau nous plaît. Il est de même de l'illusion théâtrale. C'est en perspective qu'elle nous fait voir des objets, mais sans que jamais nous les confondions avec la réalité. Qui de nous prend Talma pour Oreste [...] ? L'illusion théâtrale n'est donc point une illusion complète », *Le Globe*, 24 décembre 1825. Sur la question de l'illusion théâtrale par rapport au drame romantique, voir Frederick Burwick, « Illusion and Romantic Drama », dans Gerald Ernest et Paul Gillespie, *Romantic Drama*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1994, p. 59-80.

<sup>1079</sup> Marmontel avait déjà redéfini le caractère imparfait de l'illusion théâtrale en la traitant justement de « demi-illusion » correspondant à une « erreur continue et sans cesse mêlée d'une réflexion qui la dément », (*Éléments de littérature*, cit., s.v. « illusion »). Stendhal semble reprendre cette idée d'imperfection qu'il précise par la catégorie de la discontinuité : « l'illusion parfaite » est un « moment » qui dure « infiniment peu » ; l'illusion complète ne peut pas exister, dans la mesure où le spectateur est conscient d'applaudir « Talma et non le Romain Manlius », (*Racine et Shakespeare*, 1823, cité dans Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, cit., p. 480 ; 491).

<sup>1080</sup> *Préface*, éd. cit., p. C-CV.

nécessaire pour l'illusion dramatique mais cette condition ne s'appliquerait qu'à la « haute comédie » : en dernière analyse, l'unité d'action serait la seule qu'il faudrait vraiment respecter dans les autres genres. Dans un passage très ambigu qu'il glisse dans la conclusion du chapitre consacré aux unités, l'auteur de *Pinto* arrive même à affirmer que « leur application parfaite est idéale et de pure théorie, ou du moins n'est *pas toujours réelle et indispensable* » !<sup>1081</sup>. Ce que Lemerrier considère tout aussi important que l'unité d'action, c'est en revanche ce qu'il définit comme « l'unité de vue, c'est-à-dire la tendance vers une seule leçon morale, ou une seule vérité philosophique », dont la fonction principale consisterait à susciter une impression précise et un souvenir unique auprès du spectateur<sup>1082</sup>.

Dans la *Note de Christophe Colomb*, Lemerrier tend encore à minimiser l'importance de la violation des unités, une violation qui ne serait pas née d'une volonté de rupture mais qui serait dictée uniquement par le thème choisi et il se réserve néanmoins la liberté de violer à nouveau les unités « si un beau sujet s'offrait encore »<sup>1083</sup>. En 1824, Lemerrier met effectivement en scène son *Richard III et Jane Shore* au Théâtre Français, « drame historique » imité de Shakespeare et de Rowe : l'indication générique non marquée et l'époque lui permettent, par rapport à son essai shakespearien de 1809, beaucoup plus de libertés. A propos de la *Jeanne Shore* de Lemerrier, Howart souligne à juste titre la présence du « jargon de la tragédie en vers »<sup>1084</sup>, mais il semble sous-estimer le caractère novateur d'une pièce qui – en adoptant de surcroît l'étiquette de « drame historique » sur la scène de la Comédie-Française et six ans avant la création d'*Hernani* – n'hésitait pas à « sortir de la règle de l'unité de temps »<sup>1085</sup> et à recourir au mélange de tons que le jeu de Talma dans le rôle de Richard tendait même à accentuer<sup>1086</sup>. La pièce est accompagnée par un *Avertissement* où Lemerrier se livre à un véritable éloge de l'auteur du « terrible *Richard III* », dont la « sublimité » lui avait permis de corriger la pièce de Rowe et de l'élever « à la hauteur du

---

<sup>1081</sup> Lemerrier, *Cours analytique de littérature*, cit., t. 2, p. 157.

<sup>1082</sup> *Ivi*, p. 158. Cet effet, que Scaiola définit justement (du côté réceptif) comme « unité d'impression » (*Dissonanze del grottesco*, cit., p. 65), serait – d'après la critique romantique des années '20 – le trait caractéristique du théâtre de Shakespeare : « *Othello*, *Macbeth*, *Richard III* offrent, comme la nature, la réunion de tous les tons ; et pourtant qui oserait dire que ces chefs-d'œuvre ne laissent pas dans l'esprit une idée nette, précise et d'une admirable unité ? », *Le Globe*, 19 octobre 1826.

<sup>1083</sup> « N'ayant jamais eu le dessein de suivre le genre de composition que j'ai adopté dans la pièce que je publie, je pense qu'il est inutile de le justifier par une préface ; il me suffit de dire que si un beau sujet s'offrait encore, que l'on ne pût traiter sans sortir de nos règles, je ne croirais pas déplaire aux vrais amis de l'art en prenant la même route », Lemerrier, *Christophe Colomb*, cit., p. 7.

<sup>1084</sup> W. D. Howarth, *Sublime and grotesque. A study on French romantic drama*, London, Harrap, 1975, p. 105.

<sup>1085</sup> Lemerrier, *Richard III et Jeanne Shore*, Paris, Firmin Didot, 1824, p. XI.

<sup>1086</sup> Comme le revendique l'auteur, Talma aurait su mêler dans son Richard « à la fois le sourire, l'épouvante, et le rire le plus sinistre ». Lemerrier, *Notice sur Talma*, Paris, Rignoux, 1827, p. 18.

cothurne » tragique<sup>1087</sup>. En 1809, bien avant *Racine et Shakespeare*, de tels propos – surtout de la part d’un auteur dramatique qui aspire à un siège à l’Académie – étaient inacceptables. Littéralement démolie par la critique<sup>1088</sup>, *Jeanne Shore*, grotesque et pathétique, se révèle néanmoins un succès de larmes<sup>1089</sup>.

Ainsi relu à la lumière des encensements de Shakespeare qui traversent la réflexion théorique de Lemerrier de 1804 à 1839, mais aussi de son rapport à la *Préface* de Letourneur-Mercier, l’adjectif shakespearien perd toute sa prétendue innocence : au delà des implications qu’un déterminant tel que *shakespearien* pouvait avoir en 1809, il faut également tenir compte du sens que le terme peut acquérir chez Lemerrier au sein de sa réflexion théorique et par rapport à l’ensemble de sa production dramatique. Shakespeare, pour Lemerrier, est avant tout un auteur qui a contaminé le mode tragique et le mode épique : si dans son *Cours de littérature* il est souvent cité dans les sections concernant la tragédie et l’épopée, il n’est jamais évoqué dans le volume consacré à l’art de Thalie. Définir comme « shakespearienne » une pièce comique signifie en quelque sorte éviter de franchir les limites des genres. Legouvé avait défini *Pinto* comme une « comédie de la tragédie » : par le ton de certains passages et le sérieux qui domine, *Christophe Colomb* pourrait bien être considéré comme une comédie de l’épopée<sup>1090</sup>.

Si la réflexion politique et le rapport à l’histoire caractérisant le tissu idéologique et la conception dramatique de *Pinto* font de la *Journée* de Lemerrier un véritable drame romantique, le traitement que réserve Lemerrier à l’histoire ne permet pas d’en dire autant de *Christophe Colomb*. Grâce à une déformation comico-grotesque de l’histoire, *Pinto* – tout comme le théâtre hugolien – amène le lecteur/spectateur à porter un regard critique sur l’histoire, la présence du comique et du grotesque étant justement nécessaire pour que ce regard demeure constamment vigilant. Dans *Christophe Colomb*, l’histoire est en revanche

---

<sup>1087</sup> Lemerrier, *Richard III et Jeanne Shore*, cit., p. IX-X. La pièce reprend l’intrigue de Rowe et tire de Shakespeare le caractère terrible du duc de Gloucester, où Talma excella pour son interprétation (sur le jeu de l’acteur, qui sut incarner la « difformité physique et morale » du roi grâce à l’aide du boiteux Lemerrier, voir Mara Fazio, *François Joseph Talma*, cit., p. 225). Je rappelle au passage que certaines scènes jugées trop frappantes furent coupées lors de reprises et publiées en annexe de la version imprimée.

<sup>1088</sup> En particulier par le *Journal des débats* (4 avril et 3 mai 1824).

<sup>1089</sup> Voir, à ce propos, *Le constitutionnel*, 4 avril 1824. La même année, Liadières écrit une tragédie homonyme qu’il tire uniquement de Rowe (Paris, Dabo, 1824), où il brise lui aussi l’unité de temps. Comme il le souligne dans la *Préface*, lors de la création (2 avril) il est contraint d’éliminer certains passages qui auraient pu choquer le public de l’Odéon : notamment, le cadavre de Jeanne, qui meurt sur la scène, demeurait exposé sur le théâtre pendant tout le cinquième acte. La pièce de Rowe avait fait l’objet d’une adaptation philoroyaliste en 1797 (*Jeanne Shore ou le triomphe de la fidélité à la patrie, et à la roiauté* [sic], tragédie en cinq actes, traduite en vers français par L. D. C. V. G. D. N., Londres, Le Boussonnier, 1797).

<sup>1090</sup> En repensant à sa pièce en 1825, Lemerrier se sert en revanche de l’étiquette de « drame ». Encore une fois, je crois qu’il faudrait entendre le terme dans son acception hyperonymique de genre non marqué et non en tant que désignateur générique précis. Voir l’article *Drame* de l’*Encyclopédie moderne* (cit.),

transfigurée en expérience individuelle par une contamination du code tragicomique avec l'héroïsme de l'épopée. En devenant un exploit individuel, le débarquement de Colomb tend ainsi à perdre toute sa dimension proprement historique. La pièce ne constitue guère, contrairement à *Pinto*, une « représentation, inquiète et problématique, de la manière dont les individus subissent et font l'histoire »<sup>1091</sup> quoique sa structure, le mélange des tons et la versification soient déjà des mécanismes dramaturgiques pleinement romantiques. Les finalités démystificatrices de *Pinto* impliquaient une déclinaison de l'événement historique dans le registre de la comédie et de la farce qui se manifestait dans un jeu de contrastes entre ridicule et sérieux se rapprochant de la théorie voltairienne de la comédie. Le caractère sublime du protagoniste, le ton sérieux qui domine la pièce, la noblesse de l'entreprise de Colomb ainsi que le danger de la mort au troisième acte (le risque du naufrage et du lynchage de la part des mutins), tout ferait penser à un sujet de tragédie. Dans *Colomb* – comme dans les drames historiques de Duval tels que *Struensée* ou *Edouard en Écosse* – le ridicule est presque entièrement banni et lorsqu'il est présent – c'est le cas de Pharmacos et Salvador – il constitue un élément en quelque sorte isolé qui n'investit pas l'ensemble de l'entreprise colombienne.

Dans *Pinto*, c'est l'ensemble de la conspiration – sujet encore une fois éminemment tragique – qui subit une déformation grotesque dérivant de l'abaissement du registre convergeant vers le *sermo humilis* de la comédie. Dans *Christophe Colomb*, la découverte du Nouveau Continent subit un autre type de réduction, dans la mesure où elle devient l'acte unique d'un héros. Cette même réduction n'implique guère une diminution ou un abaissement : au contraire, c'est la présence encombrante du protagoniste<sup>1092</sup>, son « moi » s'affirmant aussi bien thématiquement que d'un point de vue dramaturgique qui subirait plutôt une amplification. Si cette comédie shakespearienne de Lemer cier ne peut pas être considérée comme un drame romantique, le protagoniste de la pièce s'avère à plusieurs égards très proche de ces figures mythiques, de ces incarnations du « génie » caractérisant la poésie romantique des années vingt.

---

<sup>1091</sup> Guy Rosa, « Entre *Cromwell* et sa préface », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1981, 6, p. 907.

<sup>1092</sup> Le rôle de Colomb concentre l'attention dans un point de vue aussi bien qualitatif que quantitatif. Le personnage éponyme est présent dans 25 scènes sur un total de 30 et même dans les scènes d'où il est absent (I,1; I,5; I, 6 ; III, 7; III,8) il fait l'objet des considérations des autres personnages.

### II.4.2.3 Christophe Colomb : du « hardi navigateur » beaumarchien au « génie » solitaire et romantique

Au delà des attentats aux unités de temps et de lieu et à la structure de l'alexandrin classique, c'est en effet le caractère même de Colomb qui se signale par sa nouveauté. Si l'on peut entrevoir dans la « sublimité » du personnage certains des traits caractéristiques du héros shakespearien, Lemercier relie le personnage à la tradition du voyage métalittéraire : Colomb représente à plusieurs égards un double de l'écrivain, son voyage prend les proportions d'une excursion métapoétique. Cette conception du voyage acquiert une signification plus nette si l'on repense à l'image de Christophe Colomb que renvoient les lettres françaises du tournant du dix-huitième siècle qui tendent à associer l'expérience de l'explorateur à celle du novateur en littérature. Cette image se précise et se définit dans un poème de Millevoye dont le titre éloquent d'*Invention poétique* (1806) relie l'exploration géographique à l'innovation littéraire :

Variez votre sujet, parcourez d'autres rives [...]  
Trouvez, loin de Paris et loin de vos rivaux,  
Des(de?) nouvelles couleurs et des objets nouveaux [...]  
L'ardent navigateur, dont la course lointaine  
Conquit à l'Univers la rive américaine,  
Trembla-t-il d'un projet par lui seul entrepris ? [...]  
Il est, il est encore des îles inconnues  
Où les lois d'Apollon ne sont point parvenues [...]  
Et sachons préférer, en dépit de l'orage,  
Au calme du port les dangers du naufrage<sup>1093</sup>.

En se rapprochant de la tradition classique, Millevoye revitalise le topos antique de l'écriture comme voyage<sup>1094</sup> et invite les poètes à sortir de l'esclavage des thèmes et des formes conventionnels de l'art afin de trouver du nouveau dans des territoires inconnus du poétique. Déjà à partir de Chateaubriand, qui présente l'explorateur comme un génie dont l'entreprise serait comparable à l'acte créateur de la divinité<sup>1095</sup>, la symbolique du voyage de Colomb devient progressivement un cliché dans l'imaginaire romantique. La figure du navigateur – initiateur impavide de cette modernité qui prélude et symbolise la modernité romantique –

---

<sup>1093</sup> Charles Hubert de Millevoye, *L'invention poétique*, dans *Œuvres*, Bruxelles, Laurent, 1837, p. 87-89.

<sup>1094</sup> L'analogie entre écriture et traversée de la mer est très fréquente chez les latins, je signale certains passages faisant partie du canon de lectures de Lemercier : Ovide, *Fastes*, I,3 ; III, 789 ; IV,18 ; *Art d'aimer*, I, 772 ; III, 748 ; Stace, *Silves*, V, 3, 237 ; Virgile, *Géorgiques*, II, 41. Sur la portée majeure de cette analogie dans la littérature européenne, voir Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age Latin*, cit., p. 219-224.

<sup>1095</sup> « Colomb dut éprouver quelque chose du sentiment que l'Écriture donne au créateur quand, après avoir tiré la terre du néant, il vit que son ouvrage était bon. *Vidit Deus quod esset bonum*. Colomb créait un monde ». Chateaubriand, *Voyage en Amérique* (1827), dans *Œuvres*, Paris, Dufour et Mulat, 1852, t. 3, p. 119.

revient encore chez Lamartine<sup>1096</sup>, chez La Morvonnais<sup>1097</sup>. Dans son *Cours de littérature française*, Villemain arrive à trouver dans les journaux de voyage du génois « l'imagination sublime et mystique », l'« idéal » et le « génie » propres à la grande poésie<sup>1098</sup>. « Il n'y a rien que l'homme ne tente » : dans *Les Mages*, Hugo reprend lui aussi la métaphore du voyage de l'écriture en évoquant encore Colomb, emblème du génie dont la « vergue peut être une aile » et qui « brille » dans cette « constellation » d'esprits illustres glosant son *William Shakespeare*, « éclatante de diamants célestes » et qui « resplendit dans le clair de l'horizon »<sup>1099</sup>.

Millevoye n'est d'ailleurs pas le premier à vouloir explorer, à la manière de Colomb, les « îles inconnues » des belles lettres : en 1767, dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*, Beaumarchais s'était servi de la même analogie dans un texte associant la découverte du Nouveau Monde au dépassement des confins fixés par le despotisme du bon goût. Si chez Millevoye l'idée d'une recherche du nouveau en littérature demeure abstraite et générique, Beaumarchais associait déjà l'exploration géographique de Colomb à l'affranchissement des règles et des normes du classicisme qu'il posait comme nécessaire pour le renouveau du théâtre français :

En quel genre a-t-on vu les règles produire des chefs-d'œuvre N'est-ce pas au contraire les grands exemples qui de tout temps ont servi de base et de fondement à ces règles, dont on fait une entrave au génie en intervertissant l'ordre des choses ? [...] Le *Nouveau Monde* serait encore dans le néant pour nous, si le *hardi navigateur génois* n'eût pas foulé aux pieds ce nec plus ultra des colonnes d'Alcide<sup>1100</sup>.

La légende liée à la création de *Pinto* prétendait que la pièce devait son origine à la suite d'un pari de l'auteur : Lemer cier affirmait pouvoir innover sans sortir des règles de l'art en

---

<sup>1096</sup> Colomb – homme « achevé » qui contient « plusieurs en un seul » – « compléta l'univers » : ses découvertes ont fait « avancer [...] l'œuvre de Dieu » en atteignant « l'unité morale de l'être humain » (ch. LXVII). Lamartine rapproche la figure du navigateur, fondateur de l'époque moderne et guide et exemple de l'*homo novus*, de celle du mage romantique, dans la mesure où l'action civilisatrice de Colomb transcende le plan éthico-historique pour acquérir une valeur métaphysique. Sur cet aspect du personnage chez l'auteur des *Méditations poétiques*, voir l'*Avant-propos* de Yves Le Gars dans Lamartine, *Christophe Colomb*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992, p. 9-14.

<sup>1097</sup> « Les Romantiques qu'est-ce qu'autre chose que ceux qui croient à l'avenir du poète [...] qui, nouveaux Colombs, rêvent toujours quelques régions nouvelles ? », Hyppolyte de la Morvonnais, *Œuvres Choisies*, Paris, Champion, 1853, p. 80.

<sup>1098</sup> Abel François Villemain, *Cours de littérature française*, Paris, Massart et Janssens, 1839, p. 761.

<sup>1099</sup> Hugo, *Les Mages*, VI, dans *Les contemplations*, Paris, Hachette, cinquième édition, 1858, vol. 2, p. 335 ; Id. *William Shakespeare*, Bruxelles-Leipzig-Milan-Livourne, Lacroix, 1864, p. 568. Celui des *Mages* ou du *Shakespeare* n'est qu'un exemple : la figure du génois revient de manière obsessionnelle dans l'œuvre de Victor Hugo. Comme le rappelle Paul Bénichou, si on analyse l'onomastique des personnages historiques considérés comme de grands « inspireurs de l'humanité » (Hugo) du point de vue du nombre d'occurrences, Christophe Colomb est le cinquième nom le plus souvent cité et le seul nom d'explorateur qui figure dans la liste des dix premiers par indice de fréquence (voir Paul Bénichou, *Les Mages romantiques* (1988), dans Id., *Romantismes français*, Paris, Gallimard, 2004, t. 2, p. 1432-1433).

<sup>1100</sup> Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, cit., p. 122, je souligne.



démontrant que, même après Beaumarchais, la nouveauté au théâtre n'était guère impossible. Il est d'ailleurs probable que Lemer cier ait également puisé dans l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* l'idée d'une pièce telle que *Christophe Colomb*, dont le sujet représentait – on l'a vu – un véritable *unicum* dans la tradition du théâtre français.

L'élément qui relie la comédie de Lemer cier à l'*Essai* de Beaumarchais c'est donc avant tout l'usage métaphorique du voyage. « Il préfère, les nuits, vider un écritoire/ A barbouiller, biffer et chiffrer du grimoire... »<sup>1101</sup> : déjà à partir de la scène d'ouverture, voyager et écrire se révèlent deux actions complémentaires et indissociables, comme en témoigne également la scène du naufrage final

J'écris

Où j'ai perçu un monde, à quel banc je péris.  
(Il met ses papiers dans les barils) [...]  
Nous livrerons aux flots, avant d'être engloutis,  
Ces secrets qui pour tous seraient anéantis :  
Afin que l'Océan, mon dernier légataire,  
En porte l'héritage au reste de la terre<sup>1102</sup>.

Si la structure de la pièce inverse le schéma proposé dans la *Tempête* de Shakespeare, la volonté de jeter le livre à la mer, geste accompli par Prospero qui renonce définitivement à sa magie<sup>1103</sup>, est ici chargé d'une signification différente : Prospero abandonne « le livre » pour rentrer dans la société, Colomb est prêt à renoncer à la vie afin de sauver ses écrits de l'oubli parce qu'il est conscient de la gloire posthume que cette « bouteille à la mer » *ante litteram* lui assure<sup>1104</sup>. L'intertexte beaumarchien agit de manière assez évidente dans l'ensemble de la comédie et affecte sa composition à plusieurs niveaux mais en se manifestant de manière évidente dans la création du personnage éponyme. « Composer, c'est *Vela dare* »<sup>1105</sup> : la métaphore filée du voyage de l'écriture qui pénètre la pièce du début à la fin est effectivement annoncée indirectement par la référence aux *Géorgiques* que Lemer cier choisit comme

---

<sup>1101</sup> Lemer cier, *Christophe Colomb*, cit., I, 1. L'analogie se précise aussi grâce à des indices périphériques : ainsi l'Inquisition « qu'on vient d'établir » et qui « brusle de zèle » peut bien figurer la censure (*Ibid.*).

<sup>1102</sup> *Ivi*, III, 16.

<sup>1103</sup> Sur les différentes significations du personnage de Prospero, voir Harlod Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, London, Fourth Estate, 1999, p. 662-675 et surtout Roberto Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opera* (1994), Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 662-675.

<sup>1104</sup> Dans l'ouverture du *Convivio* de Dante, auteur-fétiche de Lemer cier, « le poète devient matelot, son esprit ou son œuvre devient barque » (Voir Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age Latin*, cit., p. 220 ; Dante, *Convivio*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli, 1993, II,1). De par le recours à la métaphore aequorienne, Lemer cier semble ici faire allusion à une tradition posant l'équivalence de l'auteur au livre où s'inscrivent également les *Sonnets* de Shakespeare.

<sup>1105</sup> Virgile, *Géorgiques*, II, v. 41, cité d'après Curtius, *La littérature européenne*, cit., p. 219.

exergue – « Labor improbus omnia vincit »<sup>1106</sup> – mais montre toute sa matrice beaumarchienne dans la première description du héros de la pièce :

Tout ce que fait Christophe aujourd'hui me confirme  
Qu'il a l'âme troublée, ou bien le corps infirme :  
C'est à vous, Salvador, c'est à vous, Pharmacos,  
De lui rendre l'humeur ou l'esprit en repos :  
C'est peu que d'un démon sa tête possédée  
En je ne sais quel lieu le promène en idée;  
Passant de ville en ville, allant de cours en cours,  
Pour des embarquements demander du secours,  
Il nous traîne à sa suite, et moi, me rend malade : [...]  
Aux mains des armateurs il offre tout son bien,  
Nous ruine en voyage, et se réduit à rien :  
Il sèche, il ne dort plus, ni ne boit ni ne mange<sup>1107</sup>.

Dans la scène d'ouverture, Béatrix, femme de Christophe Colomb, propose un portrait du navigateur qui, tout en s'inscrivant dans le type du génie mélancolique tel que le présente déjà Aristote dans le *Problème XXX*<sup>1108</sup>, n'évoque pas moins la description de Colomb qu'offre Beaumarchais dans son *Essai* :

Le génie curieux, impatient, toujours à l'étroit dans le cercle des connaissances acquises, soupçonne quelque chose de plus que ce qu'on sait; agité par le sentiment qui le presse, il se tourmente, entreprend, s'agrandit, et rompant enfin la barrière du préjugé, il s'élançait au delà des bornes connues<sup>1109</sup>.

Beaumarchais d'abord et Lemerrier ensuite se servent effectivement du héros navigateur en tant que symbole du génie en littérature, mais l'auteur de *Plaute* mène aussi une réflexion du rapport existant entre le génie et le reste de la société marquée par un pessimisme qui ne semble pas transparaître de l'*Essai* beaumarchien. L'image qu'en propose Béatrix – non exempte bien sûr d'un certain *comic relief*<sup>1110</sup> – montre à quel point le grand-homme et, dans ce cas, le génie auraient du mal à trouver leur place dans la société contemporaine :

Les hommes bizarres  
Entrent dans les palais comme ces bêtes rares,  
Ces singes, ces oiseaux, qu'on y mène en passant,  
Pour en offrir aux rois l'aspect divertissant ?

---

<sup>1106</sup> Virgile, *Géorgiques*, I, v. 145-146. L'effort (« labor ») nécessaire pour dépasser les obstacles matériels s'avère ainsi analogue et homologue à l'effort nécessaire pour surmonter les difficultés de l'écriture.

<sup>1107</sup> Lemerrier, *Christophe Colomb*, cit., I, 3 ; I, 1 ; II, 4, I, 1.

<sup>1108</sup> « [T]ous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de l'Etat, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques, et certains au point même d'être saisi par des maux dont la bile noire est à l'origine », Aristote, *Problème XXX*, I, trad. et notes par Jackie Pigeaud, cit., 953 à 10, p. 83. Sur la mélancolie chez le philosophe grec et sur la tradition liée à sa vision de l'humeur noire, voir Fabrice Roussel, « Le concept de mélancolie chez Aristote », *Revue d'histoire des sciences*, 1988, 41, 3-4. p. 299-330.

<sup>1109</sup> Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, cit., p. 123.

<sup>1110</sup> « Dieu daigne préserver/ Toute femme qui se veut être heureuse en sa vie/ De ces gens appelés hommes de génie ! » (*Christophe Colomb*, cit., I, 6).

Figé dans le regard des autres, Colomb est un homme « singe », une « bête », « joué des grands et des petits », et à la fois un visionnaire, « Satan » et en même temps « ange secourable » ; son regard perce la réalité et atteint des niveaux de perception que l'homme commun ne connaît pas<sup>1111</sup> :

COLOMB :

Là-bas, voyez-vous poindre  
A l'horizon, un feu qu'un autre semble joindre ?  
[...]

SALVADOR :

Ma foi, je n'aperçois là-bas  
Qu'un vide, et qu'un temps noir, comme autour de nos mats.

Plus encore que Pinto, Colomb est victime de son esprit supérieur qui l'empêche d'avoir un contact direct avec le reste de l'humanité : il est appelé à l'éduquer, à la guider, mais son *ingenium* ne lui permet pas d'avoir un échange d'égal à égal avec les autres personnages<sup>1112</sup>. Certains des traits du conspirateur – l'ambition, le doute – reviennent aussi dans le navigateur. Tout comme Pinto, Colomb n'est pas un personnage entièrement positif. Dans une courte réplique qui semble faire écho au *Colomb* de Lesuïde, Lemer cier glisse effectivement un jugement négatif sur les conséquences sociopolitiques de sa découverte et sur les effets néfastes de la colonisation sur les natifs américains. Interrogé sur le comportement à adopter envers les populations locales, le héros répond sans montrer trop de scrupules<sup>1113</sup>. Tout comme dans *Pinto*, en suivant l'exemple de Beaumarchais Lemer cier se sert encore une fois du monologue pour dresser le portrait de son héros :

Rien, disent-ils, ces gens me tueront dès l'aurore.  
Trente-deux jours passés en mer, et rien encore ? [...]  
Vainement je menace, exhorte, ou flatte, ou prie,  
Mes ressorts sont à bout ; chacun murmure et crie.  
Pourtant... de mes raisons quand je me ressouviens !...  
Ce pays des Atlas connu des anciens,  
Et ce bras d'un colosse au coin d'une île Acore,  
Tourné vers une terre opposée à l'aurore,  
Ces doutes des premiers et derniers voyageurs,  
Ces hauts bancs, ces poissons près des côtes nageurs,  
La figure du globe, et tout notre hémisphère

---

<sup>1111</sup> « On me traite partout comme un visionnaire [...] Je dois bien le paraître à cette populace/ Et sachant que l'erreur est telle en tous les rangs/ Les clameurs et les ris me sont indifférents » ; « J'aurais de ma raison un vengeur, l'avenir » (*Ivi*, I, 2).

<sup>1112</sup> Une des caractéristiques du génie est justement cette idée de distance le séparant du reste de la collectivité. Le Colomb lemercien semble ici évoquer la vision d'un génie « élevé au-dessus de toutes les considérations humaines » telle que la décrit Raynal dans son *Histoire philosophique et politique des Etablissements et du commerce des européens dans les deux Indes* (Paris, Pellet, 1780, p. 15, première édition : 1770).

<sup>1113</sup> « Gagnons les habitants, rendons-nous les soumis », Lemer cier, *Christophe Colomb*, cit., III, 14. Lemer cier s'exprime de manière explicite contre l'esclavage fondé sur « l'infériorité organique » de certaines ethnies – « iniquité barbare » aux « effets terribles » – et en faveur de l'égalité entre les peuples dans ses *Réflexions sur le danger des applications de la conjecturale doctrine orthoprénique* (cit., p. 12-13). Outre de Lesuïde, cette vision désenchantée du colonialisme semble encore une fois dériver de la lecture des *Deux Indes* de Raynal (cit.).

Plein d'hommes... Oui, dans l'autre est sans doute une terre  
Plus au sud, plus au nord, que sais-je?... Mais par-là  
*(Avec véhémence.)*  
D'autres, si ce n'est moi, reconnaîtront cela.  
Alors, en me pleurant, vous me rendrez justice,  
Aveugles compagnons, qui jurez mon supplice !  
*(Avec réflexion.)*  
Quel homme eût plus à vaincre arrêté dans un plan ?  
Seul devant la nature, et contre l'Océan,  
L'une me dit: Poursuis ; et l'autre en ma carrière  
Me dit : Recule, et vois mon immense barrière.  
O ma chère compagne et les jours et les nuits,  
Ma boussole ! c'est toi qui seule me conduis....  
Instruis-moi, réponds-moi, me restes-tu constante ? :  
Quel écart !... cèdes-tu toi-même à la tourmente ?  
De ta direction pourquoi tant déclinier ?  
En tes balancements, vas-tu m'abandonner ?  
Non !... vers ton pôle-nord tu reviens plus fidèle. [...]  
*(Avec recueillement.)*  
Je ne sais ;... mais hier, Observant les passages  
Des courants variés.... L'ouest, et certains nuages....,  
Quelques écueils.... la sonde enfin trouvant un fond....  
Oui, si la terre est loin, mon esprit se confond<sup>1114</sup>.

Dans ce passage qui annonce la verve et l'énergie de l'alexandrin hugolien, Lemerrier montre Colomb en proie à une espèce de délire mystique. Véhémence, réflexion, recueillement : dans une sorte de climax descendant, les didascalies scandent les différents états d'âme du tempérament atrabilaire en proie à une crise passant de la violence (dispersion d'énergie) au repos (le recueillement qui suit le relâchement d'énergie)<sup>1115</sup>. Capacité de voir l'invisible et de défier les forces de la nature, rupture avec une société qui ne le comprend pas : Colomb annonce pleinement la notion de « génie », de l'« homme océan » qui, victime de sa grandeur, est ainsi condamné à la solitude. « Plus au sud, plus au nord, que sais-je?... Mais par-là » : Colomb abandonne ici l'étude des cartes pour se laisser porter par son instinct, par son génie – dont la boussole représente à la fois le guide et une sorte de corrélat objectif. Conscient d'être incompris par les « aveugles » matelots, Colomb partage ses visions avec les « anciens » et son entreprise ne sera comprise que bien plus tard : son « amère puissance » le

<sup>1114</sup> Lemerrier, *Christophe Colomb*, cit., III, 3.

<sup>1115</sup> Aristote, en reliant la bile noire à l'élément aérien, associe ces alternances entre agitation et recueillement à la dispersion de la semence masculine. Voir Aristote, *Problème XXX*, cit., 953b40 - 954a1. Ici l'idée d'une dispersion d'énergie est plutôt liée à l'acte créateur du génie impliquée par la signification métapoétique qu'assigne Lemerrier au voyage et la symptomatologie aristotélicienne n'est reprise que dans l'alternance entre agitation et repos. Colomb est défini comme un personnage antithétique, ange et bête à la fois – et l'on connaît la fortune de cette opposition dans l'esthétique romantique – tantôt lucide tantôt en proie de son délire. Cette connotation inscrit encore un fois le personnage dans la représentation traditionnelle de l'atrabilaire : Pigeaud a souligné le caractère « polymorphe » du tempérament mélancolique, permettant au sujet de contenir dans les différents « stades » de son humeur – au moins en puissance – « tous les caractères de tous les hommes ». Voir Jackie Pigeaud, *La maladie de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Les Belles Lettres, 1989 p. 15-16.

condamne à être une figure de mauvais temps et de mauvais lieu<sup>1116</sup>. *Pinto* offrait avant tout une analyse lucide des mécanismes réglant le fonctionnement de l'état moderne et post-révolutionnaire, *Christophe Colomb* représente en revanche une réflexion aiguë sur la condition du génie. « Les cours ont, je le sais, plus d'écueils que les mers » (III, 7) ; « Je prouverai qu'un homme, à travers la tempête,/ Peut seul, et sans les rois, tenter un conquête » (I,3) : sans que la réflexion politique soit mise au centre de son drame, Lemer cier fait ici allusion – comme l'avait fait Langeac dans son poème – au rapport difficile avec l'autorité politique caractérisant sa vie personnelle ainsi que celle d'autres hommes de lettres subissant les hostilités du pouvoir impérial<sup>1117</sup>. L'évocation d'une autorité politique potentiellement hostile renvoie – il est vrai – à la censure impériale et au contrôle exercé par Napoléon sur le théâtre, mais elle semble également figurer l'opposition des « cabales », « entraves » néfaste pour le génie créateur.

Comme le souligne Arthur, la conquête de Colomb n'est qu'une victoire partielle<sup>1118</sup> : son navire échoue et le navigateur ne peut atteindre la côte qu'en l'abandonnant. Deux actes supplémentaires auraient dû peindre « le moment de triomphe » du « génie » du navigateur « sur les esprits et sur la cour » et non « l'image des persécutions qu'a subies Colomb pour salaire de ses services » : ce projet, qui aurait dû compléter le triptyque des actes de la comédie, n'a jamais été réalisé<sup>1119</sup>. La dernière apparition de Colomb au sein du macrotexte de Lemer cier remonte en revanche en 1819, dans le chant quatorze de la *Panhypocrisiade*, quand Lemer cier revient sur l'*imagery* du génie. Le navigateur est présenté d'abord comme un « rêveur en délire » et ensuite comme un « demi-dieu » dont l'entreprise reçoit la bénédiction des déités océaniques<sup>1120</sup> : on serait tenté d'y voir la réalisation de ces deux actes complétant le *Colomb* de 1809. Cette apothéose du héros est suivie pourtant par un triste démenti : dans les pages conclusives du chant quatorze, Lemer cier insère un court dialogue en

---

<sup>1116</sup> Massimo Colesanti se sert de cette expression dans la description des héros des poèmes de Vigny (Id., *Vigny o la condizione del poeta*, in Giovanni Macchia, Luigi De Nardis, Massimo Colesanti, *La letteratura francese dall'Illuminismo al Romanticismo* (1974), Milano, Rizzoli, 2000, p. 545, traduction originale). Si la conscience du malheur du génie prélude clairement à la caractérisation de grands-hommes chez l'auteur des *Poèmes antiques et modernes*, elle ne possède pas encore chez Lemer cier ce pouvoir néfaste et autodestructeur caractérisant le pessimisme du Vigny des *Destinées* ou de *Chatterton*.

<sup>1117</sup> Une autre lecture, qui n'exclut pas l'assimilation de Colomb au poète, consiste à voir dans le personnage du navigateur un avatar de Napoléon. J'hésite pourtant à voir dans le personnage de Colomb une référence parodique à l'épopée politique de Bonaparte, dans la mesure où cette assimilation n'est guère percevable à travers la réception de l'époque (comme elle l'était en revanche pour *Pinto*) et la continuation des reprises fut justement assurée par la police impériale. Il existe pourtant des connivences entre les deux personnages : les origines italiques ; les rapports à l'Angleterre ; l'éloignement de la « terre natale ». Sur le Colomb-Napoléon, voir Stéphane Arthur, *Les représentations théâtrales de Christophe Colomb*, cit., p. 161-162.

<sup>1118</sup> Ivi., p. 162.

<sup>1119</sup> Voir la Note finale de la pièce (p. 85-86).

<sup>1120</sup> Voir Lemer cier, *La Panhypocrisiade*, cit., XIV, p. 340-350.

vers alexandrins qu'il avait publié en annexe de sa traduction des *Vers dorés* de Pythagore, trois ans avant la création de sa comédie shakespearienne :

PYTHAGORE  
J'instruisis les mortels.  
HOMERE  
J'éternisai leur gloire.  
[...]  
COLOMB  
J'acquis un nouveau monde.  
CESAR  
Et j'ai mis l'autre aux fers.  
THEMIS  
Vous donc volez aux cieux ; vous tombez aux enfers<sup>1121</sup>.

Le texte met en scène dix grands-hommes du passé (Pythagore, Homère, Brutus l'ancien, Attila, Sylla, Omar, Tibère, Colomb, César) dont la vie entière est réduite à six simples syllabes : cet petit ouvrage brachylogique (6 vers disposés en 10 répliques chacune constituée d'un seul hémistiche, suivis d'un vers final) est une morne réflexion sur le rôle de l'homme sur la Terre et sur le rapport de ses actions à la temporalité<sup>1122</sup>. Sous les yeux implacables de Thémis, toute grandeur – dans le bien et dans le mal – s'efface. Cette réflexion, qui n'est pas sans implication politique, raille l'ambition et la gloire en insistant sur leur caractère fugitif. Même si la disposition typographique suggère que Colomb sera parmi les bienheureux qui iront « au ciel » – et on comprend d'emblée le sens ironique d'une pareille affirmation de la part du voltairien Lemercier – la construction de ce bizarre dialogue se fonde sur une *reductio ad minimum* du grand-homme dont les plus grands exploits peuvent être restreints à la longueur d'une poignée de syllabes. La figure de Colomb dans la comédie de Lemercier consiste à plusieurs égards en une amplification de la réflexion menée dans ce court dialogue ; l'absence dans la pièce de toute référence à sa gloire posthume semblerait ainsi confirmer le constat amer que l'on peut tirer de la sentence de Thémis : face au « jugement des siècles »,

---

<sup>1121</sup> Lemercier, *Le jugement des siècles*, dans *Traduction des vers dorés de Pythagore et deux idylles de Théocrite*, cit., p. 30-31. Dans, la version de la *Panhypocrisiade* (XIV, cit., p. 352-353) le titre est quelque peu différent (*Le jugement de Thémis*) et Lemercier y ajoute une tirade antinapoléonienne où César se plaint d'une destinée qu'il considère injuste et Thémis lui répond : « Toi qui dans l'univers, né pour tout subjuguier,/ Tuant la liberté que tu lui pus léguer/ Laisas par ton exemple, en sanglant héritage/ L'empire à des Nérons qu'adora l'esclavage ». De par la disqualification de César, présenté comme l'archétype de l'empereur, Lemercier stigmatise toute forme de gouvernement impérial.

<sup>1122</sup> De ce point de vue, les deux Colomb de Lemercier établissent un rapport de continuité avec les *Héologues*. Dans ce recueil de poème, il se servait du personnage d'Odin en tant que symbole de la force morale du grand-homme face à la mort, en opposant à la caducité du corps la possibilité d'éterniser l'être immatériel grâce à la gloire. Dans l'*Homme renouvelé*, contenu dans le même volume, Lemercier insiste sur l'idée de bonheur consistant justement en la poursuite d'un idéal de perfectibilité (voir Lemercier, *Héologues, ou Chants des poètes rois, et l'Homme renouvelé, récit moral en vers*, Paris, Renouard, 1804, troisième entretien). Le message du *Jugement* et de *Colomb* retranscrit cette même réflexion dans le registre d'un pessimisme à la fois historique et universel.

toute action humaine ne peut qu'être réduite aux proportions de l'infiniment petit. Le Colomb de Lemer cier, en dépit de sa grandeur, demeure la victime des « amères dérisions de la vie », de ce « désespoir » antique – bénédiction et misère du génie – pour lequel la modernité a trouvé le nom de « mélancolie »<sup>1123</sup>. Comme le Shakespeare ou le « visionnaire » Saint-Jean de Victor Hugo<sup>1124</sup>, comme l'Idamore de la tragédie de Casimir Delavigne (1821)<sup>1125</sup>, mais encore plus comme le *Moïse* de Vigny (1822) – victime « puissante et solitaire » de son don funeste – Colomb s'avère « un être complètement anormal, supérieur aux autres parce qu'il a été jusqu'au bout d'une des virtualités de l'humain et de l'Univers »<sup>1126</sup>.

---

<sup>1123</sup> Victor Hugo, *Préface* dans *Cromwell*, cit., p. 68.

<sup>1124</sup> Victor Hugo, *William Shakespeare*, cit., p. 86. L'intérêt des romantiques pour la bile noire et ses rapports à la création littéraire et à la *poiesis* au sens plus vaste du terme est assez connu. Une récente étude de Michel Delon a montré comment cette réflexion prend ses racines dans la réflexion théorique et dans la médecine du tournant du dix-huitième siècle. Si la mélancolie était perçue à l'époque comme une véritable maladie, l'idée de mélange noir comme tare et chiffre signalant l'homme de génie commencerait à se mettre en place bien avant Chateaubriand et Madame de Staël et traverserait d'ailleurs la production de Diderot, Voir à ce sujet Michel Delon, *Le principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIII<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 107-113. Dans son analyse de l'idée de génie, Delon souligne encore comme « une thématique poétique similaire est repérable de Mercier à Lamartine » (*L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, cit., p. 693). Encore une fois, la réélaboration qu'en fait Lemer cier se situe dans une continuité et non dans une rupture avec le siècle précédent.

<sup>1125</sup> La pièce, qui eut un succès remarquable (Odéon, 21 déc. 1821, Joanny jouait le rôle du protagoniste), met en scène la parabole de la montée et de la chute d'Idamore héros indien de la « tribu des guerriers ». Après s'être illustré dans nombre de combats, le Paria est immolé dans une sorte de sacrifice collectif (l'épisode est rapporté par un long récit hypotypotique du brame Empsael, voir Delavigne, *Le Paria*, Paris, Barba, 1821, V, 6). Inséré dans le cadre d'une tragédie en cinq actes et en vers (alexandrins et métrique variée pour les chœurs), le personnage de Delavigne montre à quel point le code tragique des partisans du classicisme s'avère contaminé par les thématiques du romantisme.

<sup>1126</sup> Pascal Melka, *Victor Hugo. Un combat pour les opprimés*, Paris, La Compagnie Littéraire, 2008, p. 30.

### III Thalie redemande son péplum ? Les ambiguïtés de Lemer cier académicien

Dans son étude sur le *Livre de Christophe Colomb* de Paul Claudel, Antoinette Weber-Caflisch n'hésite pas à souligner le caractère « problématique », voire « énigmatique » d'une pièce qui, loin d'être un simple drame musical, s'avère être une réflexion aiguë sur les possibilités de l'écriture théâtrale. D'après Weber-Caflisch, le sujet de la vie du navigateur, saisi dans son rapport complexe aux répercussions multiples et facettées de son mythe, se prêterait chez Claudel à un « affrontement » – qu'elle distingue nettement du « mélange » romantique – aux tonalités diverses, dans une pluralité de registres oscillant du « style élevé » de « l'épico-religieux » au « style bas » caractérisant la « comédie ou même les facéties de la farce »<sup>1127</sup>. Il serait du moins curieux de remarquer que le sujet du héros génois que les auteurs dramatiques se gardent bien d'aborder, apparaît lié – chez Lemer cier comme chez Claudel – à l'exploration des frontières du dramatique et à l'expérimentation du contraste entre différents registres. Si chez Claudel il s'agit de sonder le rapport entre le sacré et le profane, entre le haut et le bas, Lemer cier se sert de la figure de Christophe Colomb dans une réflexion qui semble poursuivre et redéfinir les résultats atteints avec *Pinto* et *Plaute*. A la veille de son élection à l'Académie Française, Lemer cier pousse son expérimentation jusqu'à une rupture affichée des unités dramatiques. S'agit-il de l'un des derniers feux de l'innovation lemercienne ? La production dramatique de l'auteur de *Pinto* semblerait s'orienter, à partir des années dix, vers un conservatisme esthétique devant justement caractériser tout bon académicien. Pourtant, vers la fin des années vingt et le début des années trente, la publication du recueil des *Comédies historiques* (1828) ainsi que la reprise de *Pinto* à la Porte Saint-Martin tendraient à redéfinir ce changement d'orientation ; de plus, si l'on met un instant de côté les dates de créations des comédies régulières de Lemer cier pour s'en tenir en revanche aux dates de composition de ces mêmes ouvrages et au contexte où elles ont vu le jour, le tournant réactionnaire de l'auteur de *Pinto* prend effectivement un sens nouveau.

---

<sup>1127</sup> Antoinette Weber-Caflisch, « A quoi tient Le Livre de Christophe Colomb de Claudel », dans Jacques Houriez (éd.), *Christophe Colomb et la découverte de l'Amérique*, cit., p. 201-240.



### III Thalie redemande son péplum ? Les ambiguïtés de Lemer cier académicien

#### III.1 L'élection à l'Académie : un tournant réactionnaire ?

L'élection de Lemer cier à l'Académie Française causa quelques soucis à certains de ses membres, les plus proches de l'Empereur, et les bizarreries de *Colomb* n'en étaient pas la seule cause. Les académiciens voulaient s'assurer de la présence du dramaturge aux cérémonies officielles aux Tuileries. Marie-Joseph Chénier est ainsi chargé de demander à l'auteur de *Pinto* un engagement formel l'obligeant à se conformer à l'usage, ce que le vieil ami de Bonaparte accepta<sup>1128</sup>. Les feux du dissident Lemer cier ne tardent pas à se manifester, comme en témoigne l'éloge qu'il prononce en l'honneur de l'encyclopédiste Naigeon son prédécesseur, farci d'attaques voilées contre la politique culturelle de Napoléon<sup>1129</sup>. Dans sa *Réponse* au *Discours* que prononce Lemer cier, Philippe-Antoine Merlin de Douai glisse pourtant sur les aspects politiques et se concentre sur l'œuvre dramatique du nouvel élu. Après avoir analysé les qualités et les défauts de *Pinto* et de *Plaute*, Merlin passe à l'examen de *Christophe Colomb* :

Je ne dois en parler que pour protester, au nom de vos vrais amis, contre l'abus que vous y avez fait de vos talents, en vous écartant [...] de l'unité de temps et de lieu [...] que vous n'aviez déjà que trop offensée dans *Pinto*. [...] Si, tout récemment, dans des leçons publiques et savantes sur l'art dramatique, vous n'aviez pas solennellement professé une doctrine réparatrice de l'exemple que vous avez donné, l'Académie n'aurait pas pu [...] vous admettre dans son sein [...] elle aurait sacrifié son estime pour vous à la crainte d'encourager les jeunes élèves de Melpomène et de Thalie à suivre la route que vous leur aviez si imprudemment ouverte.

Douai veut effectivement qu'une chose soit claire dès le début : ce n'est pas l'auteur des comédies historiques que l'Académie reçoit dans ses rangs ; le fauteuil quatorze est offert au dramaturge qui, « nourri de l'étude des anciens, pénétré de leur esprit [...] identifié avec eux » a « fait reparaître *Agamemnon* sur la scène française»<sup>1130</sup>. Les paroles de Douai s'avèrent fondamentales pour mieux comprendre la production comique de Lemer cier qui suit de près son élection à l'Académie : la *Note* publiée la veille de la création de *Christophe Colomb* avait tout l'air d'une *Verneinung* freudienne d'un romantique qui ne saurait pas s'avouer et prononcée par un auteur qui, conscient de la hardiesse de son entreprise, n'arrive pas à

---

<sup>1128</sup> Voir, à ce sujet, Paul Mesnard, *Histoire de l'Académie de sa fondation jusqu'en 1830*, Paris, Charpentier, 1857, p. 256-257.

<sup>1129</sup> Dans la bouche de Lemer cier, que la censure impériale avait éloigné du théâtre, des expressions conventionnelles telles que « l'impérissable république des lettres » ou « la nation que ses guerres n'ont pas détournée des arts de la paix », évoquées également par Mesnard (*ivi*, p. 257), prennent une connotation tout à fait particulière. Derrière l'éloge d'un Naigeon objet « d'abus tyranniques » au cœur « blessé » par « l'injustice » de ses « oppresseurs », il était aisé d'entrevoir l'esquisse d'un autoportrait dissimulé. Voir *Discours de Lemer cier pour son élection à l'Académie Française*, (5 sept. 1810), Paris, Baudouin, 1810, p. 22-28.

<sup>1130</sup> *Réponse de Merlin*, dans *Discours de Lemer cier pour son élection à l'Académie Française*, cit., p. 29-33.

assumer la responsabilité de sa prouesse. Les temps n'étaient pas mûrs – il est vrai – et le dramaturge, gardant en mémoire le succès de scandale de *Pinto*, avait probablement pressenti l'échec de sa comédie shakespearienne. Pourtant, lorsque Lemer cier renie ouvertement et dans un texte publié en 1817 le titre de « novateur » qu'on lui avait attribué<sup>1131</sup>, c'est surtout par respect à cette institution qui lui avait offert un fauteuil et qui représentait désormais le seul théâtre lui étant encore ouvert. La rupture avec l'Empereur étant désormais définitive après 1810, Lemer cier est contraint d'abandonner temporairement la scène et se consacre à la publication de ses essais de poésie, tout en ayant accumulé nombre de tragédies et de comédies (« historiques » ou non). Il faut attendre la chute de Napoléon pour que l'auteur de *Plaute* connaisse encore les feux de la rampe. Au retour à la tragédie nationale marquant les années vingt et en général la période de la monarchie restaurée<sup>1132</sup>, correspond également de la part de Lemer cier un retour à la comédie de mœurs, genre en vogue sous Louis XVIII<sup>1133</sup>. Dans les comédies composées ou représentées entre 1816 et 1823, la versification à laquelle Lemer cier ne saurait renoncer, est ramenée – tout comme la structure et l'aménagement des unités – à des formes plus traditionnelles. Cette production, dont l'orientation réactionnaire apparaît, sinon démentie, du moins nuancée par les comédies publiées vers la fin des années vingt, s'avère être effectivement – si l'on considère l'activité contemporaine des auteurs comiques de sa génération – une prérogative de Lemer cier.

Un autre détracteur du romantisme – ou plutôt des romantiques – tel qu'Alexandre Duval, quoique académicien dès 1812, s'avère par exemple à cette époque beaucoup moins soucieux du respect de la tradition classique. En 1833, l'auteur de *Struensée* et d'*Edouard d'Ecosse* écrit – il est vrai – une lettre féroce où il « accuse » Hugo « d'avoir, par des doctrines perverses et des moyens que [lui]-seul [savait] employer, perdu l'art dramatique et ruiné le théâtre français »<sup>1134</sup>, mais ses *Réflexions sur l'art de la comédie* nous offrent une conception du théâtre bien différente. Les *Réflexions*, lues à l'Académie Française le 4 avril 1820, retracent rapidement l'histoire de Thalie de ses origines gréco-romaines jusqu'à la fin du dix-huitième siècle<sup>1135</sup>. De tous les ouvrages comiques produits entre le déclin de l'Empire Romain et Corneille, Duval ne sauve que la *Farce de maître Patelin*, dans la mesure où sa

---

<sup>1131</sup> Lemer cier, *Cours analytique de littérature*, cit., t. 2, p. 53.

<sup>1132</sup> Voir *supra*, la partie consacrée à la tragédie.

<sup>1133</sup> Sur la comédie de mœurs, voir Louis Allard, *La comédie de mœurs en France au dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1923.

<sup>1134</sup> Alexandre Duval, *Lettre à M. Victor Hugo*, Paris, Dufey et Vezard, 1833, p. 6.

<sup>1135</sup> Alexandre Duval, *Réflexions sur l'art de la comédie*, lues à l'Académie Française le 4 avril 1820, Paris, Ladvocat, 1820.

verve comique annoncerait déjà le ton de Molière qui aurait su porter le genre comique au degré maximal de perfection. Il est clair que, dans cette première partie, d'ailleurs la plus courte, Duval répond aux obligations du genre du discours académique et propose un bilan historique très conventionnel. Dans leur ensemble, les *Réflexions* constituent une profonde analyse du rapport de la comédie à l'histoire et au politique, du pouvoir potentiel d'un médium – le théâtre – qui sans l'intervention de la censure serait à même d'influencer le cours des événements. D'où la stigmatisation de la Terreur dont l'Empire ne représenterait que le prolongement et le dédain face aux auteurs qui se sont asservis aux différents dispositifs de gouvernement : Duval prône le retour à un théâtre politique de résistance et de dissidence face aux deux régimes qui ont gouverné la France dont un ouvrages parmi d'autres, tel que l'*Ami des lois* de Laya se ferait l'emblème. Cet éloge, pourtant assez conventionnel si l'on pense au tournant royaliste de l'académicien Laya après Waterloo<sup>1136</sup>, lui sert d'introduction au nœud central de sa réflexion : à la suite de l'expérience des « révolutions », l'art de la comédie est « enchaîné » à la politique qui fait désormais « partie du domaine de Thalie ». D'après Duval, il faut que les adorateurs de Thalie se consacrent à une nouvelle comédie de mœurs abandonnant les « manières extérieures des hommes » pour se livrer, à la manière du *Mariage de Figaro*, à l'analyse des « passions et [d]es formes de leur esprit »<sup>1137</sup>.

---

<sup>1136</sup> C'est en faisant appel aux accusations de monarchisme dont il s'était si bien défendu en 1793 que Laya décide de reporter sur les planches son *Ami des lois* en 1814. Les différentes réceptions de 1793 et 1795 avaient transformé le sens de la pièce et réécrit sa signification politique sans en changer un seul mot : il s'agissait là de reprendre cette signification que ses accusateurs avaient superposée à sa comédie pour transformer ce « sens vécu » lors de la création en « sens voulu » à l'occasion d'une nouvelle écriture. Rejetée d'abord en 1814, autorisé en 1817 (Laya avait eu son fauteuil à l'Académie en 1816), l'*Ami des lois* ne fut finalement jamais effectivement repris, le dispositif censorial de la monarchie restaurée craignant que la pièce ne puisse évoquer, en dépit de ses positions favorables au gouvernement, un passé orageux et encore trop récent. Le nouvel *Ami des lois* fut pourtant publié en 1822 et en 1824 : rien à voir avec le succès éditorial de 1793, quand la pièce avait fait l'objet de 12 éditions dont trois seulement autorisées. Sur ce sujet, voir l'introduction de l'édition critique de Mark Darlow et Yann Robert (cit., p. 7-125).

<sup>1137</sup> Duval, *Réflexions*, cit., p. 12-15.

### III.1.1 Le retour à la comédie de mœurs

Cette réélaboration d'un genre formé tel que la comédie de mœurs montre encore une fois à quel point les auteurs de théâtre sont conscients du besoin d'un renouveau de la scène française qui ne peut se faire que grâce à une réflexion sur le rapport entre l'histoire, la société et l'individu entraînant nécessairement un examen profond de la relation de la mimesis scénique à la réalité. Ce besoin de renouveau ne se concrétise d'ailleurs pas en l'élaboration d'une pensée du comique unique mais il se manifeste plutôt en un ensemble d'observations et de réflexions très hétérogène : Andrieux, auteur actif depuis 1782, prône par exemple un genre de comédie essentiellement réactionnaire par rapport à ses contemporains<sup>1138</sup>, quoique sa pratique dramaturgique ne respecte pas toujours ses propos théoriques<sup>1139</sup>. Directeur de l'Odéon de 1816 à 1821<sup>1140</sup>, Picard revivifie en revanche le théâtre comique grâce à son genre épisodique. De la vérité avant toute chose : pour l'auteur des *Ricochets* (1807), si peu soucieux de l'esthétique classique et notamment des unités de lieu, de temps et même d'action, le théâtre doit être avant tout une peinture de la société : dans un texte aux échos clairement de Beaumarchais mais qui annonce déjà un romantisme bien plus mûr, Picard définit la scène comique comme « une image de la vie »<sup>1141</sup>.

Si d'un point de vue théorique la critique ne comporte pas un panorama homogène, la pratique scénique atteste la même variété : les années dix-vingt voient également l'essor des scènes historiques – genre de dérivation mercienne normalement non conçu pour la représentation – dont l'œuvre de Ludovic Vitet et Prosper Mérimée sont les exemples le plus connus. Roederer commence à écrire ses comédies historiques (*Le Marguillier de Saint-Eustache* est publié pour la première fois en 1819), pour lesquelles il revendique la paternité du Président Hénault<sup>1142</sup>. Vers 1825, c'est la comédie-vaudeville, genre aux contours flous où

---

<sup>1138</sup> Voir l'*Avertissement* et le *Prologue* dialogué de la *Jeune créole* (1816-1817), où l'auteur prend les distances avec le théâtre de « Shakspir » et affirme avoir « francisé » l'ouvrage trop irrégulier de Cumberland d'où sa comédie est tirée (*Œuvres*, 1818, cit., t. 3, p. 4-21).

<sup>1139</sup> Comme le souligne Logé, dans des pièces telles que le *Le Vieux Fat* (1810) la recherche de « l'effet de théâtre » et de « l'intérêt » compromettrait « son intention initiale de ressaisir le comique franc et naturel de jadis », Tanguy Logé, « Le théâtre comique sous le Consulat et l'Empire : pour ou contre le rire ? », cit., p. 325.

<sup>1140</sup> Après l'incendie de 1818, Picard suit les acteurs qui s'installent à la salle Favart. Il inaugure également la nouvelle salle en 1820. Voir Porel et Monval, *L'Odéon*, cit., vol. 2, p. 289-291. Après la publication de son étude *Du second Théâtre Français ou instruction relative à la déclamation dramatique* (cit.), Lemerrier avait été en revanche chargé par le compte Pradel d'en reconstituer la troupe (voir Souriau, *Népomucène Lemerrier*, cit., p. 76-77).

<sup>1141</sup> Picard, seconde *Préface* de *Le Passé, le présent et l'avenir* dans *Théâtre républicain posthume et inédit de J. B. Picard*, éd. de C. Lemesle, Paris, Bechet, 1832, p. 21. La formule est reprise, mot à mot, par Georges Sand dans son *Château des déserts* de 1851 (voir *Œuvres illustrées de Georges Sand*, Paris, Hetzel, 1853, t. 5, p. 104).

<sup>1142</sup> Voir *Infra*.

excellent pendant la deuxième moitié du siècle Scribe et Labiche, qui commence à s'imposer sur les scènes subalternes, quoique le vaudeville pénètre aussi à l'Odéon même avant le deuxième incendie<sup>1143</sup>. Si l'on s'en tient à la haute Thalie, les deux grands succès comiques de l'époque qui se situent aux deux extrémités de l'arc chronologique correspondant au retour de Lemercier à la comédie régulière, sont effectivement deux comédies de mœurs se signalant par deux structures dramaturgiques diamétralement opposées. *Les Deux Philibert* de Picard, en trois actes et en prose, créée à l'Odéon le 10 août 1816, est une pièce à équivoques qui joue sur l'homonymie entre deux frères, l'un raisonnable, l'autre dissipé, où le vertueux aîné risque de rater son mariage lorsque son futur gendre, Duparc, le confond avec son cadet. Dans le goût de l'auteur pour la comédie à épisodes, l'action se déplace d'une « rue solitaire » du quartier des Invalides (premier acte), au salon de la maison de campagne de Duparc (deuxième acte) pour se clore sur une place publique du village<sup>1144</sup>. Le deuxième triomphe du théâtre comique sous Louis XVIII est dû aux soins d'un auteur qui s'est essentiellement illustré dans le genre tragique et dont la production montre toute la vitalité d'une Melpomène qui est encore capable de rivaliser avec Momus. Le succès de cet auteur dépend justement de son habileté à concilier le code tragique et la sensibilité romantique et son respect pour la tradition classique se manifeste également dans sa production comique<sup>1145</sup>. Créée à la Comédie-Française le 26 décembre 1824, *l'Ecole des vieillards* de Casimir Delavigne, comédie en cinq actes et en vers, présente une intrigue centrée sur un cas d'adultère évité à la dernière minute. Hortense, la jeune épouse (20 ans) du sexagénaire Danville se laisse séduire par les fastes de la capitale au point d'arriver presque à céder aux avances du jeune duc D'Elmar. Le barbon Danville défie le duc qui le désarme pendant le combat singulier, mais la jeune et vertueuse Hortense reste fidèle à son mari et le couple retourne enfin à la tranquillité du Havre<sup>1146</sup>. Le dénouement, conçu comme un anti-*Mariage forcé* semble élaboré justement

---

<sup>1143</sup> Sur la comédie-vaudeville, ses origines et son développement, voir Fernande Bassan, « La comédie de boulevard au XIX<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1991, 43. p. 169-181 ; sur la production de Roederer et les scènes historiques, Michèle H. Jones, *Le théâtre national en France*, cit., p. 109-132. Pour ce qui concerne les reprises, *Tartuffe* s'avère encore la comédie la plus souvent jouée pendant tous les siècles (voir *supra*). Aux originaux moliéresques et à leurs imitations, il faut également ajouter les « arrangements » réalisés par Alexandre Pieyre, dramaturge prolifique, déjà actif avant la Révolution, qui publie un recueil de ses comédies en 1811 (Paris, Maradan).

<sup>1144</sup> Picard, *Les deux Philibert*, Paris, Gide, 1816. Les éditions séparées de la pièce ne comportent aucune préface. La comédie de Picard, souvent reprise, eut aussi une « imitation » vaudevillée créée à la Porte Saint-Martin (Merle, Brazier, Dumersan, *Les deux Philiberte ou sagesse et folie*, Paris, Barba, 1817) et une *Suite* due aux soins d'Hippolyte et Lamballe et créée à l'Odéon le 4 février 1817. En 1821, Scribe en tire avec Moreau une comédie-vaudeville (*Philibert marié*, Bruxelles, Dumont, 1821).

<sup>1145</sup> Sur le théâtre de Delavigne et sa réception, voir Sylvain Ledda et Florence Naugrette (éds.), *Casimir Delavigne en son temps. Vie culturelle - théâtre - réception*, Paris, Eurédit, 2012.

<sup>1146</sup> Déjà avant la création de *l'Ecole des vieillards*, Lemercier avait loué le style comique de Delavigne, si plein « d'esprit » et de « verve » (*Avant-propos*, dans *Clovis*, cit., p. XI).

pour aller à la rencontre du goût d'un public bourgeois et le grand succès de la pièce – dû au moins en partie à l'interprétation de Talma<sup>1147</sup> – montre la permanence d'une esthétique comique encore assez régulière<sup>1148</sup>.

### III.1.1.1 Le Barde apprivoisé : les comédies régulières de Lemer cier

Dans sa « tragicomédie » *Dame Censure*, accompagnant le succès comique du *Maniaque supposé*, Lemer cier ironise sur l'interdit que l'Empire avait jeté sur l'ensemble de son répertoire : « Ces moyens-là m'avaient long-tems réussi contre *Népomucène le bizarre* sur qui j'ai lâché durant plus de quinze ans l'essaim de tous les insectes quotidiens et hebdomadaires »<sup>1149</sup> – affirme Mille-Œil, pseudonyme de l'Esprit de parti. Au cours des années 1816-1824, Lemer cier fait représenter un total de quatre comédies : *Le Frère et la sœur jumeaux* (Odéon, 7 novembre 1816), *Le Faux bonhomme* (Théâtre Français, 25 janvier 1817), *Le complot domestique ou le maniaque supposé* (Odéon, 16 juin 1817) et *M. de Noirville ou le Corrupteur* (Odéon, 26 novembre 1822), ces deux dernières étant liées à l'affaire de deux *Charles VI*<sup>1150</sup>. Ce petit corpus se fonde sur un certain nombre d'éléments communs : l'inspiration bourgeoise reliant d'ailleurs Lemer cier aux œuvres contemporaines de Picard ou Delavigne et la structure régulière en trois actes et en vers alexandrins. Des quatre ouvrages évoqués, un seulement – *Le Frère et la sœur jumeaux* – a été vraisemblablement composé pendant la Restauration, les autres ayant été enfermés dans ses tiroirs quand la plume de Lemer cier fut mise sous silence par l'autorité Impériale. *Le frère et la sœur Jumeaux* et *Le Corrupteur* sont de plus les seuls véritables succès comiques qu'obtient Lemer cier à la même époque, alors que *Le Faux bonhomme* représente pour l'auteur l'une des chutes les plus retentissantes de sa carrière dramatique<sup>1151</sup>. Lorsque Lemer cier crée à l'Odéon *Le frère et la sœur jumeaux*, il est absent du Second Théâtre depuis quasiment huit ans : ayant repris son *Cours* à l'Athénée de Paris le 13 janvier de la même année<sup>1152</sup>, il avait fait représenter son *Charlemagne* à la Comédie-Française quelques mois

---

<sup>1147</sup> Talma fit fureur dans le rôle bien risible du barbon bourgeois et de provincial et le public n'eut probablement pas de mal à voir les analogies entre le personnage de Danville et la situation de l'acteur, lui aussi mari jaloux d'une jeune épouse éprise de Paris. Sur ce sujet, voir Mara Fazio, *François-Joseph Talma*, cit., p. 222-225.

<sup>1148</sup> Casimir Delavigne, *L'Ecole des vieillards*, Bruxelles, Dupont, 1826.

<sup>1149</sup> Lemer cier, *Dame censure*, cit., p. 70. Sur les deux comédies Voir *supra*.

<sup>1150</sup> Sur *Le complot domestique* et *Le corrupteur*, voir la partie consacrée à la tragédie.

<sup>1151</sup> Voir Porel et Monval, *L'Odéon*, cit., t. 1, p. 284-288. Une comédie « romanesque » d'Alexandre Duval portant le même titre et mettant en scène un caractère très semblable, fut créée quatre ans plus tard au Théâtre-Français. La pièce obtint le même insuccès que son homonyme lemercienne (Alexandre Duval, *Le faux bonhomme*, représentée par les comédiens ordinaires du Roi le 7 avril 1821, Paris, Barba, 1821. Sur le spectacle et sa réception voir *Journal des débats*, 4 avril 1821).

<sup>1152</sup> *Le Journal des débats* (10 janvier 1816) en avait somptueusement annoncé la reprise.

auparavant (27 juin 1816)<sup>1153</sup>. Lemer cier espère probablement compenser son insuccès dans le genre de Melpomène avec un ouvrage nouveau dans le style de la Thalie régulière.

Le choix du théâtre n'est pas un hasard : l'Odéon avait vu, en 1809, la chute désastreuse suivie à la bataille de *Christophe Colomb*, après laquelle l'auteur d'*Agamemnon* était généralement considéré sinon comme un novateur, du moins comme un dramaturge extravagant<sup>1154</sup>. Pourtant, bien plus important que le lieu de représentation, pour une fois, c'est le sujet. *Christophe Colomb* avait été définie par son auteur comme une comédie shakespearienne mais – en dépit de quelques ressemblances structurelles avec la *Tempête* – l'intrigue n'était guère puisée dans le réservoir du macrotexte du Barde : Lemer cier avait en revanche essayé de composer à la manière de Shakespeare un ouvrage hybride mêlant le code tragique et l'épopée et brisant les unités dramatiques. La comédie qu'il fait donc représenter à l'Odéon en 1816 doit être un antidote, un remède pour effacer de la mémoire collective le sens que l'adjectif « shakespearien » impliquait au moment où l'auteur s'en était servi en 1809. *Le frère et la sœur Jumeaux* est effectivement une autre comédie shakespearienne, mais dans un sens complètement différent<sup>1155</sup> : sans vouloir dépasser les colonnes d'Alcide de la hiérarchie générique et montrant son adhésion aux canons du classicisme ou, du moins, aux règles de la comédie classicisante en vogue à l'époque, Lemer cier reprend chez l'auteur d'*Hamlet* une histoire qu'il réduit et réadapte, à la manière de Ducis, au théâtre français. L'emprunt de Lemer cier est déjà évident au lendemain de la création, d'ailleurs moins suivie que d'habitude par les journaux<sup>1156</sup>, et le critique du *Mercure de France* voit dans la comédie en trois actes et en vers un remanient peu réussi de « Shakspear » et de « Bandel, mauvais auteur italien » qui aurait été aussi la source de l'original anglais<sup>1157</sup>. Si en ce qui concerne Shakespeare il n'y a pas de doute possible – la comédie en question est en fait *La nuit des rois* – on ne possède aucune preuve de la connaissance de Lemer cier de la *Nicuola innamorata* de Matteo Bandello, auteur qu'il n'évoque ni dans le paratexte ni dans ses textes théoriques<sup>1158</sup>.

---

<sup>1153</sup> Voir *Infra*.

<sup>1154</sup> Comme le rappelle Vauthier, certains journaux avais pris l'habitude de l'appeler « Népomucène Le Bizarre ». Id., *Essai sur la vie et le œuvres de Népomucène Lemer cier*, cit., p. 37.

<sup>1155</sup> Lemer cier, *Le frère et la sœur jumeaux*, Paris, Barba, 1816.

<sup>1156</sup> La rentrée de Mademoiselle Mars avec le *Misanthrope* avait effectivement monopolisée temporairement la presse sur les spectacles.

<sup>1157</sup> *Mercure de France*, novembre 1816.

<sup>1158</sup> Matteo Bandello, *Nicuola innamorata di Lattanzio va a servirlo vestita da paggio e dopo molti casi seco si marita, e ciò che ad un suo fratello avvenne*, dans *Novelle* II, 36. La critique moderne ne semble pas non plus supporter l'hypothèse d'une filiation directe entre le texte de Bandello et la *Twelfth night*, les similitudes entre les deux ouvrages étant plutôt liées à un hypotexte commun, *Gl'Ingannati* (1531), comédie composée par le groupe des Académiciens « Intronati » de Sienne. Shakespeare connaissait probablement la nouvelle *Of Apollonius and Sylla* (1531) de Barnaby Riche, inspirée de la *Nicuola innamorata*. Sur la genèse de la *Nuit des rois*, voir Giorgio Melchiorri, *Shakespeare*, cit., p. 364-369.

Amoureux de la veuve Plangine<sup>1159</sup>, le comte Albini envoie auprès d'elle son valet Ambrosio pour lui faire part de son inclination. Plangine tombe amoureuse d'Ambrosio, mais le jeune page est en réalité Célia, fille d'un seigneur romain tombée en disgrâce à la suite du pillage de Rome. Elle était censée épouser Albini, les deux familles ayant décidé de les unir en mariage sans que les deux jeunes gens ne se soient jamais vus. Célia est sûre d'avoir perdu son frère jumeau Célio, proscrit de la ville, qui revient en revanche au deuxième acte, sous le faux nom d'Angélio. La ressemblance entre les deux jeunes hommes (dont l'un est justement Célia déguisée) engendre une série de malentendus : Plangine confond Angélio et Ambrosio et lui avoue sa passion ; Virague – d'un parti rival d'Albini – prend Célia pour Célio et, pour échapper à la colère du prince jaloux, révèle son identité à Albini qui le fait emmener. Célia se voit contrainte de révéler elle aussi sa véritable identité et le prince, touché par son histoire et las d'attendre la capricieuse Plangine, décide de l'épouser, non sans annoncer sa résolution à la comtesse pour se venger de son dédain hautain. Nouvelle méprise : Frangine, le croyant Célia, insulte son jumeau en le traitant de « petite intrigante effrontée ». La libération de Virague met une fin à l'imbroglio : Célia retrouve son frère qui épouse finalement Plangine.

Le « demi succès » d'ailleurs très éphémère (deux reprises uniquement) qu'obtient à la pièce après une première « orageuse » et pas mal de coupures<sup>1160</sup> est probablement dû à l'ancienne renommée de Lemercier qui se montre extrêmement reconnaissant envers les comédiens – notamment à mademoiselle Hubert, pour qui la pièce représentait une sorte de début comique après plusieurs succès dans le genre de Melpomène – et envers Picard, directeur de l'Odéon, qui avait suivi de près les répétitions<sup>1161</sup>. Dans son examen de la pièce, jugée « amusante » en dépit d'une intrigue trop compliquée, le *Constitutionnel* se plaint en revanche d'un jeu d'acteurs qui aurait « laissé beaucoup à désirer », en soulignant au passage le ton excessivement pathétique caractérisant le récitatif de la Hubert<sup>1162</sup>. Ne pouvant attaquer la structure régulière de la comédie, la critique dénonce les déséquilibres stylistiques d'une versification « pénible » et invite l'auteur à revenir aux « sources pures et élevées » qui avaient fait la fortune de son « beau talent » pour ainsi « donner un frère à Agamemnon »<sup>1163</sup>. Si l'on compare *Le frère et la sœur jumeaux* à l'original shakespearien, on voit clairement que Lemercier travaille *per via di levare* : le temps et le lieu sont respectivement reconduits à

---

<sup>1159</sup> Chez Shakespeare, Olivia, hypotype de Plangine, n'est pas une veuve, comme l'était en revanche la Julina de Riche. Cela ne prouve guère une filiation entre les deux textes, le personnage de la jeune veuve étant assez commun dans le théâtre comique.

<sup>1160</sup> Porel et Monval, *L'Odéon*, cit., t. 1, p. 264.

<sup>1161</sup> Voir la *Note* finale de l'édition (Barba, 1816)

<sup>1162</sup> *Le Constitutionnel*, 7 novembre 1816.

<sup>1163</sup> *Journal des débats*, 12 novembre 1816.



l'unité, les actions satellites de la cour d'Olivia ainsi que les rôles du *clown* et de Malvoglio disparaissent – en général le nombre de personnages passe de seize à six – et la scène est déplacée de l'Illyrie à la Rome du seizième siècle. Toute référence au naufrage – qui aurait pu rappeler à l'esprit des spectateurs les bizarreries de *Christophe Colomb* – est nécessairement évacuée et remplacée par le pillage de Rome de la part du « connétable de Bourdon ». En dépit de cette simplification et de cette normalisation évidente, la comédie est mal accueillie par les journaux : en ligne général, la presse s'attaque au style trop familier de certains passages et accuse l'auteur d'avoir réalisé une comédie à l'intrigue trop difficile à suivre dont le dénouement n'était pas suffisamment vraisemblable<sup>1164</sup>.

Le *Faux bonhomme*, créé au Théâtre Français le 25 janvier 1817, affiche la même régularité. Cette comédie en trois actes et en vers avait été reçue à la Comédie-Française le 15 juillet 1806<sup>1165</sup> et doit attendre plus de dix ans avant d'affronter l'épreuve de la rampe. D'après l'auteur, la première lecture eut le suffrage de Mme Talma et Monvel mais la représentation fut suspendue à cause d'une maladie de Fleury. Il en avait pourtant une certaine « défiance », l'ouvrage n'apportait « rien de trop neuf et de trop risqué », mais il s'agissait néanmoins d'une comédie assez banale, se signalant par une intrigue mal suivie et des caractères assez faibles. Le caractère protagoniste lui paraît notamment peu original : il aurait mieux fait de peindre un « Faux Bon Diable », personnage plus fin et « théâtral », agissant « en arrière » et par sa « feinte véhémence et son air de cordialité ». Tout pour Lemerrier annonce déjà l'échec, et – à ce qu'il affirme – s'il accepte de faire représenter son ouvrage c'est pour aller à l'encontre d'un désir des acteurs<sup>1166</sup>. Dans une *Note* finale accompagnant la première et unique édition, Lemerrier continue de réfléchir sur sa chute, qui serait due essentiellement à des structures dramaturgiques peu efficaces et affirme considérer cette comédie et sa tragédie d'*Isule et Orovèse* comme ses seuls véritables échecs<sup>1167</sup>.

---

<sup>1164</sup> La méprise entre les deux jumeaux, élément que Shakespeare et ses sources tirent probablement des *Ménechmes* plautins, se fonde chez Lemerrier sur l'identité des habits de Célio et Célia, identité qui est d'ailleurs purement casuelle. D'après *Le Constitutionnel* (cit.), cette casualité rendrait justement l'imbroglie entièrement invraisemblable. Tout en soulignant la difficulté d'une pièce si difficile à résumer, le périodique affirme néanmoins que la pièce s'entend « aisément lorsqu'on voit les personnages en action ».

<sup>1165</sup> Maurice Souriau, *Népomucène Lemerrier*, cit., p. 79.

<sup>1166</sup> Lemerrier, *Le faux bon homme*, comédie en trois actes, au Théâtre-Français, le 25 janvier 1817, Paris, Barba-Garnier, 1817, p. 2-6.

<sup>1167</sup> « Le vice radical de ma comédie est la combinaison de deux personnages, qui, marchant de front, sans contraster ensemble et sans dépendre l'un de l'autre, [...] ont embarrassé d'un double développement de caractères, la marche de deux premiers actes, [...] et m'ont contraint à rejeter dans le troisième tout l'effet comique », *Ivi*, p. 71

L'intrigue de la comédie tourne autour des ruses de Montledoux, dont le vrai caractère est pourtant révélé dès le début de la pièce<sup>1168</sup>. Usurier, hypocrite et ambitieux, Montledoux exploite la chute de la famille d'Harville pour se marier avec Ursule, amoureuse du jeune d'Olban qui serait disposé à l'épouser en dépit de son économie précaire et sauver ainsi la famille. Montledoux s'est enrichi par l'astuce : il a privé ses cousins de leur héritage légitime en profitant du délire de son oncle mourant. Mme d'Harville, sa belle-sœur Mme Laherte et le jeune couple sont tous au courant de la vérité sur Montledoux, M. d'Harville étant sa seule dupe : il est aisé d'y reconnaître l'énigme allusion aux dynamiques familiales du *Tartuffe*<sup>1169</sup>, mais dans ce cas les détracteurs de l'hypocrite s'avèrent très entreprenants et réussissent presque immédiatement à l'éloigner du noyau familial. Le premier acte se termine sur un Montledoux furieux, jurant sa vengeance à Mme d'Harville qui est parvenue à sauver sa belle-fille Ursule du mariage. Ayant volé aux d'Harville ce qui restait de leur fortune, Montledoux essaie d'ôter la place d'Ambassadeur que le gouvernement avait offert à d'Harville et de lui faire croire que sa femme le trompe : Mme Laherte fait exploser la question de l'héritage extorqué, d'Harville obtient son poste et le faux bonhomme est contraint à subir un procès. Rien de plus conventionnel que cette intrigue, où Lemer cier semble mêler au modèle du *Tartuffe* le schéma de la comédie didactique de la période révolutionnaire, où s'opposent des paradigmes positifs et vertueux et des exemples de mauvaise conduite<sup>1170</sup>.

Si Duval obtient, quatre ans plus tard, un bon succès avec une comédie au même titre et à l'intrigue similaire<sup>1171</sup>, la pièce de Lemer cier, tombée – comme le rappelle l'auteur sur le frontispice – dès le commencement du troisième acte, subit les huées du public et les critiques de la presse. Les journaux prennent deux partis différents : soit ils l'ignorent complètement, soit ils en soulignent les défauts : pour les *Annales encyclopédiques*, l'ouvrage de Lemer cier « annoncé » comme une comédie de caractère, ne serait que la « nouvelle production d'un homme de mérite qui se trompe beaucoup depuis quelque temps »<sup>1172</sup> ; l'*Esprit des journaux*

<sup>1168</sup> « Tout plein d'antipathie et de ressentiment/ Cet homme est un sournois, et son maintien vous ment » *Ivi*, I,4.

<sup>1169</sup> La critique contemporaine y voit justement une sécularisation du *Tartuffe* : en renonçant au « manteau de la religion », Montledoux couvre son « égoïsme » et sa « cupidité » derrière « le masque de la bonhomie ». voir le *Constitutionnel*, 31 janvier 1817.

<sup>1170</sup> D'après Marjorie Gaudemer, la plupart des pièces patriotiques de l'an II seraient marquées par l'interaction de trois personnages-types principaux : le citoyen idéal, le faux patriote et le citoyen « en proie au doute », qui fait l'apprentissage des valeurs de la République et constitue, par son parcours, un double du spectateur. Voir Gaudemer, *La dramaturgie propagandiste. L'exemple de la Terreur*, M. Poirson (éd.), *Le Théâtre sous la Révolution*, cit., p. 340-352. D'Harville jouerait ici le rôle de la dupe convertie, alors que le légitimiste et légaliste d'Olban s'opposerait aux injustices des Montledoux.

<sup>1171</sup> Alexandre Duval, *Le Faux bonhomme*, comédie en 5 actes en vers, Paris, Barba, 1821 (Comédie-Française, 7 avril 1821). Sur le succès de la pièce, voir la *Revue encyclopédique*, avril 1821. Tout en reconnaissant l'accueil favorable que la pièce reçut du public, le périodique n'hésite pas à en souligner les défauts.

<sup>1172</sup> *Annales encyclopédiques*, 1817.

n'exprime aucun jugement et souligne avec ironie que l'auteur « se juge lui-même dans la préface »<sup>1173</sup> ; enfin, pour le *Mercure de France*, qui impute l'insuccès à la « conception » et non à la représentation, « la critique » de la comédie serait « inutile à faire » puisque la pièce « ne reparaitra jamais »<sup>1174</sup>. A l'insuccès marquant la reprise du répertoire comique de l'auteur, fait écho la chute de ses vieilles tragédies, tombées ou interdites, l'une après l'autre au fil des années dix et des années vingt.

---

<sup>1173</sup> *Esprit des journaux*, 1817. Le *digest* se réfère aux critiques que Lemercier porte sur sa pièce évoquées ci-dessus.

<sup>1174</sup> *Mercure de France*, février 1817.

### III.1.2 Les béquilles de Melpomène

Après la chute de Napoléon, Lemercier ne revient pas seulement sur ses vieilles comédies et vide ses tiroirs encombrés de ses anciennes tragédies historiques. La première pièce de ce corpus vieux de plus de dix ans que ressuscite Lemercier c'est justement son *Charlemagne*, qui peut enfin être créé au Théâtre Français le 27 juin 1816. Absent de la scène tragique depuis la chute d'*Isule et Orovèse* de 1803, Lemercier s'attend pour *Charlemagne* à une destinée glorieuse. Le choix de ce drame possède d'ailleurs une valeur toute particulière, si l'on pense à la biographie intellectuelle de l'auteur : *Charlemagne* était la première tragédie lemercienne censurée et interdite par la volonté de Napoléon, sa création quelques mois après Waterloo représentait sans doute pour le dramaturge une sorte d'affranchissement, symbolique et réel à la fois, de l'oppression du joug impérial. Au bout de treize ans de silence, Lemercier peut enfin revenir à la scène de Melpomène, mais ses espoirs sont bientôt déçus lorsque son drame reçoit les huées de la salle et le jugement sévère de la critique. Comme on peut lire dans un compte-rendu de l'époque, le jeu des acteurs – Laffon, le rival de Talma, interprétait le rôle du protagoniste – n'arrive pas à soutenir une tragédie dont les longueurs ennuièrent un parterre orageux<sup>1175</sup>. Si le texte de la tragédie et le jeu des acteurs sont âprement critiqués, les journaux n'épargnent pas dans leur sévère examen l'ensemble du spectacle. Pour la mise en scène de sa tragédie, Lemercier s'était servi du décor dessiné par Carnevali pour *Arthur de Bretagne* d'Aignan, un autre insuccès tragique créé le 3 février de la même année et dont la scène se passait à Rouen<sup>1176</sup>. En dépit des modifications apportées pour l'occasion, les *Annales des spectacles* reconnurent la tour royale de Rouen dont la présence à Héristal était effectivement invraisemblable<sup>1177</sup> : l'ambiance vaguement moyenâgeuse n'avait pas réussi à rencontrer la faveur de la critique qui exigeait désormais une fidélité historique plus précise pour les décors des tragédies nationales.

Celui de *Charlemagne* est seulement le premier d'une série d'échecs auxquels fait exception, du moins dans un premier temps, le succès solide des représentations d'*Agamemnon*. Quatre ans et quelques heureuses reprises de sa tragédie grecque séparent *Charlemagne* de sa nouvelle tentative de 1820, lorsque *Clovis* est refusé au Premier Théâtre, Laffon et Talma ne voulant pas accepter les rôles que l'auteur leur avait offerts<sup>1178</sup>. Conçu

---

<sup>1175</sup> *Journal des débats*, 29 juin 1816. La tragédie n'eut qu'une reprise le premier juillet de la même année (Id, 4 juillet 1816).

<sup>1176</sup> Voir Barry Daniels, *Le décor de théâtre à l'époque romantique*, cit., p. 179.

<sup>1177</sup> *Les Annales des spectacles*, 29 juin 1816.

<sup>1178</sup> Lemercier a beau essayer de défendre sa tragédie en proposant la monarchie restaurée comme un exemple de gouvernement fondée sur la justice (voir *Considérations historiques*, dans *Clovis*, cit, p. XXXIII) : le caractère polémique que possédait *Clovis* sous Napoléon n'a pas perdu son mordant sous Charles X. Le *journal des débats*

sous l'Empire, tout comme *Charlemagne*, le « tartuffe tragique » fait partie de ce groupe de tragédies où Lemer cier se penchait sur les mythes fondateurs de l'histoire de France pour stigmatiser le régime napoléonien. Relu à la lumière du nouveau climat politique, le portrait en « monstre sanguinaire » d'une des figures fondatrices de l'histoire nationale et notamment de la monarchie française que peint Lemer cier dans cette sombre tragédie n'était guère en accord avec la philosophie politique de la monarchie restaurée. La même année, Lemer cier doit aussi essuyer une déception profonde, lorsque *La Démence de Charles VI* est interdite par la censure deux jours avant la représentation et le succès de circonstance de son *Louis IX* n'est pour lui qu'une très maigre consolation<sup>1179</sup>. Par leur souvenir antinapoléonien, ces pièces n'auraient pu que déplaire à la bourgeoisie libérale et bonapartiste voyant dans l'Empereur exilé une figure d'opposition au trône restauré des Bourbons<sup>1180</sup>. Encore une fois, le théâtre de Lemer cier s'avère incompatible aussi bien avec l'idéologie dominante qu'avec les idéaux politiques de l'opposition. Sous le nouveau régime, quand la plupart de ses comédies tombent à l'Odéon, Lemer cier se voit exclu ou presque de la scène de Melpomène à la Comédie Française.

Un article du *Journal des débats* paru quelques mois après l'échec de *Charlemagne* se sert justement de cet ouvrage pour condamner l'ensemble des tragédies nationales de Lemer cier. Le périodique traite sa production tragique de « roman invraisemblable », où on aurait du mal à reconnaître la plume de l'auteur d'*Agamemnon*, ouvrage que la critique continue de présenter comme son unique chef-d'œuvre<sup>1181</sup>. Et pourtant, cette dernière tragédie ayant assuré à l'auteur l'approbation du public ainsi que les éloges de la critique pendant quasiment trente ans, commence elle aussi à perdre de son éclat. Lors de la reprise de 1816 au Second Théâtre, qui s'avère pourtant un succès, *Agamemnon* avait déjà failli obtenir l'habituel

---

(25 février et 5 mars 1820) lui consacre deux longs articles, en soulignant les défauts d'un style né d'un « bizarre système » qu'une « présomptueuse préface » voudrait faire passer par un chef-d'œuvre et la pièce doit attendre encore dix ans avant de recevoir les feux de la rampe. Les craintes de Talma et Laffon n'étaient d'ailleurs pas sans fondement : quelques mois plus tard (19 octobre 1820), le jeune libérale Viennet crée à l'Odéon son propre *Clovis* (Paris, Ladvocat, 1820), partageant l'esprit dissident de Lemer cier et présentant le roi en tant que tyran usurpateur. La pièce est attaquée à la fois par les ultras en raison du discrédit qu'elle jetait sur la monarchie et par les romantiques, qui soulignaient les défauts de son style médiocre et périmé.

<sup>1179</sup> Les tentatives de représentation de *Charles VI* occupent Lemer cier pendant plus de six ans. *Louis IX* représente un effort de l'auteur pour contenter le gouvernement qui s'attend à des pièces nationales vouées à l'exaltation de la monarchie restaurée. Pour une analyse des deux tragédies et du contexte de leur réception, voir *supra*.

<sup>1180</sup> Sur le rapport des tragédies de Lemer cier à l'autorité impériale, voir *supra*. La situation change encore après la mort de Napoléon, lorsque les détracteurs des bourbons lui consacrent un véritable culte. Sur ce sujet voir Maurice Descotes, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, p. 245-247.

<sup>1181</sup> *Journal des débats*, 3 avril 1817.

consensus de la part des journaux<sup>1182</sup>. Néanmoins, ce n'est qu'un an avant la publication de la *Préface de Cromwell* qu'*Agamemnon* connaît son véritable échec. La dernière reprise de la tragédie des Atrides eut lieu à l'Odéon le 11 juin 1826, la même année où Lemerrier eut une amère déception due à l'énième et définitive interdiction de *La Démence de Charles VI*. Comme on le lit dans un compte-rendu se montrant d'ailleurs très indulgent et blâmant les acteurs pour la chute d'une tragédie ayant toujours assuré du succès à son auteur, la pièce tombe à la première représentation :

Il y a beaucoup d'analogie entre la tragédie de M. Lemerrier et le héros qui lui donne son nom ; Agamemnon, vainqueur pendant plusieurs années, revient à Argos, sans trop savoir ce qui s'est passé chez lui en son absence. [...] Il reparait ; à peine débarqué, il est égorgé par sa femme et par le complice adultère de sa femme ; c'est à peu près ce qui lui est arrivé hier soir au Théâtre de l'Odéon<sup>1183</sup>.

Pendant les années vingt, Lemerrier revient à la tragédie « sans trop savoir ce qui s'est passé [...] en son absence » : si les logiques empêchant la création de *Charles VI* mais aussi de *Clovis* sont essentiellement politiques, le ratage de l'ensemble du corpus tragique de Lemerrier est également lié aux changements et aux évolutions de la scène de Melpomène et du goût du public. Ce que Lemerrier hésite à comprendre en dépit de ses échecs, c'est que son répertoire tragique, vieux de dix ans, n'a pas résisté à l'épreuve du temps. Le succès grandiose de *Clytemnestre* d'Alexandre Soumet s'avère un instrument de comparaison utile pour comprendre les raisons de cet échec, dans la mesure où cette tragédie se situe dans une continuité diégético-thématique directe avec *Agamemnon*<sup>1184</sup>.

Créée sur le Premier Théâtre le 7 novembre 1822, reprise souvent jusqu'en 1825, la tragédie est représentée trente fois entre la création et la fin de l'année 1822. De quoi dépend donc ce triomphe ? Tout d'abord, de la qualité indéniable du dramaturge et, en second lieu, de sa capacité à trouver un juste compromis entre les différentes instances gravitant autour du théâtre. Soumet – tout en ayant été bonapartiste – s'était rapproché des Bourbons qui lui avaient permis de devenir Bibliothécaire de Saint-Cloud ; auteur de tragédies qui concilient le cadre et les sujets classiques et le goût romantique pour les théâtres anglais et allemand, en 1823 il entre officiellement au Cénacle de l' Arsenal : ses bons rapports avec la nouvelle école

---

<sup>1182</sup> La tragédie antique de Lemerrier jouissait encore d'une grande estime, mais le texte et le style avaient indubitablement vieilli aux yeux du public et de la critique dramatique. Sur ce sujet, voir par exemple la sévère analyse du *Journal général des théâtres*, 24 mars 1816.

<sup>1183</sup> *Journal des débats*, 12 juin 1826. Cette chute apparaît également liée à l'absence de Talma qui avait toujours fait fureur dans le rôle forcené d'Egisthe.

<sup>1184</sup> Alexandre Soumet, *Clytemnestre*, tragédie en cinq actes et en vers, Bruxelles, Lacrosse, 1822.

le protégeaient sans doute de la menace des cabales<sup>1185</sup>. Soumet pouvait en outre compter sur une distribution pour le moins ‘rodée’ de talents, où se signalaient avant tout Talma et Mademoiselle Duchenois. Le 24 avril 1800, Talma avait repris ou plutôt créé le rôle d’Oreste dans l’*Andromaque* racinienne : depuis, l’acteur avait interprété ce rôle à Paris jusqu’à 108 fois en obtenant toujours des éloges, même de la part de ses détracteurs tel que Geoffroy, et le public associait désormais le personnage du prince d’Argos au grand tragédien<sup>1186</sup>. Comme l’avait fait Lemer cier pour son *Plaute*, Soumet comprend les potentialités de cette association et lui confie le rôle du fils d’Agamemnon<sup>1187</sup>. Quant à Mademoiselle Duchenois, à laquelle le *Courrier des spectacles* consacre un long éloge<sup>1188</sup>, elle s’était déjà illustrée dans le rôle de Clytemnestre au cours des reprises d’*Agamemnon* de Lemer cier sous l’Empire<sup>1189</sup>.

Le succès de *Clytemnestre* est également dû à un aménagement scénique et à une dramaturgie qui surent aller à la rencontre des goûts différents du nouveau public. Comme en témoignent les didascalies, l’auteur s’avère particulièrement attentif aux détails de mise en place :

Le théâtre représente, dans le fond, une vue d’Argos et un des portiques du palais d’Égyste ; à droite s’élève le tombeau d’Agamemnon : il est entouré d’un bois funèbre ; l’entrée en est cachée aux yeux des spectateurs, et l’on peut s’y rendre en sortant du palais, sans passer sur le théâtre ; le jour commence à peine<sup>1190</sup>.

Soumet expose sur les tréteaux le tombeau du roi des rois et la disposition du décor – qui cache les lieux de passage d’une partie à l’autre de la scène – permet une liberté de mouvements entraînant des effets de surprise que le spectacle d’*Agamemnon* ne prévoyait pas. Au lieu fixe d’*Agamemnon* et aux deux décors alternés mais tout aussi fixes de *Charlemagne* et *Clovis*<sup>1191</sup>, Soumet oppose ainsi un espace où les personnages peuvent effectivement se déplacer sans que l’unité de lieu ne soit atteinte.

---

<sup>1185</sup> La production dramatique de Soumet est extrêmement variée. Elle passe des sujets à l’antique tels que *Clytemnestre* ou *Cléopâtre* (1824) aux sujets historiques tels qu’*Elisabeth de France* (1828) ou *Jane Grey* (1844). Son élection à l’Académie (1824) semble pourtant impliquer un éphémère tournant classicisant. Sur la vie et la carrière dramatique de Soumet, voir Anna Beffort, *Alexandre Soumet, sa vie et ses œuvres*, Luxembourg, J. Beffort, 1908.

<sup>1186</sup> Sur la fortune du Talma-Oreste dans *Andromaque*, voir Mara Fazio, *François Joseph Talma*, cit., p. 113-117.

<sup>1187</sup> Dans une lettre qu’il adresse au *primo divo*, il déclare s’être inspiré justement de ce « Dieu de la tragédie » pour la création de son Oreste. Lettre d’Alexandre Soumet à Talma (22 octobre 1821), cité dans Mara Fazio, *François Joseph Talma*, cit., p. 219.

<sup>1188</sup> Voir *Courrier des spectacles*, 17 novembre 1822.

<sup>1189</sup> Cf. Aimé Nicolas Leroy, Arthur Dinaux, André Joseph Ghislain Le Glay, *Archives historiques et littéraires du nord de la France, et du midi de la Belgique*, Paris, Au Bureau des Archives, p. 575.

<sup>1190</sup> Soumet, *Clytemnestre*, cit., p. 5. La mise en place comportait un système complexe de châssis et de fermes à jour, assurant la mobilité des acteurs à l’abri du regard du public. A la végétation du bosquet peint, s’ajoutaient deux cyprès isolés. Le décor était de Ciceri. Voir Barry Daniels, *Le décor de théâtre à l’époque romantique*, cit., p. 195-196.

<sup>1191</sup> Voir *supra*.

Soumet conjugue le modèle racinien de la folie d'Oreste – que la présence de Talma évoquait de manière directe devant les spectateurs – avec le modèle sénèqueen de la *visio* dont s'était également servi Lemerrier pour son *Agamemnon*. L'alliance des deux Oreste de Racine et Soumet est d'ailleurs renforcée par les similitudes des costumes, où dominent justement les couleurs blanche, or et lilas<sup>1192</sup>. Si chez Lemerrier et Sénèque l'ombre de Thyeste qui se présente à Egisthe éveille en lui une volonté précise de vendetta, ici c'est le fantôme d'Agamemnon qui rend visite à son fils pour exiger le sang de son oncle et de sa mère.

Plus de vingt ans séparent la *Clytemnestre* de Soumet de l'*Agamemnon* de Lemerrier : la vengeance d'un Oreste républicain et anti-tyrannique que préconise Cassandre au dénouement de la tragédie de Lemerrier s'avère peu compatible avec le nouveau climat politique que Soumet sait seconder sans pourtant créer une tragédie de circonstance<sup>1193</sup>. On ne trouve pas chez Soumet une véritable thématization de la vengeance, mais plutôt un refus de cette idéologie : Oreste, visité par l'ombre de son père – leur entretien fait l'objet d'un récit – n'adhère pas à la logique de la vengeance et son acte est plutôt le fruit d'une possession que l'effet d'un choix délibéré. Clytemnestre meurt « pour apaiser le Dieu », son corps tombe « sur un autel » : le matricide royal se présente ainsi comme un véritable sacrifice spectaculaire auquel Agamemnon semble participer directement par son « invisible main » et son fils en est en quelque sorte déresponsabilisé<sup>1194</sup>. Oreste, en proie aux furies et aveuglé par sa folie mélancolique, poussé comme Hamlet par l'ombre de son père qui le hante, tue sa mère pendant un instant que l'on pourrait définir d'*alienatio mentis transitoria*<sup>1195</sup>. Le jeu « à l'anglaise » de Talma, qui avait été Oreste dans *Andromaque* et *Hamlet* dans l'adaptation de

---

<sup>1192</sup> Pour la pièce de Soumet, mettant en scène un Oreste en deuil s'appêtant à tuer sa mère, Talma ajoute des broderies de laine noire en harmonie avec le ton gothico-pathétique du dénouement. Costume pour la tragédie de Soumet: « Une chlamyde en drap de coton blanc, brodée en soie lilas ; tunique de bourre de soie pensée, broderies en laine noire ; deux chlamydes en Casimir blanc, une en drap de castor blanc, une en drap vert; un pallium drap de castor carmélite; un autre pallium castor violet et chlamyde pareille; autre petite chlamyde rehaussée d'or; un autre pallium drap pourpre brodé idem; une grande chlamyde en petit drap carmélite, enrichie de franges; torsades et crêtes en or » ; costume pour Andromaque de Racine : « un pallium casimir blanc, broderies en laine lilas; une grande tunique de percale blanche pareillement brodée », Voir *Catalogue de costumes, tableaux, dessins, gravures, et autres objets d'art composant le cabinet de feu François-Joseph Talma*, Paris, David, Gibé, Monfort, 1827.

<sup>1193</sup> C'est en revanche le cas de l'*Oreste* de Méli-Janin, tragédie royaliste où le retour d'Oreste prend effectivement les proportions d'une mise en scène de la Restauration monarchique. En dépit de la consonance de l'ouvrage avec les idéaux monarchiques promus par le gouvernement de Louis XVIII, au lendemain d'une troisième représentation aussi orageuse que la première et marquée par de violentes rixes au parterre, le Conseil de Ministres fut contraint d'annuler la reprise prévue pour le mois suivant. « Que faire ? – se demande l'auteur dans la *Préface* – se soumettre, et attendre des temps où il sera permis d'être royaliste impunément », Méli-Janin, *Oreste*, tragédie en cinq actes, représentée pour la première fois par les comédiens ordinaires du roi sur le Second Théâtre-Français le 16 juin 1821, Paris, Pillet Aîné, 1821, p. IX.

<sup>1194</sup> Soumet, *Clytemnestre*, cit., V, 5.

<sup>1195</sup> « Laisse-moi, fantôme impitoyable.../ Je n'ai que trop servi ta vengeance effroyable. / De tes bras tout sanglans pourquoi m'envelopper ? /Laisse-moi fuir l'autel où je viens de frapper. Je me meurs ! » Soumet, *Clytemnestre*, cit, V, 6.



Ducis, ne faisait qu'accentuer l'égaré de cette folie romantico-classique envahissant l'esprit du personnage. Le bois funèbre entourant le tombeau d'Agamemnon offrait le scénario romantique et sublime où le meurtre terriblement pathétique de Clytemnestre, apogée tragique de la pièce, se déroulait sous les yeux du public.

Un autel à la grecque ; un bosquet "romantique" : le mérite de Soumet consiste, tout comme celui de Lemerrier en 1797, à avoir su adapter le modèle antique au goût changeant du public contemporain. Après le retour à l'ordre marqué par la politique esthétique de l'Empire, sous la monarchie restaurée la scène tragique commence effectivement à s'affranchir à nouveau du cadre rigide des unités aristotéliennes et de la structure de la tragédie classique. « *Clovis* est arrivé trop tard ; il aurait eu quarante représentations en 1817 », glose la *Revue de Paris* au lendemain de la création de la tragédie de Lemerrier, vieille désormais de vingt ans<sup>1196</sup>. Dans un théâtre tragique où « se mettent graduellement en place les ingrédients du drame romantique »<sup>1197</sup>, la Melpomène boiteuse et vieillie de Lemerrier n'avait plus de grandes possibilités de réussite.

---

<sup>1196</sup> *Revue de Paris*, janvier 1830.

<sup>1197</sup> Maurizio Melai, « Respect et violation des unités classiques dans la tragédie française du XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue italienne d'études françaises*, 2011, 1, p. 71-88, <http://www.rief.it>. Sur la tragédie au dix-neuvième siècle, voir aussi la thèse de Maurizio Melai, *Les derniers feux de la tragédie classique : étude du genre tragique en France sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*, Université Paris – Sorbonne et Università degli Studi di Pisa ; directeurs : Pierre Frantz/ Gianni Iotti, 2011.

### III.1.2.1 Melpomène se rajeunit ? *Frédégonde et Brunehaut* ou Racine et Corneille à l'épreuve du grotesque

En 1821, après l'interdiction de *Charles VI* et quelques mois avant le demi-succès de *Louis IX*<sup>1198</sup>, Lemercier fait représenter sur les tréteaux de l'Odéon son unique tragédie dont le succès est réellement comparable à celui *Agamemnon* : *Frédégonde et Brunehaut*<sup>1199</sup>. Au moment d'une création assez orageuse<sup>1200</sup>, quand le parterre se montre particulièrement sévère envers le jeu de Mademoiselle Hubert (*Frédégonde*) et Mademoiselle Guérin (*Brunehaut*), Joanny, qui interprétait le rôle de Chilpéric, annonce le nom de l'auteur « au milieu de nombreux applaudissements »<sup>1201</sup> ; si l'on s'en tient aux comptes-rendus de la presse, « la seconde représentation » aurait obtenu « plus de succès que la première », garantissant à l'auteur une réussite qui « durera »<sup>1202</sup>. La *Revue encyclopédique* se joint au chœur d'éloges adressés à ce « tableau historique d'une étonnante fidélité », aux « caractères vrais et fortement tracés », insérés dans des « situations vraiment tragiques » et soutenus par un style offrant des « morceaux très remarquables »<sup>1203</sup>. De son côté, Joanny présente la tragédie au prince d'Orange qui – en témoignant son appréciation à l'auteur – en fait lecture à la princesse<sup>1204</sup>.

Représentée pour la première fois le 27 mars 1821, la tragédie gothique de Lemercier eut cinq heureuses reprises à l'Odéon, avant d'être remplacée par *Sémiramis*<sup>1205</sup>. Le succès de cet ouvrage est d'abord lié à sa date de composition : il s'agit, avec les *Martyrs de Souli*<sup>1206</sup>, de la seule tragédie qu'écrit Lemercier vers 1820 et qui n'est donc pas tirée de son ancien répertoire. Pour *Frédégonde et Brunehaut*, œuvre qui s'inscrit dans la mode des « reines meurtrières » caractérisant le théâtre de l'époque<sup>1207</sup>, Lemercier s'est probablement inspiré des *Crimes des reines de France*, ouvrage historico-pamphlétaire paru à la veille de la Terreur, qui offre effectivement l'ossature détaillée de la fable et la description des caractères des protagonistes de la tragédie :

---

<sup>1198</sup> Voir *supra*.

<sup>1199</sup> *Frédégonde et Brunehaut*, tragédie en cinq actes, dans Lepage (éd.) *Fin du répertoire du théâtre français*, t. II, Paris, Madame Veuve Dabo, 1824, p. 243-346, toutes les citations sont tirées de ladite édition

<sup>1200</sup> *L'Histoire critique des théâtres pour l'année 1821*, cit., p. 108-111.

<sup>1201</sup> *Journal des débats*, 29 mars 1821.

<sup>1202</sup> *Le Constitutionnel*, 31 mars 1821.

<sup>1203</sup> *Revue encyclopédique*, avril 1821.

<sup>1204</sup> Lettre de Joanny du 30 mars 1822.

<sup>1205</sup> Voir *Le Constitutionnel*, 31 mars à 4 avril 1821.

<sup>1206</sup> Voir *supra*.

<sup>1207</sup> La définition est de Lemercier (*Frédégonde et Brunehaut*, cit., p. 254). Pour un aperçu général de la présence des reines meurtrières dans la tragédie de la Restauration, voir Odile Krakovitch, « Les femmes de pouvoir dans le théâtre de la Restauration », dans *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières*, cit., p. 257-284.

Mérovée étoit fils d’Audouère ; il ne pouvoit, selon les loix de la nature, avoir pour Frédégonde, ni pour son père, beaucoup de respect et d’attachement : il fut en secret flatté de pouvoir les punir ; au lieu d’aller à Poitiers, il se rendit à Rouen, où Brunehaut, secondant ses chagrins, lui fit accepter sa main. Prétextat, évêque de cette ville, les maria, malgré le degré si proche de parenté. Cette imprudence coûta cher et à Mérovée et à l’évêque de Rouen, l’un et l’autre la payèrent de leur vie et le jeune homme par un assassinat : il n’étoit pas difficile de faire égorger un enfant sans expérience, il l’étoit davantage de perdre un évêque ; on imagina de lui faire un procès en forme, et Chilpéric ne rougit pas d’être, à l’instigation de sa femme, le vil dénonciateur de son sujet. Il falloit que Chilpéric et Frédégonde eussent passé toutes les bornes des crimes permis aux rois ; il falloit que les peuples mêmes les considérassent avec horreur, puisque les évêques n’osèrent sacrifier Prétextat à leur haine. Frédégonde ne trouva de remède à cette haine que l’assassinat, son recours ordinaire, et l’évêque fut immolé. [...] Frédégonde, avec beaucoup de talens et de génie, eut dans le caractère cette fermeté qui fait les grands scélérats. Sa conduite fut toujours combinée d’après ses intérêts ; ses crimes eurent toujours un but relatif à sa position, à ses craintes ou à ses projets. Son penchant pour la débauche même fut contenu selon les occasions, et ne la gouverna jamais que d’accord avec ses besoins politiques. Brunehaut, plus méprisable, commit des crimes sans nécessité, se livra sans réserve à ses passions, et ne donna dans le cours de sa vie aucune marque de cette sorte d’énergie qui n’est pas inconnue aux plus grands coupables<sup>1208</sup>.

Si dans sa *Brunehaut, ou le successeurs de Clovis* de 1808 Aignan décide de mettre en scène les derniers forfaits d’un monstre près de sa chute finale<sup>1209</sup>, Lemerrier opte pour la peinture de deux “monstres naissants” en s’intéressant au thème de la rivalité entre les deux reines. En concentrant l’action dans le monastère de Saint Martin et montrant sur scène la cathédrale de Rouen dont la mise en place évoquait le profil, Lemerrier se sert d’une esthétique gothicisante pour mettre en scène « la sauvagerie inhumanité des héros d’un siècle de ténèbres ». En s’éloignant des *Crimes des reines*, l’auteur de *Pinto* oppose aux vices terribles de Frédégonde et Brunehaut la figure de Mérovée, victime vertueuse de la pièce. Sa tragédie se présente comme une sorte de *Phèdre* renversée, où s’affrontent « un homme superstitieux et cruel, aveuglement gouverné dans son âge mur par une femme perverse » (Chilpéric épris de Frédégonde) et « un adolescent vertueux follement épris d’une femme plus âgée que lui » le précipitant « dans un abîme par ses artifices intéressés » (Mérovée épris de Brunehaut)<sup>1210</sup>. A cette première opposition réglant essentiellement les deux premiers actes, s’en substitue une autre, mise en place à partir du troisième et voyant la formation de deux nouveaux couples,

---

<sup>1208</sup> *Les crimes des reines de France : depuis le commencement de la monarchie jusqu’à Marie-Antoinette*, par L. Prudhomme, Paris, au Bureau de la Révolution, 1791, p. 12-29, ouvrage anonyme attribué à Louise de Kéralio-Robert. Pour des rappels bibliographiques concernant cette attribution douteuse, voir Huguette Krief, *Entre terreur et vertu. Et la fiction se fit politique... (1789-1800)*, Paris, Champion, 2010, p. 61-62. Avant la Révolution, la rivalité entre les deux reines avait déjà fait l’objet d’un « roman historique » (Jacques Marie Boutet de Monvel, *Frédégonde et Brunehaut*, Paris, Veuve Duchesne, 1775) où les deux personnages incarnaient respectivement les paradigmes du vice et de la vertu persécutée : on comprend aisément que cette opposition ne trouve pas de place dans la tragédie de Lemerrier. Le récit que fait Sismondi dans le premier tome de son *Histoire des français*, où les deux reines meurtrières sont plus proches des portraits qu’en délivrent *Les crimes des reines de France* d’abord et Lemerrier ensuite, paraît la même année que la création de la tragédie et ne peut donc pas en constituer la source (Voir Sismondi, *Histoire des Français*, Paris, Rignoux, 1821, t. I, p. 443-445).

<sup>1209</sup> Tragédie en 5 actes et en vers, suivie de notes historiques, par M. Aignan (créée au Théâtre-Français, 24 février 1810), Paris, Vente, 1811.

<sup>1210</sup> Lemerrier, *Frédégonde et Brunehaut*, cit., p. 254.

lorsque Chilpéric et son fils se réunissent et que Frédégonde et Brunehaut sont contraintes de souscrire une néfaste alliance. Cette double articulation construite sur l'alternance de deux couples/alliances permet à Lemerrier de bâtir l'intrigue et d'accentuer le contraste entre les figures masculines et les figures féminines de son drame.

Le tableau de ces rois victimes des reines monstrueuses tel que le propose Lemerrier dans sa tragédie n'est d'ailleurs pas très flatteur, comme en témoigne notamment le traitement du personnage de Mérovée, qui serait censé incarner le type du bon monarque. Le jeune prince s'inscrit encore une fois dans la lignée inaugurée par *Ophis* et dont le Duc de Bragance représente l'exemple le plus frappant. Son rôle dans la pièce représente pourtant une nouvelle variation sur le thème du roi fainéant, dans la mesure où l'auteur en fait une victime aveugle de sa passion, un héros amoureux et tout à fait insoucieux de son rôle de monarque. Cette passion, conçue dans son sens étymologique de souffrance, affecte le personnage et en modifie profondément les traits, dans une transformation où Lemerrier fait un usage tout particulier du lexique et de la rhétorique de la tragédie d'amour :

Eh! Seigneur, que m'importe un pouvoir absolu?  
Sa main est le seul bien que mon cœur ait voulu.  
Ai-je vu sur son front briller le diadème?  
Non, de ses seuls appas j'ai vu l'éclat extrême.  
C'est assez, c'est assez qu'ayant sauvé ses jours,  
Trop payé de mes soins par de longues amours,  
Sans trésors, sans sujets, sans trône, sans empire,  
Pour veiller à son sort près d'elle je respire;  
Mon ardeur n'a besoin que de l'idolâtrer.  
Du plaisir de sa vue heureux de m'enivrer,  
La suivre est de mon cœur l'ambition suprême;  
Et c'est dans cette reine elle seule que j'aime<sup>1211</sup>.

« Mon cœur aime Orosmane, et non son diadème ;/ Chère Fatime, en lui je n'aime que lui-même », avouait Zaïre à sa confidente dans un distique que l'héroïne semblait emprunter de deux *Bérénice* du siècle précédent<sup>1212</sup>. Dans la tragédie de Voltaire, Zaïre est présentée comme une héroïne « tendre » dont le paradigme serait à chercher, comme l'avait déjà remarqué Condorcet à propos de Zulime, dans des personnages tels qu'Iphigénie ou Bérénice<sup>1213</sup>. A la tirade de Mérovée, fait écho une réplique de Brunehaut la reine :

Comment ! que parles-tu d'amoureuses faiblesses ?  
L'amour, ses vains transports, et ses folles ivresses,  
Ont-ils rien qui subjugué un cœur tel que le mien ?  
Penses-tu qu'il m'aveugle ? et me connais-tu bien ?  
Fille d'Athanagilde, et moins femme que reine  
Jalouse seulement de rester souveraine,

<sup>1211</sup> *Ivi*, III, 2.

<sup>1212</sup> Cf. Voltaire, *Zaïre*, cit, I, 2 ; « Je vous l'ai dit cent fois, n'aime en lui que lui-même », Racine, *Bérénice*, éd. cit., I, 4 ; « Bérénice aime Tite, et non pas l'empereur », Corneille, *Tite et Bérénice*, éd. cit., V, 2.

<sup>1213</sup> Voir Condorcet, *Œuvres*, Paris, Firmin-Didot Frères, 1847, t. 4, p. 192.

Ce fut pour soutenir ce légitime orgueil  
Que j'ai d'un époux mort quitté le juste deuil<sup>1214</sup>.

« Jalouse seulement de rester souveraine » : à la manière de l'Acomat racinien ou de l'Egisthe du même Lemerrier, elle se déclare immunisée contre les pouvoirs néfastes de la passion amoureuse. Mis en parallèle avec les convictions de la mâle Brunehaut, le souvenir voltairien qu'implique le distique final de la réplique de Mérovée révèle la démarche démystificatrice caractérisant le portrait royal que peint Lemerrier dans sa tragédie : le statut de victime que lui assigne l'auteur permet de redéfinir son rôle à l'intérieur de la pièce<sup>1215</sup>.

Dans la tragédie des reines meurtrières, on assiste donc à une inversion des rôles par rapport à la dynamique bourreau/victime telle que la tragédie sensible du dix-huitième et du dix-septième siècle la présentait, dans une transformation répondant à une signification politique précise. La mosaïque de citations dont use Lemerrier dans les deux passages évoqués lui sert d'appui pour la mise en œuvre d'une condamnation dissimulée ; l'auteur use effectivement d'un réseau intertextuel tissé à partir des textes canoniques de la tradition française dont il renverse la polarité. Le roi parle la langue des héroïnes tendres ; sans devenir l'exemple d'un monarque sanguinaire à la Clovis, Mérovée se fait l'instrument d'une attaque dissimulée contre l'idée traditionnelle de monarchie octroyant au roi le monopole des vertus masculines. L'inversion des rôles impliquée par ces références devient le signe d'une inversion sexuelle permettant à Lemerrier de mettre en scène des figures masculines dévirilisées qui se font le symbole d'une monarchie ayant désormais perdu son antique pouvoir. De ce point de vue, *Frédégonde*, loin de célébrer le martyre des bons monarques que les ambitions mortifères des reines auraient condamnés, remet encore une fois en doute le pouvoir royal et s'insère dans la même poétique désacralisante de la production impériale de Lemerrier. Dans sa dernière tragédie, l'auteur se sert donc de l'intertextualité dans une remise en question du pouvoir individuel assignant à l'amour et aux rapports entre les sexes la même valeur symbolique que possédaient la vieillesse dans *Charlemagne* ou la maladie dans *Charles VI*. De plus, par rapport aux deux protagonistes, les rois occupent effectivement une

---

<sup>1214</sup> Lemerrier, *Frédégonde et Brunehaut*, cit I, 2. Cf. « Voudrais-tu qu'à mon âge/ Je fisse de l'amour le vil apprentissage ?/ Qu'un cœur qu'ont endurci la fatigue et les ans/ Suivît d'un vain plaisir les conseils imprudents ?/ C'est par d'autres attraits qu'elle plaît à ma vue :/ J'aime en elle le Sang dont elle est descendue. », Racine, *Bajazet*, I, 1 ; « On croit que ses [de Clytemnestre] faveurs me fixant à sa cour,/ Seules m'en font chérir le tranquille séjour ;/ Tandis que, secondant mon seul amour du trône/ Arrive à pas certains l'instant qui me couronne » Lemerrier, *Agamemnon*, I, 1.

<sup>1215</sup> Comme le rappelle Lucette Desvignes, « La victime par excellence au théâtre, c'est la femme pantelante, écrasée, détruite » : dans les trois modèles évoqués (*Zaïre* et les deux *Bérénice*, mais la liste pourrait bien être plus longue), le sujet du verbe aimer c'est toujours la femme qui dirige son amour envers un prince dont la grandeur – dans le bien ou dans le mal – le pose au dessus de l'homme commun. Voir Lucette Desvignes, « Le Théâtre de Voltaire et la femme victime », cit., *passim*.

position d'arrière plan, leurs actions étant entièrement dirigées par les intrigues de leurs infidèles compagnes.

La présence sur la scène des deux protagonistes rythme et structure l'ensemble de la tragédie. Leur caractère féroce, que le jeu de contrastes entre les deux reines ne fait qu'accentuer, représente le véritable centre de la tragédie, comme en témoigne l'agencement de la fin du deuxième et du début du troisième acte. Dans ces lieux textuels, l'organisation de la tragédie est scandée par deux monologues qui clarifient et précisent le caractère des deux protagonistes tout en préparant l'affrontement attendu entre les deux femmes monstrueuses.

Dans le premier monologue, l'ambition de Frédégonde prend progressivement les proportions d'un véritable culte qui divinise la mort à laquelle elle veut offrir sa rivale :

Marchons avec la mort, elle m'en défera.  
La mort, que sans effroi nul homme ne regarde,  
Fut toujours ma compagne et ma plus sûre garde.  
Noire divinité! je tiens tout de tes mains,  
C'est toi qui m'as du trône aplani les chemins:  
Ma fortune attaquée à tes armes se fie;  
Prends mes fiers ennemis, je te les sacrifie<sup>1216</sup>.

Dans une opposition entre le christianisme évoqué en tant que religion d'état – religion officielle et donc collective – et le culte de l'individu et l'égoïsme de la reine, Lemerrier met en scène un personnage entièrement dévoré par son appétit de Gloire.

A ce monstre sanguinaire qu'est la reine Frédégonde, Lemerrier n'associe pas un modèle vertueux et positif, comme en témoigne la présentation de Brunehaut à l'acte III. L'acte s'ouvre sur le monologue de cette dernière qui fait pendant à celui de Frédégonde. Dans cette espèce de construction symétrique et spéculaire, les deux reines-monstres se regardent au miroir. Si Frédégonde veut protéger son pouvoir, Brunehaut veut que son autorité soit rétablie à tout prix. Tout en faisant appel à sa noble descendance, elle se montre néanmoins disposée à prendre les mêmes iniques armes que sa rivale :

Auguste et noble honneur du trône où je suis née,  
Antique foi des grands, lois de l'humanité,  
Silence ! fléchissez sous la nécessité.  
En vain murmurez-vous qu'une illustre princesse  
Imite Frédégonde en sa scélérate,se,  
Et qu'ici l'une et l'autre, indignes des grandeurs,  
N'aient que des meurtriers pour seuls ambassadeurs.  
Mais l'une ose attaquer par les armes du crime,  
L'autre aussi doit les prendre, ou périr sa victime;

---

<sup>1216</sup> Lemerrier, *Frédégonde et Brunehaut*, cit., II, 6.

Et, dupe des méchants, la générosité  
Offre trop d'avantage à leur iniquité<sup>1217</sup>.

L'identité entre les deux reines paraît confirmée par la perception qu'a Mérovée de l'ennemi de sa bien aimée. En décrivant la scélératesse de Frédégonde<sup>1218</sup>, le jeune homme fait un portrait involontaire de Brunehaut à laquelle il voulait en revanche l'opposer et peint une ressemblance dont cette dernière s'avère presque consciente.

La scène suivante voit la rencontre décisive entre les deux reines qui exigent enfin que le roi Chilpéric soit l'arbitre de leur affrontement. Le roi est donc tiraillé entre ces deux meurtrières dont il devient l'impuissant jouet. Frédégonde accuse Brunehaut d'avoir envoyé ses légats pour la tuer. Brunehaut voit ses droits au trône mis en danger par la montée au pouvoir de sa rivale. Frédégonde, qui a su par la ruse réaliser son ascension jusqu'à l'apogée du pouvoir, demande « vengeance » ; Brunehaut, héritière légitime, demande « justice ». Le passage met en action une réflexion politique que l'auteur avait déjà esquissée dans la *Préface* : Lemer cier revient encore une fois sur deux figures fondatrices de l'histoire de France et représente

dans l'une, la brutale énergie que déploient la tyrannie parvenue et la royauté de fortune, dans l'autre, l'aveugle présomption qui égare la royauté anciennement héréditaire ; l'une atroce et violente ; l'autre dissimulée, ingrate et hautaine : enfin, la première inculte dans son noir génie ; et la seconde cultivée par l'éducation de son rang illustre et l'habitude des intrigues de cour<sup>1219</sup>.

La scène prend ainsi les proportions d'un véritable procès où s'affrontent deux systèmes de valeurs opposés s'avérant tous deux entièrement corrompus : comme l'a montré Michel Delon, le choc entre les deux reines correspond, dans une vision de l'histoire « cynique et inexorable », à l'affrontement de deux formes de gouvernement, la monarchie et l'Empire<sup>1220</sup>, qui feraient ainsi l'objet d'une double condamnation. Si elle n'est pas confirmée, cette lecture politique n'est du moins pas contredite par l'identité entre les deux protagonistes que postule le roi dans son jugement, quand Chilpéric comprend que les deux « farouches beautés » aux « âmes de fiel trempées » sont en réalité les deux faces de la même monnaie :

J'en atteste le Dieu dont vos divisions  
Attirent sur l'état les malédictions;  
Si l'une donne à l'autre une mort imprévue,

---

<sup>1217</sup> *Ivi*, III, 1.

<sup>1218</sup> « Oh ! ne compare pas Frédégonde avec toi./ Regarde-la ; le crime a peint sur son visage/ De ses penchants hideux une sinistre image:/ La trompeuse splendeur qu'étale sa beauté/ N'est qu'un voile brillant à leur difformité », *Ivi*, III, 2.

<sup>1219</sup> Lemer cier, *Frédégonde et Brunehaut*, cit., p. 270.

<sup>1220</sup> Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, cit., p. 276. La date de composition de l'ouvrage semble indiquer que l'anathème concernerait aussi bien l'Ancien Régime que la Monarchie restaurée.

Celle qui survivra, mon glaive ici la tue.  
Adieu! pleines encor d'un noir ressentiment,  
Que l'horreur de vous voir soit votre châtement:  
Seules, au même lieu, je vous laisse en présence  
Pour vous faire frémir de votre ressemblance<sup>1221</sup>.

Par cette association, *Frédégonde et Brunehaut* trouve bien sa place à côté de *Charles VI*, de *Clovis*, mais aussi de *Pinto* ou *Richelieu*, dans la mesure où le démocratique Lemer cier condamne encore une fois les abus des systèmes de gouvernement fondés sur la primauté d'un seul individu sur la collectivité<sup>1222</sup>.

Le dénouement s'avère enfin fidèle aux récits historiques évoqués. Une fois seules, les deux reines se voient contraintes à une paix momentanée : Brunehaut accueille l'invitation de Frédégonde, et accepte de sacrifier la vie de Mérovée pour sauver la sienne<sup>1223</sup>. Ayant compris la véritable nature de Brunehaut, le jeune Mérovée, en proie à sa folie amoureuse, boit dans la coupe empoisonnée que lui envoie Frédégonde<sup>1224</sup>. Face à la mort de son fils, Chilpéric, qui craint une reine à laquelle il reconnaît désormais une pleine autorité, invite ses détracteurs à l'obéissance. D'un point de vue esthétique dans *Pinto* ou *Charles VI*, la difformité du grotesque était projetée à l'extérieur – c'est le cas par exemple de la marche du monarque dans la tragédie ; Lemer cier a ici recours à une autre forme de grotesque s'éloignant nettement du registre du ridicule – c'est le cas de la pantomime du muet dans la comédie historique. Comme Victor Hugo dans sa *Lucrece Borgia*, Lemer cier fait ici reposer sa transformation grotesque de l'histoire sur la « difformité morale la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète » en la plaçant « là où elle ressort le mieux », c'est-à-dire « dans le cœur d'une femme »<sup>1225</sup>. Au portrait hideux des reines, Lemer cier n'associe pourtant pas l'action purificatrice de la « maternité » caractérisant le dénouement du drame Hugolien : la

---

<sup>1221</sup> Lemer cier, *Frédégonde et Brunehaut*, cit., III, 3.

<sup>1222</sup> « On ne fait point de monarchie, sur le seul/ axiome de l'héritaire légitimité/ despotique ; mais/ sur le maintien du contract [sic], garant des loix respectives./ aux quelles [sic] se soumettent les races régnautes et les/ sujets de l'état », *Avis d'un ancien contemplateur des révolutions de la politique et des beaux arts*, Bibliothèque de Bayeux, ms 243, f. 1r.

<sup>1223</sup> Soucieux de la vraisemblance de son drame à laquelle il ne veut pourtant pas sacrifier la vérité historique, Lemer cier définit la « réconciliation forcée » – à propos de laquelle il cite le vers de Boileau : « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » – comme « un nœud très-dramatique », une « péripétie extraordinaire » qu'il aurait puisée directement de l'histoire. Il prône ainsi une attention maximale pour la vérité qu'il affirme ne vouloir « jamais dégrader par des inventions romanesques des tragédies tout historiques », Lemer cier, *Frédégonde et Brunehaut*, cit., p. 252- 254.

<sup>1224</sup> Comme en témoigne *L'Histoire critique des théâtres pour l'année 1821* (cit., p. 110), le seul élément s'éloignant de l'idéal de « vérité historique » que poursuit Lemer cier c'est la mort de Mérovée, qui ne fut pas empoisonné à Rouen. Pour l'expédient du poison, qui s'avère nécessaire pour que l'unité de lieu soit respectée, Lemer cier s'est peut-être inspiré de la *Brunehaut* d'Aignan (cit.), où la rivale de Frédégonde fait empoisonner son fils Théodebert pour le punir de sa trahison.

<sup>1225</sup> Victor Hugo, *Préface de Lucrece Borgia*, édition établie par Clélia Anfray, Paris, Gallimard, 2007, p. 36-37.



scène finale se clôt sur un théâtre dévasté par les meurtres, où seule la terrible Frédégonde semble triompher, en promettant d'accomplir de nouveaux forfaits :

CHILPERIC.

Arrêtez ! respectez votre maître..... et la reine.

FRÉDÉGONDE, à *soi-même*.

Il me craint..... ma puissance est désormais certaine.

Encore un heureux coup sur son jeune Clovis,

Et le roi n'aura plus d'héritiers que mes fils<sup>1226</sup>.

Si on s'en tient à la *Préface* de Lemerrier, le succès de la tragédie ne fut point parfait : une « cabale » interne au théâtre aurait accusé la pièce d'immoralité notamment à cause de la victoire finale de Frédégonde. Dans ce même paratexte, Lemerrier se défend contre ces accusations en analysant le rapport de l'histoire à la tragédie et en faisant appel au pouvoir du spectacle, la représentation étant « bien plus agissante que le tranquille effet de la lecture »<sup>1227</sup> : c'est la force du spectacle qui ôterait au final une partie de son effet moralisateur. La mise en scène de « l'horreur », sans qu'il y ait un véritable contredit offert par le portrait de la vertu, aurait à elle seule un pouvoir édifiant : le triomphe de la protagoniste possède bien un but moral, dans la mesure où « le crime châtié n'attire que trop souvent une détestable compassion », alors la « scélératesse » triomphante devient « encore plus l'objet de la haine publique ». De plus, toute autre conclusion aurait été nuisible pour le plan de la catastrophe et contradictoire par rapport à la « vérité historique »<sup>1228</sup>.

Mais de quelle horreur parle Lemerrier ? Le dénouement de la pièce, marqué par le « triomphe du crime », ne s'éloignerait pas, d'après l'auteur, des tragédies des Atrides anciennes et modernes, du *Mahomet* de Voltaire et de *Britannicus* de Racine, dont il affirme avoir repris les imprécations d'Agrippine qui « font parallèle » avec celles de son Prétextat, le grand prêtre s'opposant à l'ascension politique de Frédégonde. Cette « leçon » d'éthique du théâtre – sa tragédie se révélerait « également utile pour les classes distinguées et communes, ayant l'avantage d'être utile aux mœurs publiques et privées et signalant aussi bien les

---

<sup>1226</sup> Lemerrier, *Frédégonde et Brunehaut*, cit., V, 4.

<sup>1227</sup> Même avant la représentation, Lemerrier était bien conscient des risques qu'il courait en faisant représenter sa pièce. Comme en témoigne une lettre adressée au *Journal de Paris* dont le texte est partiellement repris dans la *Préface*, l'auteur craignait qu'une cabale politique ne ternisse son succès et fait ainsi appel au public, en demandant sa « protection » afin de recevoir son « jugement impartial » (Lettre de Lemerrier [au *Journal de Paris*], signé « l'auteur de *Frédégonde et Brunehaut* », 25 mars 1821, Bibliothèque de Bayeux, ms 243). Si on s'en tient aux rapports conservés aux Archives Nationales (F<sup>18</sup> 616), la pièce ne subit pas d'interventions censurales importantes.

<sup>1228</sup> « La moralité de l'action [...] résulte de la seule horreur qu'inspire la victoire des méchants, et de l'intérêt qui s'attache à l'infortune des bons. De là, ce principe, cette source de la terreur qu'appréciaient les tragiques Grecs comme étant un mobile plus puissant que la pitié qui devait toutefois l'accompagner, pour que sa présence n'eût point un aspect dur et hideux, car on sait que la limite qui sépare le terrible de l'horrible est aussi étroite, aussi glissante qu'entre le sublime et l'exagération ridicule [...] La moralité ne doit pas être fondée uniquement sur le dénouement, « elle doit ressortir de toutes les parties du drame et de l'essence des caractères » Lemerrier, *Frédégonde et Brunehaut*, cit., p. 248-250.

désordres domestiques des familles populaires que ceux des maisons royales »<sup>1229</sup> – sert à Lemer cier comme point de départ pour une autre réflexion s'avérant éminemment esthétique.

La reprise de certains morceaux des tragédies de Racine, Voltaire et Corneille n'est pas uniquement fonctionnelle à la dissimulation du sous-texte politique, mais répond à une nécessité de rajeunissement de son propre style tragique dont Lemer cier s'avère conscient. Dans ce cas, l'habileté de Lemer cier ne réside donc pas uniquement dans le choix d'un sujet à la mode : comme en témoigne la *Préface* de la tragédie, ses insuccès ont été pour l'auteur des « objets d'études et d'expérience », la finalité ultime de son art étant d'obtenir « les suffrages de la multitude »<sup>1230</sup>. C'est ainsi que, dans sa tragédie nouvelle, Lemer cier essaie de concilier l'esthétique gothique et grotesque mise en vogue par ses contemporains, imitateurs du théâtre anglais et allemand, avec la tradition du théâtre français. En dépit de la référence microstructurelle à *Zaïre*, pour la macrostructure de la pièce Lemer cier s'éloigne de la formule voltairienne ayant caractérisé sa production tragique sous l'Empire et se penche sur les modèles fondateurs de la tragédie classique, Corneille et Racine :

Les muses de l'antiquité firent chausser avant nous le cothurne à des Atrides, à des Médées, à des Étéocles et des Polynices, comparables aux deux colosses de méchanceté que je place en opposition hardie. Jusqu'à ce jour on ne connaissait que la *Cléopâtre* de CORNEILLE et que *Athalie* de RACINE qui les égalât, mais chacune règne seule dans la tragédie qui la représente. Ces grandes images m'ont gêné sans cesse dans la création nécessaire de mes deux figures rivales<sup>1231</sup>.

A cette reprise affichée de la tradition grecque et du Classicisme du dix-septième siècle, correspond pourtant une attention pour la couleur locale dont le spectacle et les costumes offraient une idée assez claire. La *Cléopâtre* de *Rodogune* et la reine *Athalie* de la tragédie, leurs caractères parfaitement terribles, sont donc transplantés dans un contexte historique médiéval marquant la pièce déjà à partir de sa mise en place :

Le théâtre représente l'intérieur du monastère consacré à saint Martin. Sous les arcs prolongés d'un péristyle sont pratiquées des entrées latérales à l'opposite l'une de l'autre ; et le fond du théâtre présente le portail de la cathédrale qui laisse voir, en s'ouvrant, la nef et le chœur de l'église éclairés par une lampe<sup>1232</sup>.

---

<sup>1229</sup> *Ivi*, p. 250. Lemer cier redéfinit ici les positions de Diderot qui reniait l'utilité morale de la mise en scène des rois et des princes et prônait l'affrontement de problématiques éthiquement liées au milieu domestique et bourgeois (voir *supra*).

<sup>1230</sup> Lemer cier, *Frédégonde et Brunehaut*, cit., p. 247.

<sup>1231</sup> *Ivi*, p. 252.

<sup>1232</sup> *Ibid.* Les dessins préparatoires de Cicéri pour la mise en scène de 1842 sont reproduits dans l'Annexe de ce travail.

« Par ce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense »<sup>1233</sup> : le recours à l'intertexte classique, lui servant d'un côté à discipliner la matière « informe et partagée » de l'histoire de France<sup>1234</sup>, permet également à Lemercier d'amplifier le caractère horrifique et grotesque des deux protagonistes, que la cage restreinte du moule classique ne ferait en ce cas qu'amplifier. La référence affichée à Racine et Corneille se veut également une réponse à la "schilléromanie" caractérisant la scène tragique de l'époque<sup>1235</sup>, grâce à laquelle Lemercier tente encore une fois de se faire novateur sans pourtant sortir de la tradition française et de la haute littérature<sup>1236</sup>. Les excès des fureurs de sa Frédégonde ne seraient pas non plus empruntés au théâtre shakespearien, Lemercier affirme les avoir puisées chez Sophocle et Euripide. « Heureux si la couleur et le dessin des tableaux que j'ai composés sur le GRAND GOTHIQUE les placent en digne parallèle à côté des imitations du BEAU ANTIQUE »<sup>1237</sup> : en reliant implicitement sa tragédie gothique aux démarches intertextuelles d'*Agamemnon*, l'auteur montre avoir du moins compris la nécessité de trouver un compromis entre l'observation des modèles antiques qu'il ne cesse de prôner et le goût renouvelé du public bourgeois.

La *Préface de Frédégonde et Brunehaut* semble confirmer le caractère ambigu de l'ouvrage qu'elle accompagne : si d'un côté Lemercier prend ses distances avec « des théories incertaines que réfute aisément la pratique de l'art »<sup>1238</sup>, de l'autre il revient aussi sur sa production "anticlassique" et semble implicitement inscrire l'expérience de *Colomb* et de *Pinto* dans la catégorie du drame, le seul genre où un auteur est autorisé à s'écarter des « règles de l'art »<sup>1239</sup>. Dans *Frédégonde et Brunehaut*, Lemercier se réapproprie de la tradition classique, qu'il décline selon la mode des sujets nationaux : en appliquant aux modèles de Racine et Corneille la catégorie esthétique du gothique, Lemercier trouve pour la première fois son véritable compromis dans une tragédie se situant justement entre la vieille et la nouvelle école. Comme le souligne Thomasseau, cette association incongrue se justifie d'un

---

<sup>1233</sup> Charles Baudelaire, Lettre à Armand Fraisse, 18 Février 1860, in *Correspondance*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1977, t.1, p. 476.

<sup>1234</sup> *Ibid.*

<sup>1235</sup> L'imitation des théâtres étrangers demeure confinée dans le domaine du « drame » et ne doit guère affecter la haute tragédie. Sur cet aspect de la réflexion théorique de Lemercier, impliquant une condamnation globale des imitations de Shakespeare et Schiller, voir *Remarques sur les bonnes et les mauvaises innovations dramatiques* (cit.) et l'article « Drame » de l'*Encyclopédie méthodique* (cit.).

<sup>1236</sup> Sur le rapport de Lemercier à Schiller, voir *supra*, la partie consacrée à *Pinto*.

<sup>1237</sup> *Ivi*, p. 259.

<sup>1238</sup> *Ivi*, p. 247. De ce point de vue, le paratexte de *Frédégonde et Brunehaut* complète les réflexions menées par l'auteur dans ses *Réflexions sur la tragédie et le public* servant de préface pour *Agamemnon* et reproduites dans la présente édition de la pièce.

<sup>1239</sup> « Quand je m'en écartai [des règles classiques], ce ne fut spécialement que dans le drame, et non dans la tragédie ni dans la haute comédie qui les commandent, et que toute licence fait déchoir de leur rang ou dénature », Lemercier, *Frédégonde et Brunehaut*, cit., p. 252.

côté par le besoin d'un renouveau esthétique, de l'autre par la « quête des origines » en passant par une réappropriation de l'histoire nationale qui n'abandonne pas « le prestige de l'esthétique formelle du classicisme »<sup>1240</sup>. Une cathédrale gothique, des morts sur la scène, des reines farouches et des grand-hommes dévirilisés que la passion ou la vieillesse ont affaiblis et aveuglés passent à travers le filtre du tragique racinien et cornélien : le goût pour un grotesque affectant le décor et les caractères est ici relu à la lumière d'une tradition que Lemer cier n'a jamais su renier.

Après ce dernier « légitime succès » qui « couronna dignement cette longue et honorable carrière dramatique »<sup>1241</sup>, Lemer cier n'ose plus créer aucune tragédie nouvelle. Un an avant la chute d'*Agamemnon* de 1826, *Frédégonde et Brunehaut* assure à Lemer cier une nouvelle victoire sur les tréteaux de l'Odéon ; au moment de cette reprise, la *Revue encyclopédique* loue « un des plus heureux emprunts » que la muse tragique ait fait « à l'histoire nationale » et « que l'auteur de *Rodogune* n'aurait point désavouée »<sup>1242</sup> : le dernier véritable succès tragique de Lemer cier correspond à la dernière représentation de sa tragédie qui eut lieu alors que l'auteur était encore en vie<sup>1243</sup>. Pourtant, en 1827, lorsque Lemer cier obtient que sa pièce soit transférée du répertoire de l'Odéon à celui de la Comédie Française<sup>1244</sup>, le comité administratif du Premier Théâtre, sous prétexte de ne pas vouloir jouir d'un droit « qui ne lui appartient pas », refuse de monter *Frédégonde et Brunehaut* à cause de « nombreuses nouveautés » pour lesquelles les acteurs avaient déjà pris des « engagements »<sup>1245</sup>.

Il faut attendre le cinq novembre 1842 pour que la tragédie soit à nouveau reprise sur les tréteaux de la Comédie Française par la volonté de Mademoiselle Lemer cier. En dépit d'une réception critique assez sévère, la tragédie de Lemer cier obtient cinq représentations, ce qui n'est pas négligeable pour un ouvrage vieux de vingt ans repris à un an de la chute prétendue des *Burgraves* et du triomphe de la *Lucrèce* de Ponsard. La fille du dramaturge aurait

---

<sup>1240</sup> Jean-Marie Thomasseau, « La Tragédie Néoclassique Nationale », dans Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert (éds.), *La fabrique du Moyen Age au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2006, p. 1001.

<sup>1241</sup> Charles Labitte, *Poètes et romanciers*, cit., p. 34.

<sup>1242</sup> *Revue encyclopédique*, juin 1825. La reprise est du 7 juin.

<sup>1243</sup> La création de *Baudouin Empereur* ne fut qu'un demi-succès, dont Lemer cier semble pourtant satisfait : « Je ne me suis pas trompé dans mes prévisions sur l'effet théâtral [*sic*] de ma tragédie de Beaudoin [*sic*] : enfin représentée sur la scène, elle a reçu du public des applaudissements unanimes, dans la salle de l'Odéon » (*Baudouin*, note manuscrite p. 70, Bibliothèque de Bayeux, ms 454). La *Revue encyclopédique* (août 1826) rend compte d'une tragédie où ne manquent pas des « morceaux d'éclat » mais dont « l'effet général n'est point satisfaisant ». Composée sous les dernières années du Consulat, la tragédie ne fut créée que 9 août 1826 à l'Odéon.

<sup>1244</sup> Voir à ce sujet, Souriau, *Népomucène Lemer cier*, cit., p. 85.

<sup>1245</sup> Lettre du Comité Administratif de la Comédie Française, 27 novembre 1827, Bibliothèque de Bayeux, ms248.

inutilement demandé que l'on reprenne *Agamemnon*, avec Rachel dans le rôle de Cassandre : si les Atrides grecs ne sont pas repris, les reines meurtrières obtiennent en dernier lieu un assez bon succès auprès du public, lié sans doute d'un côté à l'estime dont jouissait Rachel<sup>1246</sup>, de l'autre au respect pour un dramaturge récemment disparu et qui avait été, pour reprendre le mot d'Ambroise Firmin-Didot, « une des gloires de la France »<sup>1247</sup>. C'est justement aux soins de cet éditeur que l'on doit la dernière réédition de la pièce : comme confirmation de la duplicité du dramaturge, dans la collection des « chefs-d'œuvre tragiques de la littérature française », la tragédie la plus moderne de Lemercier figure justement à côté de son *Agamemnon* comme conclusion du second volume de la tomaison<sup>1248</sup>.

---

<sup>1246</sup> C'est ainsi, du moins, pour Mérimée, qui se serait « ennuyé fort, malgré mademoiselle Rachel, qui a de très-beaux yeux noirs sans blanc, comme le diable ». Lettre de Prosper Mérimée à F. De Saulcy, Lundi soir [Novembre 1842], dans *Correspondance générale*, établie et annotée par Maurice Parturier, avec la collaboration de Pierre Josserand et Jean Mallion, Toulouse, le Divan, É. Privat, 1941-1964, tome III (1841-1843), p. 250. La tragédie fut reprise le 5, 8, 11, 15 et 28 novembre. Si l'on s'en tient à Laugier ce fut justement Rachel qui préféra *Frédégonde* à *Agamemnon* (*Histoire de la Comédie française depuis 1830*, Paris, Tresse, 1844, p. 202-203).

<sup>1247</sup> *Moniteur*, 15 juin 1841.

<sup>1248</sup> *Chefs-d'œuvre tragiques*, Paris, Firmin-Didot, 1843-1845, (t. I : Rotrou, Crébillon, Lafosse, Saurin, de Belloi, Pompignan et La Harpe ; t. II : Ducis, Chénier, Legouvé, Luce de Lancival, Lemercier).

### III.1.3 La Muse schizophrénique : une dramaturgie de la duplicité

En dépit des concessions au nouveau code tragique de *Frédégonde et Brunehaut*, la production de Lemer cier qui suit de près son élection à l'Académie est effectivement marquée par le retour à une dramaturgie plus traditionnelle se signalant par des choix esthétiques indubitablement moins hardis, surtout en matière de comédie. Lemer cier, qui avait abandonné depuis *Pinto* la forme de la comédie en cinq actes et en prose, continue ainsi de proposer sur la scène des comédies en vers : souvent jugé trivial dans les constructions et dans certains choix lexicaux, l'alexandrin de Lemer cier n'atteint pourtant jamais l'irrégularité métrique caractérisant sa comédie shakespearienne de 1809. Dans *Christophe Colomb* – mais aussi dans *Plaute*, quoique d'une manière très différente – Lemer cier avait opté pour une versification expérimentale tendant les cordes de l'alexandrin et défigurant sa structure classique : après la prose de *Pinto*, il s'agissait bien d'une recherche sur la dramaturgie en vers consistant en une tentative de conférer à l'alexandrin la souplesse et la naturel du parler spontané. Si les académiciens ne peuvent que se réjouir du retour de l'auteur d'*Agamemnon* ou – du moins, d'une tentative de revenir au succès grâce à une dramaturgie plus régulière –, un auteur tel que Sébastien Mercier répond par une épître adressée à l'auteur de *Pinto* montrant clairement son dédain envers la volte-face de Lemer cier :

Pauvre Melpomène de France !  
Sous les verrous, sous les barreaux,  
Tu n'as pu dompter les bourreaux  
Qui vont t'étrangler en cadence !..  
C'est un grand mot que le mot goût  
Chacun s'en sert avec adresse ;  
D'un jugeur qui parle sans cesse,  
C'est l'éternel passe-partout.  
Puis, rouler dans la même ornière,  
C'est à la fois commode et doux ;  
Il faut juger l'Europe entière :  
Shakespeare, Schiller, sont des fous...<sup>1249</sup>

La critique moderne semble en quelque sorte suivre l'amer constat de l'auteur du *Tableau de Paris* et l'histoire du théâtre se souvient uniquement des feux hardis de *Pinto* et de *Christophe Colomb* oubliant totalement le reste de la production de Lemer cier, souvent réduite au rabâchage d'un vieil académicien déçu. En examinant l'ensemble de la dramaturgie de la période, Bernard Franco identifie dans cette phase inaugurée par le *Cours analytique de littérature* une sorte de moment réactionnaire dans la pratique et dans la théorie dramaturgiques de Lemer cier<sup>1250</sup>. Dans le *Cours* – il est vrai – Lemer cier évoque ses dernières

<sup>1249</sup> Mercier, *Épître à l'auteur de Pinto et de Christophe Colomb*, dans *Journal de Paris*, 10 mars 1810.

<sup>1250</sup> Bernard Franco, *Le despotisme du goût*, cit., t. 1, p. 1958.

créations comiques et tragiques et semble à plusieurs reprises repousser le titre de « novateur » qu'on lui avait attribué<sup>1251</sup> mais ces récriminations de classiciste coexistent – et à la même époque – avec les revendications d'un auteur se présentant comme l'inventeur d'un nouveau genre, la comédie historique<sup>1252</sup>. Dans un article très peu flatteur paru à la suite de la création du *Complot domestique*, le critique du *Mercur de France* exprime un jugement rapide sur l'ensemble de l'œuvre de Lemer cier. Les perplexités du journaliste jettent pourtant une lumière intéressante sur la prétendue discontinuité stylistique, structurelle et thématique de son théâtre :

Les ouvrages de cet écrivain font toujours sensation ; il y a en lui deux hommes qui n'excitent pas moins de curiosité l'un que l'autre, et lorsqu'on annonce une nouvelle production de sa plume, chacun veut savoir si elle vient de l'auteur d'*Agamemnon* et de *Plaute*, ou s'il faut l'attribuer à l'auteur de *Charlemagne* et du *Faux Bonhomme*. Nous croyons que les deux auteurs ont travaillé à la comédie nouvelle; il y a dans le *Complot domestique* des scènes d'un bon comique, et un caractère original, qui rappellent l'auteur de *Pinto*; et d'un autre côté on y trouve des invraisemblances si choquantes, des vers si bizarres, qu'il faut bien y reconnaître l'auteur de *Christophe Colomb*<sup>1253</sup>.

Le critique transpose dans un jugement de goût la question de l'inhomogénéité esthétique et thématique du théâtre de Lemer cier ; si on repense ce constat par rapport aux dates de composition des comédies des années 15-20, les observations du périodique prennent une allure toute différente. Les comédies que présente Lemer cier aux Français et à l'Odéon n'ont pas – comme l'avaient en revanche *Pinto* ou *Colomb* – un rôle fondamental dans le développement du théâtre moderne, dans la modernisation de la dramaturgie française. Elles ne sont pas – comme l'était *Plaute* – une tentative de concilier le nouveau genre historique et historico-biographique et les canons du classicisme, mais elles éclairent plusieurs aspects de la pensée théâtrale lemercienne. Le *Faux bonhomme*, représenté en 1817 mais reçu en 1806, montre que cette volonté d'un retour à l'ordre – affichée de manière sans aucun doute plus évidente à partir de 1810 – daterait de bien avant l'élection à l'Académie mais aussi de bien avant la création de *Christophe Colomb*, dont les comédies 'nouvelles' et régulières seraient censées représenter le démenti. Par son sujet shakespearien inséré dans le cadre d'une formule dramatique régulière, *Le Frère et la sœur jumeaux* serait appelée à effacer les excès de *Christophe Colomb*, dont les feux avaient éclaté dans la même salle. Pourtant *Frédégonde et Brunehaut* d'abord et surtout *Jeanne Shore*, créée à la Comédie-Française en 1824, montre

---

<sup>1251</sup> Lemer cier, *Cours*, t. 2, cit., p. 54.

<sup>1252</sup> De plus, c'est justement dans l'*Avertissement* du *Faux bonhomme*, comédie régulière que l'on considère comme le signe d'une sclérotisation réactionnaire de la pratique dramatique de l'auteur que Lemer cier exprime ses sentiments envers ce genre qui lui avait causé tant d'ennui : « Que ne m'a-t-on pas disputé ? jusqu'au faible avantage d'avoir inventé, dans *Pinto* et dans *Plaute*, le genre de la comédie historique », *Le faux bonhomme*, cit., p. 5.

<sup>1253</sup> *Mercur de France*, juin 1817.

à nouveau une matrice shakespearienne très peu domestiquée<sup>1254</sup>. La même année, on l'a vu, Lemer cier essaie inutilement une reprise de *Christophe Colomb*, cette comédie lui ayant coûté tant d'ennuis lors de sa création<sup>1255</sup>. L'image employée par le critique du *Mercur e* – « deux hommes », deux « auteurs » – délivrant un portrait de Lemer cier en *homo duplex*, met au point l'existence travaillée d'une double tendance que l'on peut – si l'on veut – appeler classique et romantique et qui serait une constante de la production de l'auteur – comique et tragique – depuis le commencement de sa carrière dramatique<sup>1256</sup>. L'ambiguïté de Lemer cier apparaît confirmée par la publication des pièces suivant la création de *Jeanne Shore* et notamment par les reprises et les tentatives de reprise de *Pinto* au cours du dix-neuvième siècle.

---

<sup>1254</sup> Voir *Supra*.

<sup>1255</sup> Voir Bibliothèque de Bayeux, ms 248.

<sup>1256</sup> Le *Tartuffe révolutionnaire* avait été loué par sa conformité aux règles de la haute Thalie, alors que la *Prude* et *Lovelace* tendaient nettement vers le drame bourgeois et la forme éclatée de *Scarmentade* annonçait clairement *Christophe Colomb*. La structure de *Méléagre* s'avère dans son irrégularité plus novatrice que celle d'*Agamemnon* et *Frédégonde et Brunehaut* réunit dans une tragédie somme toute régulière les modèles classiques et l'esthétique du grotesque.



### III.2 La scène bâtarde de *Pinto* : quel héritage pour le dix-neuvième siècle ?

#### III.2.1 Les *Comédies historiques* et le *Pinto* « romantique » à la Porte Saint-Martin (1828-1834)

Comme l'a bien souligné Anne Ubersfeld, Lemerrier a osé « mélanger comique et tragique » en faisant « à lui tout seul sa petite révolution théâtrale »<sup>1257</sup>. Toutefois, au moment du premier *Pinto*, la critique avait eu du mal à classer la pièce dans tel ou tel genre : on s'interrogeait sur la nature de ce spectacle bizarre, qu'on n'arrivait pas à insérer dans le cadre des genres traditionnels. Dans son *Tableau*, Chénier avait traité *Pinto* dans la section consacrée à la comédie, tout en admettant l'inadéquation de ce classement<sup>1258</sup>. Ce qui paraît clair dès la création de la pièce, c'est que sa nature hybride, présentée par les classicistes non comme une « innovation » mais plutôt comme « un pas rétrograde dans l'art dramatique »<sup>1259</sup>, aurait mis en péril le bon goût définissant la tradition théâtrale française. Même ceux qui arrivent à saisir la « nouveauté » de l'entreprise lemerrierienne en soulignent en même temps le caractère dangereux : « si cette nouveauté est couronnée par le succès – écrit-on en 1800 – elle en produira sans doute d'autres du même genre »<sup>1260</sup>. L'œuvre de Lemerrier – ainsi que celle de Duval, qui en paraît d'ailleurs tout à fait conscient<sup>1261</sup> – inaugure effectivement la mode des « scènes historiques » des années vingt : dans le *Préambule des Intrigues de cour*, par exemple, Jouy cite *Pinto* comme son « modèle », et évoque la pièce de Lemerrier à côté du *Mariage de Figaro*<sup>1262</sup> ; sans citer explicitement Lemerrier, Roederer met ses comédies historiques sous l'égide du président Hénault, mais sa démarche démystifiante s'inscrit finalement dans la même poétique que *Pinto*<sup>1263</sup>. *Une famille au temps de Luther* de Casimir

---

<sup>1257</sup> Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, cit., p. 92.

<sup>1258</sup> « L'idée de son *Pinto* est singulière. Présenter sous le point de vue comique, et dans la partie secrète, une de ces révolutions qui changent les états, telle est l'intention de l'auteur. Peut-être l'événement choisi ne s'y prêtait pas beaucoup. [...] tout cela ne paraissait guère susceptible de ridicule. Aussi, dans l'ouvrage dont nous parlons, la scène où *Pinto* vient rassurer les conjurés saisis d'une terreur panique, et donne le signal de l'attaque, est de beaucoup la meilleure, précisément parce qu'elle est tragique: elle est tragique parce qu'elle est essentielle au sujet », Chénier, *Tableau de littérature*, cit., p. 256-257.

<sup>1259</sup> *L'Année théâtrale*, an X, p. 189.

<sup>1260</sup> *Le journal des débats*, 2 germinal an VIII.

<sup>1261</sup> « Je m'emparai de la mine qu'on avait abandonnée, et mes premiers essais furent si heureux, que tous les auteurs à mon exemple, s'empressèrent de venir exploiter le même filon », Alexandre Duval, *Préface*, dans *Œuvres Complètes*, cit., t. 1, p. xv.

<sup>1262</sup> Etienne Jouy, *Œuvres complètes*, Paris, Didot aîné, 1823, t. 3, p. 249.

<sup>1263</sup> En 1800, dans un article paru dans le *Journal de Paris* (5 avril), Roederer avait condamné le « mélange des genres » caractérisant la conception de *Pinto*. Pourtant, dans la *Préface* de ses *Comédies Historiques*, l'auteur du *Diamant de Charles Quint* semble partir de mêmes positions théoriques que Lemerrier : « Ce que le président Hénault a tenté pour les événements tragiques, pourquoi ne l'essaierait-on pour les faits comiques ? L'histoire n'est-elle pas un mélange des uns et des autres ? », Roederer, *Préface*, dans *Comédies Historiques*, Paris, Lachevardière fils, 1827, p. vii. Par rapport à Lemerrier, qui se propose de présenter sous des traits comiques un événement tragique de par son contenu, Roederer entrevoit une distinction des genres intérieure à l'histoire à même de permettre d'éviter – au moins en théorie – le mélange des tons.

Delavigne, créée au Théâtre-Français deux ans après la reprise de *Pinto* de 1834, ne semble-t-elle pas inscrire le code tragique dans la poétique de la comédie historique à la Lemer cier ?<sup>1264</sup> C'est pourtant par rapport au romantisme théâtral proprement dit que la réception de *Pinto* à ses différentes époques acquiert une importance particulière. Cette réception et les réactions qu'elle suscite auprès de l'auteur s'avèrent fondamentales pour comprendre le rapport de Lemer cier à ce qu'il définit comme « innovation », ce qui correspond souvent à la dramaturgie de la nouvelle école.

Parmi les écrivains de sa génération, c'est Stendhal, qui saisit le mieux le caractère moderne et « romantique » de *Pinto*. Pour l'auteur de *Racine et Shakespeare*, qui avait déjà rangé Lemer cier dans la « bonne compagnie » des « vrais artistes », en l'associant ainsi à Guérin, David et Picard<sup>1265</sup>, *Pinto* – « chef-d'œuvre de M. Lemer cier » – représentait notamment le paradigme de la « tragédie nouvelle »<sup>1266</sup>. Stendhal, qui avait également compris le potentiel de la *Panhypocrisiade*<sup>1267</sup>, proposait ainsi la comédie historique de Lemer cier comme modèle alternatif de théâtre sérieux et en prose en la présentant comme une forme inédite capable d'incarner la nouvelle sensibilité romantique ; dans le deuxième *Racine et Shakespeare*, la conspiration de Lemer cier – exemple d'une sensibilité et d'un goût proprement modernes – était finalement asservie au combat de Stendhal contre la tragédie en vers<sup>1268</sup>.

Les deux *Racine et Shakespeare* proposaient l'image d'un *Pinto* romantique qui eut un écho important dans la critique dramatique. Vers la fin des années vingt et le début des années trente, la critique commence ainsi à voir dans *Pinto* un exemple de dramaturgie moderne annonçant le style et les formes de la nouvelle école, à tel point que Lamothe-Lagon n'hésite pas à déclarer son auteur, probablement non sans ironie, « le véritable chef de l'école romantique »<sup>1269</sup>. Chapelain avait déjà couronné Lemer cier du même titre en 1826, dans un

---

<sup>1264</sup> De par son ambiance et ses personnages bourgeois, la pièce de Delavigne marque un abaissement du registre de la tragédie d'histoire que le genre de la comédie historique pratiqué par Lemer cier avait déjà pleinement annoncé. Casimir Delavigne, *Une famille au temps de Luther*, tragédie en un acte, représentée pour la première fois sur le Théâtre-Français le 12 avril 1836, Paris, Delloy et Lecou, 1836.

<sup>1265</sup> *Lettre à Louis Crozet* du 7 juin 1804, Stendhal, *Correspondance générale*, édition V. de Litto, Paris, Champion, 1997, t. 1, p. 141-143.

<sup>1266</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare I* (1823), dans *Racine et Shakespeare et autres textes de théorie romantique*, cit., p. 303.

<sup>1267</sup> Voir *supra*.

<sup>1268</sup> « Je ne vois que *Pinto* qui ait été fait pour les Français modernes. Si la police laissait jouer *Pinto*, en six mois le public ne pourrait plus supporter les conspirations en vers alexandrins », Stendhal, *Racine et Shakespeare II* (1825), dans *Racine et Shakespeare et autres textes de théorie romantique*, cit., p. 468-469.

<sup>1269</sup> « Ah ! si j'osais, si je ne craignais de passer pour bien surannée, comme je rendrais pleine justice au véritable chef de l'école romantique : Eh, oui, messieurs, ce chef c'est encore M. Lemer cier, auteur d'*Agamemnon* et de *Pinto* ? Voyons, qu'avez-vous produit qui égale ces deux chefs-d'œuvre ? Est-ce *Cromwell*, impossible à jouer ? Est-ce *Hernani* que mes éditeurs ont cependant payé aussi cher qu'un volume de mes *Mémoires* ? Moi

article plein d'inexactitudes historiques publié dans le *Mercure de Londres* qui louait « son génie trop étroit à l'école ancienne »<sup>1270</sup>. Les propos de Stendhal sont systématiquement repris par les critiques des journaux : la parenté entre *Pinto* et le drame romantique est soulignée par les partisans du nouveau genre mais aussi par ses détracteurs, dans un débat qui devient encore plus vif lors de la publication du recueil des *Comédies Historiques*.

Le recueil que publie Lemerrier contient une nouvelle édition de *Pinto* comprenant, en annexe, les variantes obéissant aux ordres de la censure<sup>1271</sup> et suivie de deux nouvelles « comédies historiques », *L'Ostracisme* et *Richelieu, ou la journée des Dupes* composées sous l'Empire et constituant autant de variations sur les modèles offerts dans *La journée d'une conspiration* et dans *Colomb*. *L'Ostracisme* – qui ne fut jamais représenté – poursuit l'entreprise de *La comédie latine* en offrant une « légère image de la Thalie des grecs » ; quoique comédie en prose, elle emprunte la structure tripartite de *Plaute* et de *Christophe Colomb*, tout en respectant l'unité de temps et de lieu (la place publique d'Athènes). En s'inspirant de la « comédie moyenne » où l'élément politique est réduit au strict minimum, la pièce représente néanmoins « les agitations démocratiques de la place publique d'Athènes »<sup>1272</sup>. Librement tirée du livre sixième des *Vies parallèles*, source principale des connaissances concernant Alcibiade, la comédie s'éloigne de la vérité historique et réduit les épisodes de l'exil du général athénien à l'effet de la jalousie personnelle d'un rival. L'intrigue oppose ainsi le coquin et donjuanesque Alcibiade au perfide vendeur de lampes Hypperbolus, ce dernier essayant inutilement de chasser le général d'Athènes par le recours à la pratique de l'ostracisme. Au dénouement, l'anathème se retourne contre le vendeur qui ne peut rester à la *polis* que grâce à l'intervention d'Alcibiade et à condition d'abandonner la pratique de la calomnie et de la médisance. Lemerrier y insère aussi le personnage de Timon, le misanthrope d'Athènes<sup>1273</sup> : dans la caractérisation du personnage et dans son interaction avec Alcibiade on entrevoit en filigrane le portrait qu'en offre Shakespeare dans son *problem play*, quoique sous des traits moins sombres<sup>1274</sup>. Si *La comédie latine* s'appropriait par

---

aussi je, suis romantique, et toute femme que je suis, j'ai peut-être fait une tragédie au moins. J'ai donc voix au chapitre; or, je vote pour M. Lemerrier notre maître à tous », [Étienne Léon De Lamothe-Langon], *Mémoires et souvenirs d'une femme de qualité*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, 1830, t. 3, p. 301.

<sup>1270</sup> *Mercure de Londres*, 1826, p. 9.

<sup>1271</sup> Sur les rapports de *Pinto* à la censure voir *supra* et la *Note sur les textes* de la présente édition de *Pinto*, ainsi que l'article de Gérard Rousseau, *Pinto de Népomucène Lemerrier et la censure*, cit.

<sup>1272</sup> Lemerrier, *Avant-Propos* des *Comédies historiques*, cit.

<sup>1273</sup> Hypperbolus se sert des vices privés des grands-hommes pour ternir leurs vertus publiques : de par son admission, il agrandit leurs défauts pour les rabaisser et les ruiner. Voir son monologue de l'acte I, scène 6 (p. 323-324 du recueil).

<sup>1274</sup> Lemerrier connaissait probablement l'adaptation de *Timon d'Athènes* réalisée par Sébastien Mercier en l'an III.

l'intermédiaire de Molière de certains procédés de la dramaturgie plautine – dont notamment le jeu métathéâtral – *L'Ostracisme* n'a de grec que la situation. La pièce s'inscrit effectivement dans la lignée de *Pinto*, dans la mesure où la finalité principale de l'auteur est encore une fois la démystification des hommes de pouvoir. Ce procédé, reposant aussi sur la définition-même du terme « ostracisme » offerte par l'esclave Théoclès et fondée sur la volonté de maintenir le *statu quo*<sup>1275</sup>, dessine un portrait de l'homme politique qui le rapproche de la figure de l'acteur se trouvant parfaitement renfermé dans la maxime prononcée par un Timon très peu aphasique : « Homme public ! tu es le mime du peuple. Il faut te bien costumer et bien jouer »<sup>1276</sup>. Contrairement à la comédie suivante, *L'Ostracisme* ne fut jamais représenté.

*Richelieu, ou la journée des dupes*, reçu « à l'unanimité » par le Théâtre-Français en 1804, repose sur le même principe de désacralisation du politique fondée sur l'association pouvoir/mensonge. La pièce, sur laquelle pesait une interdiction depuis l'Empire, ne fut jouée que le 17 mars 1835<sup>1277</sup> – probablement sous l'impulsion du triomphe éclatant de *Pinto* l'année précédente – mais elle n'obtint qu'un succès médiocre, salué par « une immobilité fort étrange » de la part du public durant les six représentations<sup>1278</sup>. La comédie – en cinq actes et en vers – mêle ainsi le modèle de *Pinto* et celui de *Plaute* ou *Colomb*. Si, comme l'annonce le titre, l'unité de temps est effectivement respectée – la pièce commence la nuit et se termine le soir, donc sans sortir de la règle de vingt-quatre heures – et l'action se passe entièrement à Paris, les différents actes impliquent le recours à de nombreux changements de

---

<sup>1275</sup> « Tout citoyen trop distingué entre ses égaux, et qui prend sur le peuple trop d'ascendant par son crédit, par ses richesses, par ses vices *et même par ses vertus*, sera banni d'Athènes », *L'Ostracisme*, I, 2, je souligne. Cette « perpétuelle menace » (Albert Le Roy, *L'aube du théâtre romantique*, cit., p. 220) dont la rigueur représente un danger pour tout citoyen, figure bien le contrôle exercé par la politique impériale (et, auparavant, par le gouvernement de la Terreur) de l'époque où la comédie a été composée, la centralisation du pouvoir napoléonien impliquant la sanction ou le rabaissement de toute autre personnalité influente n'étant pas disposée à se soumettre à l'autorité et dont l'exil était l'un des moyens les plus utilisés. Pour une vue d'ensemble sur l'exil pendant la Révolution et au dix-neuvième siècle, voir Sylvie Aprile, *Le siècle des exilés Bannis et proscrits, de 1789 à la Commune*, CNRS, 2010.

<sup>1276</sup> *L'ostracisme*, II, 6.

<sup>1277</sup> Annoncé le 16 mars par le *Journal des débats*, qui n'apporte par la suite aucune information concernant la création.

<sup>1278</sup> On n'en parle que très peu dans la presse. La critique impute pourtant l'insuccès d'un côté au vieillissement inévitable subi par la comédie, de l'autre au choix malheureux d'un sujet « sans intrigue » et présenté dans un style à la fois « lourd » et « incorrect ». *Annuaire historique universel pour 1835*, Octobre 1836, p. 120-121. Les raisons de la chute seraient aussi liées à la nature de la pièce : ce qui était perçu comme une nouveauté révolutionnaire dans *La journée d'une conspiration* sentait désormais le déjà vu dans une comédie créée en 1835. Vu les vicissitudes liées à la censure et la nature si révolutionnaire d'un drame composé pourtant par un académicien auteur de tragédies régulières, *Pinto* possédait par ailleurs une valeur symbolique précise que les autres comédies historiques de Lemer cier n'avaient pas. La pièce fut également reprise en 1842 le 8, le 11 et 31 octobre au Palais-Royal. On se doute qu'avec la distribution originale de 1804, où Talma aurait joué le rôle du protagoniste, l'accueil aurait été bien différent.

scènes<sup>1279</sup>. Un compte-rendu de Patin paru dans la *Revue encyclopédique* lors de la publication du recueil résume bien le fonds et l'esprit de la pièce :

A la suite de cette comédie [*Pinto*], M. Lemerrier nous en donne une autre, reçue en 1804, mais malheureusement écartée de la scène par les ombrages d'un pouvoir, à qui les hardiesses de la satire ne plaisaient pas plus que les leçons de la philosophie. Le mouvement d'une Cour subjuguée par un homme d'état puissant et rusé, et où les courtisans et le prince lui-même luttent en vain contre l'ascendant qui les domine, est représenté avec une grande force comique dans cette pièce dont l'histoire a fourni le sujet et même le titre, *la Journée des Dupes*<sup>1280</sup>.

La comédie se voudrait une réélaboration de l'*Homme de cour*, pièce inachevée de Molière dont Lemerrier prétend avoir exécuté ainsi les dernières volontés<sup>1281</sup> : par cette nouvelle référence à Molière, l'auteur rejette ainsi la nouvelle école et essaie encore une fois d'inscrire le genre de la comédie historique dans la tradition de la haute Thalie. L'intrigue de la comédie se concentre sur « les mouvements intérieurs » de la fameuse conspiration anti-Richelieu qui coûta l'exil à la reine mère Marie de Médicis<sup>1282</sup> et s'avère, du point de vue de l'intrigue, un *Stuensée* désabusé et au dénouement renversé<sup>1283</sup>.

Tout comme Bragance, Louis XIII préfère les amusements de la campagne et la chasse à la gestion d'un Etat qu'il est bien aise de confier à son terrible ministre. Cette figure du roi chasseur, que l'on retrouve déjà dans *Ophis*, et qui devient celle du roi-tyran « chasseur d'homme » dans la préface de *Clovis*<sup>1284</sup>, est un motif obsessionnel dans l'œuvre de Lemerrier associant de manière constante l'activité de la vénerie aux porteurs de couronne<sup>1285</sup>. Comme dans l'*Ostracisme*, Lemerrier insiste sur le thème de l'exil et si le portrait de Louis XIII en « roi fainéant » – pour reprendre le titre d'une tragédie d'Ancelet de

---

<sup>1279</sup> Le premier acte se déroule dans une rue proche du couvent du Val-de-Grâce, alors que les autres sont tous encadrés dans des espaces fermés: une salle du Louvre ; un salon de l'appartement de la reine au Louvre ; un salon du Luxembourg et un appartement du Louvre. La séquence spatiale, avec un premier acte à l'extérieur et le reste de la pièce à l'intérieur, est exactement calquée sur *Pinto*.

<sup>1280</sup> *Revue Encyclopédique*, août 1828.

<sup>1281</sup> Il ne reste aucune trace de cet *Homme de court* que l'on cite parfois comme un avant-texte de *Tartuffe* ou du *Festin*. Voir *L'Avant-propos*, cit. et *Cours analytique*, cit., II, p. 418.

<sup>1282</sup> Pour un examen récent de cet événement connu, voir la biographie de *Louis XIII* de Jean-Christian Petitfils, (Paris Perrin, 2008, p. 510-543).

<sup>1283</sup> Dans le drame de Duval, le ministre vertueux et innocent tombe victime d'une conspiration qu'il semble jusqu'à la fin capable d'éviter. Chez Lemerrier, le gris Cardinal, homme d'état qui a remplacé la morale par la praxis politique parvient à renverser une conjuration qui semblait désormais le condamner. Contrairement à *Stuensée*, il n'y pas de place pour la vertu dans la cour de Louis XIII que peint Lemerrier.

<sup>1284</sup> A cette figure, Lemerrier oppose celle du souverain démocratique et « pasteur des peuples », Lemerrier, *Considérations historiques*, dans *Clovis*, cit., p. xxv.

<sup>1285</sup> Dans son *Ode à notre âge analytique* (cit.), l'auteur évoque Nemrod (Genèse 10, 7-12), mythe fondateur du système monarchique qu'il présente comme le paradigme du roi chasseur. L'ode se poursuit avec une énumération de différents souverains tyranniques grâce à laquelle Lemerrier condamne l'union du pouvoir temporel et du pouvoir religieux. Quelques figures positives se détachent pourtant de l'arrière plan sombre de l'histoire : Caton, Socrate et même Jésus Christ sont présentés comme des véritables héros, morts pour la liberté. Dans la *Panhypocrisiade* (cit., III, p. 63), François premier use de la métaphore de la chasse pour indiquer la guerre, en se présentant implicitement en roi chasseur se lançant à la poursuite des cerfs ses ennemis.

1830 – n’ajoute pas grand-chose à celui de Bragance en 1800<sup>1286</sup>, le traitement de la figure du Cardinal s’avère effectivement beaucoup plus intéressant. Comme le souligne Jones, la structure de la pièce et la présentation du Cardinal suivent le mouvement de *Tartuffe* dont elles inversent pourtant le schéma. Dans le premier acte, ce sont les conspirateurs qui « brossent un portrait de Richelieu » sous les traits diaboliques : homme sans scrupules, il a fait en sorte de régner sur une France à la monarchie vacillante<sup>1287</sup>. Cette image est pourtant nuancée par le monologue du Cardinal :

RICHELIEU, seul.  
 Quelle fatigue extrême !...  
 Leur ligue leur paraît plus forte que moi-même.  
 Les filets où Gaston espérait m’enlacer  
 Ne sont pas les seuls.... non— Pour voir, agir, penser,  
 Il me faut être ensemble et de glace et de flamme,  
 Tout sentiment, tout yeux, tout esprit et tout âme ,  
 Et, seul cœur de l’État, m’émouvoir pour des sots  
 Ingrats au soin actif qui maintient leur repos<sup>1288</sup>.

Richelieu s’inscrit ici dans la tradition des Posa, des Pinto, conscients de leur supériorité et victimes de leur *ingenium* supérieur qui les condamne à une éternelle solitude. Pourtant, « le soin actif » maintenant le « repos » des « sots » citoyens est en réalité l’effet collatéral d’une volonté de pouvoir individuel, comme en témoigne le deuxième monologue :

RICHELIEU, seul.  
 Superbe, aux yeux du roi que ton front s’humilie;  
 Prends un ton doux, apaise et caresse, et supplie;  
 Flatte, en un mot. Ton cœur ne doit pas répugner  
 Aux adulations qui mènent à régner.  
 En de hauts intérêts nul soin ne nous abaisse;  
 Et loin d’être fierté, ce serait petitesse  
 Qu’au sein de son malheur follement se roidir,  
 Quand des soumissions nous doivent agrandir<sup>1289</sup>.

Le cardinal réunit donc Posa et Fiesque : son ambition et son triomphe ont comme effet la tranquillité et la prospérité du royaume, des bienfaits indéniables prouvant son utilité sociale. Dans la conclusion de *Pinto*, Lemerrier analyse l’ensemble des arrangements nécessaires pour la gestion de l’Etat postrévolutionnaire<sup>1290</sup> ; le projet de Richelieu est moins hardi : sans

---

<sup>1286</sup> De ce point de vue, l’image que délivre Lemerrier de Louis XIII annonce clairement le portrait qu’en fait Hugo dans sa *Marion Delorme* de 1831.

<sup>1287</sup> Michèle H. Jones, *Le Théâtre National en France*, cit., p. 58.

<sup>1288</sup> Lemerrier, *Richelieu*, cit., II, 6.

<sup>1289</sup> *Ivi*, VI, 8.

<sup>1290</sup> La proximité entre les deux ouvrages n’échappe pourtant pas à Schlegel, qui définit *Richelieu* comme un « tableau d’une vérité frappante, soit pour la peinture des faits, soit pour celle de l’esprit du temps ». où « Le poète a montré comment en politique de légers mobiles peuvent donner le branle à de grands événements ». Schlegel souligne enfin l’adhésion de Lemerrier au principe de la vérité historique, que l’auteur embrasse jusque

exprimer de jugements d'ordre moral, sans présenter le cardinal comme un personnage vertueux et ses calomniateurs comme des méchants ou vice-versa, Lemer cier se borne à constater la présence diffuse de la dissimulation, de l'ambition personnelle et de la ruse dans les lieux de pouvoir dont la cour de Louis XIII ne représente qu'un exemple. Lemer cier s'attarde longtemps sur la caractérisation des deux reines ainsi que de l'intrigante Madame Dufargis, dont le portrait rappelle la description mercienne de ces courtisanes « d'autant plus dangereuses qu'elles portent sur leur front et dans leurs manières et dans leur langage, l'extérieur de la vertu qu'elles outragent avec industrie »<sup>1291</sup> et l'hypocrisie et la fausseté de la courtisane s'appliquent ici – d'une manière presque synecdotique – à la description de l'ensemble de la cour<sup>1292</sup>.

Si *Richelieu* et la comédie grecque de Lemer cier ne représentent pas une véritable révision de la théorie et de la poétique de la « comédie historique » comme l'étaient en revanche *Plaute* ou *Christophe Colomb*<sup>1293</sup>, dans ce cas précis c'est la date de publication du recueil et de son *Avant-propos* qui acquièrent une importance fondamentale. Quoique le frontispice indique l'année 1828, les *Comédies historiques* ont été publiées le 19 décembre 1827, soit quatorze jours après la *Préface* de Cromwell<sup>1294</sup> : il est fort possible que Lemer cier, jaloux de son « invention » ait décidé d'en hâter la publication pour réaffirmer sa primauté par rapport aux nouvelles formes de théâtre historique dont il était à la fois l'initiateur et l'un des détracteurs les plus acharnés. La bataille antiromantique que mène Lemer cier vers la fin des années vingt ne s'arrête pas là : lors de la réception d'*Henri III et sa cour* (1828) de Dumas, Lemer cier signe avec Duval, Andrieux et Arnault, une lettre demandant à Charles X l'interdiction des drames romantiques à la Comédie-Française<sup>1295</sup>. La publication de la deuxième édition de *Pinto* remet ainsi en marche les réflexions de la critique sur le théâtre de Lemer cier. Si l'auteur s'était opposé de manière si virulente à Hugo et Dumas, la création et la publication des pièces et des manifestes romantiques permet que sa *Journée d'une*

---

dans la peinture de ses personnages (« C'est une comédie historique où le mendiant et le roi parlent chacun le langage de son état »). Voir Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, cit., t. II, p. 122n

<sup>1291</sup> Mercier, *Du théâtre*, cit., p. 117.

<sup>1292</sup> La comédie eut enfin sept reprises en 1837, voir Souriau, *Népomucène Lemer cier*, cit., p. 113.

<sup>1293</sup> Sur une toile de fond qui n'a rien de comique se profilent un certain nombre de personnages ridicules. Dans *Pinto*, le code comique investissait l'histoire dans toute son étendue, ici, comme dans *Christophe Colomb*, l'élément comique apparaît sensiblement réduit. Voir aussi Mercier, *Molière*, cit. V, 4, où l'auteur semble justement faire allusion au projet *L'homme de cour*, miroir des « messieurs les courtisans ».

<sup>1294</sup> *Bibliographie de la France*, année 1827, n° 7549, p. 1042, entrée 7908. Gérard Rousseau le signale également dans son édition critique du manuscrit de *Pinto* (voir la *Note sur les textes* de la présente édition)

<sup>1295</sup> La plainte de ces partisans des classiques s'avère pourtant inutile, le roi ayant refusé dans une lettre d'imposer sa volonté aux acteurs, en prétextant son impuissance : au théâtre il n'aurait « comme tous les français, qu'une place au parterre » (Anne Ubersfeld, *Le roman d'Hernani*, Paris, Mercure de France, 1985, p. 10).

*conspiration* soit réévaluée. Patin loue ainsi un ouvrage que la critique de 1800 n'avait pas su comprendre en raison de sa nouveauté :

M. Lemerrier a le premier, parmi nous, conçu l'heureuse idée de traduire sur la scène comique les personnages de l'histoire, d'y montrer tout ce qui se cache de ridicule sous les événements du caractère le plus imposant. Cette idée il l'a réalisée dans *Pinto*, avec une verve, un éclat de talent, qui font de ce coup d'essai un modèle achevé du genre. Ce qui lui manqua, dans sa nouveauté, ce furent des critiques et des spectateurs qui sussent le comprendre et l'applaudir ; il en rencontrerait aujourd'hui de mieux préparés, et la nouvelle publication, qui le replace sous les regards du public, le fait paraître à sa véritable époque<sup>1296</sup>.

Quelques mois plus tard, Eugène Ronteix n'hésite pas à souligner dans sa précoce *Histoire du romantisme* « la dette » des modernes envers un Lemerrier « très romantique », qui aurait pourtant « abandonn[é] » les novateurs avec « dédain »<sup>1297</sup>.

A quoi se réfère Ronteix ? Et quelle est la réponse de l'auteur de *Pinto* face à cette première apothéose romantique ? Lemerrier avait essayé de freiner le premier essor de la nouvelle école : il avait littéralement massacré le *Génie du Christianisme* et<sup>1298</sup>, dans son roman paru la même année que la reprise de *Pinto*, il avait représenté son ancienne amie Madame de Staël comme une coquette exaltée à la parure à la fois « orientale et germanique »<sup>1299</sup>. Et pourtant, l'ennemi juré des romantiques était désormais présenté par la presse comme l'un des fondateurs d'un mouvement contre lequel il s'était toujours battu. En dépit d'une réconciliation partielle datant de 1827<sup>1300</sup>, en 1829 Lemerrier publie *Caïn, ou le premier meurtre*, une « parodie-mélodrame » chargée d'hostilité contre les représentants de la

---

<sup>1296</sup> *Revue Encyclopédique*, août 1828.

<sup>1297</sup> « Il a ennoblé le mélodrame en lui portant le premier son nom et son titre *d'académicien*; et auparavant, sa préface des *Martyrs de Souli* avait attesté qu'en fait de beaux arts il ne connaissait de hiérarchie que celle du talent. Tout cela, ce me semble, est romantique. [...] ne semble-t-il pas aujourd'hui nous abandonner lui-même, et rendre aux novateurs, qui ont paru l'oublier, dédain pour ingratitude? [...] J'ai voulu seulement acquitter pour ma part envers M. Lemerrier la dette du romantisme. Sa place devrait être parmi ces auteurs dont on aime à rappeler les chefs-d'œuvre, à citer les beautés », Eugène Toren [Ronteix], *Histoire du romantisme en France*, Paris, Dubreuil, 1829, p. 235-241.

<sup>1298</sup> « Ce livre ne me paraît bon que par un petit nombre de détails, et mauvais en le considérant dans son tout ». Virgile et Horace posséderaient suffisamment de « beauté » pour « réfuter l'argument de son faux système ». Pour Lemerrier, la poésie de l'Ancien Testament dont s'inspire Milton est supérieure à celle du Nouveau. Le style du *Génie* est inégal, tantôt trop simple, « quand l'auteur raisonne sa logique fautive et confuse », tantôt peu net, quand l'auteur « se passionne » : Lemerrier reconnaît à Chateaubriand un « talent » dont il ferait mieux de « régler l'emploi ». Il apprécie la *doctrina* de l'auteur, son érudition, mais il croit que cet ouvrage qui « n'est pas fondé sur le bon sens » ne mérite pas le succès qu'elle a obtenu. Il conclut en affirmant que les plus beaux morceaux du *Génie* ne seraient dus qu'aux « nuances sentimentales empruntées à la riche palette de [...] Bernardin de St. Pierre », dont ils ne représenteraient qu'une « imparfaite imitation », un « mélange désordonné ». Lemerrier, [opinions sur le *Génie du Christianisme*] Bibliothèque de Bayeux, ms 247. Le texte, quelque peu nuancé, fut publié dans un opuscule cosigné par Lemerrier (Voir Lemerrier *et alii*, *Observations critiques sur l'ouvrage intitulé « le Génie du christianisme », par M. de Chateaubriand, pour faire suite au « Tableau de la littérature française », Paris, Maradan, 1817).*

<sup>1299</sup> Lemerrier, *Alminti*, cit., t. 1, p. 263-265.

<sup>1300</sup> Je me réfère à l'article « drame » de l'*Encyclopédie méthodique* (cit.), où Lemerrier réévalue partiellement le genre intermédiaire et prône un usage conscient et modéré des modèles étrangers, à condition que les productions dans ce goût allochtone demeurent confinées dans les théâtres mineurs.



« nouvelle école » qu'il définit justement comme « ses enfants trouvés »<sup>1301</sup>. En 1825, sur des tons moins enflammés, Lemerrier avait déjà essayé de dissuader les jeunes écrivains d'emprunter la voie nouvelle du mélange des genres en prononçant à l'Académie un discours au titre tout à fait emblématique : *Remarques sur les bonnes et les mauvaises innovations dramatiques*, publiées ensuite dans la *Revue encyclopédique*<sup>1302</sup>. L'article de 1825 était un examen lucide du théâtre de son temps où l'auteur d'*Agamemnon* réfléchissait sur les thèmes et les formes envisageables pour un renouveau du théâtre français qui n'implique pas un attentat trop violent à la tradition du classicisme. Dans son *Caïn*, les tons et les instruments dont use Lemerrier sont bien différents. La pièce, publiée la même année que le *Canon d'alarme* de Baour-Lormian auquel le *Globe* et la *Revue encyclopédique* l'associent, engendre pas mal de confusion dans la presse de l'époque, qui semble d'abord la considérer comme une parodie générique du mélodrame. Ne voulant pas voir dans cette pièce-monstre une attaque à l'encore « novateurs », la *Revue encyclopédique* se demande pour quelle raison un académicien serait descendu « jusqu'à la parodie » du genre des boulevards :

Quant au *Caïn* de M. Lemerrier, on ne sait trop dans quelles vues il a écrit cette parodie-mélodrame ; nous n'osons croire que le célèbre académicien veuille faire la guerre aux novateurs, lui qui a tenté plus d'une fois et souvent avec succès de se frayer une carrière en dehors de la route commune. Son talent l'a trahi dans sa nouvelle entreprise ; n'est-ce pas un avertissement suffisant de l'erreur qui lui avait fait prendre la plume ? Comment l'auteur d'*Agamemnon* et de *Pinto* a-t-il pu se croire obligé de descendre jusqu'à la parodie du mélodrame ? Et quelle bonne foi, ce n'est pas pour M. Lemerrier que nous ajoutons ceci, de signaler les ébauches de l'*Ambigu* ou de la Porte Saint-Martin comme les chefs-d'œuvre du genre romantique !<sup>1303</sup>

Lemerrier s'était toujours montré très hostile au mélodrame, à la critique duquel il avait consacré plusieurs passages de son ouvrage sur le *Second Théâtre-Français*<sup>1304</sup>. Conscient du succès qu'il remportait et de la faveur qui lui reconnaissait le public, il s'était essayé au mélodrame quand ce type de composition commençait à passer de mode, avec les *Deux filles spectres*, représenté à la Porte Saint-Martin le 8 novembre 1827<sup>1305</sup>. Il y revient en 1830 avec

---

<sup>1301</sup> *Caïn, ou Le Premier meurtre*, parodie-mélodrame en 3 actes mêlée de couplets et précédée d'un prologue, Paris, Constant Chantpie, 1829.

<sup>1302</sup> *Remarques sur les bonnes et les mauvaises innovations dramatiques*, cit. Tout en admettant la présence de certains caractères intéressants dans le théâtre étranger et notamment chez Schiller, Lemerrier invite les jeunes auteurs dramatiques à l'imitation des modèles français ou antiques. Ses affirmations ne contredisent pas finalement sa pratique dramaturgiques : la maîtrise des genres intermédiaires et des modèles étrangers est compliquée, leurs usage est dangereux. Les théâtre allemand et anglais doivent rester l'apanage des auteurs plus mûrs afin d'éviter que l'enthousiasme de la jeunesse se laisse pervertir par leur esthétique étrange et irrégulière.

<sup>1303</sup> *La Revue Encyclopédique*, janvier-mars 1829

<sup>1304</sup> Lemerrier, *Du second Théâtre Français ou instruction relative à la déclamation dramatique*, cit., p. 101.

<sup>1305</sup> *Les deux filles spectres*, mélodrame en trois actes et en prose, Paris, Barba, 1827. La création était prévue au Théâtre Français, mais Lemerrier fut contraint de se déplacer à la Porte Saint-Martin par des difficultés concernant la réalisation de la décoration grandiose (les modifications, dont l'insertion de la musique, n'étaient guère liées à des interventions censurales, voir Archives Nationales, F<sup>18</sup> 606). Voir aussi Marie-Antoinette Allévy, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, Droz, 1938, p. 84.

*Les Serfs polonais*<sup>1306</sup> et sa dernière création, *L'héroïne de Montpellier* de 1835 est justement un mélodrame<sup>1307</sup>. Dans la *Notice* accompagnant l'ouvrage de 1827, Lemer cier soutenait que les mélodrames étaient, comme d'ailleurs tous les autres genres, tout à fait acceptables, « pourvu qu'ils soient à leur place ». Il affirme avoir essayé d'améliorer le genre en le soumettant à la règle des unités, sans renoncer à la « noirceur shakespearienne » de ses caractères<sup>1308</sup>. En dépit de cette ouverture vers le boulevard – dont l'auteur s'approche avec toutes les précautions possibles et de cette tentative d'anoblissement du genre, on ne trouve pas chez Lemer cier de véritable réflexion théorique concernant le mélodrame : tout en comprenant les possibilités offertes par ces spectacles à voir, il le confine dans le degré le plus bas de la hiérarchie générique, sur une ligne de démarcation entre le littéraire et le paralittéraire qui ne nécessite pas une véritable réflexion théorique<sup>1309</sup>.

Au moment de la publication de *Caïn*, le *Journal des Savants* semble avoir compris le véritable mobile de Lemer cier : « Le but de l'auteur a été de rendre sensibles, par des imitations grotesques et pourtant fidèles, les caractères et les formes du genre appelé romantique »<sup>1310</sup>. Exilé comme il l'était des grands théâtres, le mélodrame ne représentait donc pas pour Lemer cier un véritable danger pour les genres théâtraux canoniques. On ne pouvait pas en dire autant du drame romantique qui venait de faire son entrée officielle à la Comédie-Française avec *Henri III* de Dumas et qui, empruntant au boulevard « les théories mélodramatiques, si destructrices des belles formes de la haute tragédie et de la haute comédie », en voulait « confondre les genres »<sup>1311</sup>. Le critique de la *Revue encyclopédique* n'avait donc pas trop mal vu : associer le drame romantique au mélodrame revenait effectivement à le déprécier, à en souligner le caractère vil de genre mineur en se servant des règles et de la structure du mélodrame<sup>1312</sup>. Le journaliste du *Globe*,

---

<sup>1306</sup> *Les Serfs polonais*, mélodrame en trois actes et en prose, Paris, Riga, 1830, créé à l'Ambigu Comique le 15 juin 1830.

<sup>1307</sup> *L'Héroïne de Montpellier*, mélodrame en trois actes et en prose, Barba, Delloye, Bezou, 1835, créé à la Porte Saint-Martin le 7 novembre 1835.

<sup>1308</sup> *Les deux filles spectres*, cit., p. [88-90].

<sup>1309</sup> Pour Lemer cier, le mélodrame consiste essentiellement en un drame bourgeois – c'est le cas de *Deux filles spectres* – ou historique – *Les serfs polonais* – intercalé d'ariettes et d'autres moments musicaux. *Caïn*, en dépit de sa nature parodique, offre un clair exemple de la structure du mélodrame à la Lemer cier.

<sup>1310</sup> *Journal des savants*, mars 1829. Lemer cier lutte désormais contre les moulins à vent : comme l'affirme lui-même dans son *Cours*, « la parodie tue les mauvaises productions et vivifie le succès des bonnes », *Cours*, cit., t. 1, p. 1817.

<sup>1311</sup> *Pot-pourri préface*, dans *Caïn*, cit. L'intégralité de cette préface est reproduite dans l'Annexe de la présente édition de *Pinto*. Dans ce passage, Lemer cier songe peut-être au début dramatique de Victor Hugo qui avait composé – âgé de seize ans comme Lemer cier à l'époque de son *Méléagre* – un mélodrame sur *Inez de Castro* ?

<sup>1312</sup> Cette démarche repose également sur le débordement générique et sur la prise de conscience des confins flous séparant le mélodrame du drame romantique dès la fin des années vingt. Quand l'intrigue devient plus compliquée, on passe d'une division de trois à cinq actes et le genre – que Pixierécourt avait tenté de codifier – s'affranchit entièrement des unités aristotéliennes. Comme le rappelle Thomasseau, qui a scandé les différentes

bien conscient de ce stratagème, accueille en revanche la provocation et répond avec ironie à l'attaque du dramaturge. Comment l'auteur de la *Panhypocrisiade* et de *Pinto* aurait-il pu écrire un ouvrage antiromantique ? Ce « galimatias triple », cette « étonnante parodie » ne peut qu'être l'ouvrage d'un faussaire<sup>1313</sup>. Lemer cier entend surtout se dissocier de l'expérience des Hugo et des Dumas, qu'il traite justement d'« enfants trouvés » :

Tous ces beaux fils d'origine étrangère,  
Des bords germains viennent incognito.  
A qui fait-on l'honneur d'en être père ?  
C'est à l'auteur de *Plaute* et de *Pinto*.  
L'ingrat qu'il est, renie à droite, à gauche,  
De tels bâtards par son goût réprouvés,  
Qui de folie et d'esprit en débauche } *bis*  
Ne sont, dit-il, que les enfants trouvés<sup>1314</sup>.

En attaquant le goût allemand de la nouvelle école, dans une note qui accompagne le passage évoqué, Lemer cier associe la reprise des stylèmes de son *Pinto* à la veine germanique caractérisant le théâtre romantique : les littératures du Nord seraient parfaitement adaptées à leurs pays, à leurs nations ; transposer leur esthétique au sein du théâtre français correspond à une outrageante défiguration qui offense le bon goût du pays accueillant et altère la véritable esthétique de l'original<sup>1315</sup>. Malgré ses réticences envers la nouvelle école, Lemer cier se montre pourtant conscient de son rôle de pionnier et son aversion vers la « parure germaine » des compositions romantiques prend pour la première fois un ton bien rancuneux :

Adam : Si nos jeunes vauriens/ S'estiment plus que les anciens,/ Leur troupeau rêvant,/ Sans cesse innovant,/ Traitera de sot/ L'aïeul né trop tôt./ Honni tout devancier :/ Gloire à qui viendra le dernier !<sup>1316</sup>

A cette volonté de distanciation, s'associe donc une revendication d'originalité : tout en reniant la filiation des genres romantiques, Lemer cier semble en quelque sorte prendre conscience de son rôle de novateur, d'« aïeul né trop tôt ».

La mise à distance des romantiques se fait aussi évidente dans le choix du récit cadre. En suivant le modèle métathéâtral à forme complète<sup>1317</sup>, le fraticide originel est effectivement contenu dans un degré second de la fiction : il s'agit d'une pièce emboîtée composée et mise

---

époques du mélodrame, « la poétique éclatée du mélodrame romantique, en n'étant pas aussi strictement codifiée que celle du mélodrame classique rend difficiles les classifications rigoureuses », qui se fonderaient désormais sur des critères « littéraires » et qui seraient presque impossible « d'un point de vue strictement théâtral », Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, PUF, 1984, p. 80-81.

<sup>1313</sup> *Le Globe*, 7 mars 1829.

<sup>1314</sup> *Pot-pourri préface*, cit.

<sup>1315</sup> « Nous pensons que l'illustre Goethe [*sic*] renie ainsi que lui se[s] prétendus propagateurs, qui le défigurent et le mutilent », *Ibid.*

<sup>1316</sup> *Caïn*, cit., II, 1.

<sup>1317</sup> Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte*, cit., p. 10-16. Voir aussi *supra*.

en scène sur le théâtre du Pandémonium<sup>1318</sup> – le tréteau qui avait vu défiler les grandes figures de l’histoire de France dans la « comédie épique » de Lemerrier<sup>1319</sup> – par Anamalek – « le démon éditeur de la *Panhypocrisiade* » qui signe également la *Préface* de *Caïn*<sup>1320</sup>. Tout au long du drame, Anamalek est à la fois auteur et personnage de la pièce qu’il est en train de créer et il est capable d’influencer les actions des autres acteurs.

Si le sujet et la structure de la pièce dans la pièce se rapprochent des sources allochtones du romantisme théâtral, la caractérisation des deux frères ennemis semble en revanche faire allusion à la théorie liant chez Madame de Staël tempéraments, littératures et climats : Abel, associé au nord, ne cache pas sa veine mélancolique et son caractère pleurnichard, alors que le tempérament de Caïn est fier et violent. L’acte fratricide est réduit chez Lemerrier à la jalousie de Caïn, auquel sa femme a donné un enfant à moitié blond à la suite d’une aventure avec Abel qu’Anamalek a favorisée par ses artifices. Caïn tue ainsi son frère de ses propres mains, sans avoir recours à aucun instrument et Abel meurt sur la scène. Sa longue et douloureuse agonie obtient l’approbation des spectateurs infernaux et d’Asmodée, le démon valet d’Anamalek, qui y voit une scène « charmante » dans le « genre anglais »<sup>1321</sup>. Persécuté d’abord par le remord et le blâme de sa famille, le premier assassin se console bientôt, reçoit le pardon général – Ève se vante d’avoir pardonné à tous, y compris au serpent ! – et peut jouir à plein droit du titre de fils unique d’Adam. Dans la conclusion du drame, qui se clôt avec un « ballet des démons et des diabliesses tentatrices avec les enfants des hommes », les deux plans de la fiction se confondent lorsque Anamalek invite Adam à contempler un « tableau magnifique [qui] offre tour à tour à la vue les fêtes du luxe et de la licence, des sièges, des batailles et d’autres ravages sur terre et sur mer »<sup>1322</sup>. Dans la *Dédicace* « au dix-neuvième siècle âge poétique » que l’auteur insère ironiquement à la fin de l’ouvrage « pour tout faire en sens envers des conventions reçues », il s’en prend encore une fois au jargon théâtral romantique<sup>1323</sup>.

---

<sup>1318</sup> Dans le *Prologue* – que Lenient définit justement comme un « Sabbat infernal » (*La Comédie en France*, cit., t. 1, p. 54) – Lemerrier arrive à nous donner des notes pour une impossible mise en scène et décrit les actions de la troupe diabolique se préparant à la représentation : « Le théâtre représente un petit foyer de comédiens infernaux ; plusieurs démons et diabliesses arrangent leurs costumes scéniques et s’exercent à exécuter des pas de danse », *Prologue*, dans *Caïn*, cit., p. 12. Le fait que la pièce soit injouable, est peut-être une autre attaque envers les romantiques, cette fois portée du point de vue de la réalisation scénique.

<sup>1319</sup> Sur la *Panhypocrisiade* voir *supra*, la section consacrée à la tragédie.

<sup>1320</sup> Anamalek déplore le style « Inégal./ Non grammatical/ trivial/ sépulcral » caractérisant la dramaturgie romantique et se demande si « à l’enfer le goût est plus raffiné que chez les humains » qui semblent désormais apprécier uniquement des « monstruosité [...] mises en tableaux », *Prologue*, cit., p. 22.

<sup>1321</sup> « Asmodée : Brava, l’agonie ! c’est le genre anglais tout pur. Charmante horreur », *Caïn*, cit., II, 11.

<sup>1322</sup> *Caïn*, cit., scène dernière.

<sup>1323</sup> Le texte se termine ainsi, comme *Plaute*, sur un « *plaudite* » auquel Lemerrier ajoute : « c’est-à-dire *classiquement* applaudissez et *romantiquement* claquez », *Ivi*, p. 147-149.

La démarche offensive la plus évidente repose pourtant sur le recours à un dispositif intertextuel complexe de sources que Lemercier exhibe ou feint ironiquement de cacher. « Les larcins sont en vogue »<sup>1324</sup> : pendant que l'action avance, Anamalek évoque une foule désordonnée de modèles<sup>1325</sup> – de Legouvé à Milton, de Dante à Ducis, de Molière à Rabelais, de Ronsard à Gessner – et c'est justement de cet auteur germanophone que le démon tire le sujet de sa pièce. Le choix de la source ne relève pas du hasard : la *Mort d'Abel* de Gessner figure parmi les premiers ouvrages en langue allemande traduits en français<sup>1326</sup> ; on en compte déjà une traduction en 1760 due aux soins du traducteur et philologue allemand Michel Huber, succès éditorial dès sa première parution<sup>1327</sup>. Quand Lemercier fait imprimer sa « parodie-mélodrame », une pantomime dialoguée se voulant une imitation de Gessner – non de Legouvé – au titre très proche de la version de Lemercier, avait été représentée au Cirque Olympique le 26 juin 1817<sup>1328</sup> et la traduction d'Huber venait d'être republiée<sup>1329</sup>. Tirer un ouvrage antiromantique d'un poème de Gessner et tracer le profil des personnages d'après la théorie de Madame de Staël, ne signifiait pas s'attaquer au poète helvétique, mais plutôt déprécier ses imitateurs contemporains, par l'éradication de la mode germanique que l'auteur voyait à l'origine du romantisme.

Pourtant, la tentative de Lemercier de ne pas reconnaître officiellement ces enfants si peu désirés ne se révèle pas entièrement efficace. En 1830, année de la création d'*Hernani*, *Le Globe* exhume la pièce de Lemercier – qu'on ne voyait plus au théâtre depuis plus d'un quart de siècle – pour y retrouver « la peinture idéale et poétique » des « faits » de l'histoire : un « procédé » que le périodique identifie explicitement comme shakespearien : d'après le

---

<sup>1324</sup> *Caïn*, cit., I, 4.

<sup>1325</sup> Un défilé de démons portant des armatures de tous les pays et de toutes les époques est ainsi accompagné par le chœur du *Misanthrope* et par la musique de la fête conclusive du *Malade imaginaire*. L'encombrement onomastique d'auteurs et de personnages issus de différentes traditions et latitudes littéraires renvoie ironiquement au syncrétisme esthétique caractérisant le mouvement romantique.

<sup>1326</sup> Comme le souligne Baldensperger, l'œuvre de Gessner sert de remède à la crise du genre pastoral caractérisant la première moitié du dix-huitième siècle qui avait restreint l'idylle et l'éplogue à de simples compositions aux thèmes galants et à des bergeries amoureuses. Chez Gessner, on trouvait la formule d'une poésie pastorale dont « l'amour ne faisait pas tous les frais » et qui mettait la vertu au centre de la réflexion. Sur la réception de Gessner en France au dix-huitième et au dix-neuvième siècles, voir Fernand Baldensperger, « Gessner en France », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1903, 10, p. 437-456.

<sup>1327</sup> *La mort d'Abel*, poème, en cinq chants, traduit de l'allemand de M. Gessner, par M. Huber, Paris, chez Hardy, 1760.

<sup>1328</sup> *Caïn, ou le Premier crime*, pantomime en 3 actes, imitation du poème de Gessner, par Franconi jeune, musique composée par M. Gautrot, Paris, Fages, 1817. Sur les spectacles des Franconi au Cirque Olympique, voir Edmond-Denis de Manne, *Galerie historique des comédiens de la troupe de Nicolet*, Lyon, Scheuring, 1869, p. 288-294.

<sup>1329</sup> S. I. Trévoux, L. Damptin, 1827.

journaliste, *Pinto* se situait effectivement du côté de la « réforme dramatique »<sup>1330</sup>. Pièce shakespearienne et réformiste : entre cette définition et celle de drame romantique, il n'y a qu'un pas, et pour que l'adjectif soit officiellement employé pour *Pinto*, il ne faut attendre que quatre ans.

---

<sup>1330</sup> *Le Globe*, 13 janvier 1830. Le critique ne perd pas l'occasion de tourner en dérision Lemer cier pour la prétendue « orthodoxie » de ses tragédies ratées.

### III.3 Lemercier et ses « enfants trouvés »

La reprise à la porte Saint-Martin de 1834 représente un tournant fondamental dans la réception de *Pinto* et de son auteur. En 1833, Quérard avait déjà loué Lemercier pour « la hardiesse de ses pensées et de ses expressions » lui reprochant pourtant une tendance trop marquée au néologisme<sup>1331</sup>, mais la véritable consécration romantique de *Pinto* se fit justement en 1834, quand la *Quotidienne* définit nettement la pièce comme « le premier jalon planté sur la scène française par le romantisme dramatique »<sup>1332</sup>. En dépit des ennuis avec la censure<sup>1333</sup>, la reprise à la Porte Saint-Martin fut un véritable triomphe théâtral pour Lemercier, auquel la *France Littéraire* consacra un long éloge :

*Pinto* qui, à l'heure où nous écrivons ces lignes, concentre tous les applaudissements et toutes les sympathies, nous est un merveilleux exemple de la puissance du poète dramatique et de la durée de ses œuvres. Cette pièce, de vingt-cinq ans, semble un à propos de la veille. Chacun s'y reconnaît, pourvu qu'un cœur de citoyen batte dans sa poitrine. Toute notre dernière révolution y respire avec son peuple, qui se soulève aux cris de liberté. Ses balles qui sifflent sur les têtes, ses boulets qui sillonnent des masses d'hommes ; *Pinto*, ce type du conspirateur, si vrai, si passionné, si humain, exalte notre patriotisme. Aussi voyez comme le poète a puissance sur son auditoire ; ses doigts ébranlent toutes les fibres de notre cœur ; ils se promènent sur ces touches humaines comme sur un immense clavier, pour en tirer des sens sympathiques, des applaudissements et des bravos. *Pinto* est une création de notre époque ; c'est le peuple du 19<sup>e</sup> siècle résumé dans un homme ; c'est le citoyen, selon M. Lemercier, c'est-à-dire, selon l'honneur, le courage et la liberté. Le succès de *Pinto* n'est pas dû seulement aux allusions politiques, mais surtout au mérite littéraire de l'œuvre, à la force et à la vérité des caractères, à l'énergie du style, à l'intérêt des situations dramatiques<sup>1334</sup>.

C'est le moment de gloire du romantisme théâtral qui s'apprête à connaître son déclin ; le public parisien a désormais connu *Hernani*, *Le Roi s'amuse*, *Antony* : le prodrome de tous ces drames a tous les droits d'être salué comme « l'innovation la plus hardie et la plus complète qu'on eût risquée sur la scène moderne »<sup>1335</sup>. Même les détracteurs du romantisme n'hésitent pas à rapprocher *Pinto* de ses partisans : la *Revue de Paris*, dans son compte-rendu très peu flatteur de la reprise de *Pinto*, nous informe que « la soi-disant école romantique » s'était ralliée « autour de M. Lemercier, comme autour de son premier étendard »<sup>1336</sup>. En tressant des éloges à *Echec et Mat* d'Octave Feuillet (Odéon, 23 mai 1846), c'est justement à *Pinto* et à *Figaro* que le compare Gérard de Nerval<sup>1337</sup>. Dans *Une fille d'Eve*, Balzac se souvient enfin

---

<sup>1331</sup> Joseph-Marie Quérard, *La France littéraire*, Paris, Firmin Didot, 1833, t. 5, p. 139.

<sup>1332</sup> *La quotidienne*, 22 novembre 1834.

<sup>1333</sup> Voir *supra*.

<sup>1334</sup> *La France littéraire*, 1834, tome XVI, p. 195.

<sup>1335</sup> *Le courrier français*, 21 novembre 1834.

<sup>1336</sup> Et le critique d'ajouter : « C'était sans doute plus que le poète n'en attendait quand il fit son *Pinto*, composition assez vulgaire qui eut pourtant la force de réveiller des esprits saturés de grec et de romain »

<sup>1337</sup> Gérard de Nerval, *La Bohème galante*, Paris, Michel Lévy Frères, 1855, p. 298. Nerval fait notamment l'éloge de l'interprétation de Bocage, qu'avait aussi joué le rôle de *Pinto* dans la reprise de 1834 à la Porte Saint-Martin.

des premiers essais théâtraux de son Raoul Nathan, dont le deuxième drame consistait justement en une « magnifique *pièce romantique* dans le genre de *Pinto* »<sup>1338</sup>.

En dépit de cette apothéose romantique entraînée la reprise de *Pinto*, la rancune que le « troupeau » de ces « jeunes vauriens » nourrit envers l'auteur de la *Panhypocrisiade* n'attend pas longtemps pour se manifester. Dans *Cain, ou le premier meurtre*, réquisitoire anti-hugolien et pastiche littéraire se fondaient en une condamnation qui semblait marquer une rupture définitive entre l'auteur de *Pinto* et les membres du cénacle : les réponses des partisans du romantisme ne tardent pas. On assiste effectivement à un changement de perspective, annoncé d'ailleurs par les critiques du *Globe* envers les comédies historiques de Lemer cier, et qui tend à renier l'importance de *Pinto* et de son auteur vis-à-vis de la nouvelle esthétique romantique : Lemer cier aurait traité l'histoire « comme les écrivains classiques, par voie d'abstraction » ; en se référant au programme qu'avait énoncé Lemer cier dans ses préfaces, *Le Globe* le différencie nettement des auteurs-fétiches du romantisme, tels que Shakespeare et Schiller<sup>1339</sup>. Cette lecture de l'œuvre de Lemer cier dérivant de son opposition féroce aux auteurs appartenant au parti des « novateurs », se concrétise dans la condamnation dissimulée de Victor Hugo, lorsque l'auteur de *Cromwell* prononce, lors de sa réception en 1841, l'éloge ambigu de son prédécesseur. Dans son analyse de l'œuvre de son ennemi juré, Hugo se sert en réalité de Lemer cier pour présenter l'époque de Ducis, Delille, de Staël, Constant et Chateaubriand – auxquels il l'associe – dans une perspective purement téléologique : l'expérience des auteurs actifs après la Révolution de 1789 ne servirait qu'à préparer l'époque romantique. Pour Hugo, Lemer cier – « philosophe selon Voltaire, qui a été parfois un poète selon Shakespeare » – demeure avant tout l'auteur d'*Agamemnon*<sup>1340</sup>, tragédie classique qui représente justement la nouvelle et dernière « gloire du sujet antique », pour reprendre les mots de Madame de Staël<sup>1341</sup>.

Chez la plupart des romantiques qui ont exprimé des jugements sur l'auteur de *Pinto*, la réception *in morte* de Lemer cier se caractérise donc par une scission assez nette entre l'homme politique et l'auteur dramatique : ils tendent à louer son caractère résolu, ses positions hostiles envers l'autorité impériale et monarchique de même que quelques traits de

---

<sup>1338</sup> Honoré de Balzac, *Une fille d'Eve*, dans *Scènes de la vie privée*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1839, t. 1, p. 108, je souligne.

<sup>1339</sup> « Lemer cier dans *Pinto* n'a pas prétendu, comme Shakespeare, Schiller et leurs successeurs, reproduire une époque historique dans toute son intégrité et ses nuances tragiques et comiques », Magnin, cité par Théodore Ziesing, *Le Globe de 1824 à 1830 considéré dans ses rapports avec l'école romantique*, cit., p. 132.

<sup>1340</sup> Victor Hugo, *Discours de réception à l'Académie Française*, (3 juin 1841), dans *Littérature et philosophie mêlées*, cit., p. 153-183 *passim*.

<sup>1341</sup> Madame de Staël, *De l'Allemagne* (1810), Paris, Charpentier, 1839, p. 192.



son théâtre, mais ils condamnent l'ensemble de son système esthétique en vertu de ses positions théoriques désormais perçues comme trop conservatrices et de son inimitié manifeste pour Hugo et ses partisans. Alexandre Dumas représente un clair exemple de cette ambiguïté ; dans ses *Mémoires*, il se montre heureux d'avoir si peu connu « ce méchant petit homme » : pour lui, Lemer cier est l'académicien obstiné qui « se mettait de travers quand Lamartine ou Hugo voulaient » entrer à l'Académie ; il complimente l'auteur d'*Hernani* pour l'adresse de son *Discours* de réception : pour ne pas parler de Lemer cier, Hugo s'en était « tir[é] en parlant de l'époque »<sup>1342</sup>. Et pourtant, il considère *Pinto* comme l'une des étapes de la formation de la nouvelle esthétique<sup>1343</sup> et admire la hautaine dissidence de Lemer cier face à l'absolutisme napoléonien<sup>1344</sup>. C'est justement en faisant l'éloge de son « l'indépendance » d'esprit que Salvandy homma ge Lemer cier lors de ses funérailles<sup>1345</sup>.

Pour ce qui concerne Vigny, ses opinions sur Lemer cier s'avèrent sans doute positives, mais l'auteur de *Chatterton* ne formule pas à propos de son théâtre des jugements explicites. Dans le *Journal d'un poète*, Vigny se souvient encore du dissident politique beaucoup plus que du poète dramatique, en appréciant la simplicité de « l'épithaphe admirable » que Lemer cier voulut pour sa tombe (« Il fut homme de bien et cultiva les lettres »), une phrase exemplaire qui devrait « être présente à la pensée de tout auteur »<sup>1346</sup>. De plus, dans sa propre *Conjuration*, Vigny met en exergue du dixième chapitre un quatrain tiré de la *Panhypocrisiade*<sup>1347</sup> et Verdun-Louis Saulnier signale effectivement l'œuvre de Lemer cier

<sup>1342</sup> Alexandre Dumas, *Mes mémoires*, Paris, Cadot, 1852, p. 297-301.

<sup>1343</sup> Sous l'Empire, « Chateaubriand passe pour un rêveur, Lemer cier pour un fou. On raille le *Génie du Christianisme*, on siffle *Pinto* », Alexandre Dumas, *Le Corricolo*, Bruxelles, Société Belge de l'Imprimerie, 1844, III, p. 91.

<sup>1344</sup> Face au « Cinq millions de signatures » appuyant la montée de Napoléon « sur le trône de Louis XVI », seulement « trois hommes protestèrent au nom des lettres, cette éternelle république qui n'a pas de Césars et ne reconnaît pas de Napoléons. Ces hommes étaient Lemer cier, Ducis et Chateaubriand », Alexandre Dumas, *Napoléon*, Berlin, Liebmann et C<sup>ie</sup>, 1841, p. 88.

<sup>1345</sup> « Au milieu de toute cette gloire guerrière et civile de l'Empire, qui a préparé, qui a fait, qui a rendu possible notre liberté présente, je sais gré à Lemer cier d'avoir maintenu sans bruit, mais sans faiblesse, la seule gloire dont Napoléon ne tint pas compte, celle de l'indépendance de la raison et de la conscience » et même après, pendant la Restauration, « il resta lui-même, [...] ne demandant rien au régime nouveau » car « il ne voulait que la liberté », Narcisse-Achille de Salvandy, directeur de l'Académie, *Discours prononcé aux funérailles de M. Népomucène Lemer cier*, le 10 juin 1840, s.l. [Paris], Didot Frères, s.d., p. 5 (exemplaire consulté : BNF 4-LN27-43146).

<sup>1346</sup> *Journal d'un poète: recueilli et publié sur des notes intimes d'Alfred de Vigny*, par L. Ratisbonne, Paris, Michel Lévy Frères, 1867, p. 166.

<sup>1347</sup> « Ah ! comme du butin ces guerriers trop jaloux / Courent bride-abattue au devant de mes coups. / Agitez tous leurs sens d'une rage insensée. / Tambours, fifre, trompette ; ôtez-leur la pensée ». Voir Vigny, *Cinq-mars, ou une conjuration sous Louis XIII* (1826), Paris, Michel Lévy Frères, 1869, p. 149 ; Lemer cier, *La Panhypocrisiade*, cit., Chant III, p. 59.

comme l'une des sources du « pessimisme politique » de Vigny et notamment de sa « théorie de l'imposture »<sup>1348</sup>.

Saulnier n'est d'ailleurs pas le seul parmi les critiques à souligner la dette des romantiques envers Lemercier. En 1898, Charles Lenient avait relevé des « coïncidences » entre les intrigues de *Pinto* et celle d'*Hernani* et *Ruy Blas*, notamment en ce qui concerne les scènes se déroulant autour de l'armoire enchâssée dans le mur<sup>1349</sup>. Pour Pierre Nebout, c'est la façon dont Lemercier aurait peint la grandeur et la faiblesse de l'homme qui le rattacherait « clairement aux romantiques » ; d'après ce critique, les coïncidences structurelles seraient même bien plus nombreuses<sup>1350</sup>. D'après Virgil Nemoianu, si Hugo n'était pas un lecteur attentif de Lemercier, l'existence de pièces telles que *Richelieu* et surtout *Christophe Colomb* et *Pinto* aurait du moins « facilité » l'imposition et le succès de ses drames<sup>1351</sup>. De son côté, Norma Perry ne renie pas l'importance de *Pinto* dans l'histoire du théâtre français, l'attitude de Lemercier en matière de « démythification » de l'histoire ayant « fait école ». Elle dénie pourtant la double nature de cette pièce qui est à la fois une comédie et un drame : pour Perry – nous l'avons vu – Lemercier ne s'approcherait du romantisme que de manière périphérique, *Pinto* ne répondant pas à tous les critères par lesquels l'histoire littéraire a défini *a posteriori* le nouveau genre<sup>1352</sup>. Une critique plus récente a pourtant montré toute la relativité de la taxinomie classique du drame romantique : ses limites tendraient à exclure du romantisme un grand nombre d'ouvrages dramatiques qui, en dépit de leur consonance à son esthétique, ne répondraient pas exactement à ces mêmes critères ou échapperaient à l'arc chronologique créé artificiellement pour le définir. Le drame romantique naîtrait ainsi avec la *Préface* de *Cromwell* pour s'éteindre avec l'échec des *Burgraves*, échec qui fut d'ailleurs plutôt légendaire que réel<sup>1353</sup>. L'ensemble du macrotexte dramatique de Lemercier, dont chaque ouvrage prend les proportions d'une expérience différente sur la substance du *drama*, retrouve ainsi son importance au sein de ce romantisme théâtral que l'on ne peut guère reconduire à un modèle esthétique unique représenté par le drame.

---

<sup>1348</sup> Notice des *Oracles*, dans Alfred de Vigny, *Les Destinées*, éd. crit. Par V.-L. Saulnier, Genève, Droz, 1967, p. 63-64n.

<sup>1349</sup> *Hernani*, I, 2 ; *Ruy Blas*, IV, 2. Charles Lenient, *La comédie en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1898, t. 1, p. 42.

<sup>1350</sup> Pierre Nebout, *Le drame romantique*, Paris, Lecène, Oudin et C<sup>ie</sup>, 1895, p. 39-40.

<sup>1351</sup> Virgil Nemoianu, *Romantic irony and Biedermeier tragicomic*, dans Gerald Ernest Paul Gillespie, *Romantic Drama*, cit., p. 399-400.

<sup>1352</sup> Norma Perry, *Introduction*, dans *Pinto*, cit., p. xxii-xxv.

<sup>1353</sup> Voir Patrick Berthier, « L' "échec" des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 187, 1995 ; Olivier Bara, *Le triomphe de Lucrèce (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral*, dans C. Saminadayar-Perrin (éd.), *Qu'est-ce qu'un événement théâtral ?*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 151-168.

## Conclusion

La critique moderne a remis en question l'idée d'une scansion nette entre néoclassicisme et romantisme. Anthony Glinoeer a mis en évidence les ambiguïtés de la notion de génération romantique : où en situer les frontières ? quels sont ses grands intervalles ?<sup>1354</sup> Florence Naugrette a clairement montré les contours flous d'un mouvement que l'histoire littéraire – et déjà à partir du romantisme lui-même – a essayé d'encadrer entre des bornes chronologiques et esthétiques fabriquées et définies via la figure d'un Victor Hugo devenu désormais mythologique. Si dans cette nouvelle périodisation la notion de drame romantique « perd sa pertinence », bien au contraire, « la notion de romantisme théâtral est toujours opérante ». Naugrette étend donc le romantisme « à la suite de la production dramatique » de grands auteurs romantiques mais aussi aux « mineurs », dans la perspective d'une évolution qui s'étend, sans solution de continuité, jusqu'à *Cyrano de Bergerac*<sup>1355</sup>.

De la même manière, on pourrait également repenser l'esthétique du romantisme dans une perspective génétique, et retrouver certaines des traces de ce « romantisme théâtral » dans la tragédie ou bien dans la comédie sous le Consulat et L'Empire : *Pinto*, mais aussi les tragédies nationales de Lemer cier et même son *Agamemnon* retrouvent ainsi toute leur importance dans la formation d'une esthétique nouvelle. Dans cette perspective, la bataille d'*Hernani* n'est que l'« aboutissement », la « révélation d'un changement d'identité préparé de longue date » où se manifeste et se concrétise « un changement de goût amorcé depuis la Révolution Française »<sup>1356</sup> et dont la présence du sublime serait l'enjeu manifeste<sup>1357</sup>.

L'appartenance de l'auteur de *Pinto* à cette vaste catégorie du « romantisme théâtral » ne se réduit pas seulement à une connivence esthétique ou au partage d'une même sensibilité liée surtout à un rapport différent de la littérature à l'histoire. Au terme de cette esquisse de la production dramatique de Lemer cier, ce qui semble de prime abord émerger c'est l'omniprésence de cet auteur dans les journaux, dans les mémoires, dans les « souvenirs » de ses contemporains : tout en faisant l'objet des critiques les plus sévères, l'œuvre de Lemer cier est effectivement lue et connue par une génération entière d'auteurs. Des ouvrages tels que

---

<sup>1354</sup> Anthony Glinoeer, « Y a-t-il une 'identité collective' du romantisme de 1830 ? », *Romantisme*, 2010, 1, 147, p. 29-40.

<sup>1355</sup> Florence Naugrette, « La périodisation du Romantisme théâtral », dans Roxane Martin et Marina Nordera (éds.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Champion, 2011, p. 145-154.

<sup>1356</sup> *Ibid.*

<sup>1357</sup> Dans son esquisse d'un sublime révolutionnaire, Jean-Clément Martin identifie justement dans cette nouvelle catégorie esthétique le fil rouge réunissant le dix-huitième siècle, la Révolution et le Romantisme. Voir Jean-Clément Martin, « La Révolution française, une révolution romantique ? », dans Daniel Couty et Robert Kopp (éds.), *Romantisme et Révolution(s)*, Paris, Gallimard, 2008, p. 77-91.

*Pinto, Christophe Colomb* et même *Agamemnon* ont contribué considérablement – à la fois d’un point de vue dramaturgique et sur le plan du spectacle – à l’évolution de l’esthétique théâtrale de la première moitié du dix-neuvième siècle : même lorsque son théâtre est pris en tant que modèle négatif, sa réception au fil des décennies semblerait témoigner de l’importance indéniable de cet auteur du tournant des Lumières dans la naissance de la dramaturgie romantique. Bien avant Hugo et d’une manière plus hardie et plus consciente que d’autres devanciers du romantisme tels qu’Alexandre Duval, Lemer cier a brisé les unités dramatiques et pratiqué le mélange des genres et le rapprochement du sublime et du grotesque, en créant des ouvrages que la critique de l’époque n’arrivait pas à faire entrer dans les genres connus.

A cette transformation des genres théâtraux – qui s’avère plus marquée dans les pièces comiques – s’associe également une modification de la scène fondée sur l’accord du dispositif spectaculaire avec l’œuvre représentée. Cette « harmonie », dont parlait Hugo à propos d’*Agamemnon*, tend à établir des correspondances entre l’état d’âme du personnage et le décor (*Isule et Orovèse*), à offrir un plaisir pour les yeux fondé sur le recours à des effets scéniques recherchés (*Christophe Colomb*) ou à reconstruire, aussi fidèlement que possible, l’atmosphère et la saveur d’une époque (*Frédégonde et Brunehaut*). Les notes sur l’organisation des décors ou sur le jeu des acteurs montrent clairement l’importance qu’accorde Lemer cier à la séance théâtrale et au spectacle, qui participent, tout autant que le texte, à la signification d’une œuvre. Son attention pour la mise en scène se fait évidente dans l’ensemble de son œuvre représentée – *Agamemnon, Pinto, Colomb* et, à sa manière, *Plaute* en sont autant d’exemples – mais aussi dans les paratextes des pièces non jouées à cause de la censure – il suffit de penser aux didascalies de *La Démence de Charles VI*. Le théâtre de Lemer cier retrouve ainsi toute son importance dans la formation d’une esthétique moderne qui, au delà des limites trop rigides fixées par la critique traditionnelle, se détermine par une évolution de la sensibilité marquée par une relation nouvelle entre le théâtre, l’histoire et la politique tendant également à redéfinir l’esthétique dramatique via un « déplacement de l’axe de l’écriture du littéraire vers le spectaculaire »<sup>1358</sup>.

Pourtant, si on examine le macrotexte théâtral de Lemer cier comme une cellule autonome, sans tenir compte des répercussions qu’il a eues dans la dramaturgie de son époque, son œuvre, si variée et ambiguë, apparaît encore inclassable. La tragédie néoclassique de Lemer cier – à sujet antique ou national – montre à plusieurs égards les modes de survie

---

<sup>1358</sup> Roxane Martin, « La Féerie sur les scènes secondaires du Directoire et du Consulat », dans Philippe Bourdin et Gérard Lobinoux (éds.), *La scène bâtarde entre Lumières et Romantisme*, cit., p. 257.

d'un genre qui ne s'éteint pas avec *Agamemnon* et que le dramaturge continue de pratiquer jusqu'aux années vingt du dix-neuvième siècle. En dépit des traits novateurs de la Melpomène lemercienne – qui se manifestent essentiellement au niveau du spectacle et dans la caractérisation du personnage tragique – l'auteur de *Clovis*, tragédie sans doute hardie par rapport aux productions impériales, s'insère dans le sillage de la tradition du siècle des Lumières, par rapport à laquelle il s'avère parfois même plus conservateur.

Lemercier est-il bien l'auteur d'*Agamemnon* ?  
La *Prude* répond, non ; *Ophis*, non ; *Pinto*, non<sup>1359</sup>.

Cette épigramme, attribuée à Pindare-Lebrun, synthétise le jugement que la critique de l'époque a formulé à l'égard de la production dramatique de Lemercier : à l'exception de quelques succès éphémères, paradoxalement, *Agamemnon*, tragédie néoclassique – si on accepte ce terme – resterait le seul véritable triomphe d'un auteur que l'on considère aujourd'hui comme le précurseur de l'école romantique. Au-delà d'un jugement de goût, l'auteur des *Veillées des Muses* soulève le problème fondamental de l'originalité, sinon de la bizarrerie, caractérisant une production littéraire extrêmement inhomogène. *Agamemnon* représente l'exemple d'un esthétique tragique déjà accomplie, nourrie de cette anticomanie ayant caractérisé la production artistique de la France Révolutionnaire et préparée par les autres ouvrages à sujet antique que Lemercier avait composés. Bien avant l'expérience du *Lévite*, à la veille de la Révolution, le jeune dramaturge avait déjà montré son intérêt pour la tragédie à l'antique, comme *Méléagre*, son premier essai, semblerait justement le confirmer. S'il vire bientôt vers la « comédie historique », genre perçu comme inclassable au moment de la création de *Pinto* en 1800 et qui s'avère par la suite l'un des textes fondateurs du romantisme théâtral (1834), il n'abandonne quand même pas le genre tragique et continue de composer des tragédies somme toute régulières. De la même manière, dans l'informe *Pinto* ainsi que dans d'autres comédies historiques telles que *Richelieu, ou la journée des dupes*, c'est encore le modèle classique de la comédie moliéresque, et notamment du *Tartuffe*, qui se profile en filigrane.

L'appartenance de Lemercier au vaste phénomène du « romantisme théâtral » est donc évidente mais les traits novateurs de sa dramaturgie coexistent avec un retour itéré sur les mêmes modèles issus de l'univers de la littérature ancienne et classique. Par la récupération du passé national qu'il opère à partir des années du Consulat, Lemercier essaie d'intégrer des

---

<sup>1359</sup> *Acanthologie : ou dictionnaire épigrammatique*, Paris, chez les Marchands des Nouveautés, 1817, p. 172.

sujets nobles avec des thématiques bourgeoises : ses tragédies à sujet médiéval sont presque entièrement fondées sur des intrigues familiales, sur ces « complots domestiques » que l'on retrouve souvent dans ses comédies historiques ou régulières. Cette démarche, qui correspond à une présentation du grand homme « en déshabillé » et qui n'affecte pourtant pas l'identité générique de Melpomène et qui trouve son accomplissement dans *La Démence de Charles VI*, semble encore une fois inscrire le macrotexte tragique de Lemer cier dans ce « romantisme théâtral », au sens le plus large du terme, en vertu de ce rapport particulier qu'il entretient avec l'histoire<sup>1360</sup>.

Quant au genre de la « comédie historique », dont Lemer cier se voudrait l'inventeur, la souplesse majeure de la muse comique admet des hardiesses et des licences que Melpomène n'octroie pas. Cette souplesse du genre de Thalie, dérivant d'une théorisation moins précise et d'une identité générique sans doute plus floue, permet à Lemer cier de créer un ouvrage tel que *Pinto*, qui s'avère à la fois une comédie et un drame romantique. Ses autres tentatives dans ce nouveau genre historique – qu'il s'agisse de créations nouvelles ou des remaniements de la *Journée d'une conspiration* – témoignent néanmoins de la volonté de discipliner une matière dramatique qui tendrait à lui échapper, tendance dont Lemer cier s'avère par ailleurs tout à fait conscient. Tout en reposant sur des questions d'incompatibilité théorique, le refus des genres intermédiaires, du drame à la Diderot ou à la Mercier – ainsi que la réélaboration de la dramaturgie de Beaumarchais, point de départ de l'expérience de la comédie historique – dépend essentiellement du prestige majeur du genre de Thalie par rapport à l'indétermination de Momus. Une volonté de réforme est néanmoins présente dans l'ensemble du macrotexte comique de Lemer cier qui essaie d'innover dans le genre de la comédie sans pourtant le défigurer entièrement.

Les « tragédies néoclassiques nationales »<sup>1361</sup> que met en scène Lemer cier après son élection à l'Académie, tout comme ses comédies régulières, sembleraient indiquer que cette volonté de réforme du théâtre français se serait bientôt éteinte dans l'esprit du dramaturge. La dichotomie qui découle de l'ambiguïté caractérisant l'ensemble de la production dramatique de Lemer cier ne se résout pourtant pas entièrement si l'on classe ses œuvres suivant les dates de leurs premières représentations ou publications en usant de 1811 – année de son élection à

---

<sup>1360</sup> « La littérature moderne 'romantique', prend pour objet, comme on l'a vu, cette interrogation sur l'histoire et ses bouleversements, et appelle le public contemporain à réfléchir sur le caractère inéluctable de son absence de linéarité », Gabrielle Chamarat, « Révolution, modernité et romantisme entre 1820 et 1830 », dans Daniela Gallignani, Claude Leroy, André Magnan, Baldine Saint Giron (éd.), *Révolutions du Moderne*, Paris, Méditerranée, 2004, p. 144.

<sup>1361</sup> Jean-Marie Thomasseau « La Tragédie Néoclassique Nationale », dans Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert (éds.), *La fabrique du Moyen Age au XIXe siècle*, cit., p. 1001-1015

l'Académie Française – comme d'une borne miliaire marquant deux phases distinctes de sa dramaturgie. Si l'on s'en tient aux dates de composition de ces mêmes ouvrages, le double penchant – novateur ou réformateur et conservateur voire réactionnaire – est déjà inscrit dans la production de Lemer cier de son premier essor. Ses comédies régulières composées sous l'Empire et créées après 1815 en témoignent suffisamment. De la même manière, le classicisme gothique de *Frédégonde et Brunehaut* de 1821 et surtout la shakespearienne *Jeanne Shore* de 1824 révèlent le penchant bien romantique de celui que l'on voudrait classer comme un vieil académicien sclérosé et ennemi juré de la nouvelle école.

La division par genres théâtraux qui sous-tend le présent travail ne s'avère pas, de ce point de vue, plus fructueuse. Elle est, pour mieux dire, d'autant plus fructueuse que non résolutive, dans la mesure où elle tend à confirmer cette ambiguïté générale que l'étude philologique et chronologique des textes et des spectacles avait bien relevée. Si les chapitres consacrés à la Melpomène de Lemer cier mettent en relief une certaine cohérence et surtout un certain conservatisme dans l'aménagement du code tragique, les pages concernant sa muse comique montrent tout l'embarras du critique lorsqu'il faut assigner une étiquette précise à cet ensemble textuel si instable d'un point de vue générique. Peut-on définir *Pinto* ou *Colomb* comme des comédies proprement dites ? Quelle place tient le ridicule dans des ouvrages tels que *Richelieu* ou *L'Ostracisme* ? Les tragédies de Lemer cier s'avèrent sans aucun doute, par rapport à ses « comédies historiques », beaucoup moins hardies et novatrices, mais les traces d'une même sensibilité se retrouvent dans son théâtre au moins à partir d'*Agamemnon*, tragédie néoclassique se signalant par la présence bien romantique d'un *infans* parlant et par l'hybridation de sources antiques et de versions modernes du mythe des Atrides que l'auteur ramène au noyau central de la tragédie d'Eschyle. Si l'œuvre de Lemer cier s'inscrit indubitablement dans l'esthétique du romantisme théâtral, par le choix des sujets ainsi que par l'aménagement des codes dramatiques et notamment du code tragique, Lemer cier se fait également l'héritier et le continuateur de la dramaturgie du siècle des Lumières. Comment classer cet autre versant de sa production dramatique ? Et, surtout, comment interpréter le rapport entre l'instance néoclassique et l'instance romantique caractérisant sa muse impure et métissée ?

Ce qui représente enfin un élément de cohésion dans ce chaos, c'est surtout la présence d'une réflexion idéologico-politique unitaire : l'« esprit révolutionnaire » qui s'incarne dans tout ouvrage composé par Lemer cier, ainsi que sa dramaturgie de la dissidence le jettent dans l'impossibilité de trouver un accord avec une forme d'autorité quelconque, qu'elle soit politique ou esthétique. Détracteur de la violence de la Terreur, adversaire convaincu de

Napoléon, dénonciateur du faux appareil de la monarchie restaurée d'abord et constitutionnelle ensuite, Lemer cier s'oppose aussi bien aux vaines « chicanes scholastiques »<sup>1362</sup> des classiques qu'aux folies barbares des romantiques. Cette duplicité, fondée sur une réflexion profonde sur le théâtre, sur son besoin de renouveau, mais aussi sur la volonté de conserver et de préserver une tradition qui avait fait jadis la gloire de la France, traverse le corpus de l'œuvre critique de Lemer cier ainsi que sa pratique dramaturgique.

Le *Cours de littérature* qu'il tient à l'Athénée de Paris semble confirmer encore une fois l'ambiguïté de sa vision du théâtre et de la littérature en général : à côté de l'analyse précise du théâtre classique français, dont Racine, Corneille, Molière et Voltaire se font les emblèmes, et de ses sources antiques, l'auteur de *Christophe Colomb* se livre à une lecture des théâtres étrangers et notamment de Schiller et de Shakespeare dont il relève les défauts mais aussi la grandeur et les beautés. Cette ouverture vers les dramaturgies barbares, dont *Pinto* pour Schiller et *Christophe Colomb* pour Shakespeare représentent la mise en œuvre, est présente chez Lemer cier déjà à partir d'*Agamemnon*, dont le mélange savant de sources antiques (Eschyle, Sénèque) et de modèles étrangers (Alfieri, Thompson) avait assuré le succès. En d'autres mots, choisir entre Népomucène Lechevalier et Népomucène Lebizarre s'avère encore une opération critique assez compliquée. Peut-on résoudre, sans faire appel à un baudelairien « droit de se contredire »<sup>1363</sup>, ce qui semble effectivement une contradiction flagrante ?

Gustave Larroumet, qui tend à éviter le problème, présente un Lemer cier « classique par ses idées et romantique par ses tendances » et semble négliger la réflexion et l'étude qui sous-tendent la composition de ses ouvrages dramatiques<sup>1364</sup>. L'idée d'un Lemer cier romantique « inconscient » que propose souvent la critique à partir de Souriau et Vauthier ne semble pas non plus entièrement convaincante. Le rapport conflictuel et problématique aux normes de la hiérarchie théâtrale, dont Lemer cier s'avère parfaitement conscient, est à l'origine d'un passage très ironique du premier chant de sa *Panhypocrisiade*, où l'auteur propose une courte phénoménologie de drames que les diables font normalement représenter à l'Enfer :

Leurs [des diables] plaisirs les plus vifs sont les jeux du théâtre.  
Sous d'énormes piliers est un amphithéâtre,  
Qu'inondent les démons à flots tumultueux,

---

<sup>1362</sup> Lemer cier, *Réflexions sur la tragédie*, cit.

<sup>1363</sup> « Parmi l'énumération nombreuse des droits de l'homme que la sagesse du XIX<sup>e</sup> siècle recommence si souvent et si complaisamment, deux assez importants ont été oubliés, qui sont le droit de se contredire et le droit de s'en aller », Charles Baudelaire, *Préface aux Histoires Extraordinaires*, dans *Œuvres complètes*, édition de Louis Conard, Paris, Imprimerie Nationales, 1953, p. xviii.

<sup>1364</sup> Gustave, Larroumet, *Népomucène Lemer cier et Pinto. Conférence faite au Théâtre national de l'Odéon*, le 19 mars 1896, Aux bureaux des Deux Revues, Paris, 1896, p. 5.



Accourant applaudir des drames monstrueux.  
 Leur art, qui de la scène élargit la carrière,  
 Y fait d'un personnage entrer la vie entière ;  
 Peu jaloux qu'un seul lieu, dans son étroit contour,  
 Resserre une action terminée en un jour.  
 De leurs yeux immortels la vue est peu bornée :  
 Devant eux, comme un point passe une destinée ;  
 Et leur regard saisit avec rapidité,  
 L'enfance d'un héros, et sa caducité.  
 Pour nous mieux figurer, tout grossiers que nous sommes,  
 Ils rapprochent d'instincts les bêtes et les hommes ;  
 De l'œuvre du grand-tout curieux amateurs,  
 La nature animée a pour eux mille acteurs ; [...]

Leur dialogue en vers est plaisant et tragique,  
 Descend à la satire, et s'élève à l'épique;  
 Et chacun des acteurs, en leurs mœurs ou leurs rangs,  
 A son propre langage et ses tons différents.  
 Les démons, au-dessus des plus savants artistes,  
 Dédaignent les ressorts de nos vains machinistes;  
 Leurs décorations, en tous leurs changements,  
 Sont un effet divin de prompts enchantements.  
 On y voit des hameaux, illusions vivantes,  
 Des bois, des eaux, des cieux, les images mouvantes  
 De magiques châteaux, et de trompeuses fleurs,  
 Et des feux qui de l'aube imitent les pâleurs<sup>1365</sup>.

La *Charlequinade* de Mimopeste répond précisément aux critères énoncés par Lemerrier dans cette esquisse d'un « théâtre en liberté » qui ne semble possible que sur les tréteaux imaginaires de son poème épique. La réalité matérielle de la scène française et la tradition du classicisme empêchent le dramaturge de mettre en pratique la liberté d'expression que ces « drames monstrueux » affichent dans le théâtre rêvé du Pandémonium, liberté à la fois politique – les *Charlequinades* n'ont pas à craindre les ciseaux de la « Dame Censure » – et esthétique – l'écriture théâtrale de Mimopeste n'est pas soumise aux normes du bon goût du théâtre français. Si Lemerrier ne cherche pas cette liberté dans les boulevards et s'il consacre la plupart de ses ouvrages aux autels de Melpomène et Thalie, c'est parce qu'il perçoit le classicisme comme un code esthétique qu'il essaie de ne pas abandonner mais qu'il voudrait en même temps rajeunir.

Les expériences dramatiques de Lemerrier – et les réflexions véhiculées par les paratextes en témoignent assez – sont plutôt le fruit d'une volonté de réformation bien consciente qui montre le rapport problématique de l'auteur aux grandes *auctoritates* des belles lettres françaises et à leurs modèles antiques. Le projet de sa réforme du théâtre se traduit finalement dans un syncrétisme, une vision unitaire de l'univers dramatique qui permet à Lemerrier d'insérer au cœur de la même réflexion Christophe Colomb – figure

---

<sup>1365</sup> Lemerrier, *La Panhypocrisiade*, cit., I, p. 5-6.

shakespearienne et métapoétique projetant la littérature vers les rivages inconnus d'un Nouveau Monde – et Eschyle – source primaire et premier modèle de la tragédie occidentale. Dans les *Remarques sur les bonnes et les mauvaises innovations dramatiques* de 1825<sup>1366</sup>, l'un des textes les plus conservateurs que publie Lemerrier, l'auteur d'*Hamlet* est présenté par une périphrase éloquentes : Shakespeare serait « l'Eschyle anglais », créateur d'œuvres « fortes » et « naïves » dans leur caractère *non finito*, et en cela comparables aux chefs-d'œuvre antiques. Dans le dernier texte de théorie dramatique que publie Lemerrier, où l'auteur d'*Agamemnon*, prêt de sa mort, semble mettre entièrement de côté sa rancune envers la muse étrangère, Shakespeare est en revanche défini comme « l'Euripide anglais », exemple d'une esthétique accomplie comparable au polissage de la poésie racinienne<sup>1367</sup>. Au de-là des implications que comporte un pareil changement dans les termes de la comparaison<sup>1368</sup>, c'est la démarche comparative qui s'avère importante au sein de notre réflexion : dans le deux cas, l'œuvre de Shakespeare – créateur du théâtre moderne – pour être pleinement intelligible aux yeux du dramaturge doit être relue à la lumière de l'Antiquité. Si l'on prend donc les deux extrêmes de la réflexion critique de Lemerrier, ce sont justement la tragédie grecque – emblème de la naissance du théâtre antique – et la tragédie élisabéthaine – fondatrice d'une dramaturgie moderne et, par son reflet dans le théâtre français, d'une dramaturgie romantique – qui se retrouvent dans une pensée du théâtre qui est à la fois multiple et unique.

Le syncrétisme de Lemerrier n'est pas sans rappeler une autre crase entre le nouveau monde et l'antique, où ce dernier offre justement le langage nécessaire pour décrire un paysage étranger à l'horizon des connaissances de l'auteur :

Mettre dans la bouche de celui qui aura vu les Andes : Ces énormes granits épars çà et là sans ordre... ces fleuves immenses qui se précipitent... ces neiges... ces hauts monts que blanchit un éternel hiver, ce chaos, semblent les débris d'un monde, les Titans<sup>1369</sup>.

Dans ce bref fragment de son poème sur *L'Amérique* – ouvrage qui n'est pas sans rapport avec l'*Atlantide* de Lemerrier – André Chénier réunit l'emblème néoclassique de la ruine, de la statue antique – que le mot « granit » évoque de loin par la synecdoque – et l'image – peut-être encore plus lointaine pour le poète grec – de la cordillère des Andes. Les deux symboles du monde antique et du nouveau continent se retrouvent et se confondent ensuite dans l'évocation mythologique qui clôt le passage : les Titans, divinités préolympiques de la chute, condensent et cristallisent les polarités de ce double tableau. Dans sa lecture pénétrante du

<sup>1366</sup> L'intégralité du texte est reproduite dans l'annexe.

<sup>1367</sup> Lemerrier, *Notice sur Troilus et Cressida*, dans *Chef-d'œuvres de Shakspeare [sic]*, cit., p. 92.

<sup>1368</sup> Pour une analyse de ces deux passages voir *supra*, le chapitre consacré à *Christophe Colomb*.

<sup>1369</sup> André Chénier, *L'Amérique*, I, 6, dans *Œuvres complètes*, publiées d'après les manuscrits par Paul Dimoff, Paris, Delagrave, 1911, p. 85.

fragment de Chénier, Giovanni Macchia semble trouver une clef de lecture apte à éclaircir l'ensemble de l'œuvre poétique de l'auteur de l'élégie *A Abel* : les « débris », les « granits épars » des Andes, lieu de naissance d'une civilisation nouvelle, et l'antiquité de la Grèce, berceau de la civilisation occidentale, se rapprochent et se correspondent dans un système de référence transformant le néoclassicisme (ou le préromantisme) de Chénier en véritable « primitivisme »<sup>1370</sup>. La réforme théâtrale qu'envisage Lemercier, dans sa double déclinaison néoclassique et romantique, retrouve ainsi sa cohérence dans l'idée d'un primitivisme apte à réunir les « fureurs » du Barbe et l'« attitude » de la statue antique.

Cette nécessité d'un renouveau de l'art dramatique passant par une révolution – un changement fondé sur un retour à l'origine – justifie donc le recours presque obsessionnel à certains modèles : l'antiquité gréco-latine, Shakespeare, Molière, Racine mais aussi l'histoire du Moyen Age et les mythes modernes et titaniques de Christophe Colomb et de Napoléon constituent autant de moments fondateurs auxquels Lemercier entend revenir pour renouveler le système esthético-dramatique français en essayant de ne pas abattre l'édifice de ses certitudes. Dans ce projet esthétique unitaire, le macrotexte théâtral de Lemercier peut enfin retrouver son unité sans pourtant perdre cette « bâtardise » qui continue de se révéler dans la multitude de ses diverses manifestations. C'est par le repliement vers l'état primitif de l'art dramatique que Lemercier atteint sa propre forme de romantisme : comme Colomb, qui doit abandonner son navire pour atteindre le nouveau continent, le romantisme théâtral dont Lemercier a néanmoins tracé la route, doit trouver d'autres formes et d'autres expressions avant de s'imposer dans le panorama dramatique du dix-neuvième siècle avec la génération des Hugo, des Musset, des Vigny. Le projet utopique d'un romantisme classique à la Lemercier, cohérent dans sa duplicité, qui fait tout l'intérêt et tout le charme de l'œuvre de ce dramaturge, est aussi peut-être la cause ultime de son naufrage.

---

<sup>1370</sup> Giovanni Macchia, « Primitivismo e Neoclassicismo », dans Giovanni Macchia, Luigi De Nardis, Massimo Colesanti, *La letteratura francese dall'Illuminismo al Romanticismo*, cit., p. 357.



## **Annexe iconographique**





Pierre-Narcisse Guérin, *Clytemnestre hésitant avant de frapper Agamemnon endormi*, huile sur toile, 1817  
(3,42x3,25 m) Musée du Louvre, département des Peinture, Denon, premier étage, salle 75



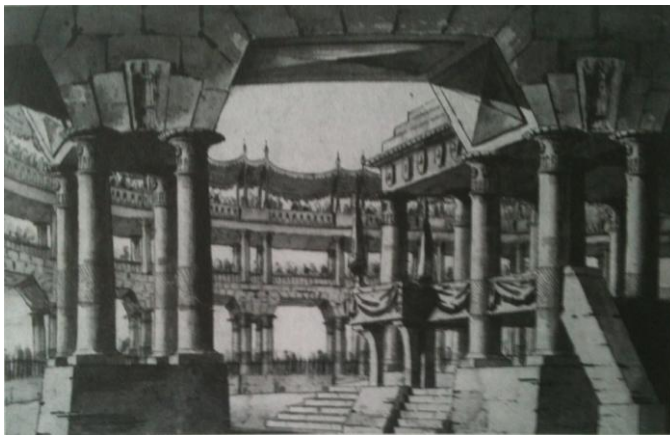
Pierre-Narcisse Guérin, *Etude pour le visage d'Egiste vu de profil*, pierre noire sur papier, premier quart du dix-neuvième siècle  
(0,382x0,501 m), Angers, Musée des Beaux-arts, Inv. MBA82. 1226 récol.



1



2



3

- 1 et 2 : les acteurs Damas et Baptiste aîné dans les rôles d'Ophis et d'Amostris (dessins aquarellés de Letournelle, 1798, Musée Carnavalet, cat. 101 et 142)

- 3 : Dessin de Lemaire pour le décor d'*Ophis* (1798, BNF Opéra cat. 134.)

Les trois images sont tirées du catalogue de l'exposition *Les patriotes sur la scène. Le théâtre de la République, 1790-1799 : un épisode méconnu de l'histoire de la Comédie-Française* [exposition, Vizille, Musée de la Révolution française, 20 avril-16 juillet 2007] édité par Barry Daniels et Jacqueline Razgonnikoff (Versailles, Artlys, 2007).





*Pinto, ou la journée d'une conspiration*, dessin des costumes pour la création de 1800.  
 Pinto (Talma) ; Mme Dolmar (Mlle Deviennes); Duc de Bragance (Monvel) ; Duchesse de Bragance (Mlle Vanhove) BNF : 4- ICO THE- 972



Maleuvre, *Costume de Pinto* (Bocage) pour la reprise à la Porte Saint-Martin (1834).

Eau-forte, en couleur (23 x 14,5 cm).

Paris, Martinet, 1834

(BNF DIA- ICO COS- 8779)

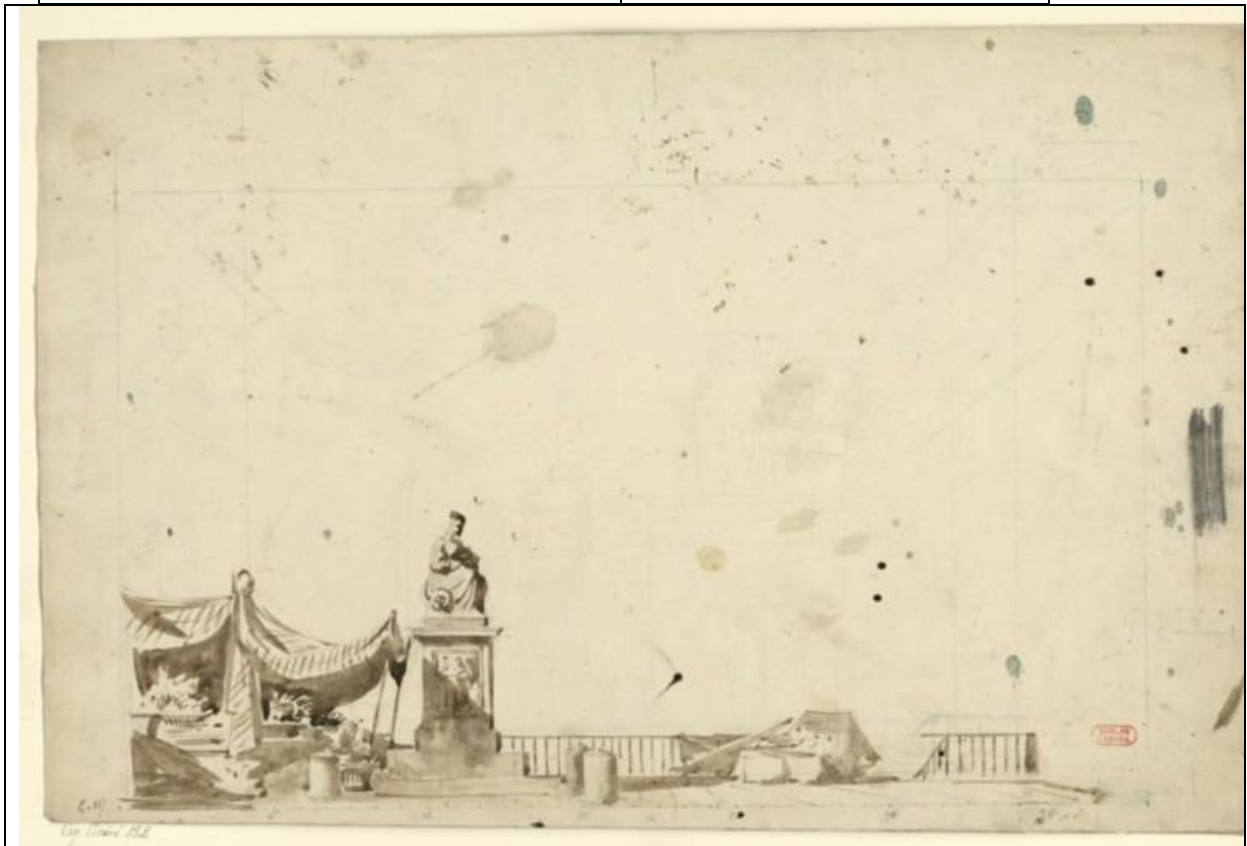


Maleuvre, *Costume de Mérovée* (Victor) pour la création à l'Odéon.

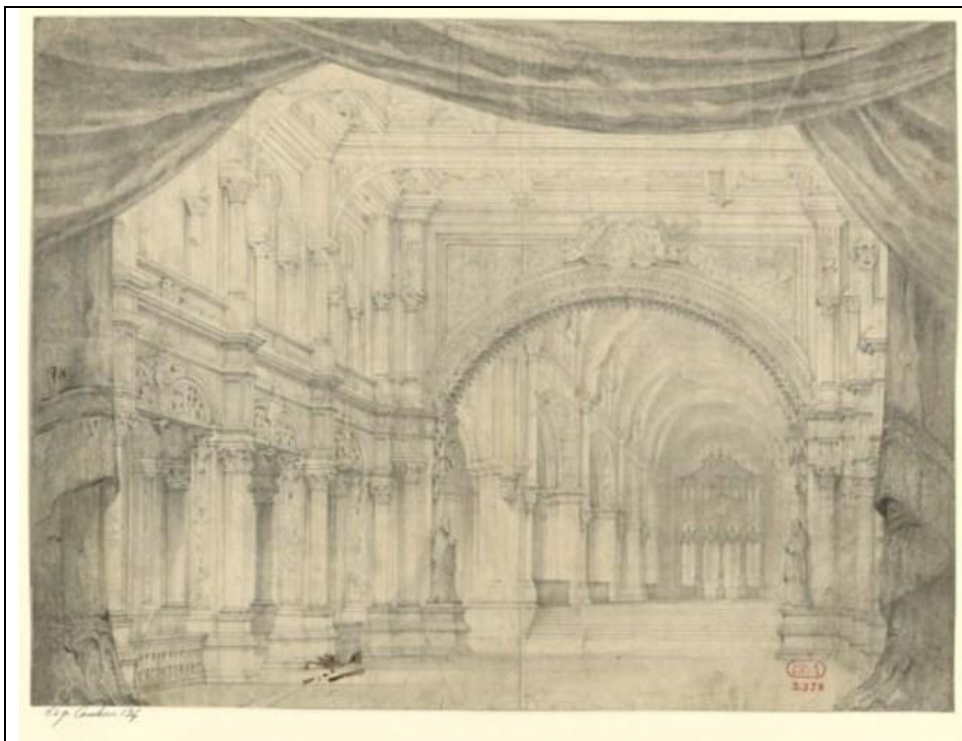
Eau-forte, en couleur (23 x 14,5 cm).

Paris, Martinet, 1821

(DIA- ICO COS- 8404)



Pierre-Luc-Charles Cicéri, *esquisse de décor pour l'acte V de Richard III et Jeanne Shore [à la Comédie-Française] : terrain du 7e plan*, aquarelle et crayon sur papier, 1824 (30,8 x 47 cm), (BNF IFN- 7000436)



Charles-Antoine  
Cabon,  
*Frédégonde et  
Brunehaut tragédie  
en 5 actes, esquisse  
de décor, intérieur  
du monastère  
consacré à Saint  
Martin, mine de  
plomb sur papier,  
1841 (312 x 420  
mm), (BNF IFN-  
7000286 )*



**Edition critique d'*Agamemnon* et *Pinto*, ou la journée d'une  
conspiration**



1. *Agamemnon*

Dès sa création (24 Avril 1797), *Agamemnon* eut un succès aussi grand que durable : l'idée de Lemercier était de conférer au Théâtre de la République une véritable dignité littéraire, avec une tragédie qui conciliait le cadre grec et la sensibilité préromantique<sup>1371</sup>. La réussite extraordinaire de la pièce se reflète dans le nombre de représentations (treize en 1797) et le nombre d'éditions dont elle a fait l'objet (on en compte trois pour la seule année 1797).

a. Editions

a.1 Premières éditions (1797)

La première édition (*Fay. 1797*) a paru chez Fayolle, peu de temps après la création de la pièce au Théâtre de la République :

[1] AGAMEMNON,/ TRAGÉDIE/ EN CINQ ACTES

[2] [Déclarations de l'auteur et de l'éditeur]

Je déclare que je poursuivrai devant les tribuns [*blanc*] tout/ Entrepreneur de spectacle, qui, au mépris de la propriété/ et des lois existantes, se permettra de faire représenter/ cette Tragédie sans mon consentement formel et par écrit.

LOUIS LEMERCIER

A Paris, ce 2 Prairial, l'an V de la République.

[filet]

D'après le traité fait entre nous, LOUIS LEMERCIER,/ auteur de la tragédie d'Agamemnon, et LOUIS FAYOLLE,/ Libraire à Paris, nous déclarons que cette ouvrage est notre/ propriété commune, conformément aux clauses/ dont nous sommes convenus. Nous la plaçons sous la sauve-garde/ des lois et de la probité des citoyens, et nous poursuivrons devant le tribunaux tout contrefacteur et tout distributeur d'éditions contrefaites.

A Paris, ce 2 Prairial, l'an V de la République.

LOUIS LEMERCIER.

FAYOLLE.

[3] AGAMEMNON,/ TRAGÉDIE/ EN CINQ ACTES ;/ PAR LE CITOYEN LOUIS LEMERCIER./ Représentée pour la première fois à Paris,/ sur le Théâtre de la République, le 5/ Floréal, an 5./ [filet]/ Prix, 25 sous./[filet]/ A PARIS,/ Chez FAYOLLE, Libraire, rue Saint-Honoré,/ n° 1442, près St.-Roch./ [filet]/ AN CINQUIÈME DE LA RÉPUBLIQUE.

[4] PERSONNAGES.

[5]-86 texte de la pièce

[87] ERRATA / [filet]/ [liste des corrections apportées par l'auteur avec l'indication de la page et de la ligne de référence] / [filet]/ DE L'IMPRIMERIE DE BOISTE, RUE HAUTE-FEUILLE.

Format : In-8°

(Bibliothèque Nationale de France : 8- YTH- 269)

---

<sup>1371</sup> Mara Fazio, *François Joseph Talma*, cit., p. 91.

Le texte de la pièce est précédé des déclarations de l'auteur et de l'éditeur qui, vu le succès obtenu lors des premières représentations, visaient à protéger leurs propres intérêts en évitant la diffusion d'exemplaires contrefaits et de reprises non autorisées. Ladite édition comporte de nombreuses coquilles que Lemercier essaie de corriger dans une section *Errata* ajoutée entre la composition et la publication. Il est fort possible d'ailleurs qu'il existe des exemplaires d'un état précédant cet ajout, où la page des *errata*, reproduite ci-dessous, serait donc absente.

*Page 10, ligne 20.*

il feint sur toi peut-être une fausse espérance,

*Lisez :*

il feint sur toi peut-être une fausse assurance,

*Page 15, dernière ligne.*

avant qu'il abjura le sacré nom de père,

*Lisez :*

avant qu'il abjurât le sacré nom de père

*Page 17, ligne 24.*

la discorde, le meurtre, les remords rongeurs,

*Lisez :*

la discorde, le meurtre et les remords rongeurs,

*Page 19, avant dernière ligne.*

Un héros !...

Un proscrit que tu ne peuΣ connoître

*Lisez :*

Un héros !...

STROPHU[S]

Un proscrit que tu ne peux connoître

*Page 35, ligne 17.*

dont les flancs habités renfermoient le trépas.

*Lisez :*

dont les flancs habités receloient le trépas.

*Page 79, ligne 2.*

qu'il avoit chargé de mon trépas.

*Lisez :*

qu'il avoit chargés de mon trépas.

L'édition suivante (*Bar.1797*), publiée cette fois chez Barba, reprend essentiellement le texte de *Fay.1797*. Ce changement d'éditeur est peut-être lié à des raisons personnelles : si l'on s'en tient aux *Souvenirs* de Jean Nicolas Barba, les deux hommes étaient liés d'une profonde amitié et d'une estime réciproque. Barba loue la production dramatique de l'auteur de *Frédégonde et Brunehaut*, qu'il considère comme le chef-d'œuvre de Lemercier, dont il garde un beau souvenir (« un des beaux caractères que j'ai connus »), et affirme avoir eu en lui « comme homme, une entière confiance ». Lemercier, de son côté, lui offrit son soutien



lors du retrait de son brevet en 1826<sup>1372</sup>. Dans cette version, les premières lettres des vers ne sont pas en majuscule. Lemer cier évite également de l'indiquer comme deuxième édition et se limite à corriger les fautes évidentes qu'il avait signalées dans la section *Errata* de *Fay.1797* :

[1] AGAMEMNON,/ TRAGÉDIE/ EN CINQ ACTES ;/ PAR LE CIT. LEMERCIER./  
*représentée pour la première fois à Paris./ sur le Théâtre de la République, le 5/ Floréal,*  
*an V./ [filet]/ chez BARBA à Paris, rue St.-André/ des Arts, N° 27./ [filet]/ AN 5 DE LA*  
*RÉPUBLIQUE.*

[2] PERSONNAGES.

[3]-62 texte de la pièce.

Format : In-8°

(Biblioteca Casanatense de Rome : COMM.521.4)

La troisième édition (*Fay.1797<sub>1</sub>*) paraît à nouveau chez Fayolle :

[1] AGAMEMNON,/ TRAGÉDIE/ EN CINQ ACTES

[2] [Note de l'auteur et hommage à l'acteur François-Joseph Talma]

La première édition de cette Tragédie ayant/ été publiée pendant l'absence de l'Auteur, il/ a mis ses soins à faire disparaître dans cette/ édition nouvelle les fautes typographiques et/ celle(s?)qui ( que?)lui ont fait remarquer dans l'ou-/vrage des critiques éclairés.

Il crois (croit?) devoir ici rendre un hommage public/ aux talens(talents?) supérieurs qu'a/ déployés Talma/ dans le rôle d'Egiste.

[3] AGAMEMNON,/ TRAGÉDIE/ EN CINQ ACTES ;/ PAR LOUIS LEMERCIER./  
*représentée pour la première fois à Paris./ sur le Théâtre de la République, le 5/ Floréal,*  
*an 5./SÉCONDE ÉDITION,/ REVUE, CORRIGÉE ET PUBLIÉE PAR L'AUTEUR./*  
[filet]/ A PARIS,/ Chez FAYOLLE, Libraire, rue Saint-Honoré,/ n° 442, près St.-Roch./  
[filet]/ AN CINQUIÈME DE LA RÉPUBLIQUE.

[4] PERSONNAGES.

[5]-80 texte de la pièce

80 [bas de page] VARIANTE du IV<sup>e</sup> Acte, Scène 3<sup>e</sup>, 20<sup>e</sup> vers. / *Que vois je ( vois-*  
*je?)autour de moi ?... Que des pères bourreaux,/ [filet]/ de l'Imprimerie de BOISTE, rue*  
*Hautefeuille, n°. 21.*

Format : In-8°

(Bibliothèque Nationale de France : YF- 11344)

Le rapport chronologique avec la précédente demeure très difficile à déterminer : l'auteur l'indique effectivement comme « seconde édition », sans tenir compte de l'édition Barba qui la précéderait, et y ajoute un « hommage » à Talma, créateur du personnage d'Egiste et jouant le même rôle dans la reprise du 12 juin 1798 au Feydeau<sup>1373</sup> et du 13 août 1799 au Théâtre-Français<sup>1374</sup>. Comme dans *Bar.1797*, Lemer cier corrige « les fautes

---

<sup>1372</sup> Voir Jean Nicolas Barba, *Souvenirs de Jean Nicolas Barba, Ancien Libraire au Palais-Royal*, Paris, Ledoyen et Giret, 1846, p. 221-222.

<sup>1373</sup> Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon : histoire administrative, anecdotique et littéraire du Second théâtre français*, Paris, Lemerre, 1882 vol. II, p. 307.

<sup>1374</sup> Mara Fazio, *François Joseph Talma*, cit., p. 238.

typographiques » de la première édition, mais il modifie un vers du IV<sup>e</sup> acte prononcé par Cassandre (« Que vois-je autour de moi... que des pères bourreaux », IV, 5, v. 1220), en signalant la *lectio* précédente comme variante à la fin de l'acte V (p. 80). Ce vers, qui est une reprise d'une tirade de *Britannicus* (« Que vois-je autour de moi... Que des Amis vendus, » Racine, *Britannicus*, v. 329)<sup>1375</sup>, était encore présent dans *Bar.1797* et sera rétabli par l'auteur à partir de la nouvelle édition Barba de 1804 (*Bar.1804*)<sup>1376</sup>.

En vertu des suppressions et des ajouts, nous pouvons donc situer *Fay.1797<sub>1</sub>* après *Fay.1797* et *Bar.1797*, car ce vers ne peut pas figurer dans l'édition qui précède immédiatement *Bar.1804*, où l'auteur en signale par une note le rétablissement<sup>1377</sup>. Il est d'ailleurs très possible que *Fay.1797<sub>1</sub>* et *Bar.1797* soient contemporaines ou que l'écart temporel les séparant ne soit de toute façon que minime : ayant pris connaissance des coquilles de *Fay.1797*, Lemerrier se presse de les corriger et publie une deuxième édition de sa tragédie (*Bar.1797*)<sup>1378</sup>, mais il n'a pas le temps de modifier le vers que ces « hommes éclairés » avaient apparemment critiqué que dans une nouvelle « seconde édition » revue et corrigée (*Fay.1797<sub>1</sub>*). Reconstruire l'ordre chronologique de ces premières éditions, publiées à distance de quelques mois l'une de l'autre, n'a été possible que grâce à l'information para textuelle fournie par les différents exemplaires examinés. Les trois éditions ont effectivement paru en un intervalle temporel très restreint, compris entre mai 1797 (cinq Floréal an V, soit le 24 avril 1797) et septembre 1797 (étant bissextile, l'an V se terminait par le Jour des Récompenses, soit le 21 septembre 1797). Si l'ordre de parution n'est qu'hypothétique pour ces trois premières éditions, celles du XIX<sup>e</sup> siècle posent indubitablement moins de problèmes.

#### a.2 Quatrième édition (1804)

Après 1797, d'autres reprises et d'autres éditions se succèdent : au « concert unanime d'éloges » qui paraissaient « dans tous les journaux », fait écho, à l'occasion d'une reprise de

---

<sup>1375</sup> *Britannicus* est une des pièces raciniennes que Lemerrier admire le plus : s'il apprécie la « perfection poétique » d'*Iphigénie*, il aime le caractère « passionné » et le « tissu noble » de la pièce romaine de Racine (Voir Lemerrier, *Analyse de Tibère in Tibère, tragédie de M.-J. de Chénier. Avec une analyse de cette pièce, par M. Népomucène Lemerrier, Membre de l'Institut. Représentée au premier Théâtre-Français, par les comédiens du Roi, le [blanc] décembre 1819*, Paris, Ponthieu Libraire, Palais-Royal, 1819, p. v et xxv).

<sup>1376</sup> Il semble que « des auteurs très connus » avaient conseillé au jeune Lemerrier de l'éliminer. La langue de Racine, perçue comme un exemple de perfection lyrique, est ici utilisée comme une sorte d'*auctoritas* grammaticale.

<sup>1377</sup> Voir *infra*.

<sup>1378</sup> On l'a déjà observé, « à l'époque ancienne du livre (1500-1800), la seconde édition constitue [souvent] un état corrigé de l'original ». De plus, « la mention "seconde édition" n'est pas régulièrement portée sur la page de titre ». Sur l'importance des secondes éditions, voir Roger Laufer, *Introduction à la textologie : vérification, établissement et édition des textes*, Paris, Larousse, 1972, p. 25 et ss.

1804, toute une série de critiques<sup>1379</sup> qui n'empêchent pourtant pas la sortie d'une nouvelle édition chez Barba<sup>1380</sup>.

[I] AGAMEMNON, / TRAGÉDIE EN CINQ ACTES/ PAR LOUIS LEMERCIER / REPRESENTÉE, POUR LA PREMIÈRE FOIS, À PARIS, SUR LE / THÉÂTRE DE LA RÉPUBLIQUE, / LE CINQ FLORÉAL AN V./ TROISIÈME ÉDITION,/ REVUE, CORRIGÉE ET PUBLIÉE PAR L'AUTEUR. / [filet] / À PARIS, / CHEZ BARBA, Libraire, Palais du Tribunal, galerie derrière / le Théâtre Français [sic] de la République, / n° 51. / AN XII (1804).

[II] blanc.

[III]-XIII RÉFLEXIONS GÉNÉRALES / SUR / LA TRAGÉDIE ET SUR LE PUBLIC.

[14] PERSONNAGES

[15]- 79 Texte de la pièce

[80] [filet] / NOTES

ACTE 4<sup>e</sup>, SCÈNE 3<sup>e</sup>, VERS 20<sup>e</sup> <vers 1220>

*Que vois-je autour de moi... Que des pères bourreaux, etc..*

Je remets ce vers tel que je l'avais fait. Des auteurs très/ connus, que je consultois autrefois, l'avoient condamné/ en m'assurant qu'il *n'étoit pas français*. Je resistai d'abord/ pensant qu'il y avoit dans sa faveur dans la/ poésie : on me répondit que non, et qu'il *falloit respecter/ la grammaire pour n'être point un écrivain barbare*. Je cédaï et/ quelque jours après, en relisant Racine, je trouvai dans/ Britannicus :

*Que vois-je autour de moi... Que des amis vendus, etc..*

On achevoit la seconde édition d'Agamenon, où je rappel-/lai vite mon vers par un *erratum*. J'aurois eu depuis à donner/ plus d'une preuve du peu de Lumière de ceux qui / prétendent à rectifier le style des autres.

[filet]

A le première représentation de la reprise de ma tragédie/ j'ai ajouté un développement au monologue de Clitemnestre dans le/ cinquième acte. Ayant considéré attentivement l'effet que mon ouvrage/ a produit sur le public aux trois époques où il a paru, je n'ai pas cru/ que d'autres changements fussent nécessaires./ FIN.

Format : In-12°

(Biblioteca Casanatense de Rome : COMM.589.4)

Dès la « troisième édition » (*Bar.1804*), la pièce s'enrichit en outre des *Réflexions générales sur la tragédie et sur le public*, où Lemer cier aborde notamment la question des modèles antiques par rapport à la dramaturgie contemporaine et à celle du Grand Siècle, en matière d'écriture tragique<sup>1381</sup>. Lemer cier, dans la droite ligne de la mode du temps, entraîne

---

<sup>1379</sup> Sur ce point, voir Charles Labitte, « Poètes et romanciers modernes de la France », *Revue de deux mondes*, Paris, 4<sup>e</sup> série, t. 22, p. 457. D'après Labitte, le détracteur le plus acharné serait l'abbé Geoffroy qui avait d'abord loué d'autres ouvrages de Lemer cier. Mais les rapports entre Lemer cier et Napoléon devenaient de plus en plus précaires : selon Labitte « le ton du critique [Geoffroy] devait répondre à la colère du maître », *ibid.*

<sup>1380</sup> Dans la lettre à Lemer cier du 14 juin 1811, Gabriel Legouvé fait aussi allusions à d'autres reprises : « à l'exception d'*Agamemnon* qu'on redonne [...] le théâtre ne représente pas les autres ». Voir M. Souriau, *Népomucène Lemer cier*, cit., p. 184.

<sup>1381</sup> Il réservera le même traitement au genre comique dans les préfaces contenues dans son recueil des *Comédies Historiques* (Paris, Ambroise du Pont et C<sup>ie</sup>, 1828).

par la suite une comparaison entre la dramaturgie et les « proportions des figures dans les tableaux ». L'ami de Talma est également attentif au rôle fondamental des acteurs et aux difficultés qu'implique l'art de la récitation. Les *Réflexions* nous délivrent enfin la vision lemercienne du « public », véritable « esprit de la nation entière », opposé au « parterre » qui ne représente souvent « que l'esprit d'une faction ». Dans *Bar.1804*, la division en actes et en scènes suit le plan des éditions précédentes mais, comme on l'a vu, Lemer cier rétablit le vers 1220 et ajoute un « développement » au monologue de Clytemnestre au V<sup>e</sup> acte (scène 4, v. 1409-1330).

### a.3 Cinquième édition (1818)

Une nouvelle représentation en 1817, véritable « succès d'argent »<sup>1382</sup>, pousse l'auteur à republier sa tragédie chez Barba en 1818 (*Bar.1818*), dans la collection « Conforme à la représentation » :

[I] blanc.

[II] IMPRIMERIE DE FAIN, PLACE DE L'ODÉON.

[III] AGAMEMNON, / TRAGÉDIE / DE M. NEPOMUCÈNE-LOUIS LEMERCIER / MEMBRE DE L'INSTITUT ROYAL DE FRANCE ; / représentée, pour la première fois, sur le Théâtre-Français, / le lundi 24 avril 1797./ QUATRIÈME ÉDITION/ CONFORME À LA REPRÉSENTATION, ET REVUE PAR L'AUTEUR. / [filet] / PRIX : 2 FRANCS / [filet] / À PARIS, / CHEZ BARBA, Libraire, au Palais-Royal, derrière / le Théâtre Français [sic], / n° 51. / 1818.

[IV] blanc.

[V]-XIII RÉFLEXIONS GÉNÉRALES / SUR / LA TRAGÉDIE ET SUR LE PUBLIC.

[14] PERSONNAGES

[15]-74 Texte de la pièce.

[75] [Catalogue de la collection Barba « Conforme à la représentation » (pièces publiées et à paraître)]

Format : In-8°

(Bibliothèque Nationale de France : 8- RF- 29867)

Le texte reprend essentiellement *Bar.104*, avec des variantes stylistiques et formelles. Fort de son succès au théâtre et de la renommée d'*Agamemnon*, Lemer cier élimine ainsi la note sur le monologue de Clytemnestre et sur le vers 1220.

Les changements les plus importants concernent toutefois les divisions internes des actes, dont l'auteur modifie sensiblement l'organisation structurelle, et les indications

---

<sup>1382</sup> Suivie par une nouvelle reprise en 1821, à l'occasion de laquelle « les actrices se disputent les rôles », Voir M. Souriau, *Népomucène Lemer cier*, cit. p. 78.

scéniques, qui deviennent plus nombreuses et plus précises<sup>1383</sup>. La nouvelle division tient moins compte des aspects textuels et se fonde essentiellement sur des aspects de mise en scène, soit sur les entrées et les sorties des personnages. Les scènes deviennent ainsi tendanciuellement plus courtes et plus nombreuses :

Edition/manuscrit	Acte I	Acte II	Acte III	Acte IV	Acte V
1797 <sup>1384</sup> ; <i>Bar.1804</i>	3 scènes	6 scènes	5 scènes	5 scènes	11 scènes
<i>Bar.1818</i> ; <i>ms.CF</i> <sup>1385</sup>	4 scènes	7 scènes	5 scènes	7 scènes	11 scènes

#### b. Manuscrit

*Bar.1818* est probablement le résultat de la combinaison de deux avant-textes, c'est-à-dire *Bar.1804* et le manuscrit de théâtre (*ms.CF*) de la représentation de 1817<sup>1386</sup>, conservé dans le Dossier Lemercier de la Bibliothèque Musée de la Comédie-Française, les indications scéniques de cette édition reprenant presque mot-à-mot celles du manuscrit :

[1] AGAMEMNON/ *Tragédie*/ de M. Népomucène-Louis Lemercier / [filet] / Membre de l'institut royal de France / [filet] / Représenté, pour la première fois, sur le Théâtre-Français, le lundi 24 avril 1797./ [accolade horizontale]/ *Com. Fr. 13 août 1799*/ Ms. 407 [en bas à gauche de la page ; Ces deux dernières indications ont été ajoutées au crayon par un conservateur]

[2] blanc

[3] Personnages

[4] blanc

5-82 texte de la pièce.

Bibliothèque Musée de la Comédie-Française: ms. 407. Manuscrit de théâtre avec indications scéniques consistant en 82 pages recto/verso, 30,5x20,3 cm, vergées à l'encre noire et dont la numération est partiellement illisible

La présente édition reproduit le texte de *Bar.1818*, la dernière édition revue par l'auteur et publiée de son vivant. Écrit de la main d'un copiste et asservi à la représentation, *ms.CF* reprend le texte de *Bar.1804* avec des modifications minimales, mais il contient des indications scéniques fondamentales qui seront conservées dans les éditions suivantes : s'il ne comporte pas de variantes importantes par rapport à *Bar.1818*, il permet quand même de

<sup>1383</sup> *Bar.1818* offre des précisions ultérieures sur les personnages et les range dans « l'ordre de la place » qu'ils occupent sur la scène. Dans la même édition, une didascalie du cinquième acte décrit l'éclairage de la salle : « Le théâtre est dans l'obscurité, et n'a d'autre lumière que celle que donne [sic] deux candélabres qui ont été allumés pendant l'entr'acte ».

<sup>1384</sup> J'indique par 1797 les variantes concernant les trois premières éditions de la pièce.

<sup>1385</sup> Voir *Infra*.

<sup>1386</sup> La datation 1817 est approximative. Le texte proposé dans le manuscrit est très proche de *Bar.1804*, mais les normes orthographiques adoptées indiquent une rédaction plus tardive. La date proposée par le curateur de la Bibliothèque (13 Août 1799) est erronée : en 1799 il n'y avait forcément pas d'Institut Royal de France. L'absence des *Réflexions générales* n'est pas un élément utile à la datation : c'est la nature du document, qui reproduit un texte destiné à la représentation, qui rend la présence de tout texte théorique tout à fait superflue.

vérifier de près la « conformité à la représentation » de cette dernière. Quant aux éditions posthumes, il suffit de rappeler le texte parut dans *La France dramatique au XIX<sup>e</sup> siècle. Choix de pièces modernes*<sup>1387</sup>, mutilé pour la première fois des *Réflexions générales* et *Chefs-d'œuvre tragiques de Ducis, Chénier, Legouvé, Luce de Lancival, Lemer cier*<sup>1388</sup>, précédé d'une « Notice sur Lemer cier », suivi de *Frédégonde et Brunehaut* et d'où les *Réflexions générales* sont également absentes. Ce recueil a été republié en 1855<sup>1389</sup>.

## 2. *Pinto, ou la journée d'une conspiration*

Si le texte d'*Agamemnon* atteint une certaine stabilité à partir de la troisième édition, *Pinto* conjugue l'instabilité intrinsèque des textes théâtraux avec des vicissitudes éditoriales complexes. L'histoire éditoriale de *Pinto* est presque aussi compliquée que son histoire scénique : censure politique, censure esthétique, caprices d'acteurs, entêtement de l'auteur, tout a contribué à faire du texte un ensemble linguistique extrêmement instable.

a Editions

### a.1 Première édition (1800) :

[I] PINTO, / OU / LA JOURNÉE D'UNE CONSPIRATION, / COMÉDIE HISTORIQUE / EN CINQ ACTES ET EN PROSE ; / Par le C.<sup>en</sup> LEMERCIER. /

Représentée, pour la première fois, à Paris, au Théâtre Français / de la République / le premier Germinal an VIII. / filet / [extrait de la *Lettre XLV du Roi de Prusse à Voltaire*] / filet / A PARIS, / Chez [accolade] HUET, Libraire, rue Vivienne, N.°8 / CHARON, Libraire, Passage Feydeau / filet / AN VIII.

[II] blanc.

[III] AVERTISSEMENT.

[IV] [Liste des personnages et des acteurs]

[5-135] texte de la pièce.

[136] [Postface non titrée] / double filet / DE L'IMPRIMERIE DE MIGNERET, / rue Jacob, N.° 1186

Format : In-8°

(Bibliothèque Nationale de France : YF-11282)

La Bibliothèque Musée de la Comédie-Française (1 Pin Lem) conserve cinq exemplaires de cette première édition. Dans l'un de ces cinq, les chiffres de la page 20 sont inversés (02 au lieu de 20). Dans trois de ces cinq exemplaires, l'exergue est absent.

---

<sup>1387</sup> *La France dramatique au XIX<sup>e</sup> siècle. Choix de pièces modernes*, Paris, C. Tresse, Editeur, 1841, t. X, p. 32-53.

<sup>1388</sup> *Chefs-d'œuvre tragiques de Ducis, Chénier, Legouvé, Luce de Lancival, Lemer cier*, Paris, Firmin-Didot, 1843-1845, p. 372-433.

<sup>1389</sup> Lemer cier projetait sans doute une édition de ses œuvres complètes qui aurait dû contenir également des travaux inédits et des pièces qu'il n'avait pas pu représenter mais il ne mena pas à bout son dessein (sur ce point, voir Maurice Souriau, *Népomucène Lemer cier*, cit. p. 23).

## a.2 Deuxième édition (1828) :

La deuxième édition de *Pinto* est contenue dans le recueil des *Comédies historiques* publié par Lemercier en 1828 :

[1-3] blanc

[4] COMÉDIES HISTORIQUES.

[5] IMPRIMERIE DE J. TATSU./ RUE VAUGIRARD, N°36.

[6] COMÉDIES/ HISTORIQUES./ PAR/ L. NÉPOMUCÈNE LEMERCIER/MEMBRE DE L'INSTITUT ROYAL DE FRANCE/ (ACADÉMIE FRANÇAISE)/ [gravure constituée de trois monnaies représentant les profils de Richelieu (à gauche), Pinto (à droite), Alcibiade (au centre). Le nom du personnage est reporté sur chaque monnaie]/ PARIS/ AMBROISE DUPONT ET C<sup>IE</sup>/ LIBRAIRES/ RUE VIVIENNE, N° 16/ [décoration en forme d'un petit soleil]/ 1828/

[7] blanc

[I-VIII] AVANT PROPOS

[1] PINTO./ OU/ LA JOURNÉE D'UNE CONSPIRATION./ [décoration en forme d'un petit soleil] COMÉDIE HISTORIQUE/ EN CINQ ACTES ET EN PROSE[décoration en forme d'un petit soleil]

[2] blanc.

[3-5] AVERTISSEMENT DE LA PREMIÈRE ÉDITION, PUBLIÉE EN 1800

[6] PERSONNAGES [Liste des personnages et des acteurs]

[7-159] texte de la pièce.

[160] blanc

[161-173] VARIANTES.

[174] blanc

[175-397] textes des autres pièces.

[399] TABLE [des matières]

[400-403] blanc

Format : in-8°

(Bibliothèque Nationale de France : YF- 6906)

Le texte suit celui de la première édition sans y apporter les modifications exigées par la censure. Le texte des *Variantes*, reproduit en appendice, reprend la version du cinquième acte telle qu'elle apparaît dans les fragments manuscrits tenant compte des indications du censeur et qui ne fut pourtant jamais représentée (*Var1828*). De cette deuxième édition est également tirée l'*Avant propos* des *Comédie historiques*, reproduit dans l'Annexe<sup>1390</sup>.

## a.3 Troisième édition (1834)

Dernière version revue par l'auteur, contenue dans les livraisons 64<sup>e</sup> et 65<sup>e</sup> de *La France Dramatique au dix-neuvième siècle*:

[I] [liste des pièces publiées sans mention d'auteur ; ce qui suit est encadré par des motifs floraux stylisés] LA/ FRANCE DRAMATIQUE/AU/ DIXNEUVIÈME SIÈCLE./ filet/ Théâtre Français./ PINTO./ COMÉDIE EN CINQ ACTES ET EN PROSE/ [décoration représentant des motifs végétaux contenant les lettres *P* et *B*, deux cornes d'abondance, un bâton surmonté d'un

---

<sup>1390</sup> Le texte de 1800 et 1828 est reproduit avec des petites inexactitudes dans le tome XIII de la *Suite du répertoire du théâtre français* de Lepeintre (Paris, Veuve Dabo, 1822).

casque gaulois et d'un coq]/ 64<sup>e</sup> et 65<sup>e</sup> Livraisons/ PARIS:/ [sur la même ligne] J. N. BARBA, /AU PALAIS ROYAL,/ Derrière le Théâtre Français ; [filet vertical] POLLET, / rue du Temple,/ Vis-à-vis de la rue Chapon ; [filet vertical] BEZOU,/ BOULEVARD S. MARTIN,/ Et rue Meslay, n° 34 ;/ ON SOUSCRIT ÉGALEMENT DANS LES BUREAUX DE LA FRANCE PITTORESQUE,/ PLACE DE LA BOURSE/ [FILET] /1834.

[II] blanc

[1-210] texte des autres pièces

[211] PINTO,/ OU/ LA JOURNÉE D'UNE CONSPIRATION,/ COMÉDIE HISTORIQUE/ EN CINQ ACTES ET EN PROSE ;/ Par le C.<sup>en</sup> LEMERCIER./

Représentée, pour la première fois, à Paris, au Théâtre Français/ de la République/ le 1<sup>er</sup> Germinal an VIII ;/ et reprise sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 19 novembre 1834./  
filet/ DISTRIBUTION DE LA PIÈCE [au Théâtre Français et à la Porte-Saint-Martin]/  
[décoration géométrique]/ [commencement du premier acte]

[252] FIN DE PINTO/ [décoration géométrique]/ CONSIDÉRATIONS./ filet/ PARIS. – IMPRIMERIE NORMALE DE JULES DIDOT L'AINÉ, / n° 4, boulevard d'Enfer.

[253-254] Prospectus/ PARIS – IMPRIMERIE ET FONDERIE NORMALES DE JULES DIDOT L'AINÉ, / n° 4, boulevard d'Enfer.

Format : In-8°

(Bibliothèque Nationale de France : GD-4375)

Le texte a été repris dans la tomainson publiée en 1839<sup>1391</sup> :

[I] LA/ FRANCE DRAMATIQUE/AU/ DIX-NEUVIÈME SIÈCLE./ 1.

[II] TABLE/DES/ PIÈCES CONTENUES DANS LE TOME PREMIER/ DU THÉÂTRE FRANÇAIS/ filet/ [liste des pièces]

[III]LA/ FRANCE DRAMATIQUE/AU/ DIXNEUVIÈME SIÈCLE,/ CHOIX DES MEILLEURES PIÈCES./I./ filet/ *Théâtre Français*./ TOME I./ BDB [acronyme des trois éditeurs encadré dans une décoration géométrique]/ PARIS/ J. N. BARBA, LIBRAIRE,/ AU PALAIS ROYAL,/ GALERIE DES CHARTRES, N<sup>OS</sup> 2 ET 3, DERRIÈRE LE THÉÂTRE FRANÇAIS ;/ DELLOYE, RUE DES FILLES-SAINT-THOMAS,/ PRÈS DE LA BOURSE ;/ BEZOU, BOULEVART SAINT-MARTIN, ET RUE MESLAY, N° 34./ [grasset] ON SOUSCRIT ÉGALEMENT [grasset]/ DANS LES BUREAUX DE LA France PITTORESQUE,/ PLACE DE LA BOURSE/ 1838

[I] [liste des auteurs de la collection]/ CONDITIONS DE LA SOUSCRIPTION.

[2] [erreur de composition : page tirée de l'*Ecole des vieillards* de Casimir Delavigne, dont la comédie ouvre le recueil à la page suivante]

[3-842] texte des autres pièces

[843-844] Prospectus/ PARIS – IMPRIMERIE ET FONDERIE NORMALES DE JULES DIDOT L'AINÉ, / n° 4, boulevard d'Enfer.

Texte de *Pinto* :

[211] PINTO,/ OU/ LA JOURNÉE D'UNE CONSPIRATION,/ COMÉDIE HISTORIQUE/ EN CINQ ACTES ET EN PROSE ;/ Par le C.<sup>en</sup> LEMERCIER./

Représentée, pour la première fois, à Paris, au Théâtre Français/ de la République/ le 1<sup>er</sup> Germinal an VIII ;/ et reprise sur le (au?)théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 19 novembre 1834./  
filet/ DISTRIBUTION DE LA PIÈCE [au Théâtre Français et à la Porte-Saint-Martin]/  
[décoration géométrique]/ [commencement du premier acte]

[252] FIN DE PINTO/ [décoration géométrique]/ CONSIDÉRATIONS./ filet/ PARIS. – IMPRIMERIE NORMALE DE JULES DIDOT L'AINÉ, / n° 4, boulevard d'Enfer.

(Bibliothèque Nationale de France : YF-11282)

---

<sup>1391</sup> Le premier tome de *La France Dramatique* a été ensuite réimprimé en 1841.



ROM, version imprimée de la *Romance de Pinto* dont Boieldieu avait écrit la musique publiée en 1800, complète le cadre de la tradition imprimée de la pièce<sup>1392</sup>. En reproduisant fidèlement le texte de la chanson telle que la comédie la présente, le livret ne comporte qu'une seule variante consistant en un vers répété.

## b Manuscrits

### b.1 Premier manuscrit de la Comédie-Française (CF) :

Bibliothèque Musée de la Comédie-Française : Ms 414 bis

112 feuillets (25x20 cm) recto verso, soit 224 pages. La numérotation des pages, qui figure uniquement au recto, a été ajoutée au crayon. Sur un feuillet préliminaire on peut lire en haut à gauche l'ancienne cote du manuscrit, écrite à l'encre carminée, et le titre de Pinto ainsi que la cote de la version microfilmée, écrits au crayon.

[1] *Pinto*

[2] blanc

[3] Pinto/ ou la journée d'une conspiration ;/ Comédie Historique en cinq actes et en prose./ Jouée pour la 1<sup>re</sup> fois au Théâtre français de la/ République. Le 1<sup>er</sup> Germinal an VIII [*La date et le lieu de la création sont le fruit d'un ajout successif*].

[4] Personnages

[5-221] texte de la pièce

[222-223-224] blanc

Il s'agit du manuscrit de théâtre contenant la première version de la pièce ainsi que les modifications qu'elle a subies à l'époque des lectures dans les salons et des premières représentations (1799-1800). Le texte a été retravaillé à plusieurs reprises et ces modifications comportent de nombreux ajouts, biffures et remaniements, dont j'ai tenu compte dans l'appareil des variantes. L'auteur a également collé des feuillets pour corriger les passages devenus illisibles à cause du nombre excessif de changements<sup>1393</sup>.

### b.2 Deuxième manuscrit de la Comédie-Française (CFI)

Bibliothèque Musée de la Comédie-Française : 1 PIN Lem

Relié à un exemplaire de la première édition, le manuscrit se compose de 6 feuillets (18 x 11 cm) recto/verso soit 12 pages numérotées de 130 à 141, précédés d'un feuillet (10 x 7 cm) préliminaire où on lit une note de Lemercier :

---

<sup>1392</sup> *Romance de Pinto*, Chanté par Mlle Contat, Musique de Boieldieu, accompagnement de piano-forte [ou harpe], Paris, Cochet, s.d., [1800], BNF VM7- 33641 ; BNF VM7- 33642; Sainte-Geneviève Magasins Réserve FOL V SUP 16 (1) RES, c'est l'exemplaire reproduit dans la présente édition.

<sup>1393</sup> Ces feuillets, collés au pain gommé, se trouvent aux pages 22, 84, 88, 89, 126, 127, 135, 138 (2), 139, 181, 210, 211, 216, 217, 218, 219 du manuscrit et ont été détachés vers 1950 à la demande de Maurice Souriau, qui travaillait à l'époque à l'édition du manuscrit (voir *Infra*).

On avait substitué le cri/ de vive nos deffenseurs à celui/ de vive les portugais : il me/ semble qu'à présent on peut laisser les mots tels qu'ils étaient./

VN

Le premier et le deuxième feuillet ont été invertis. Les manuscrit se trouve entre les pages 130 et 131 de l'édition et reprend la pièce dès le commencement de la scène sept du cinquième acte, la suite du texte imprimé ayant été sabrée. Dans la page de titre de l'édition, le censeur Saulnier a laissé des indications concernant d'autres modifications nécessaires à l'autorisation d'une nouvelle reprise. Dans la note, partiellement illisible à cause des bords usés, on peut lire :

Vu à la Direction Générale de la Police du Royaume, conformément à la décision de S[on] Ex[cellence] /en date de ce jour, à la charge de remplacer l'archevêque par un Commandeur et le Cordelier Santon[nello]/[p]ar un familier de l'inquisition et de supprimer les passages indiqués aux pages 15, 20, 21, 22, 25, 26, 27, [2]8, 29, 30, 31, 33, 90, 116, 120, 121, 132, 134, 137, 138, 141. – paris, 22 Xbre [décembre]. Le Secrétaire Général/ Saulnier

Le premier feuillet contient une note de Saulnier : « Il faut toujours substituer le titre de Commandeur à celui d'Archevêque ». Le texte imprimé remplacé par le manuscrit est entièrement sabré. Les variantes proposées dans ce manuscrit, ainsi que celles contenues dans les deux manuscrits suivants, ne seront jamais intégrées dans les textes des nouvelles éditions. Lemercier les publie quand même dans l'appendice de la deuxième édition sous le titre de *Variantes du cinquième acte de Pinto*.

#### b.3 var.A : BNF 8- RF- 29875

Il s'agit d'une mise au net de C1, consistant en 13 feuilles (18,5x11 cm) à numération double (130-147 recto-verso ; 1-13 recto), reliée à un exemplaire de la première édition dont la première page est remplacée par un autre feuillet manuscrit (« Pinto / ou / la Journée d'une Conspiration / comédie en 5 actes/ par M. Lemercier »). Le personnage de l'Archevêque de Bragues est ici remplacé par « Un Commandeur ».

#### b.4 var.B : Bibliothèque de Bayeux ms 455

Le manuscrit se trouve relié à la fin d'un recueil factice de pièces contenant *Pinto*, *Plaute* et *Christophe Colomb*. Il s'agit d'une deuxième mise au net de C1. 11 feuilles recto verso (13x21cm) non numérotées, sans corrections. C'est le manuscrit que Maurice Souriau a pris pour un dénouement inédit de la pièce<sup>1394</sup> mais qui constitue en réalité, comme les deux précédents, un avant-texte des variantes publiées par l'auteur dans l'annexe de la deuxième édition de la pièce (*Var1828*).

---

<sup>1394</sup> Voir Maurice Souriau, « Un dénouement inédit de *Pinto* de Népomucène Lemercier », *Revue latine*, 1908, 7, p. 694-704.

L'histoire littéraire relie le nom de Népomucène Lemercier à sa première comédie historique, *Pinto, ou la journée d'une conspiration*. Il n'est donc pas surprenant qu'il ait déjà fait l'objet de deux éditions critiques. La première – 1951, non publiée – est constituée par la thèse de Doctorat de Laurier-Gérard Rousseau ; la deuxième est en revanche due aux soins de Norma Perry<sup>1395</sup>. Les deux éditeurs ont adopté des critères très différents : l'édition de Rousseau se concentre essentiellement sur le manuscrit de la Comédie Française, qu'il choisit comme texte de base et dont il reproduit l'intégralité. L'appareil de Rousseau, de nature évolutive, reproduit en bas l'ensemble des variantes issues des autres manuscrits et des différentes éditions et propose, pour le cinquième acte, une reproduction en colonne de différents dénouements de la pièce.

Très attentif aux variantes formelles – Rousseau tient compte des changements concernant la ponctuation, de toutes les variantes graphiques et des coquilles évidentes – il adopte des critères conservatifs et pour le manuscrit et pour les portions de texte reprises dans les versions imprimées. Cette approche, sans aucun doute rigoureuse, nuit à la lisibilité de son travail et l'attachement aux variantes formelles fait en sorte que certaines variantes substantielles lui échappent. A l'opposé, Perry, en reniant toute autorité philologique à la tradition manuscrite, adopte comme texte de base celui de la *princeps* et reproduit en annexe les différentes versions du cinquième acte telles qu'elles sont présentées dans la deuxième et dans la troisième édition de la pièce.

L'édition de Perry, qui a le mérite d'offrir une riche reconnaissance bibliographique et une étude détaillée des sources historiques de la pièce, semble pourtant négliger une question génétique liée à la composition de l'ouvrage et, dans une perspective évolutive, les changements majeurs qu'a subis le texte au fil des décennies. Rousseau, sans aucun doute plus rigoureux du point de vue des matériaux linguistiques collationnés, en accordant une grande d'importance à ce qu'il définit justement comme « le premier jet » de la pièce, tend en revanche à écarter le résultat final. Comme en témoigne l'étude des variantes, aucune des indications du censeur ne passe dans les éditions imprimées et même les remaniements nombreux du cinquième acte ne suivent que très partiellement les indications censurales<sup>1396</sup>.

---

<sup>1395</sup>Laurier-Gérard Rousseau, *Le Pinto de Népomucène Lemercier*, Thèse de Doctorat, Lettres, Université de Paris, 1951 ; un exemplaire de la thèse de Rousseau est conservée à la Bibliothèque Universitaire de Nantes (TL PARIS 1951 ROU). Jean-Louis-Népomucène Lemercier, *Pinto, ou la journée d'une conspiration*, édition critique par Norma Perry, Exeter, University of Exeter, 1976.

<sup>1396</sup>Rousseau lui-même en arrive aux mêmes conclusions, voir Laurier Gérard Rousseau, *Le "Pinto" de Népomucène Lemercier et la censure, contribution à l'histoire de la censure dramatique en France de 1798 à 1836*, Mayenne, impr. de Floch, 1958 (texte repris de sa thèse). Sur l'histoire scénique de *Pinto* et ses rapports à la censure, voir l'étude qui précède la présente édition.

Le *Pinto* de 1834 est donc le fruit d'une réélaboration personnelle ayant duré plus de trente ans et correspond vraisemblablement à la dernière volonté de l'auteur. La présente édition adopte donc *1834* comme texte de base et propose un appareil génétique contenant les variantes des manuscrits et des éditions précédentes. Le cinquième acte pose des problèmes distincts. Dans *CF*, il se présente sous une forme très différente par rapport aux versions imprimées et un appareil texte-variantes était irréalisable. J'ai donc décidé de le reproduire intégralement en appendice : le premier jet du texte se trouve au centre de la page ; dans la colonne de gauche les ajouts aux marges, alors que le texte présent sur les feuillets est retranscrit dans la colonne de droite. Dans le cas de ce manuscrit je n'ai voulu opérer que des interventions minimales : pour rendre la lecture plus aisée, les lignes ont été numérotées en suivant l'ordre et la mise en page de l'original. Les chiffres présents dans la colonne de droite renvoient aux lignes du manuscrit couvertes par un feuillet, les chiffres entre crochets intégrés dans le texte principal à la feuille du manuscrit. Le texte qu'écrivait Lemerrier en obéissant aux *Diktats* de Saulnier (*var1828*) – on l'a vu – ne fut jamais représenté, l'auteur s'étant limité à le faire imprimer en annexe dans la deuxième édition de *Pinto* et disparaît entièrement de la troisième : il m'a paru nécessaire de respecter son statut de texte autonome et de le séparer ainsi du texte de la pièce, en respectant le choix éditorial qui avait été fait par Lemerrier et qui était peut-être lié à une volonté polémique dissimulée.

### 3. Lemerrier et l'« école romantique » : textes et documents

L'Annexe reproduit un certain nombre d'écrits théoriques – imprimés ou manuscrits – censés éclaircir le rapport complexe de Lemerrier au romantisme français. Les documents proposés sont rangés en ordre chronologique :

- Article non titré tiré de *La Décade philosophique, littéraire et politique ; par une société de gens de lettres, sixième année de la république*, III<sup>e</sup> trimestre, germinal, floréal, prairial
- *Remarques sur les bonnes et les mauvaises innovations dramatiques*, Lues à L'Académie française, le mardi 5 avril 1825, publiées dans *La Revue Encyclopédique*, xxvi. — Avril 1825.
- Article « Drame », dans M. Courtin, *Encyclopédie moderne ou dictionnaire abrégé des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Bureau de l'Encyclopédie, 1827, t. X, p. 502-515.
- *Avant-propos* dans *Comédies Historiques*, Paris, Dupont et C<sup>ie</sup>, 1828, p. I-VIII
- *Pot-pourri-préface*, dans *Caïn, ou le premier meurtre*, Constant-Chant pie, 1829, p. 1-11
- Bibliothèque de Bayeux, ms 245 : *Douce ironie du peintre Guérin*.
- Bibliothèque de Bayeux, ms 456 : *Mot du peintre Gros, illustre élève de David*.
- Bibliothèque de Bayeux, ms 243 : *Avis d'un ancien contemplateur des révolutions de la politique et des beaux arts*
- Bibliothèque de Bayeux, ms 245 : *Sur les révolutionnaires en littérature*

## Traitement des textes

Suivant une habitude éditoriale courante, la graphie de textes imprimés (éditions de pièces, articles de journaux reproduits dans l'Annexe) a été modernisée, alors que la ponctuation originale a été reproduite<sup>1397</sup>. La graphie des manuscrits a été en revanche fidèlement respectée. Pour ce qui concerne le texte de base d'*Agamemnon*, les graphies suivantes ont été conformées à l'usage moderne : Éléments ; naissans ; poètes ; intelligens ; mouvemens ; raisonnemens ; talens ; événemens ; différens ; applaudissemens ; (et en général, tous les pluriels masculins des lexèmes en désinence -ant ou -ent) ; chef-d'œuvres ; long-temps ; contre-temps ; fidelle ; Mycène ; assiége ; Æurope ; Ægée ; piège. Pour ce qui concerne le texte de base de *Pinto*, les modernisations se limitent à : Grace ; ame ; sur-tout ; long-temps ; contre-temps ; trêve ; blasphêmes. Dans les exemplaires antérieurs à 1800 (notamment les premières éditions d'*Agamemnon*) les désinences verbales en -ois / -oit ont été reconduites à l'usage moderne<sup>1398</sup>. La modernisation concerne également les noms propres des personnages historiques ou mythologiques. Le premier manuscrit de *Pinto* permet de jeter un regard dans l'ouvrage poétique de Lemercier ; montrer les différentes phases de la rédaction était donc prioritaire.

Légende<sup>1399</sup> :

- (texte) : mots et phrases biffés  
*texte*
- (texte) *texte* ; (texte) : mots et phrases biffés et corrigés par l'auteur (correction en italique)
- #texte# : mots, phrases et passages sabrés ou encadrés
- + : mot ou lettre illisible
- <texte> : mots, phrases et passages dérivant d'un ajout successif
- Tout autre signe (tiret, astérisque, graphèmes...) est de la main de Lemercier.

Pour ce qui concerne l'appareil, les appels alphabétiques renvoient aux notes de bas de page contenant les variantes, avec une attention toute particulière pour les modifications subies par le paratexte au fil des années. Les appels en chiffres arabes renvoient aux notes et aux commentaires<sup>1400</sup>. Les notes de l'auteur sont également reproduites en bas de page et signalées par des appels numérotés en chiffres arabes entre parenthèses.

---

<sup>1397</sup> Des corrections minimales au niveau de la ponctuation ont été faites pour les séquences aberrantes du type : [texte] : qui ne sont fréquentes que dans les textes théoriques.

<sup>1398</sup> Contrairement à celui de *Pinto*, le texte d'*Agamemnon* présente une graphie assez instable qui est en phase avec les réflexions et les débats concernant l'orthographe en France, ou plutôt sa progressive normalisation, caractérisant l'époque. Les désinences verbales, les consonnes doubles, l'emploi des majuscules aussi bien que d'autres traits linguistiques changent sensiblement d'une édition à l'autre. Le *ai* remplace le *oi* de l'édition de 1818, selon la graphie souhaitée par Voltaire qui ne sera fixée par le *Dictionnaire de l'Académie* qu'en 1835 (sixième édition). Pour un aperçu sur l'évolution des normes orthographiques dans les éditions du *Dictionnaire de l'Académie* entre le XVIII<sup>ème</sup> et le XIX<sup>ème</sup> siècle. Voir Nina Catach, *Histoire de l'orthographe française*, éd. Posthume réalisée par R. Honvault et I. Rosier Catach, Paris, Champion, 2001, p. 253-308.

<sup>1399</sup> Cette légende se réfère à tout texte manuscrit reproduit dans l'appareil des variantes et dans l'Annexe.

<sup>1400</sup> Pour les textes de Corneille, Racine, Molière et Voltaire, sauf indication différente, les éditions de référence sont : Corneille, *Théâtre Complet*, tome I (éd. G. Couton) et II (éd. L. Picciola), Paris, Classiques Garnier, 1993-1996 ; Racine, *Théâtre – Poésie*, (éd. G. Forestier), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 ; Molière, *Œuvres Complètes*, (éd. G. Forestier avec C. Bourqui), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, 2 t. ; Voltaire, *Œuvres Complètes/Complete Works*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1975 – en cours.



*Agamemnon,*

Tragédie





# RÉFLEXIONS GÉNÉRALES

## SUR

### LA TRAGÉDIE ET SUR LE PUBLIC<sup>(1)</sup>

L'intérêt d'un art que j'ai cultivé toute ma vie m'engage à communiquer quelques observations sur les spectacles dramatiques ; elles n'ont point pour objet d'appuyer cette troisième édition<sup>(1)</sup> de mon ouvrage : les considérations personnelles sont rarement impartiales et toujours si délicates, qu'on ne les met point dans leur vrai jour. Trop de présomption, ou trop de défiance de ses forces, ou le langage d'une fausse modestie, embarrassent quiconque parle de soi. Je ne prétends pas non plus professer les éléments de la tragédie dans une préface dogmatique, superflue pour ceux qui les connaissent, et stérile pour ceux à qui tant de livres classiques en développeront plus fructueusement les principes. Le nombre prodigieux d'écrits composés chaque jour sur le secret de bien écrire me semble même ce qu'il y a de plus pernicieux aux belles-lettres : les opinions superficielles et multipliées qu'on imprime sur l'art dramatique deviendraient la cause de la décadence du théâtre, si la vue des modèles antiques et la fermeté des esprits droits ne le soutenaient encore. Cette conviction est en moi le résultat des remarques que je vais soumettre au lecteur<sup>2</sup>.

Il est des temps d'ignorance où les hommes, sans culture, n'ont que des idées confuses et indéterminées de tous les objets que leur présentent des arts naissants et grossiers. Chaque pas que fait le génie éclaire et étonne : on regarde la route qu'il a tracée, et sa marche révèle enfin toutes les règles qui conduisent à la perfection : ce sont ces règles invariables qu'il faut suivre : il est donc indispensable de les étudier avec soin, pour ne pas retomber dans les ténèbres de la barbarie ; mais il est des temps de civilisation raffinée, où les hommes, devenus trop subtils, perdent l'aspect des grandes dimensions des choses, en n'examinant que leurs petits détails : ils n'ont que des lumières qui les éblouissent, et ils s'offusquent mutuellement au lieu de s'éclairer par elles. C'est alors que la simplicité de l'ignorance docile est moins éloignée de la juste raison qui nous rend les appréciateurs du beau, que la vanité de l'érudition trompeuse qui s'arroge le droit de rappeler chacun aux préceptes. En effet, quel mal ne produisent pas des discussions rebattues, vagues et contradictoires, sans goût, sans méthode et sans but : elles sont à la fois nuisibles aux poètes qu'elles détournent des sentiers que l'étude leur découvre ; aux acteurs dont elles contraignent les attitudes, les gestes, et dont elles

---

(1) Les *Réflexions* ont paru, pour la première fois, en tête de la troisième édition, en 1804.

déconcertent les moyens intelligents ; et au public qu'elles ne laissent plus à lui-même, et dont elles étouffent la justice naturelle.

Elles sont dangereuses aux auteurs qu'elles remplissent d'incertitude, s'ils ne sont pas encore affermis par une longue expérience ; qu'elles irritent si leurs efforts n'en peuvent détruire l'erreur ; qu'elles égarent ou qu'elles épouvantent, s'ils entrent avec une modeste timidité dans la carrière ; qu'elles découragent, s'ils se sentent arracher par elles au terme de leurs labeurs, les suffrages dus à leur mérite. Les chicanes scholastiques consomment, sans fruit, le temps de ceux qui entreprennent d'en poursuivre le fil : elles n'éclaircissent pas mieux les mystères du génie, que les disputes éternelles de la théologie n'ont dévoilé l'image de Dieu. Les règles de l'art dramatique sont peu nombreuses, peu compliquées, faciles à comprendre et à retenir avec ordre en sa mémoire : tout écolier attentif les a bientôt gravées dans la sienne ; mais l'heureuse application qu'en fait un bon auteur est infinie. On peut les comparer aux proportions des figures dans les tableaux : ces proportions sont fixes, et bientôt démontrées, mais le secret du peintre apparaît dans le choix des formes et des couleurs, dans la vérité des expressions et des mouvements, dans l'ordonnance harmonieuse de sa composition ; c'est tout cela qu'il faut savoir observer, pour prononcer avec discernement. Combien de fois n'a-t-on pas vanté dans la plupart des chefs-d'œuvre ce qui devait leur attirer la censure et critiqué ce qui leur méritait le plus d'éloges ! Il est rare que les moyens qu'on propose à un auteur, pour améliorer son ouvrage n'aient pas été déjà médités et rejetés par lui, s'il ne travaille point au hasard, et s'il manie longtemps les matières qu'il choisit. Les modernes Aristarques auraient lieu de s'étonner s'ils voyaient l'effet malheureux de leurs conseils suivis avec docilité. Celui qui pratique distinguera les moindres nuances, où celui qui disserte confondra jusqu'aux couleurs primitives. Peu de connaisseurs se rendent compte de la différence des genres même les plus disparates, peu d'entre eux les classifient avec justesse. Plusieurs attribuent les principes de la tragédie mythologique et passionnée qui nous vient des Grecs, et qu'a surtout imitée Racine, à la tragédie politique dont Corneille est l'inventeur<sup>3</sup>.

La première est grande, forte, dégagée en sa marche, et n'a d'autre ornement que sa beauté pure, comme les statues des personnages héroïques dont la nudité laissait voir les contours souples et animés ; la seconde, non moins haute, est plus majestueuse en sa pompe, mais ralentie par la gravité de l'histoire et par le faix des costumes des temps. L'une représente sans voile les crimes et les malheurs des hommes, l'autre décore avec faste les superbes infortunes des chefs des républiques et des empires. Cette dernière Melpomène eût-elle pris naissance, si la fureur des contestations littéraires eût desséché là fécondité de

Corneille, et l'eût asservi à se traîner sur les pas des auteurs de l'antiquité, dont le système était tellement étranger au sien, qu'il n'a pu traiter leurs fables sans être au-dessous de lui-même. Il lui fallut une logique puissante, dont les raisonnements partissent d'une tête ferme et vaste, pour imposer silence aux cris de l'école et surmonter les vieilles obstinations des académies. Il eut besoin que le *Cid*, en qui l'amour et l'honneur respirent, précédât l'apparition de *Cinna*, pièce où l'éloquence politique prend la place du feu des passions, et que, de nos jours, ceux même qui l'admirent accuseraient de langueur si le jugement n'était porté. Il eut besoin de nourrir en son propre sein la mâle équité des citoyens de Rome pour la caractériser en toutes ses époques, depuis celle où les courages des Horace fondaient la liberté sous le règne des rois, et celle où la clémence artificieuse d'Auguste jetait les germes de la royauté dans une république déjà corrompue et penchante, jusqu'à celle des Galba, des Othon, couronnés par de séditeuses milices et par de viles intrigues. Corneille, tout romain, semblait porter la toge : son sublime génie naquit de sa vertu. Il n'est rien que ne put mesurer sa vue pénétrante ; il atteignait la hauteur d'âme de Polyeucte attaquant les idoles du monde du même œil qui plongeait dans la bassesse du cœur de Félix rampant sous un empereur. La vigueur de traits et de coloris qu'il prête au féroce Attila, signale assez la main qui dessina si fièrement Cléopâtre, et accuse encore le sévère Boileau d'avoir une fois cédé à l'injustice des contemporains. Si Corneille est grand, c'est qu'il a conçu toutes les grandeurs, et non parce qu'il a mieux appris la poétique d'Aristote. Enfin la tragédie historique ne doit qu'à lui son existence. Généraliser ses principes dramatiques, ce serait mêler des éléments nouveaux à la tragédie fabuleuse qui les exclut absolument. Tel auteur, qui n'aura pas la moindre idée des affaires d'état, peut attendrir, effrayer, enchanter un parterre, s'il excelle à peindre le délire des passions et s'il est doué d'une sensibilité profonde ; il ne sera plus qu'un déclamateur vide de sens, si, pour remplir un précepte infécond pour lui, sa verve forcée s'épuise en maximes sur les rois et sur les peuples. Laissons à chacun son penchant particulier, ne soumettons pas ses combinaisons aux nôtres, ne défigurons pas les portraits des nations, en exigeant qu'ils nous ressemblent. Ne demandons pas qu'on nous expose les objets sous un prisme trompeur qui les couvre d'une fausse teinte, comme les verres colorés qu'on se met sur les yeux. N'oublions pas que la tyrannie du mauvais goût a proscrit, dans l'immortelle *Athalie*, la vérité même des mœurs fidèlement tracées, en un temps où son auteur eût dû concevoir un noble mépris des complaisances qu'on a pour les petits docteurs du siècle. Plus il se rapprocha de la naïveté du dessin antique<sup>4</sup>, plus la foule abusée s'écarta de lui : particularité remarquable et instructive. On conviendra donc que, loin de perfectionner les talents, on en arrête le germe

par la manie d'analyser et de prodiguer des leçons ; les rhéteurs qui les donnent s'enhardissent en leur confiant orgueil, et l'écrivain judicieux perd cette autorité, prix de ses premiers travaux, qui lui inspirait l'assurance de tenter, sans craindre les chutes, les routes escarpées du sublime.

L'excès de l'indulgence n'a d'autre danger que de faire applaudir un moment à de mauvais ouvrages, bientôt jetés dans l'oubli : l'excès de la rigueur immole les beautés d'un ordre rare à quelques défauts aperçus, et rétrécit ou fait avorter les mâles conceptions ; ajoutez à cela que le bon goût a des lois positives, et que ceux qui les commentent persuaderaient qu'elles sont arbitraires tant ils les ont mal approfondies : ils marchent terre à terre dans les chemins battus, et blâment l'audace qui s'élance pour planer. La perspective où s'étend leur vue est bornée : leur bon sens veut soumettre à son compas les aspects du beau idéal. Que les entend-on répéter sans cesse aujourd'hui ? « Ceci n'a point pour base la raison ; ceci n'est point vrai ; ceci outre la nature ». Mais depuis quand la tragédie ne peint-elle que des mœurs communes, des personnages modérés, des événements simples ? Aristote, chez les anciens, Corneille chez nous, n'ont-ils pas déclaré nettement que l'extraordinaire, que l'absurde même, pouvait servir de fondement aux intérêts tragiques ? Le dernier ne l'a-t-il pas prouvé dans *Rodogune* et dans *Héraclius*, les Grecs dans *Œdipe*, *Médée*, *Alceste*, et tant d'autres pièces ? Jamais avec une vulgaire raison on n'égalera l'éminente beauté de ces productions imaginaires. C'est dans les fictions hardies que la régularité du dessin et la conformité dans les mœurs deviennent tout-à-fait admirables.

Les arrêts que l'on porte indiscrètement sur ces matières, opposent des obstacles plus funestes aux progrès des acteurs : il est facile de s'en convaincre, en songeant aux nombreuses qualités qu'il leur faut réunir, dont la plus importante à l'exercice de leur art est une tranquille présence d'esprit. La mémoire, la justesse des inflexions, la liberté de l'intelligence, l'aisance du maintien, l'illusion du cœur, tout leur manque à-la-fois quand la peur les trouble. La moindre hésitation les expose aux murmures de la multitude. Un auteur travaille à couvert de l'insulte et dans la retraite : un acteur exécute ses rôles devant un parterre orageux : sa création est instantanée, subite ; ses organes s'en rendent les interprètes directs et rapides : de quelle force physique et morale n'a-t-il pas besoin pour résister à tout ce qui le heurte ou le ravit, pour s'isoler au sein d'une foule agitée, s'enfermer tout en lui, et rassembler avec calme les rayons de lumière dont son cerveau est le foyer<sup>5</sup> ? Son amour-propre, faiblesse commune à tous les hommes, n'a point d'abri, point d'égide, et c'est en face qu'il reçoit le blâme et l'applaudissement<sup>6</sup>. Qu'on cesse d'être surpris de la vive admiration qu'excitent tous ceux

qui, bien versés dans la science du cœur humain, se sont illustrés dans la carrière où brillent Monvel et Talma : que chacun de leurs juges se rappelle combien de fois il a senti ses propres regards, sa prononciation, son teint s'altérer au milieu d'un cercle étroit, et par quelques légères impulsions ; alors tous accorderont la justice vraiment due à celui qui parle et se meut avec art au milieu d'un cirque peuplé d'hommes de toute classe, auxquels son visage, sa voix, et même son souffle, expriment le passage de toutes les émotions de l'âme. Otez-lui la confiance, soudain l'effroi de tomber en des écarts le captivera, le glacera. Soumettez-le à des critiques journalières, il prendra des soins minutieux pour éviter le ridicule et craindra sa force même. Les dispositions variables de sa santé lui raviront demain l'honneur du succès qu'il mérita la veille, et bientôt le dégoût le privera de la récompense présente d'un talent qui ne laisse après soi d'autre monument que le souvenir des transports qu'il faisait naître.

Après avoir prouvé combien l'affluence d'écrits sur les représentations théâtrales tend à la perte des auteurs et des acteurs, il n'est pas moins nécessaire de considérer qu'elle enlève au public ses vrais plaisirs. Que vient-il chercher au spectacle ? Des impressions pathétiques ou terribles, qui l'attachent et réveillent en lui l'amour de la vertu et l'horreur du crime : s'il les éprouve, on les lui nie ; on raille ses suffrages et son goût ; on lui demande compte de ses transports ; on imprime à chacun des spectateurs la fausse honte de pleurer ou de frémir à contretemps ; il se mire avec une sottise inquiétude dans les yeux de son voisin, et, feignant la même insensibilité muette, se raidit contre l'intérêt qui l'attire. Ainsi se répand dans une salle entière la stupide immobilité de l'ignorance, quand les véhémentes cabales ne dérobent pas d'abord à tout examen l'ouvrage qui fût peut-être devenu les délices des connaisseurs. N'est-ce pas là le plus réel outrage pour le public ? Oublie-t-on que le public et tel parterre que l'on dispose à dessein sont deux êtres bien différents ? Etrange dérision de prétendre à guider le public<sup>7</sup> ! Qu'est-ce enfin que le public ? Un composé de toutes les puissances intellectuelles, fondues ensemble comme en un même individu, n'ayant qu'une raison, un sentiment unique, entraînant, par son instinct, par son inspiration, toutes les parties léthargiques de sa masse, aussi délicat à saisir les moindres finesses de l'esprit que prompt à s'enflammer pour les beautés larges et audacieuses du génie<sup>8</sup>. Quelle réflexion, quelle lumière, quel feu lui manque ? En lui, les quantités morales de l'intelligence humaine tendent à leur équilibre par des lois comparables à celle de l'attraction physique, et les plus graves têtes forment un centre qui attire tout le reste. En lui, les cœurs d'une foule d'hommes ne sont plus qu'un seul cœur, mais accru d'énergie, de chaleur, et de passion. Cela est si vrai, qu'on ne peut fonder les calculs de l'art que sur sa raison fixe, universelle, et éternelle. S'il était capricieux, autant que le croient ceux

qui n'en ont pas étudié la nature, on n'aurait aucune certitude acquise de ce qui doit lui plaire ou lui déplaire. Sophocle n'aurait pu pressentir que l'ouvrage qu'il offrait à son siècle et aux Athéniens, frapperait d'étonnement les âges et les peuples à venir. Il est donc insensé de dire qu'on éclaire le public dans un pays civilisé ; car il est faux qu'il ait jamais repoussé un chef-d'œuvre, et que son jugement ait confirmé devant la postérité les arrêts des parterres vendus à des partis d'un jour. Ce qu'il condamne est équitablement condamné. Ma propre expérience m'en a tellement convaincu, que je n'osai jamais livrer à l'impression les essais dont sa sévérité m'avait révélé la faiblesse, même en leur accordant quelques applaudissements sur la scène<sup>9</sup>. L'opinion du public est l'esprit de la nation entière ; l'opinion d'un parterre n'est souvent que l'esprit d'une faction<sup>10</sup>.

Vainement on objecterait que le public a souvent accueilli des drames défectueux et des comédies molles, fardées ou bouffonnes : il se joue et s'amuse alors, il ne juge plus, il n'affecte point une rigueur pédantesque ; en cela son bon goût éclate encore avec grâce. Mais interrogez le sentiment qu'il manifeste lorsqu'il voit *Bérénice* ou *Phèdre*, il vous répondra que l'une devient digne du cothurne par les ornements dont l'enrichit le style de son auteur ; que l'autre est née vraiment fille de Melpomène, et que, n'eût-elle pas la magnificence, l'éclat de la diction de Racine, elle se trouverait encore par elle-même dans les hautes conditions de la tragédie. Le public ne s'y trompe point. Cette différence qu'il a remarquée sert d'indication dans le choix des sujets qu'on veut traiter. Il me semble qu'une tragédie doit, par les caractères, par les mœurs, par les époques, s'élever d'elle seule à la grandeur de son genre, et sans le secours des vers. Si la plénitude du plan, si le mode lui-même, ne garantissent pas d'avance au poète un succès que la diction ne rend que plus durable, la pureté du langage et le respect des règles ne protégeront pas longtemps la débilité de sa fable. Qu'on se la figure traduite grossièrement ; si, dans cet état, elle émeut encore et ne s'abaisse pas au rang du drame, elle paraîtra belle dans tous les temps et dans tous les pays<sup>11</sup>.

C'est au public lui-même que j'en appelle contre l'abus des censures et des controverses. Ses suffrages ont longtemps payé les travaux polémiques du laborieux La Harpe, et cet écrivain est un exemple que la théorie commune de l'art théâtral ne suffit point pour exceller dans la pratique. Tous ceux qui, au contraire, sont forts dans la pratique, ont une théorie étendue, supérieure, dont les rhétoriciens ne se doutent point. Jamais les pièces les plus raisonnables de La Harpe n'ont produit ces emportements d'admiration, ces douces frénésies qui attestent la sublimité d'un ouvrage en ôtant le pouvoir d'en contester les merveilles. Jamais il ne surpasse une sage médiocrité ; il satisfait le public, mais il ne remue point ses

entrailles<sup>12</sup>. Disciple de Voltaire, il le copie froidement ; il en a la clarté, l'ordonnance, mais non la marche rapide, les charmes brillants, l'intérêt, et l'élévation de vues. Jamais il n'ouvrit comme lui les sources abondantes des pleurs ; jamais il ne glaça la foule par les accents de ses personnages : il ne lui fallait pas tant de vaine érudition, mais une autre âme. Ducis n'a point professé la littérature, mais il a frayé des routes, mais il a porté un cothurne nouveau, mais il a puissamment manié le glaive de sa Melpomène échevelée, mais il a fouillé les replis sanglants des cœurs, mais il a fait verser des torrents de larmes : la teneur et le pathétique ont débordé de son sein. Voilà ce que le public a reconnu tant de fois ; le public, être éminemment sensible, juste, lumineux, et qui n'est plus lui dès que l'on comprime les ressorts de son enthousiasme.





## PERSONNAGES

AGAMEMNON, roi de Mycènes et d'Argos.

ORESTE, fils d'Agamemnon et de Clytemnestre<sup>a</sup>.

ÉGISTHE, fils de Thyeste, sous le nom de Plexippe<sup>13</sup>.

STROPHUS, roi de Corinthe, et gouverneur d'Oreste<sup>14</sup>.

PALLÈNE, confident d'Égisthe.

ARCAS, confident d'Agamemnon.

CLYTEMNESTRE, épouse d'Agamemnon.

CASSANDRE, prêtresse, fille de Priam.

ARGIENS de la suite d'Agamemnon.

SOLDATS.

PEUPLE.

GRECS dévoués à Égisthe<sup>b</sup>.

*La scène est dans le palais d'Agamemnon, à Argos.*

*Nota.* On a observé, dans l'impression, l'ordre des places des personnages, en commençant par la gauche des spectateurs (ce qui est la droite des acteurs). Les changements de place qui ont lieu dans le cours des scènes, sont indiqués par des renvois au bas de pages.

Les noms imprimés en caractères *italiques*, ou *penchés*, indiquent ceux des personnages qui ne sont pas sur le devant de la scène.

On fait précéder par un astérisque (\*) ce qui ne se dit pas à la représentation.

D.L.P.<sup>c15</sup>

---

<sup>a</sup> *msC* : Oreste, fils d'Agamemnon.

<sup>b</sup> 1797: AGAMEMNON, roi de Micènes et d'Argos. Le C. BAPTISTE/ CLITEMNESTRE, reine d'Argos et de Micènes. La C<sup>e</sup> VESTRIS/ ÉGISTE, fils de Thieste, sous le nom de Plexippe. Le C. TALMA/ CASSANDRE, Prêtresse, fille de Priam. La C<sup>e</sup> PETIT/ ORESTE, fils d'Agamemnon. La C<sup>e</sup> SAINT-CLAIR./ STROPHUS, gouverneur d'Oreste, roi de Corinthe. Le C. DUVAL ; PALLÈNE, confident d'Égisthe. Le C. SAINT-CLAIR/ ARCAS, confident d'Agamemnon. Le C. BERVILLE/ PEUPLE ET SOLDATS.

[Dans Fay.1797, les noms des acteurs ne sont pas précédés de l'article déterminatif. Dans Bar.1804, la liste des personnages et les indications suivent le même modèle mais les acteurs ne sont pas mentionnés].

<sup>c</sup> 1797, Bar.1804, *ms.CF* : [indication absente].

AGAMEMNON,  
TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER

SCÈNE PREMIÈRE<sup>16</sup>

ÉGISTHE, PALLÈNE

ÉGISTHE

- 1 Fidèle ami d'Égisthe, apprends-moi, cher Pallène,  
Le succès de tes soins, de ta course lointaine.  
Qu'il tardait à mes vœux d'en recueillir le fruit !  
Du retour de ces Grecs sème-t-on quelque bruit ?  
5 Agamemnon, chargé des dépouilles de Troie,  
De revoir son Argos goûtera-t-il la joie,  
Ou Neptune l'a-t-il englouti dans les eaux ?

PALLÈNE

- J'ai couru l'Hellespont, qu'ont franchi ses vaisseaux ;  
Des rives de Sigée aux rives de la Grèce,  
10 Je n'ai rien découvert de ce qui t'intéresse.  
Si des peuples voisins j'en crois les vains rapports,  
Le navire argien s'est montré dans leurs ports ;  
Et sur d'affreux écueils, battu d'un long orage,  
Il a bientôt laissé les traces du naufrage.  
15 Mille douteux récits, démentant ces discours,  
Égaraiient mon espoir et m'abusaient toujours<sup>a</sup>.  
Les golfes du Bosphore et les îles d'Egée,  
Aux pieds du mont Athos la Thrace interrogée,  
La florissante Épire, Athènes et Délos,  
20 Corinthe, que deux mers assiègent de leurs flots<sup>b</sup>,  
Ignorent de quels vents sa flotte fut poussée ;  
Même on dit que Pallas, dans Pergame offensée,  
Venge sur tous les Grecs son temple ensanglanté,  
Et les livre au trident de Neptune irrité.  
25 Des débris des vainqueurs l'onde au loin est couverte ;  
Déjà du grand Ajax et du fils de Laërte,

---

<sup>a</sup> 1797: Réveillaient mon espoir qu'ils abusaient toujours.

<sup>b</sup> 1797: La florissante Épire, et Corinthe, et Délos / Athènes, que la mer vient laver de ses flots,

L'un est errant, ou mort<sup>a</sup>, dans des pays déserts ;  
L'autre, atteint de la foudre, a péri dans les mers.  
En proie au même sort, Agamemnon sans doute  
30 T'épargnera l'instant que ta haine redoute ;  
Et sa mort, te livrant Mycènes et tous ses droits,  
Met dans tes mains sa veuve, et le sceptre des rois.

ÉGISTHE

Sa mort, ou son retour, que tu crois si funeste,  
Changerait peu mon sort<sup>b</sup> : je suis fils de Thyeste.

PALLÈNE

35 Égisthe, je t'entends ; c'est témoigner assez  
Combien à son trépas tes vœux intéressés...

ÉGISTHE

S'il n'est plus, je reprends tous mes droits à l'empire ;  
S'il rentre dans Argos...

PALLÈNE

Eh bien ? parle...

ÉGISTHE

Il expire.

Ma vengeance implacable a juré son trépas<sup>c</sup>.

PALLÈNE

40 D'un projet si hardi tu ne frémirais pas ?

ÉGISTHE

Je frémis du repos où languit ma colère,  
Des soupirs qu'ont poussés<sup>d</sup> les mânes de mon père,  
De ce nom emprunté qui cache dans ces lieux,  
Sous une humble infortune, Égisthe furieux.

PALLÈNE

45 Ainsi l'opinion que nos soins ont nourrie  
Ne voit toujours en toi qu'un prince d'Illyrie ;  
Et le nom de Plexippe ?...

ÉGISTHE

Oui, Pallène, ce nom

Trompa jusqu'aujourd'hui la cour d'Agamemnon.

Te dirai-je combien, révoltant mon courage,

50 Cette lente imposture est pénible à ma rage.

Combien, dans ce palais, je dévore d'ennuis !...

Il est temps qu'un forfait révèle qui je suis.

---

<sup>a</sup> 1797: L'un est errant, captif,

<sup>b</sup> 1797: Doit peut m'épouvanter,

<sup>c</sup> 1797: Ma vengeance l'attend : la mort est sur ses pas.

<sup>d</sup> 1797: Des cris qu'ont exhalés

PALLÈNE

Ainsi donc tes desseins sont inconnus encore.

ÉGISTHE

Clytemnestre les sait et sa cour les ignore<sup>a2</sup>.

PALLÈNE

55 Aux transports d'une femme, à son cœur indiscret,  
Fallait-il confier ton nom et ton secret ?

ÉGISTHE

J'en devais à ses feux l'utile confidence.

PALLÈNE

L'amour aveugle-t-il à tel point ta prudence,  
Que trahissant Égisthe en des lieux ennemis ?...

ÉGISTHE

60 Penses-tu qu'à la reine<sup>b</sup> en esclave soumis,  
Usé des longs chagrins où vécut ma jeunesse,  
J'adore de son joug la honteuse mollesse ?<sup>c</sup>  
On croit que ses faveurs me fixant à sa cour,  
Seules m'en font chérir le tranquille séjour ;  
65 Tandis que, secondant mon seul amour du trône<sup>d</sup>,  
Arrive à pas certains l'instant qui me couronne<sup>3</sup> :  
J'écarte, en nourrissant moi-même cette erreur,  
Le soupçon des complots conçus par ma fureur.  
Tu sais si Clytemnestre, aux passions livrée,  
70 Naquit digne de vivre avec le fils d'Atrée :  
Vaine, farouche, extrême en tous ses sentiments,  
Elle ne met nul frein à ses emportements,  
Fatale épouse autant que mère courageuse ;  
Enfin elle est amante. Et cette âme orageuse,  
75 Qui de son chaste hymen était fière autrefois,  
A son crime attachée, est fière de son choix ;  
Et, fille de Léda, sans peine tu peux croire  
Qu'à l'exemple d'Hélène elle en fera sa gloire<sup>4</sup> ;  
Et, de toute contrainte abjurant les détours,  
80 Remplira l'univers du bruit de ses amours.  
Du fond de son palais où ma haine conspire,

---

<sup>a</sup> 1797: et le reste les ignorent.

<sup>b</sup> 1797: qu'à l'amour,

<sup>c</sup> 1797: Je suivie de ses lois la honteuse mollesse ? /PALLÈNE./ Je vois ici les Grecs, de tes destins jaloux/ Te rendre les respects qu'on doit à son époux./ Moi-même, je pensais que les yeux de la reine/ Soumettaient ton orgueil à porter une chaîne.

<sup>d</sup> 1797: Ainsi lorsque mes vœux aspirent à son trône,

Je saisis chaque jour les rênes de l'empire ;  
 Je peins Atride absent, comme un prince insensé,  
 Immolant tout l'État à son frère offensé ;  
 85 Je plains la Grèce en deuil pour sa cause coupable.  
 Voilà, dis-je, comment moi, proscrit, misérable,  
 Sans états, sans refuge, aux affronts réservé,  
 Au faite<sup>a</sup> des honneurs maintenant élevé,  
 Ainsi qu'Agamemnon je règne dans Mycènes.  
 90 De son autorité l'on s'entretient à peine,  
 Et l'on oublie enfin que, prêt à revenir,  
 Il peut, comme les dieux, et paraître et punir.

PALLÈNE

En ton aveuglement l'oublierais-tu toi-même<sup>5</sup> ?  
 Si ce roi, confondant son épouse qui t'aime,  
 95 Revenu dans Argos, où tu crois dominer<sup>b</sup>,  
 T'apportait le trépas que tu veux<sup>c</sup> lui donner ?  
 Si l'un de ces flatteurs dont la cour t'environne,  
 Reconnaissant<sup>d</sup> Égisthe...

ÉGISTHE

Aucun ne me soupçonne ;  
 Strophus, mon ennemi, voit mes nœuds clandestins,  
 100 Mais ne sait mon projet, mon nom, ni mes destins :  
 Toutefois son aspect renouvelle ma crainte<sup>e</sup>.

PALLÈNE

Le soin de ses États qui l'appelle à Corinthe  
 Semblait de jour en jour annoncer son départ.  
 Quel sujet en causa l'incroyable retard ?<sup>f</sup>  
 105 N'a-t-on pu sans péril avertir sa prudence  
 Que de son fils Pylade il négligeait l'enfance,  
 Et que de Clytemnestre il offensait les yeux ?

ÉGISTHE

J'ai voulu, mais en vain, l'exiler de ces lieux ;  
 Il donne tous ses soins aux jeunes ans d'Oreste.  
 110 L'âge encore ajoutant à son crédit funeste,  
 De ses tristes vertus le langage affecté,  
 L'ont armé d'un pouvoir durable et respecté.

<sup>a</sup> *msCF* : Au fait

<sup>b</sup> 1797: d'un courroux imprévu te venant étonner,

<sup>c</sup> 1797: crois

<sup>d</sup> 1797: en lui nommant Egisthe...

<sup>e</sup> 1797: et Strophus, dès longtemps contre moi déclaré,/ Strophus, notre ennemi, ne m'a point pénétré :/ mais toujours son aspect renouvelle ma crainte.

<sup>f</sup> *msCF* : Eg.: Tu dis vrai./ Pal.: Quel sujet/ en causa le retard ?

A sa vieille amitié Clytemnestre attachée  
 Éprouve en sa présence une honte cachée,  
 115 Un trouble, que n'ont pu surmonter<sup>a</sup> mes efforts.  
 L'aspect d'un tel censeur éveille ses remords.  
 Pour lui, qu'a trop instruit ce trouble involontaire,  
 Il nourrit loin de nous son chagrin solitaire,  
 Craint et fuit ma rencontre et ne me voit jamais  
 120 Qu'un reproche insultant n'éclate dans ses traits.  
 PALLÈNE  
 Du retour de son maître il garde l'espérance.  
 Lui crois-tu de ton sort une entière ignorance<sup>6</sup> ?<sup>b</sup>  
 Je crains...  
 ÉGISTHE  
 Rassure-toi ; le trépas qui l'attend  
 Lui fera payer cher ce doute inquiétant.  
 125 S'il a pu deviner quel dessein je médite,  
 Il ira m'accuser aux rives du Cocyte.  
 Thyeste, tu verras Agamemnon puni :  
 Qu'Oreste même expire, à ses destins uni !  
 Chère ombre ! apaise-toi ; calmez-vous, Euménides !  
 130 Vous avez au berceau proscrit les Pélopidés.  
 Oreste n'est-il pas l'héritier de son rang ?  
 Périront lui, son fils, Électre, et tout son sang !...  
 Ils mourront sous ce fer que l'exécrable Atrée  
 Remit dès mon enfance à ma main égarée,  
 135 Lorsqu'un affreux serment, de ma bouche obtenu,  
 M'arma contre Thyeste, à moi-même inconnu.  
 Un dieu seul me ravit à ce noir parricide.  
 O mon père ! pourquoi ton spectre errant, livide,  
 Assiège-t-il mes pas<sup>7</sup> ? Il me parle, il me suit,  
 140 Sous ce même portique, au milieu de la nuit.  
 Ne crois pas qu'une erreur, dans le sommeil tracée,  
 De sa confuse image ait troublé ma pensée :  
 Je veillais sous ces murs, où de son souvenir  
 Ma douleur recueillie osait s'entretenir ;  
 145 Le calme qui régnait à cette heure tranquille  
 Environnait d'effroi ce solitaire asile ;  
 Mes regards sans objet dans l'ombre étaient fixés ;

<sup>a</sup> 1797: combattre

<sup>b</sup> Bar.1797, Fay.1797<sub>1</sub> : il feint sur toi peut-être une fausse assurance, ;  
 Fay.1797 : il feint sur toi peut-être une fausse espérance, [*Lemercier corrige cette coquille dans la section Errata de la même édition. Voir à ce propos la note sur les textes*)]

Il vint, il m'apparut, les cheveux hérissés,  
 Pâle, offrant de son sein la cicatrice horrible ;  
 150 Dans l'une de ses mains brille un acier terrible,  
 L'autre tient une coupe... ô spectacle odieux !  
 Souillée encor d'un sang tout fumant à mes yeux.  
 L'air farouche, et la lèvre à ses bords abreuvée :  
 « Prends, dit-il, cette épée à ton bras réservée<sup>8</sup> ;  
 155 Voici, voici la coupe, où mon frère abhorré  
 Me présenta le sang de mon fils massacré<sup>9</sup> :  
 Fais-y couler le sien que proscrit ma colère,  
 Et qu'à longs traits encor ma soif s'y désaltère<sup>a</sup> ».

Il recule à ces mots, me montrant de la main  
 160 Le Tartare profond, dont il suit le chemin.  
 Le dirai-je ? sa voix perçant la nuit obscure,  
 Ce geste, et cette coupe, et sa large blessure,  
 Ce front décoloré, ses adieux menaçants...  
 J'ignore quel prestige égara tous mes sens<sup>10</sup>.

165 Entraîné sur ses pas vers ces demeures sombres,  
 Gouffre immense, où gémit le peuple errant des ombres<sup>11</sup>,  
 Vivant, je crus descendre au noir séjour des morts.  
 Là, jurant et le Styx et les dieux de ses bords,  
 Et les monstres hideux de ses rives fatales,

170 Je vis, à la pâleur des torches infernales,  
 Les trois sœurs de l'enfer irriter leurs serpents<sup>12</sup>,  
 Le rire d'Alecton<sup>b</sup> accueillir mes serments<sup>13</sup> ;  
 Thyeste les reçut, me tendit son épée,  
 Et je m'en saisissais, quand à ma main trompée

175 Le vain spectre échappa, poussant d'horribles cris<sup>14</sup>.  
 Je fuyais... je ne sais à mes faibles esprits  
 Quelle flatteuse erreur présenta sa chimère.  
 Il me sembla monter au trône de mon père ;  
 Que, de sa pourpre auguste héritier glorieux,

180 Tout un peuple en mon nom brûlait l'encens des dieux ;  
 Je vis la Grèce entière à mon joug enchaînée,  
 La reine me guidant aux autels d'hyménée,  
 Et mes fiers ennemis, consternés et tremblants,  
 Abjurer à mes pieds leurs mépris insolents.

185 De tant d'objets divers quel est donc le présage ?

---

<sup>a</sup> *msCF* : se désaltère

<sup>b</sup> 1797 : le ris de Tisiphone

PALLÈNE

N'y vois que le succès promis à ton courage<sup>a</sup>.  
Peut-être en son tombeau Thyeste est outragé  
De tant de soins tardifs qui ne l'ont pas vengé.

ÉGISTHE

Il le sera !

PALLÈNE

Je crois qu'ici Strophus s'avance.

SCÈNE II.

STROPHUS, ÉGISTHE, PALLÈNE<sup>b</sup>.

ÉGISTHE

190 C'est lui ! tous mes secrets commandent ta prudence.  
(à Strophus)<sup>c</sup>  
Qui de Strophus ainsi précipite les pas ?  
Quelle joie en ses yeux...

STROPHUS

Je ne la cèle pas.  
Je cours en faire part à la reine, et lui dire  
Qu'on croit avoir d'Atride<sup>d</sup> aperçu le navire.

ÉGISTHE

195 Que dis-tu ?

STROPHUS

Si la mer ne trompe notre espoir,  
Agamemnon revient ; et tu pourras le voir  
Réparer tous les maux de sa trop longue absence ;  
Oui, Plexippe, il fera, par sa seule présence,  
Triompher la vertu, muette en ce séjour,  
200 Et trembler tout pervers, s'il en est dans sa cour.

ÉGISTHE, à Pallène

Interrogeons ce bruit ; sortons d'ici, Pallène.

(Il sort avec Pallène)<sup>e</sup>

---

<sup>a</sup> 1797 : vois-y ton père armé pour exciter ta rage

<sup>b</sup> 1797, Bar.1804 : LES MÊMES, STROPHUS.

<sup>c</sup> [Dans 1797 et Bar.1804 l'indication est absente et le vers 191 fait partie de la scène précédente]

<sup>d</sup> 1797 : des Grecs

<sup>e</sup> [Dans 1797 et Bar.1804 l'indication est absente]



SCÈNE III.

STROPHUS, *seul*

Qu'il en sorte à jamais... Nous, entrons chez la reine<sup>a</sup> ;

SCÈNE IV

CLYTEMNESTRE, STROPHUS<sup>b</sup>

STROPHUS

Mais la voici.

CLYTEMNESTRE

Mon cœur cherchait ton entretien,  
Sage Strophus ; il veut s'épancher dans le tien :  
205 Clytemnestre aime à voir ton amitié fidèle  
Devancer ses désirs, et te guider vers elle.

STROPHUS

Princesse, je venais t'annoncer que les dieux  
Vont rendre à nos transports ton époux glorieux.

CLYTEMNESTRE

210 De Délos, où ma fille interroge l'oracle,  
Écrit-on que des mers il ait franchi l'obstacle ?

STROPHUS

Un rapport moins douteux vient de nous l'assurer.

CLYTEMNESTRE

Sur la foi de quels bruits pourrions-nous l'espérer,  
Nous de qui tant de fois l'attente fut déçue ?  
Non, sa flotte...

STROPHUS

215 Elle approche, et vient d'être aperçue.  
Ce Grec, dont l'œil au loin observe nuit et jour  
L'horizon de nos mers que domine la tour,  
Dit avoir reconnu ses voiles blanchissantes ;  
Mais l'aquilon rugit, les vagues menaçantes<sup>c</sup>,  
Cachant soudain Atride en leur sein soulevé,  
220 Font craindre qu'au naufrage il ne soit réservé.

---

<sup>a</sup> [Cet alexandrin ne constituait pas une scène dans 1797 et Bar.1804].

<sup>b</sup> 1797, Bar.1804 : SCENE III / STROPHUS, CLITEMNESTRE.

<sup>c</sup> 1797 : Dit avoir reconnu sa voile blanchissante/ Mais l'aquilon rugit, et l'onde menaçante

Reine, viens de nos dieux implorer la justice,  
Viens, sur leurs saints autels offrant un sacrifice...

CLYTEMNESTRE

Moi, Strophus !... de quels dieux puis-je implorer l'appui ?

STROPHUS

Qu'entends-je !... craindrais-tu de les prier pour lui ?

CLYTEMNESTRE

225 C'est au prix de ton sang, ma fille, que l'Aulide  
Ouvrit enfin nos mers à sa flotte homicide !  
Me faut-il, ô mon fils ! acheter de ta mort  
Le silence des vents qui l'écartent du port ?

STROPHUS

Clytemnestre, quel est ce souvenir funeste ?

CLYTEMNESTRE

230 Mes malheurs m'ont appris à trembler pour Oreste.

STROPHUS

Cet amour de ton fils étouffe-t-il en toi  
La tendresse vouée à qui reçut ta foi ?  
Plains les dangers présents<sup>a</sup> d'Atride et de l'armée.

CLYTEMNESTRE

235 Le barbare ! a-t-il plaint ma tendresse alarmée  
Quand il ravit ma fille à mes bras maternels ?  
Ce bandeau, ces apprêts, et ce fer des autels,  
Ce Calchas tout baigné du sang d'Iphigénie<sup>15</sup>,  
Ses souhaits pour son père en exhalant sa vie,  
Et lui froid à nos pleurs et sourd à tous les cris,  
240 Voilà les seuls objets présents à mes esprits.  
Avant qu'il abjurât<sup>b</sup> le nom sacré<sup>c</sup> de père,  
Dieux, vous savez combien son amour m'était chère ;  
Que, fidèle à l'hymen, soumise à son pouvoir,  
Je n'eusse osé franchir les bornes du devoir :  
245 Mais à son sceptre affreux voir sa fille immolée,  
Moi, pâle, à ses genoux, en pleurs<sup>d</sup>, échevelée,  
Et frapper d'un seul coup toutes deux à la fois,  
Ce fut rompre nos nœuds, et perdre tous ses droits.

STROPHUS

Les dieux lui demandaient cette chère victime.

---

<sup>a</sup> 1797 : réels

<sup>b</sup> Fay.1797 : abjura [Lemercier corrige cette coquille dans la section Errata de la même édition (voir à ce propos la Note sur les textes)]

<sup>c</sup> 1797 : sacré nom

<sup>d</sup> 1797 : mourante

CLYTEMNESTRE  
 250 Non, mais l'orgueil d'un rang qu'il a payé d'un crime.  
 STROPHUS  
 Vois-le, couvert de gloire, entrer dans ses foyers.  
 CLYTEMNESTRE  
 Je vois le sang trop cher qui rougit ses lauriers.  
 STROPHUS  
 Et moi, le triste effet des conseils qu'on te donne.  
 CLYTEMNESTRE  
 Arrête...Quels conseils ?... Ami cruel !  
 STROPHUS  
 Pardonne,  
 255 Oui, pardonne au vieillard qui tombe à tes genoux...  
*(Il veut se jeter aux genoux de Clytemnestre ; elle le retient)*  
 O reine, je te plains, et j'aime ton époux.  
 Si de quelque péril mon audace est suivie,  
 N'importe ; à ton bonheur j'immolerai ma vie,  
 Content de déposer ce fardeau de mes ans,  
 260 Que l'âge et mes chagrins ont rendus si pesants<sup>a</sup>.  
 CLYTEMNESTRE  
 As-tu lieu de penser... Ah ! Strophus, ah ! dissipe  
 Ce doute affreux...  
 STROPHUS  
 Ma voix n'accuse que Plexippe.  
 CLYTEMNESTRE *troublée.*  
 Plexippe !  
 STROPHUS  
 C'est à lui que je veux adresser  
 Un soupçon, qui ne peut ni ne doit te blesser.  
 CLYTEMNESTRE  
 265 Qui nous a pu trahir ?  
 STROPHUS  
 Toi seule. A ce langage<sup>b</sup>  
 Une<sup>c</sup> prompte rougeur colore ton visage...  
 Ne puis-je interroger, sans te faire un affront,  
 Cette noble pudeur qui se peint sur ton front ?  
 Les dieux font dans ton cœur parler leur<sup>d</sup> voix suprême,  
 270 Pour qu'elle te rappelle à ta gloire, à toi-même ;

<sup>a</sup> [Dans msCF les deux distiques étaient signalés par deux accolades].

<sup>b</sup> 1797 : Toi seule. Mon langage

<sup>c</sup> 1797 : d'une

<sup>d</sup> 1797 : sa

Ces mêmes dieux jamais ne laissent impunis  
 Les crimes des époux dans leurs temples unis :  
 Eux seuls ont de l'hymen formé la chaîne austère ;  
 Et la haine des fils, présents de l'adultère,  
 275 La discorde, le meurtre, et les remords rongeurs<sup>a</sup>,  
 Suivent l'oubli des nœuds dont ils sont les vengeurs.  
 Songe aux excès d'Atrée, à sa fureur jalouse ;  
 Songe au destin fatal d'Æurope son épouse,  
 Qui laissa de sa mort l'exemple menaçant ;  
 280 A cette Hélène enfin qu'on nomme en rougissant,  
 Et que tant de combats, dont vivra la mémoire,  
 Condamnent à l'éclat de sa coupable gloire<sup>b</sup>.  
 Sois toujours Clytemnestre ; ah ! te laisserais-tu  
 Du fidèle sentier que suivit ta vertu<sup>16</sup> ?  
 285 Brave, si tu m'en crois, Vénus et sa puissance ;  
 Reprends ce chaste orgueil qui sied à l'innocence,  
 A ton sexe adoré, dont les sages rigueurs  
 S'attachent le respect et l'empire des cœurs.

CLYTEMNESTRE

Poursuis... Ai-je besoin, prince, qu'à ma mémoire  
 290 Tu retraces ces temps de ma première gloire ?<sup>c17</sup>  
 Qu'oubliant le respect... N'importe : ma fierté  
 Souffre de ces discours la noble liberté ;  
 Que dis-je ? elle fait plus, elle daigne y répondre.  
 Eh ! qu'ont-ils en effet qui puisse me confondre ?  
 295 Ce prince, qu'on noircit de doutes si cruels,  
 Proscrit et menacé des dieux et des mortels,  
 Remet entre mes mains sa fortune et sa vie :  
 J'admiraï sa constance en tous lieux poursuivie,  
 Affrontant les périls contre lui rassemblés ;  
 300 Je connus ses malheurs à ma foi révélés<sup>d</sup>.  
 Il est vrai, ses revers, son grand cœur, son courage  
 Qui des destins flottants a combattu l'orage,  
 Son respect pour les dieux, dont il est oublié,  
 Ont entraîné mon cœur plus loin que la pitié.

<sup>a</sup> *Fay.1797* : La discorde, le meurtre, les remords rongeurs; [*Lemerrier corrige cette coquille dans la section Errata de la même édition (voir à ce propos la Note sur les textes)*]

<sup>b</sup> [*Dans msCF les v. 271-282 étaient signalés par une accolade*].

<sup>c</sup> *1797* : ...gloire ?/ Femmes du chef des rois, fille de demi-dieux./ Tu sais si je trahis l'orgueil de mes aïeux/ Si j'aime ces respects rendus à ma puissance/ Qui peut-être à Strophus ordonnait le silence./ Il m'accuse aujourd'hui... n'importe ma fierté/ Souffre de ces discours la noble liberté ;

<sup>d</sup> *1797* : ...et sa vie/ J'accueillis, j'honorai sa vertu poursuivie./ Je connus tous ses droits à ma foi révélés/ Plus grands que les malheurs contre lui rassemblés.

305 Confuse ; j'en conviens, qu'un mortel m'ait su plaire,  
 Mais fière, en lui prêtant mon appui tutélaire  
 Contre les dieux, le sort, les hommes en courroux,  
 De le dérober seule à leurs injustes coups.  
 Lui, touché des malheurs de ma triste famille,  
 310 Il gémit avec moi du meurtre de ma fille ;  
 D'un soin tendre et fidèle essuyant tous mes pleurs,  
 Il partage, console, ou charme mes douleurs.  
 Eh quoi ? de mon penchant on m'ose faire un crime :  
 Plus qu'on ne croit peut-être il sera légitime.  
 315 Déjà dix mois entiers ont achevé leur cours  
 Depuis que Troie en flammes a vu tomber ses tours,  
 Sans que de notre flotte une seule nouvelle  
 Dise le sort du roi, qu'aucun bruit ne révèle<sup>a</sup>.  
 Sans doute un faux espoir cause ici tes transports.  
 320 S'il est vrai que du Styx il ait franchi les bords,  
 De mes jours, de mon cœur, rendue enfin maîtresse,  
 D'un autre œil pour ce prince on verra ma tendresse.  
 Aujourd'hui criminelle, innocente demain<sup>18</sup>,  
 Atride mort, je mets le sceptre dans sa main,  
 325 Je l'épouse ; et des dieux nos chaînes consacrées,  
 Seront sur leurs autels à jamais resserrées.

STROPHUS

Ciel ! donner un tel maître à ton fils, à sa sœur !

CLYTEMNESTRE

Il en sera le père.

STROPHUS

Ou plutôt l'opresseur<sup>19</sup>.

CLYTEMNESTRE

Un héros !...

STROPHUS<sup>b</sup>

Un proscrit que tu ne peux<sup>c</sup> connaître.

CLYTEMNESTRE

330 Ce proscrit est d'un sang égal au mien... peut-être<sup>d</sup>.

STROPHUS

Que me dis-tu ?

<sup>a</sup> 1797 : que rien ne nous révèle.

<sup>b</sup> Nom du personnage absent dans *Fay.1797*.

<sup>c</sup> *Fay.1797* : peuΣ [*Lemercier corrige cette coquille dans la section Errata de la même édition (voir à ce propos la Note sur les textes)*].

<sup>d</sup> [*Dans msCF les v. 323-330 étaient signalés par une accolade*].

CLYTEMNESTRE *troublée.*

Le sais-je ?... Où m'égare l'amour !

Lorsque d'Agamemnon tu m'apprends le retour,

A croire son trépas follement obstinée,

Je poursuis le projet d'un coupable hyménée...

335 Suis-moi ; viens au rivage, et sachons si les eaux

Vers le port qui l'attend ramènent ses vaisseaux.

FIN DU PREMIER ACTE<sup>a</sup>

---

<sup>a</sup>[ *Dans msCF l'indication de la fin des actes est absente.*]

ACTE SECOND<sup>a</sup>.

SCÈNE PREMIÈRE.

CLYTEMNESTRE, ÉGISTHE, PALLÈNE

CLYTEMNESTRE, à *Egisthe*<sup>b</sup>.

Je t'attendais : c'est moi qui te fais appeler ;  
Nous avons peu d'instant peut-être à nous parler,  
La colère des vents tout à coup dissipée  
340 Laisse approcher la flotte, à l'orage échappée.  
Arcas lui-même, Arcas sur nos bords descendu,  
Précède Agamemnon, à ses peuples rendu ;  
Par ma garde introduit dans la chambre prochaine,  
Il demande à me voir.

ÉGISTHE à ,

Fais-le venir<sup>c</sup>, Pallène.

*(Pallène sort)*

SCÈNE II.

CLYTEMNESTRE, ÉGISTHE<sup>d</sup>.

CLYTEMNESTRE

345 Unis dans ces moments par des dangers pareils,  
Ta présence m'importe ainsi que tes conseils...

ÉGISTHE

Taisons-nous.

SCÈNE III

CLYTEMNESTRE, ARCAS, ÉGISTHE, SOLDATS<sup>e</sup>.

ARCAS

A tes yeux<sup>f</sup> qu'il m'est doux de paraître,  
Auguste reine ! Apprends<sup>a</sup> le retour de mon maître.

---

<sup>a</sup> *msCF* : Deuxième

<sup>b</sup> 1797 ; *Bar.1804* : [indication absente]

<sup>c</sup> 1797 : fais qu'il entre,

<sup>d</sup> [Dans 1797 et *Bar.1804* les scènes I et II constituaient une seule scène] : SCENE I / CLITEMNESTRE, ÉGISTE, PALLÈNE

<sup>e</sup> 1797, *Bar.1804* : SCENE II / CLITEMNESTRE, ÉGISTE, ARCAS, DEUX SOLDATS.

<sup>f</sup> 1797 : Devant toi

Argos va le revoir, ce roi victorieux,  
350 Marchant vers le palais de ses nobles aïeux ;  
Révéré, digne en tout de sa haute fortune,  
Vainqueur de ses revers, de Troie, et de Neptune.  
C'est moi qu'il a chargé, reine, de t'exprimer  
Les doux empressements qu'il va te confirmer.  
355 Son vaisseau touche au port, je le quitte, et mon zèle  
S'est hâté, dans ces murs, d'en porter la nouvelle.

CLYTEMNESTRE

Clytemnestre rend grâce à ce soin empressé.

ARCAS

Qu'il plaise à son amour, je suis récompensé.

CLYTEMNESTRE

Mille feux allumés, messagers de sa gloire,  
360 Nous ont, de rive en rive, annoncé sa victoire.  
Mais depuis qu'Ilion a vu son dernier jour,  
Quel obstacle ennemi retarda son retour<sup>20</sup> ?

ARCAS

Le courroux mérité des dieux de la Phrygie.  
C'est peu de tout le sang dont elle fut rougie,  
365 De Troie ouverte aux Grecs de vengeance<sup>b</sup> animés,  
Portant l'effroi, la mort, dans ses murs enflammés.  
Le soldat, enivré d'excès et de carnage,  
Souilla les temples saints des horreurs du pillage ;  
Et les dieux ont puni ces transports inhumains.

CLYTEMNESTRE

370 Quel fut le sort d'Hélène ?

ARCAS

On la remit aux mains

De son premier époux, dont la lâche indulgence  
Laisse à ses seuls remords le soin de sa vengeance.  
Oserai-je le dire ? on murmure tout bas  
Du pardon qu'à son crime accorde Ménélas.  
375 On pleure les héros que coûte à notre terre  
L'irréparable affront de sa fuite adultère.

CLYTEMNESTRE

Arcas, pense qu'ici tu parles à sa sœur.

ARCAS

Non, j'ai dû l'oublier ; et son vil ravisseur

---

<sup>a</sup> 1797 : Princesse et d'annoncer

<sup>b</sup> *msCF* : veuvance



N'eût jamais sur ses pas égaré la sagesse :  
380 Clytemnestre est l'exemple et l'orgueil de la Grèce.  
Elle doit s'applaudir que la mort de Pâris  
Ait à ses feux impurs payé leur digne prix<sup>a</sup> ;  
Qu'aujourd'hui son époux jusque sur cette rive  
Traîne du vieux Priam une fille captive,  
385 Et sur sa race entière, aux bords du Simois,  
Ait enfin de l'hymen vengé les nœuds trahis.

CLYTEMNESTRE

Quel<sup>b</sup> est la prisonnière à son char enchaînée ?

ARCAS

Une princesse illustre autant qu'infortunée,  
Qui de l'hymen encor n'a pas subi les lois.  
390 Si de la renommée on écoute la voix,  
Dans les destins futurs son regard savait lire :  
Apollon l'instruisit au grand art de prédire.  
Mais le dieu, la privant de ce don signalé,  
Éteignit le flambeau de son esprit troublé.  
395 Elle, quand sa raison cède à sa frénésie,  
D'un prophétique accès se croit encor saisie :  
Incurable démence ! ouvrage des malheurs  
Dont l'image la suit, et fait couler ses pleurs<sup>c</sup>.

ÉGISTHE

Eh quoi ! cette Cassandre et si jeune et si belle  
400 Le suit au sein d'Argos...

ARCAS

Le roi vient avec elle.

La tristesse pensive est empreinte en ses traits,  
Ses sanglots étouffant ses timides regrets,  
Son silence au milieu des cris, du bruit des armes,  
Son rang, son sort, les pleurs où sont noyés ses charmes,  
405 Ses yeux pleins d'épouvante ou chargés de langueurs,  
Des plus farouches Grecs ont attendri les cœurs ;  
Ils la plaignent, et tous, à l'envi secourables,  
Consolent de ses fers les rigueurs déplorables.

CLYTEMNESTRE

Il suffit. Lorsqu'Atride et nos Grecs rassemblés

---

<sup>a</sup> 1797 : ...de la Grèce/ il lui plaît, en songeant à la mort de Pâris/ Que sa coupable ardeur ait eu ce digne prix.

<sup>b</sup> *msCF* : Quelle

<sup>c</sup> 1797 : Dont trop longtemps son âme a nourri les douleurs.

410 Marcheront vers ces lieux, qu'on m'avertisse : allez.  
(Arcas et les soldats sortent)

SCÈNE IV.

CLYTEMNESTRE, ÉGISTHE<sup>a</sup>

ÉGISTHE

Que résout<sup>b</sup> Clytemnestre ?

CLYTEMNESTRE

Ah ! de crainte glacée,

Cent projets différents occupent ma pensée ;

Le trouble de ce cœur, qui ne se connaît plus,

Pousse, arrête, confond mes vœux irrésolus.

415 Quel parti dois-je prendre en ce combat funeste ?...

Il revient, ce tyran d'un cœur qui le déteste !

Ah ! déjà les remords, dont j'étouffais la voix,<sup>c</sup>

D'un époux outragé me rappellent les droits...

Le croiras-tu ? ce prince ambitieux, barbare,

420 Qui de mes pleurs, hélas ! ne fut jamais avare,

Dont tous mes souvenirs attestent les forfaits,

Ce roi que j'offensai, que je crains, que je hais,

Me semble un dieu vengeur qui vient, d'un front sévère,

Surprendre, interroger, punir une adultère.

425 Oui, mes ressentiments cessent de colorer

Des parjures qu'en vain je voudrais ignorer ;

Tout me dit : Rougis, tremble, et vois dans la mémoire

Les crimes de son sang<sup>d</sup> effacés par<sup>e</sup> sa gloire<sup>f</sup>.

C'est à toi de voler entre ses bras vainqueurs,

430 Et ton cœur doit vers lui devancer tous les cœurs.

ÉGISTHE

Eh bien ! pourquoi faut-il que ta frayeur balance ?

De nos communs transports suivons la violence.

Ces respects si profonds que tu montres pour lui

Furent à mon amour cachés jusqu'aujourd'hui :

435 Mon âme se fût-elle attachée à la tienne,

---

<sup>a</sup> 1797, Bar.1804 : SCENE III / ÉGISTE, CLITEMNESTRE.

<sup>b</sup> 1797 : Que répond

<sup>c</sup> 1797 : Mes remords tout à coup empruntant mille voix,

<sup>d</sup> Bar.1804 : rang

<sup>e</sup> msCF : dans

<sup>f</sup> 1797 : ...sa gloire./ Lâches engagements, haine aveugle, courroux,/ Au bruit de ses exploits évanouissez-vous/  
Les titre et de reine, et de mère, et de femme./ Au fils de Jupiter ont asservi ton âme./ C'est à toi...

Si ta colère alors n'eût épousé la mienne ?  
Rends-lui ta foi, ton cœur, engagés à l'autel.  
Pour moi, dont les serments d'un courroux immortel,  
En des nœuds aussi saints ont engagé la haine,  
440 Comme toi j'obéis au devoir qui m'enchaîne<sup>a</sup>.  
Et puissé-je, ô Thyeste, envoyer sous mes coups  
Son ombre ensanglantée à ton ombre en courroux

CLYTEMNESTRE

Où s'emporte avec moi ta fureur téméraire ?  
Ah ! pardonne à mon trouble, il est involontaire.  
445 De ce cœur, partagé de mille sentiments,  
Dois-je dissimuler tous les secrets tourments ?  
N'ajoute point encore à l'effroi qui m'agite ;  
En ce premier péril crains Atride et l'évite ;  
Consens à te cacher, à fuir les yeux du roi,  
450 Les miens même... Il le faut ; l'honneur t'en fait la loi.

ÉGISTHE

Errer, fuir, c'est le sort d'un enfant de Thyeste.  
Avili, dépouillé, fils obscur d'un inceste,  
Égisthe n'a ni biens, ni puissance, ni rang ;  
Tandis qu'Agamemnon, qui déteste mon sang,  
455 Qui du butin de Troie a grossi son partage,  
Vient enrichi de gloire et d'un double héritage.  
Lui dirai-je mon nom, à sa haine suspect ?  
Ou, caché dans sa cour, ennemi trop abject,  
Sera-ce à ses mépris que je devrai la vie ?  
460 Tu m'aimes, et tu peux vouloir cette infamie !  
S'il me voit, prétends-tu déguiser nos liens ?  
Nos pleurs, nos soins cachés, nos secrets entretiens,  
Nos soupirs qui feraient parler notre silence,  
Nos yeux, tout l'instruirait de notre intelligence<sup>21</sup>.  
465 Encor si mon trépas, alors trop mérité,  
Était le seul danger de ma témérité !  
Mais il faudra l'entendre accuser tes parjures,  
De son courroux superbe endurer les injures,  
Et mourir tous les deux punis d'un fol amour,  
470 Vils objets des mépris d'une insolente cour.  
Non, non, n'attendons pas que le soupçon s'éveille.

---

<sup>a</sup> 1797 : ...m'enchaîne./ Ce jour qui nous sépare a détruit notre erreur :/ Agis dans ton amour, j'agis dans ma fureur :/ Courbe à ses pieds ton front mon orgueil y résiste :/ C'est le glaive à la main qu'il va connaître Egisthe./ Et puissé-je...

CLYTEMNESTRE

Penses-tu que l'on ose en troubler son oreille ?

ÉGISTHE

Ce Strophus qui me hait...

CLYTEMNESTRE

Lui, mon accusateur !

Est-il fait au métier d'un lâche délateur ?

475 Que redouter du roi ? Je le craindrais peut-être,  
S'il savait ta naissance, et qu'il pût te connaître.

Mais qui la sait ? Moi seule !... Attends que mon appui  
Fasse naître l'instant de te montrer à lui.

480 Ton aspect va du peuple éveiller le murmure,  
Et servira de preuve à me croire parjure.  
Cède un temps à mes vœux. Si tu cours un danger,  
Je saurai t'en défendre, ou bien le partager.  
Mais d'un refus nouveau ne me fais pas l'injure ;  
Cède, ô mon cher Égisthe.

ÉGISTHE

Eh bien, je te le jure.

## SCÈNE V

STROPHUS, CLYTEMNESTRE, EGISTHE<sup>a</sup>

STROPHUS à Clytemnestre<sup>b</sup>.

485 Pardonne à mes conseils<sup>c</sup>, mais quels retardements  
Te retiennent encore en de pareils moments,  
Reine, quand tous nos Grecs, accourant au rivage,  
D'Agamemnon en foule inondent le passage ?  
490 Quand mille cris de joie, allant frapper les cieux,  
Annoncent que ses pas approchent de ces lieux,  
Son épouse en nos murs est la seule qui reste !  
Mon zèle aurait guidé vers lui son jeune Oreste,  
Mais j'ai craint que, sitôt me hâtant de le voir,  
Tu ne fusses trop lente à l'aller recevoir.  
495 Ton fils t'attend, tout prêt à marcher vers son père ;  
Le soin de le conduire appartient à sa mère.

---

<sup>a</sup> 1797, Bar.1804 : SCÈNE IV / LES PRÉCÉDENS, STROPHUS.

<sup>b</sup> 1797, Bar.1804 : [indication absente]

<sup>c</sup> 1797 : à mon aspect

CLYTEMNESTRE

O combats imprévus ! ô moment redouté !

O de dix ans d'oubli folle sécurité !

Dans ma confusion il lira mon supplice...

500 Ah ! n'importe ! Je hais celles dont l'artifice  
Sait défendre à leurs yeux, à leur bouche, à leurs traits,  
De révéler leur âme et leurs troubles secrets.  
Qu'il me voie, et se venge.

(*Bas à Égisthe*)

Et toi, de ta promesse,

Égisthe, souviens-toi.

ÉGISTHE.

Ne tarde plus, princesse.

STROPHUS, à *Clytemnestre*

505 Plexippe oserait-il paraître à tes côtés ?

ÉGISTHE.

Plexippe en tout ici suivra ses volontés.

(*Clytemnestre et Égisthe sortent*)<sup>a</sup>

SCÈNE VI<sup>b</sup>

STROPHUS, *seul*.

Audacieux<sup>c</sup> !... tu vas rentrer dans la poussière ;

Ce jour abaissera ton insolence altièrè<sup>d</sup>.

Bientôt<sup>e</sup> Agamemnon, triomphant, redouté,

510 Brisera ton injuste et frêle autorité,  
Et seul, faisant régner sa grandeur souveraine,

Défendra de ton joug et l'empire et la reine.

Mais qu'entends-je ?... l'on ouvre, on accourt à grand bruit,

Agamemnon paraît et le peuple le suit.

---

<sup>a</sup> 1797, Bar.1804 : [*indication absente*].

<sup>b</sup> 1797, Bar.1804 : SCÈNE V

<sup>c</sup> 1797 : Vil scélérat

<sup>d</sup> 1797 : Et dépouiller l'orgueil de cette humeur altièrè.

<sup>e</sup> 1797 : Le noble

SCÈNE VII.

STROPHUS, CLYTEMNESTRE, AGAMEMNON,  
ORESTE, CASSANDRE, ARGIEUS de la suite d'Agamemnon ;  
SOLDATS portant des trophées, PEUPLE.

*(Cassandra descend lentement vers le côté droit de la scène, et demeure dans l'abattement)<sup>a</sup>*

AGAMEMNON

515 Salut, ô murs d'Argos ! ô palais ! ô patrie !  
O terre, où de Pélops la race fut nourrie !<sup>22</sup>  
Recevez, amis chers, et vous, augustes lieux,  
Ces pleurs qu'un saint transport fait couler de mes yeux,  
Tributs de mes respects et de ma tendre joie !  
520 Les dieux seuls ont permis qu'enfin je vous revoie.  
Si le grand Jupiter, qui me rend à ces bords,  
N'a pas joint ma dépouille à tant d'illustres morts,  
S'il a de mille exploits payé dix ans d'absence,  
D'un solennel hommage honorons sa puissance.  
525 Qu'aux yeux de tous les Grecs, dans le temple assemblés,  
Coule à longs flots le sang des taureaux immolés ;  
Que sur l'autel, chargé de fruits et de guirlandes,  
Les prêtres en leurs chants consacrent nos offrandes,  
Et sur les trépieds d'or brûlent un pur encens  
530 Qui porte aux immortels nos vœux reconnaissants.  
Déposons ce trophée aux pieds de leurs images.

STROPHUS

Si d'un prince fidèle, accueillant les hommages,  
Un vainqueur se souvient...

AGAMEMNON

C'est toi, digne Strophus,  
Toi, qui dus à mon fils enseigner tes vertus !  
535 Approche de ce cœur assuré de ton zèle.  
Après les longs travaux d'une guerre cruelle,  
Au sein de ma patrie, et pressé dans vos bras,  
Que j'aime à respirer des horreurs des combats !

---

<sup>a</sup> 1797, Bar.1804 : SCÈNE VI / AGAMEMNON, CLYTEMNESTRE, ORESTE, CASSANDRE, STROPHUS, PEUPLES ET SOLDATS, portant de trophées, Cassandra descend vers un des côtés de la scène et demeure dans l'abattement.

ORESTE<sup>23</sup>.

Mon père ?

AGAMEMNON

Mon cher fils ! espoir de ma famille<sup>24</sup>,

540 Mais quoi ? que fait Électre ? où peut être ma fille ?

CLYTEMNESTRE

Ta fille, dont les pleurs te demandaient aux flots,

Consulte sur ton sort les prêtres de Délos.

AGAMEMNON

Puissent-ils rassurer sa pieuse tendresse !...

Mais d'où vient sur ton front cette morne tristesse,

545 Clytemnestre ? pourquoi, dans de si doux moments

Ton trouble répond-il à mes embrassements ?

CLYTEMNESTRE

La crainte de ta mort, sur de vains bruits semée,

Fut cent fois démentie et cent fois confirmée ;

De tourments si divers j'éprouvai la rigueur,

550 Que le bonheur est lent à passer dans mon cœur.

ORESTE

Oui, mon père, nos vœux et nos tendres alarmes

Ont suivi tous tes pas dans le péril des armes ;

Moi, que dans ce palais tu laissas tout enfant,

Je brûlais de connaître un père triomphant ;

555 Fier de tous les succès dont la gloire t'honore,

Je me les fis cent fois dire et redire encore.<sup>a</sup>

Je comptais tous les mois loin de nous écoulés,

Le nombre des héros par ta main immolés ;

Je me faisais tracer, pour toi plein d'épouvante,

560 Les bords du Simois, les rivages du Xanthe,

L'enceinte de nos camps, et Troie, et ses remparts.

J'imaginai te voir<sup>b</sup> au travers des hasards,

Allant vaincre, et soudain je demandais des armes,

Ou tombant sous les coups, et je versais des larmes<sup>25</sup>.

AGAMEMNON

565 Douce ivresse, qu'un père a peine à déguiser !

ORESTE

---

<sup>a</sup> 1797 : ...et redire encore./ Je répétais ces noms fameux dont cent combats./ D'Achille égal aux dieux, d'Ulysse et Ménélas./ De Nestor ce vieillard dans la guerre si sage/ Et sur leur grand exemple en fis l'apprentissage./ Je comptais...

<sup>b</sup> 1797 : Mon cœur te figurait

Ces redoutables mains, laisse-moi les baiser<sup>26</sup>.

AGAMEMNON

Pieux et tendre amour !

ORESTE

Est-ce là cette épée

Que du sang ennemi ta valeur a trempée ?

Permits que je la touche, et d'un respect sacré

570 Que je laisse un garant sur ce fer révééré.

AGAMEMNON

Mon fils, je le réserve à ton jeune courage.

ORESTE

Quel éclatant honneur m'a dérobé mon âge !

Tout poudreux et sanglant, marchant à tes côtés<sup>27</sup>,

Quels triomphes mon bras n'eût-il pas remportés<sup>28</sup> ?

575 Oreste eût partagé ta fortune guerrière :

Peut-être, comme Achille, il eût dans la poussière

Traîné ce fier Hector, Hector même<sup>29</sup>...

CASSANDRE

O douleur<sup>30</sup> !

AGAMEMNON

Arrête, mon cher fils, cette femme est sa sœur.

Épargnons-lui l'aspect d'une joie importune ;

580 Comme un arrêt des dieux révérons l'infortune.

Malheureuse Cassandre, approche sans effroi<sup>(1)</sup>,

Ne redoute mon fils, ni sa mère, ni moi ;

Qui ne respecterait ton illustre disgrâce,

Ton âge, tes chagrins, et l'éclat de ta race ?

CLYTEMNESTRE

585 La fille de Priam, d'un maître impérieux

N'aura point à souffrir l'orgueil injurieux.

Ses droits me sont sacrés, je veux qu'on les respecte...

*(Cassandre recule avec effroi)*

Quel regard ! Notre foi serait elle suspecte ?

Pourquoi cet air affreux qui me glace d'horreur ?

590 Dépouille toute haine, et parle sans terreur...

*(Cassandre montre la même crainte)*

C'en est trop<sup>31</sup>.

CASSANDRE

Cette femme importune ma vue...

Tous mes sens ont frémi.

---

<sup>(1)</sup> Strophus, Clytemnestre, Oreste, Agamemnon, Cassandre, etc..



AGAMEMNON

Quelle horreur imprévue  
T'inspire Clytemnestre ? et d'où naît ce transport ?

CASSANDRE

Je touche enfin la terre où m'attendait la mort.

AGAMEMNON

595 Contre tous les périls ta vie est assurée.

CASSANDRE

Tu n'en crois pas le dieu dont je suis inspirée...

A l'oracle trop vrai par ma bouche dicté

Il attacha le doute et l'incrédulité.

Amante d'Apollon, à sa flamme immortelle

600 Depuis que ma froideur se montra si rebelle,

Ce dieu me retira son favorable appui ;

Il m'accabla des maux que je pleure aujourd'hui :

Mes yeux ont vu périr ma famille immolée...

Que suis-je ? Une ombre errante, aux enfers appelée.

605 L'heure fatale approche... Adieu, fleuves sacrés !

Ondes du Simoïs, sur vos bords révévés

Vous ne me verrez plus, comme en nos jours propices,

Parer de nœuds de fleurs l'autel des sacrifices ;

Et ma voix chez les morts, où bientôt je descends,

610 Au bruit de l'Achéron mêlera ses accents.

AGAMEMNON

Exempte des frayeurs qu'inspire l'esclavage,

Est-ce à toi d'écouter un désespoir sauvage ?

Qui pourrait menacer ton repos ou tes jours ?

CASSANDRE

Hélas ! des Phrygiens tels étaient les discours.

615 Vainement j'annonçai le terme de leur gloire,

La chute de leurs murs, qu'ils n'ont pas voulu croire ;

Cependant et leur gloire et leurs murs ne sont plus.

CLYTEMNESTRE

Pourquoi t'entretenir de chagrins superflus ?

Tes pleurs nous font injure, et ce jour...

CASSANDRE

Oui, Cassandre,

620 Vois Iliion fumant, et chante sur sa cendre :

Suis-les au temple, unis ta voix à leurs concerts,

Chante Troie expirée et ses enfants aux fers !

Ah ! je vous vois encore... insensés ! c'est la veille

De cette nuit fatale où la mort les réveille...  
625 Vous entraînez ce monstre, ouvrage de Pallas,  
Dont les flancs habités recélaient<sup>a</sup> le trépas.  
Moi seule, l'œil en feu, saisie, épouvantée,  
Respirant l'avenir dont j'étais agitée,  
J'accours soudain, je vole, et crie : Ah ! Malheureux !  
630 Quel temps vous choisissez pour ces hymnes, ces jeux ?  
Vous vous couvrez de fleurs, vous couronnez vos têtes.  
Quelle torche funèbre accompagne vos fêtes ?...  
Le piège est prêt... voyez le sang rougir ces bords ;  
Ces flammes éclairant la nuit, l'onde, et nos ports...  
635 Inutiles discours ! ils ont fermé l'oreille ;  
Ils m'osaient dédaigner... Ton erreur est pareille.  
Oui, ce jour met un terme aux horreurs de mon sort.  
Je touche enfin la terre où m'attendait la mort<sup>32</sup>.

AGAMEMNON

640 Sa raison l'abandonne... Hélas ! Troie embrasée  
Est présente à ses yeux, et trouble sa pensée.  
Entrons, laissons au temps à calmer ses regrets,  
Et de la pompe sainte ordonnons les apprêts.

FIN DU SECOND ACTE

---

<sup>a</sup> *Fay.1797* : renfermaient [*Lemercier corrige cette coquille dans la section Errata de la même édition (voir à ce propos la Note sur les textes)*].

ACTE TROISIÈME.

SCÈNE PREMIÈRE.

CLYTEMNESTRE seule.

Ou porté-je mes pas et mon inquiétude ?...  
D'un cœur épouvanté cruelle incertitude !  
645 Tout vient porter le doute en<sup>a</sup> mes esprits flottants...  
Dans ce supplice affreux c'est mourir trop longtemps,  
Allons trouver le roi... L'oseras-tu, perfide ?  
N'est-il point de pudeur dont la voix t'intimide ?  
Et veux-tu, par ton trouble éclairant un époux,  
650 Allumer en son cœur un indigne courroux ?  
Ne rougirais-tu pas que sa bonté facile  
A l'amant qui l'outrage accordât un asile ?...  
Crois-tu du faux Plexippe à son œil pénétrant  
Toujours cacher le nom et le destin errant ?  
655 Que dis-je ?... il faudra donc, fertile en impostures,  
De voiles odieux couvrir tous mes parjures ;  
Joindre la ruse au crime ; et, dans tous mes discours,  
De mensonges hardis emprunter le secours<sup>b</sup> ?  
O honte, à qui la mort, mille fois préférée...

SCÈNE II

STROPHUS, CLYTEMNESTRE

CLYTEMNESTRE

660 Strophus, ah !<sup>c</sup> rends le calme à mon âme égarée,  
J'implore tes conseils ; que ta sage amitié  
De mon trouble fatal prenne quelque pitié.  
Le prince d'Illyrie a, par ma loi secrète,  
Cherché loin de mes yeux une prompte retraite.  
665 Ses jours, s'il reparait, sont-ils en sûreté ?  
Plexippe enfin peut-il ?

---

<sup>a</sup> 1797 : L'effroi s'est emparé de

<sup>b</sup> 1797 : Respirer le mensonge et les lâches détours

<sup>c</sup> 1797 : Cher Strophus,

STROPHUS

Plexippe est arrêté.

CLYTEMNESTRE

Dieux vengeurs !... Ah ! c'est toi, Strophus, qui m'as trahie.

STROPHUS

Moi, reine, me noircir de cette perfidie !

Lié par tes aveux, aimé<sup>a</sup> de ton époux,

670 Est-ce à moi d'appeler la discorde entre vous ?

CLYTEMNESTRE

Quel autre a désigné Plexippe à sa vengeance ?

STROPHUS

Suis-je en ces lieux le seul que blesse sa présence ?

CLYTEMNESTRE

Sa liberté, ses jours, seraient-ils en danger ?

STROPHUS

J'ignore tout ; le roi le doit interroger.

CLYTEMNESTRE

675 Ah ! d'un infortuné sans défense et sans armes,

S'il n'accorde la vie à mes cris, à mes larmes,

Et si d'un nouveau sang il marque son retour,

Mourons... Vain désespoir ! c'est moi, c'est mon amour,

Qui seule contre lui soulève cet orage ;

680 A m'éviter, à fuir j'ai contraint son courage ;

Un infidèle effroi doit-il l'abandonner

Au supplice on l'on va peut-être le traîner ?

L'amour dont m'embrasaient mes nœuds illégitimes,

M'a vouée au malheur, et peut-être à des crimes<sup>b</sup>.

685 Qu'il craigne cet amour ardent, tumultueux,

Du cœur de Clytemnestre enfant impétueux !...

D'un héros opprimé respecte la misère.

Roi cruel ! Si ma voix ne fléchit ta colère,

Je vengerai sa mort, dussé-je en t'immolant

690 Tourner contre mon sein mon bras encor sanglant.

STROPHUS

Reine, où t'égaras-tu ? Prends, prends un sage empire

Sur le vain désespoir que ce moment t'inspire ;

Rappelle ta raison : tes différents desseins

---

<sup>a</sup> 1797 : flatté de ton époux

<sup>b</sup> [Dans msCF les v. 675-684 étaient signalés par une accolade].

De tes périls douteux font des périls certains.  
695 Quoi ! pour un étranger<sup>a</sup> follement alarmée,  
Tu cours tout immoler, rang, devoir, renommée<sup>b</sup> ?...  
C'est en suivant sans frein ton aveugle transport,  
Qu'au lieu de le sauver tu vas hâter sa mort.  
Demeure ; quelque bruit qu'on ait osé répandre,  
700 Ma voix de toute injure<sup>c</sup> est prête à te défendre ;  
Mon amitié constante, au défaut des discours,  
Risquerait pour ta vie un reste de vieux jours ;<sup>d</sup>  
Mais autant pour mon cœur cette cause est sacrée,  
Autant ma juste haine à Plexippe jurée,  
705 Portera la clarté sous<sup>e</sup> le voile imposteur  
Qui couvre les complots dont je le crois l'auteur.  
Si l'on a craint d'un traître une sourde menée,  
Qui t'a dit<sup>f</sup> que du roi ta foi fût soupçonnée ?  
Ses cris calomnieux dans Argos répandus,  
710 Sur tant de grands<sup>g</sup> combats que la Grèce a rendus,  
Les amis qu'en nos murs ont séduits ses largesses,  
Son rapide crédit acquis par tes faiblesses,  
Ses brigues menaçant et le prince et l'état<sup>h</sup>,  
L'ont pu faire accuser d'un public attentat ;  
715 Et, s'il voulut s'armer contre un héros que j'aime,  
A tous, pour l'accabler, je me joindrai moi-même.  
Tous nos doutes vont être éclaircis à l'instant.  
Le roi doit en ce lieu se rendre, je l'attend<sup>33</sup> ;  
Il a même ordonné que Plexippe à sa vue...

CLYTEMNESTRE

720 Et moi, je soutiendrais leur fatale entrevue !  
Irai-je, ô ciel ! m'armant de ce courage affreux,  
Placer ou mon opprobre, ou mon audace entr'eux ?  
Rougissant à la fois de parler, de me taire,  
N'osant lever mes yeux attachés à la terre,  
725 Sans craindre qu'à ma vue un époux furieux  
Du coup dont je frémis n'ensanglante ces lieux.

<sup>a</sup> 1797 : Ce Plexippe, pour qui

<sup>b</sup> [Dans msCF les v. 693-696 étaient signalés par une accolade].

<sup>c</sup> 1797 : Ma voix pour le détruire

<sup>d</sup> 1797 : ...jours ;/ Et si d'Agamemnon l'âme n'était pas fléchie/ J'offrirai à ses coups cette tête blanchie./ Sans détours cependant je dois te l'avouer/ Autant, à te servir, prompt à me dévouer/ Je consacre à ta cause un zèle pur, sincère,/ autant mon examen à Plexippe sévère,/ Portera...

<sup>e</sup> 1797 : sur

<sup>f</sup> msCF : Qui te dit

<sup>g</sup> 1797 : Mais sur les grands

<sup>h</sup> msCF : le prince et l'état

Il vient ! laisse-moi fuir ; et, si ma flamme est sue,  
De tout leur entretien tu m'apprendras l'issue.

*(Elle sort)*

### SCÈNE III.

AGAMEMNON, STROPHUS, SUITE d'Agamemnon,  
GARDES qui le précédent, traversent le fond de la scène, et sortent.

AGAMEMNON

Enfin nous sommes seuls ! Des devoirs importants  
730 A nos premiers transports m'ont ravi trop longtemps.  
Ma tendresse envers toi s'est à peine acquittée :  
Voici, Strophus, voici l'heure tant souhaitée,  
Où ma pure amitié te rend le juste prix  
Du zèle et des leçons prodiguées à mon fils.  
735 Ce soin, qui dans ma cour a fixé ta présence,  
De tout ce qui s'y passe instruit ta prudence.  
Informe-moi de tout ; c'est à toi d'éclairer  
Les désordres secrets que je puis ignorer ;  
Que librement ici ta franchise s'explique.  
740 Quel est cet étranger dont la haine publique  
Dénonce dans Argos le dangereux séjour ?

STROPHUS

Un prince qui reçut un asile en ta cour,  
Que jeta sur nos bords le courroux de Neptune,  
Qui se dit accablé de coups de la fortune.

AGAMEMNON

745 Mais au peuple d'Argos qui le rend odieux ?

STROPHUS

Son sort et ses complots se voilent à mes yeux,  
Sitôt que devant toi tu le feras paraître,  
Il te sera, je pense, aisé de le connaître  
Tes regards perceront les replis de son cœur.

AGAMEMNON

750 Que craint en ses états Agamemnon vainqueur ?  
Lui que la Grèce a vu, d'un courage tranquille,  
Triompher d'Ilion et des fureurs d'Achilles ?  
Chef de ses rois, pasteurs de ses peuples nombreux,  
Je serais de mortels, Strophus, le plus heureux,  
755 Si d'un souci nouveau mon âme inquiétée  
De l'accueil de la reine était moins tourmentée.

Son trouble, dont soudain tu m'as vu m'étonner,  
 Décela les<sup>a</sup> froideurs qu'il me fit soupçonner.  
 D'abord l'aspect d'un fils, ses naïves tendresses,  
 760 Et le plaisir si pur de goûter ses caresses,  
 Et ma vue attachée à dévorer ses traits,  
 Tout calma mes esprits heureusement distraits.  
 Cependant son maintien, ses regards, son silence,  
 Cette invincible horreur qu'elle a de ma présence,  
 765 Mieux observés depuis, n'ont fait que me troubler.  
 Tantôt triste, confuse, elle n'ose parler ;  
 Tantôt ses vains discours, déguisant ce supplice,  
 D'un sentiment forcé laissent voir l'artifice.  
 Toi-même, quand j'ai mis mon Oreste en ses bras,  
 770 N'as-tu pas remarqué son secret embarras ?  
 A-t-elle fait paraître aux regards de son père  
 et l'amour d'une épouse et le cœur d'une mère !  
 STROPHUS  
 Celui qu'au rang des dieux sa gloire a pu placer  
 A d'indignes soupçons voudrait-il s'abaisser ?  
 775 Si la reine, étrangère à la publique ivresse,  
 N'a pas de ton retour partagé l'allégresse,  
 A son cœur maternel pardonne un souvenir  
 Que dix ans de regrets n'ont fait qu'entretenir,  
 Dont nos soins et le temps ne l'ont point consolée.  
 780 Le dirai-je ? elle pleure une fille immolée,  
 Iphigénie<sup>34</sup>...  
 AGAMEMNON  
 O dieux ! devant Agamemnon  
 Strophus n'a point frémissé de prononcer ce nom<sup>35</sup>.  
 STROPHUS  
 Hélas ! c'est à regret que je te le rappelle.  
 AGAMEMNON  
 Pourquoi réveilles-tu ma douleur paternelle ?  
 785 Ah ! depuis que l'Élide<sup>b</sup> a vu son sang couler,  
 C'est la première fois qu'on ose m'en parler.  
 Ma chère Iphigénie en ses regrets vivante,  
 A mes yeux comme aux siens n'est-elle pas présente ?  
 Je détestai l'arrêt qui condamna mon sang.  
 790 Est-ce l'orgueil du sceptre et d'un superbe rang,

<sup>a</sup> *msCF* : Ses

<sup>b</sup> 1797, *Bar.1804* : Aulide

Est-ce une armée en vain contre moi rugissante,  
 Et ses chefs révoltés, et leur voix menaçante,  
 Qui purent me contraire à dicter son trépas ?  
 Vous seuls, dieux redoutés que fit parler Calchas,  
 795 Vous seuls avez forcé ma piété cruelle  
 D'outrager la nature à vos décrets rebelle.  
 Pourquoi ce souvenir renaît-il ? et pourquoi  
 Jusqu'aux champs phrygiens l'emportai-je avec moi ?  
 Il me fit abhorrer la gloire de mes armes.  
 800 La nuit, aux bords des mers, sans témoins de mes larmes,  
 De mes chagrins muets me laissant consumer,  
 J'oubliais le sommeil trop lent à les calmer.  
 L'aurore et le combat écartaient son image,  
 Mes yeux la retrouvaient au sortir du carnage,  
 805 Et retraçant sa mort à mes yeux effrayés,  
 Je pleurais mes exploits si chèrement payés.  
 STROPHUS  
 Apprends sur ton exemple à mieux juger la reine ;  
 Que tes pleurs...

#### SCÈNE IV.

AGAMEMNON, STROPHUS, EGHISTE,  
 SUITE, GARDES.

STROPHUS

Mais voici Plexippe qu'on t'amène.

AGAMEMNON assis, à Egisthe.

Approche ; éclaircis-moi le soin mystérieux  
 810 Qui te tient dans Argos éloigné de mes yeux.  
 Pourquoi mille soupçons trop injustes peut-être,  
 Sont-il les premiers bruits qui me te font<sup>a</sup> connaître ?  
 Plexippe, c'est ainsi que tu te fais nommer,  
 Déclare-moi ton sort<sup>b</sup> ; réponds sans t'alarmer.  
 815 Quel est ton rang ?

ÉGISTHE

Le tien. La Grèce est ma patrie ;  
 Mes frères m'ont chassé du trône d'Illyrie.  
 Proscrit par eux, jouet du destin et des flots,

<sup>a</sup> *msCF* : Qui me font te connaître

<sup>b</sup> 1797 : Déclare tes destins,



Clytemnestre a daigné m'accueillir dans Argos.  
Tu sais tout.

AGAMEMNON

Il fallait t'offrir à ma présence.

ÉGISTHE

820 J'aurais cru, sans ton ordre, offenser ta puissance,  
Et ne m'attendais pas, sur un doute léger,  
Qu'aussitôt en coupable on dût m'interroger.

AGAMEMNON

Telles sont du pouvoir les rigueurs nécessaires,  
Prince ; si cependant tes aveux sont sincères,  
825 Mes secours te donnant, vaisseaux, armes, soldats,  
Rétabliront tes droits, instruiront tes états  
Que, généreux appui des causes légitimes,  
Agamemnon vécut pour venger tous les crimes.  
Mais, si la perfidie inspire tes discours,  
830 Redoute-moi, connais le péril que tu cours :  
L'enfer est moins affreux à mon âme oppressée<sup>a</sup>,  
Qu'un mortel dont la bouche a trahi la pensée.  
Détruis donc les soupçons élevés contre toi.

ÉGISTHE

Moi ? répondre à des bruits indignes de ta foi ?  
835 A de vils courtisans dont la haine est jalouse  
Des honneurs qu'à mon rang accorda ton épouse.

STROPHUS

Un doute aussi fondé doit être combattu,  
Plexippe, et ce mépris ne sied qu'à la vertu,  
La tienne aurait, je pense, éclaté davantage,  
840 Si dans l'âme du roi prévenant tout ombrage,  
Sans attendre qu'aux lieux où tu crus te cacher,  
Ses soldats par son ordre allassent te chercher,  
Tu n'avais point pâli de l'ordre qui t'appelle,  
Si tu fusses venu, par un serment fidèle,  
845 Lui jurer sans retard un zèle obéissant<sup>b</sup>,  
Et t'offrant pour otage, au premier bruit naissant,  
Te livrer à<sup>c</sup> ses mains et remettre tes armes.

---

<sup>a</sup> 1797 : glacée

<sup>b</sup> 1797 : Jurer tes respects et d'un cœur innocent

<sup>c</sup> 1797 : en

ÉGISTHE

S'il suffit pour calmer tes injustes alarmes,  
Prends.

*(il donne son fer à STROPHUS qui le présente à AGAMEMNON)<sup>a</sup>*

AGAMEMNON, *se levant*

Quelle est cette épée ?

STROPHUS

Eh quoi ?

ÉGISTHE

Dieux !

AGAMEMNON

Tu frémis.

850 Entre les mains d'Atrée autrefois je la vis :  
Égisthe la reçut de son courroux funeste,  
Lui-même il me l'a dit, pour immoler Thyeste...  
C'est Égisthe !

ÉGISTHE

Qui ?

AGAMEMNON

Toi.

STROPHUS

Lui<sup>36</sup> !

*(Il reçoit le fer des mains d'AGAMEMNON et le remet à l'un des gens de sa suite)<sup>b(1)</sup>.*

ÉGISTHE

Ciel qui me poursuis,

*(à Agamemnon)<sup>c</sup>*

Je m'abandonne à toi ! Frappe donc, je le suis !  
855 Aussi-bien j'étais las d'une telle imposture.  
Fruit d'un crime, exécration à toute la nature,  
Maudit, traînant l'opprobre à ma naissance uni,  
Dépouillé de mes biens, de mes états banni,  
Et dérochant ma tête aux pièges de mes frères...  
860 Car sous un autre nom tu connais mes misères,  
Et si je t'abusai, ce n'est pas quand ma voix  
Accusa les cruels d'envahir tous mes droits.  
Si, trahi par les dieux, leur fatale inclémence

---

<sup>a</sup> 1797, Bar.1804 : il donne son fer

<sup>b</sup> 1797, Bar.1804 : [indication absente].

<sup>c</sup> 1797, Bar.1804 : [indication absente].

<sup>(1)</sup> Strophus, Agamemnon, Égisthe, etc..

865 Pour ma perte avec eux semble d'intelligence,  
Achève, et punis-moi de ce déguisement  
Qui trompa leur poursuite et leur ressentiment.  
Punis-moi d'avoir cru que, comme un port tranquille,  
Ta cour en cet orage était mon seul asile ;  
870 Qu'Agamemnon puissant, vainqueur et généreux,  
Protégerait lui-même un prince malheureux.  
Prends ce fer, verse un sang, objet de tant de haines,  
Que nos mêmes aïeux ont transmis dans mes veines.

AGAMEMNON

O ciel ! dont la faveur seconda mes travaux,  
Réserve-tu ma vie à des soucis nouveaux ?  
875 Lorsqu'à peine sauvé<sup>a</sup> des fureurs des tempêtes,  
La mort, dans chaque flot, a paru sur nos têtes ;  
Après dix ans passés en d'horribles combats,  
À prévoir, éviter et donner le trépas,  
Ai-je à me préserver de<sup>b</sup> pièges que j'ignore ?  
880 Et dois-je en mes foyers craindre et punir encore<sup>c</sup> ?  
*(A Égisthe)*  
Qu'oses-tu dire, Égisthe ?...ah ! peux-tu, sans trembler,  
Attester nos aïeux et me les rappeler ?  
N'as-tu donc pas connu l'inimitié fatale  
Par les dieux inspirée au noir sang de Tantale ?  
885 Jamais crimes suivis de tel amas d'horreurs,  
Ont-ils mieux signalé les humaines fureurs ;  
Et, jamais, en des fils, les haines paternelles  
Ont-elles pu trouver de cœurs aussi fidèles ?  
Si d'un piège ennemi tu veux te préserver,  
890 Est-ce dans mes états que tu dois te sauver ?  
Est-ce dans ma cour ? n'as-tu de plus douce retraite ?  
Et pour toi cette enceinte est-elle donc muette ?  
Les murs de ce palais ne te disent-ils pas  
Dans quels tourments Thyeste y reçut le trépas ?  
895 Que mon père, jaloux de venger son outrage,  
En tous lieux y marqua les traces de sa rage ?  
Là, sous les premiers coups de son glaive fumant  
Mourut Europe, aux yeux de son coupable amant.  
Là Thyeste, flatté par ses serments perfides,  
900 En crut un faux pardon scellé des Euménides.

---

<sup>a</sup> 1797 : échappant

<sup>b</sup> msCF : des

<sup>c</sup> [Dans msCF les v. 873-880 étaient signalés par une accolade].

C'est là que de son fils Atrée ouvrit le flanc,  
 Et du festin, c'est là qu'on fit l'apprêt sanglant.  
 Ce seuil, qu'osa toucher ton pied trop téméraire,  
 Ce seuil même est souillé du meurtre de ton père.  
 905 Si j'ai cru voir Thyeste et ses crimes en toi,  
 Soutiens-tu mon aspect, sans retrouver en moi  
 Les traits, les traits vivants du redoutable Atrée ?...  
     ÉGISTHE épouvanté.  
 O ciel !  
     AGAMEMNON  
     Épargnons-nous une vue abhorrée.  
     ÉGISTHE avec fureur.  
 Thyeste !... que veux-tu ?  
     AGAMEMNON  
         De quel transport soudain...  
     ÉGISTHE  
 910 Le vois-tu, pâle, horrible, et la coupe à la main,  
 Celle où son sang versé... Qu'ai-je dit ? Je m'égare.  
     AGAMEMNON  
 Ah ! cruel, malgré toi ta fureur se déclare.  
     ÉGISTHE  
 Les mânes de mon père, à ta voix révoltés,  
 Ont saisi tout à coup mes sens épouvantés !...  
 915 D'Égisthe infortuné qu'ordonne ta vengeance ?  
     AGAMEMNON  
 Qu'il me fuie.  
     ÉGISTHE  
         Et quel est son crime ?  
     AGAMEMNON  
         Sa naissance.  
     ÉGISTHE  
 Les dieux pour le malheur puniront tes mépris.  
     AGAMEMNON  
 Les dieux ne s'arment pas pour ceux qu'ils ont proscrits.  
     ÉGISTHE  
 Ainsi de leur courroux tu te rends le ministre ?  
     AGAMEMNON  
 920 Ainsi, me délivrant de ton aspect sinistre,  
 En t'ordonnant l'exil, je te laisse échapper  
 Au juste châtement d'avoir pu me tromper.

ÉGISTHE

Non, une même terre, et mon courroux l'atteste,  
Ne peut porter les fils d'Atrée et de Thyeste<sup>37</sup>.

AGAMEMNON

925 Demain, de ton aspect purge donc mes états<sup>38</sup>.  
Fuis, ou tremble.

ÉGISTHE

Demain tu ne m'y verras pas.  
( *Il sort. Strophus sort en même temps ; il est suivi des gardes* )<sup>a</sup>

SCÈNE V.

AGAMEMNON, SUITE<sup>b</sup>.

AGAMEMNON

930 Va, rejeton impur<sup>c</sup> d'une race ennemie,  
Rends grâce à ma bonté, qui te laisse la vie ;  
Porte de mers en mers le malheur et l'effroi  
Que les dieux irrités font marcher avec toi.

FIN DU TROISIÈME ACTE

---

<sup>a</sup> 1797, Bar.1804 : [indication absente]

<sup>b</sup> 1797, Bar.1804 : GARDES

<sup>c</sup> 1797 : impur rejeton

ACTE QUATRIÈME.

SCÈNE PREMIÈRE.  
CLYTEMNESTRE, ÉGISTHE

ÉGISTHE

Non, non, laisse-moi fuir ce séjour odieux ;  
Clytemnestre, abandonne un amant furieux.  
Ne te joins pas au sort qui déjà le menace ;  
Crains les yeux ennemis attachés sur ma trace,  
935 Les périls dont ici je suis environné :  
Crains que soudain le roi, sur tes pas ramené ;  
Que Strophus, par son ordre, accourant nous surprendre...

CLYTEMNESTRE

Tous deux au sacrifice ils viennent de se rendre ;  
Moi, qu'un rang importun forçait à m'y montrer,  
940 Auprès d'Agamemnon je n'ai pu demeurer.  
Tremblante pour tes jours, à ma douleur en proie,  
Je n'ai pu soutenir ces cris, ces chants de joie.  
Que crains-tu ? Si le roi, par mon absence instruit,  
Soupçonne en ce moment quel dessein me conduit,  
945 Du moins je n'entends pas, dans ce concours funeste,  
Élever jusqu'aux cieux un nom que je déteste.

ÉGISTHE

Retourne vers Atride, et reçois mes adieux.

CLYTEMNESTRE

Quel discours ?

ÉGISTHE

Le cruel m'a chassé de ces lieux.

CLYTEMNESTRE

Cher Égisthe, je sais jusqu'où sa barbarie  
950 Des haines de son sang a poussé la furie.

ÉGISTHE

Tu le sais ?... Mais sais-tu que mes emportements  
N'ont pas craint de braver ses fiers ressentiments ?  
Sais-tu que de nos cœurs les bouillantes colères  
Ont en nous signalé la haine de nos pères ?  
955 Sais-tu que, de la mort rompant tous les liens,  
Thyeste présidait à ces noirs entretiens ?  
Que ces horribles lieux sont pleins de nos offenses,

Qu'ils ont même frémi du serment des vengeances ?...  
 Prévenons-les. Pourquoi me suis-je abandonné  
 960 Au timide conseil que ton cœur m'a donné ?  
 D'un exil éclatant je fuyais l'infamie<sup>a</sup>,  
 Maintenant on me chasse avec ignominie.  
 N'importe, mon amour n'en a pas murmuré :  
 Il dévore un affront pour toi seul enduré :  
 965 Mais te fuir, mais traîner de rivage en rivage  
 La douleur de te perdre, unie à cet outrage,  
 Expirer loin de toi consumé de regrets,  
 Mais de ce roi barbare...  
 CLYTEMNESTRE  
 Et je m'y soumettrais !  
 Non. Connais Clytemnestre. A toi seul enchaînée,  
 970 Elle a juré de suivre en tout ta destinée.  
 On t'accable, on t'exile ; et voici le moment,  
 Au mépris du danger, de remplir mon serment.  
 Les supplices, la mort, la honte plus cruelle<sup>b</sup>,  
 N'intimideraient pas ce cœur qui t'est fidèle.  
 975 Ordonne...  
 ÉGISTHE  
 Égisthe, hélas ! ne connaît rien d'affreux  
 Qui ne cède à l'horreur de voir briser nos nœuds.  
 Mais que peuvent pour moi ta faiblesse et tes larmes ?  
 Atride a contre nous de plus puissantes armes ;  
 Tes efforts te perdraient, et seraient superflus.  
 980 La force nous soumet à ses vœux absolus.  
 CLYTEMNESTRE  
 On ne peut les braver, mais on peut s'y soustraire.  
 Quel temps à ton départ prescrit sa loi sévère ?  
 ÉGISTHE  
 Demain, au jour naissant, Clytemnestre, je fuis.  
 CLYTEMNESTRE  
 Et demain, loin d'Argos<sup>c</sup>, Égisthe, je te suis.  
 ÉGISTHE  
 985 Quoi ?...  
 CLYTEMNESTRE  
 Tel est mon dessein<sup>d</sup>.

<sup>a</sup> 1797 : Si d'Argos ma prudence au mois se fût bannie !

<sup>b</sup> *msCF* : La honte la plus cruelle,

<sup>c</sup> 1797 : Et demain, sur les mers

<sup>d</sup> 1797 : Eg. : Que dis-tu ?/ Clyt. : Mon dessein.

ÉGISTHE

Quel trouble te l'inspire ?

CLYTEMNESTRE

Est-ce à toi de t'en plaindre !

ÉGISTHE

Est-ce à moi d'y souscrire ?

CLYTEMNESTRE

Égisthe, en me fuyant, serait-il sans effroi ?

ÉGISTHE

O dieux ! si mon vaisseau t'emportait avec moi,

Sur les jours menacés serais-je plus tranquille ?

990 Qui nous protégerait ? quel bord ou quel asile

Au fier Agamemnon déroberait nos pas ?

L'enfer à son courroux ne nous ravirait pas :

Dût-il nous y chercher, sa poursuite jalouse

Y descendrait bientôt demander son épouse.

995 N'as-tu pas sous les yeux l'exemple de ta sœur ?

Que lui servit, dis-moi, qu'un puissant ravisseur,

Au prix des flots de sang qu'Hélène a fait répandre,

Au milieu de sa cour tentât de la défendre ?

Ni tous ces demi-dieux pour sa cause ligués,

1000 Ni les bras des héros et leurs jours prodigués,

Ni ces tours où veillaient tant d'hommes intrépides,

N'ont pu la dérober au pouvoir des Atrides.

Des cendres, des débris, et des bords ravagés,

Attestent et sa honte et leurs affronts vengés.

1005 Pâris même, puni sous les remparts de Troie,

S'est vu ravir le jour, et l'empire, et sa proie<sup>a</sup>.

Moi, sans dieux, sans pays, sans armes, sans soldats,

Que puis-je contre un roi vengeur de Ménélas ?

La Grèce, déplorant le sort de ma victime,

1010 Apprendrait mon supplice aussitôt que mon crime.

CLYTEMNESTRE

Ah ! la fuite peut seule...

ÉGISTHE

Eh ! dis-moi quels climats

Nous mettraient l'un et l'autre à l'abri du trépas ?

Qui sait quelle fureur lui serait inspirée ?

Qui sait alors, instruit par les leçons d'Atrée,

1015 Quels tourments inconnus oserait inventer

---

<sup>a</sup> [Dans msCF les v. 1003-1006 étaient signalés par une accolade].



Sa race<sup>a</sup> ingénieuse et prompte à l'imiter ?  
 Prévenons les forfaits que ma crainte envisage.  
 Épouvanté pour toi de ce cruel présage,  
 J'ai tout lieu de frémir qu'il ne découvre enfin  
 1020 Quels nœuds ont si longtemps uni notre destin ;  
 Son orgueil offensé le rendrait implacable :  
 Me suivre, c'est chercher ta perte inévitable,  
 C'est courir follement à des dangers honteux :  
 Embrasse en nos malheurs un parti moins douteux.  
 CLYTEMNESTRE  
 1025 En est-il ?  
 ÉGISTHE  
 Le trépas est le seul qui me reste :  
 Mais toi, qu'épargne encor la colère céleste,  
 Rentre aux bras d'un époux, sous la loi du devoir ;  
 Combats tous les soupçons qu'il pourra recevoir ;  
 De ma vue à jamais laisse là l'espérance :  
 1030 Je pars.  
 CLYTEMNESTRE  
 De tes mépris enfin j'ai l'assurance.  
 Cruel, il me suffit ! Pars, quitte ce palais ;  
 Tu le veux ? consens donc à ne me voir jamais :  
 Paye ainsi nos beaux jours et ma flamme insensée ;  
 De moi, de mes bienfaits perds jusqu'à la pensée ;  
 1035 Ignore si je vis, si je meurs loin de toi :  
 Pars, te dis-je, et me livre aux vengeances du roi.  
 Quand tu vins implorer mon assistance utile,  
 Que n'avais je pour toi cette froideur stérile ?  
 Que n'ai-je donc frémi, quand tu t'osas nommer,  
 1040 D'accueillir ton malheur, et surtout de t'aimer ?  
 Mon âme, tu le sais, ouverte à ta prière,  
 Au-devant des périls a volé la première :  
 J'ose encore embrasser tes projets, tes malheurs ;  
 Je fuis, si tu veux fuir ; et si tu meurs, je meurs<sup>39</sup>.  
 1045 N'use pas en discours une vaine éloquence ;  
 Sers notre amour, Égisthe, et non pas ma prudence.  
 Quel moyen plus puissant reste-t-il à m'offrir ?  
 A quel autre parti devons-nous recourir ?  
 ÉGISTHE  
 Il n'en est qu'un.

---

<sup>a</sup> 1797 : rage

CLYTEMNESTRE

Lequel ?

ÉGISTHE

Effrayant.

CLYTEMNESTRE

Parle.

ÉGISTHE

Horrible.

CLYTEMNESTRE

1050 Mais certain ?

ÉGISTHE

Trop certain.

CLYTEMNESTRE

Eh ! quoi de plus terrible

Que d'être encor soumise aux détestables lois

D'un mortel dont nos feux ont blessé tous les droits ?

Que pouvons-nous après des injures si grandes ?

Réponds.

ÉGISTHE

Rien.

CLYTEMNESTRE

Tu te tais ?

ÉGISTHE

Et toi, tu le demandes !

CLYTEMNESTRE

1055 Quelle affreuse lumière !... Ah ! mon sang s'est glacé<sup>40</sup> !

D'où vient ce mouvement dont mon sein est pressé ?

Qui doit donc nous ravir, Égisthe, à sa puissance ?

ÉGISTHE

Je ne le sais.

CLYTEMNESTRE

Sa mort ?

ÉGISTHE,

Qui l'a dit ?

CLYTEMNESTRE

Ton silence.

ÉGISTHE

Frémis ; il est trop vrai. Si contre un tel danger

1060 Les dieux avaient daigné tous deux nous protéger,

Le fer l'eût moissonné dans les champs du Scamandre :

Aux rivages d'Argos l'eussent-ils fait descendre ?

La mer n'eût-elle pas, l'abîmant dans ses flots,  
 Empêché son retour, fatal à ton repos ?  
 1065 Son trépas te rendrait la paix qui t'est ravie :  
 Nos maux sont, tu le sais, attachés à sa vie ;  
 Mais qui peut, dans sa gloire, attaquer ce vainqueur ?  
 Mais quel fer s'ouvrirait un passage à son cœur ?...  
 CLYTEMNESTRE  
 Juste ciel ! nous souiller d'un lâche parricide...  
 1070 Tu me fais trembler...  
 ÉGISTHE  
 Oui, que ce mot t'intimide,  
 De ta vaine pitié tu recevras le prix.  
 Attends que ton époux de sa Cassandre épris  
 (Captive, que son choix destine au rang suprême,  
 Et dont il est l'amant et l'esclave lui-même),  
 1075 Attends, et souviens-toi que je l'aurai prédit,  
 Qu'il lui donne à ta honte et son trône et ton lit ;  
 Que, te laissant les pleurs, l'oubli pour ton partage,  
 Il dépouille ton fils de son juste héritage.  
 CLYTEMNESTRE  
 Quoi ! de tant de travaux pour ma race entrepris,  
 1080 Quoi ! de tous nos malheurs, Cassandre aurait le prix ?  
 La fille de Tyndare, ainsi répudiée,  
 Pour elle, aux yeux des Grecs serait humiliée !...  
 Ne te souvient-il plus, barbare, que tu dois  
 Leur conquête à mes pleurs, à mon sang tes exploits ?  
 1085 Ton cœur me trahirait ! ton lâche amour préfère  
 A la mère d'Oreste une femme étrangère !...  
 Penses-tu que, tranquille à ce mortel affront,  
 Je te laisse placer mon bandeau sur son front ?  
 Crois-tu qu'ainsi du trône on me fasse descendre ?  
 1090 Meurent plutôt les Grecs<sup>a</sup>, moi, toi-même, et Cassandre !  
 Tombe Argos et ses murs, et que mille vengeurs  
 D'Ilion en son sein réveillent les fureurs !  
 ÉGISTHE  
 De ton époux encor tu méconnais l'adresse,  
 Si tu crois qu'il avoue une indigne faiblesse ;  
 1095 Mais le moment viendra que, de ma flamme instruit,  
 Il usera du droit d'en répandre le bruit ;  
 Que, chargeant à jamais ta mémoire de crimes,

---

<sup>a</sup> 1797 : Périssse avant tes Grecs,

Ses parjures amours deviendront légitimes.  
Heureuse, si ta mort, servant son feu secret,  
1100 Ne fait plaindre ton juge, et chérir ton arrêt ;  
Ou si, bientôt après ce nouvel hyménée,  
Sous les lois de Cassandre, au fuseau condamnée...  
Oui, ce sont tes périls. Agis, et les préviens :  
Arme contre un perfide ou mon bras... ou le tien.  
1105 Confonds dans son espoir ta rivale punie,  
Frappe, qui ? Le bourreau de ton Iphigénie.  
Ne souffre pas qu'un autre, usurpant tes droits...

CLYTEMNESTRE

Non.

ÉGISTHE

Si tes jours te sont chers, périsse Agamemnon.

CLYTEMNESTRE, *effrayée*

Comment ?...

ÉGISTHE

Cette nuit même.

CLYTEMNESTRE

Et quelle main ?...

ÉGISTHE

La mienne

1110 Punira tout ensemble Atride et sa Troyenne...  
Mais que dis-je ? à mes coups tout ferme le chemin,  
Et les plus assurés partiront de ta main.  
Il faut nous séparer, ou qu'un barbare meure ;  
Prononce : mourra-t-il ? ou dois-je fuir ?

CLYTEMNESTRE

Demeure.

ÉGISTHE

1115 Ah ! je tombe à tes pieds ! Clytemnestre, reçois,  
Pour prix d'un tel serment, mes jours, mon sang, ma foi !  
C'en est fait. Que ce coup te venge et nous unisse,  
Sans attendre qu'ici lui-même nous punisse !

CLYTEMNESTRE

Sors, dérobe tes pas, on marche vers ce lieu...

1120 Sors.

ÉGISTHE

Songe à nos dangers, à notre amour ; adieu.

(il sort)

SCÈNE II.

AGAMAMEMNON, CLYTEMNESTRE

CLYTEMNESTRE

Où fuir ?... C'est mon époux !

AGAMEMNON

En ces lieux retirée,

Pourquoi te dérober à la pompe sacrée ?

Pourquoi, dans l'appareil de ces solennités,

N'as-tu donc pas voulu marcher à mes côtés ?

1125 Quoi ! dans un jour si beau, Clytemnestre craint-elle  
De joindre aux vœux publics ceux d'un amour fidèle ?

CLYTEMNESTRE

L'injuste Agamemnon peut-il l'imaginer ?

AGAMEMNON .

Ta retraite du moins me l'eût fait soupçonner :

Cette douleur profonde en ton visage empreinte,

1130 Cet embarras qu'en vain me déguise la feinte...

CLYTEMNESTRE.

Moi, prince !

AGAMEMNON

Oui : tes regards, ton maintien affecté<sup>41</sup>,

Tout m'alarme, et Strophus m'a dit la vérité.

CLYTEMNESTRE

Strophus ! Que t'a-t-il dit ? par quel affreux langage

A-t-il osé noircir...

AGAMEMNON

Ne lui fais pas outrage.

1135 Strophus, entre les rois soumis à mon pouvoir,  
Seul de ma confiance a rempli tout l'espoir :  
A la tendre amitié comme aux vertus fidèle,  
Chaque instant m'a donné des marques de son zèle.  
Lui-même, pour mes jours craignant quelques hasards,  
1140 N'a-t-il pas sur Égisthe éclairé mes regards ?

CLYTEMNESTRE

Égisthe !... il est banni... Quelle crainte l'alarme ?

AGAMEMNON

Un si faible ennemi que ma rigueur désarme,

Ne peut troubler longtemps son esprit ni<sup>a</sup> le mien.  
 Toi seule, unique objet d'un premier entretien,  
 1145 De doutes affligeants tiens mon âme obscurcie :  
 Il dit que, m'accusant du sort d'Iphigénie...  
     CLYTEMNESTRE à part.  
 Je respire !...  
     AGAMEMNON  
     Ton cœur cherche encore à nourrir  
     Sa blessure profonde, et trop lente à guérir<sup>42</sup>.  
     Mais quoi ! cette douleur à tous deux fut commune.  
 1150 La Grèce entière, hélas ! plaignit mon infortune.  
 Cet arrêt que du sort dicta l'inimitié,  
 De mes plus durs soldats a touché la pitié.  
 Est-il vrai qu'une épouse, envers moi plus sévère,  
 Veuille encore ajouter aux souffrances d'un père ?  
 1155 Doit-elle, se livrant à ses ressentiments,  
 M'envier la douceur de calmer ses tourments ?  
 Clytemnestre, en mon sein viens épancher tes peines ;  
 Connais mieux de l'hymen les consolantes chaînes.  
 Que ce moment est cher<sup>b</sup>, où ses devoirs pieux  
 1160 Rapprochent des époux qu'avaient unis les dieux !  
     CLYTEMNESTRE à part.  
 Malheureuse !  
     AGAMEMNON  
     Que dis-je ? à ce lien durable  
     Nous devons un bonheur solide, inaltérable ;  
     Ces fruits d'un chaste amour, chers objets de tes soins,  
     Ont pu dans tes malheurs te consoler du moins.  
 1165 Mon Electre est pour nous une autre Iphigénie ;  
 Oreste, dont l'amour à sa tendresse unie,  
 Acquitte en t'adorant un devoir bien sacré...  
     CLYTEMNESTRE, à part.  
 O serment homicide à jamais abjuré !  
 O crime !  
     AGAMEMNON  
     Mais pourquoi détournes-tu la vue ?  
     CLYTEMNESTRE  
 1170 Ah ! cesse des bontés dont je suis confondue,  
 Prince ! tous les remords qu'elles me font sentir..

---

<sup>a</sup> *msCF* : et

<sup>b</sup> 1797 : doux

AGAMEMNON

Je demande un regret, et non un repentir.  
Ne me hais point ; reçois le fortuné présage...<sup>a</sup>  
Ciel ! que vois-je ? les pleurs inondent ton visage ?

CLYTEMNESTRE

1175 Je ne m'en défends pas : ils viennent de trahir  
L'horreur que je ressens de t'avoir pu hair.  
Quoi ! mon époux... Ma honte à mes yeux éternelle...  
Aurais-je pu ?... Jamais... Que j'étais criminelle !  
Souffre qu'à tes genoux...

*(Elle se jette aux genoux d'Agamemnon.)*

AGAMEMNON, *la faisant relever*<sup>b</sup>

Lève-toi. Que fais-tu ?

CLYTEMNESTRE

1180 Ah ! pardonne un soupçon à mon cœur combattu...  
La fille de Priam, captive infortunée,  
Que jusque dans Argos ta victoire a traînée,  
Aurait-elle en effet asservi tous tes vœux ?...

AGAMEMNON

1185 Quoi ! ce doute jaloux... Serais-je assez heureux  
Pour que d'un tel soupçon ta tendresse altérée !...

### SCÈNE III.

STROPHUS, AGAMEMNON, CLYTEMNESTRE

AGAMEMNON

Je vois Strophus : bientôt tu vas être éclairée.  
*(à Strophus)*<sup>c</sup>  
J'invoque en ce moment ton zèle officieux :  
Ami, daigne guider Cassandre dans ces lieux.  
*(Strophus sort.)*<sup>d</sup>

---

<sup>a</sup> 1797 : Ne me hais point ; bannis entre nous tout ombrage,

<sup>b</sup> [Les deux indications scéniques sont absentes dans 1797 et Bar.1804]

<sup>c</sup> 1797 ; Bar.1804 : à Strophus qui paraît.

<sup>d</sup> 1797 ; Bar.1804 : (Strophus sort.) / (à Clitemnestre)

SCÈNE IV.

AGAMEMNON, CLYTEMNESTRE

AGAMEMNON

1190 Qu'un tendre amour renaisse en ton âme calmée,  
Reine, de ton époux tu fus toujours aimée.  
Lorsqu'Ilion tomba sous les coups du destin,  
Nos Grecs, se partageant leur immense butin,  
Tout prêts à tendre aux vents leurs voiles fugitives,  
Des seuls arrêts du sort reçurent leurs captives<sup>a</sup>.  
1195 Cassandre me suivit : dès lors je lui jurai<sup>b</sup>  
D'adoucir son malheur en ma cour honoré ;  
De sauver sa pudeur d'un criminel outrage ;  
Ainsi, la protégeant dans son triste esclavage,  
Mon joug qu'elle craignait devint son seul appui.

SCÈNE V<sup>c</sup>.

STROPHUS, CASSANDRE, AGAMEMNON,  
CLYTEMNESTRE<sup>d</sup>.

AGAMEMNON

1200 Mais je revois Strophus, et Cassandre avec lui.

CASSANDRE

Qui me rappelle au jour ? qui me ravit encore  
A l'éternelle nuit que ma douleur implore ?  
Ne puis-je attendre en paix l'instant de mon trépas ?  
Prince, que me veut-on ? où conduis-tu mes pas ?

AGAMEMNON

1205 Devant Agamemnon, qui confie à la reine  
Le soin de soulager ta misère et ta chaîne.  
Son joug, comme le mien facile à supporter,  
N'aura pas de rigueurs qui soient à redouter.

---

<sup>a</sup> [Dans msCF les v. 1191-1194 étaient signalés par une accolade]

<sup>b</sup> msCF : Quand le sort me donna Cassandre, je jurai msCF :

<sup>c</sup> 1797, Bar.1804 : SCENE III [les scènes III et IV faisaient encore partir de la scène II, qui se terminait par le vers 1200].

<sup>d</sup> 1797 ; Bar.1804 : LES PRÉCÉDENS, CASSANDRE, STROPHUS.



- De ton sort à jamais elle devient maîtresse.  
 CASSANDRE
- 1210 Apollon, prends pitié de ta triste prêtresse !  
 Dieux ! justes dieux !  
 STROPHUS  
 Pourquoi leur adresser tes cris ?  
 CASSANDRE  
 Apollon !  
 CLYTEMNESTRE  
 Quelle haine enflamme tes esprits ?...  
 Ne saurais-tu me voir sans frémir d'épouvante ?  
 CASSANDRE  
 Où suis-je ?  
 AGAMEMNON  
 Chez Atride.  
 CASSANDRE  
 O demeure sanglante !
- 1215 Murs qu'a souillés le meurtre ! exécration séjour,  
 Dont l'aspect fit pâlir et reculer le jour.  
 CLYTEMNESTRE troublée.  
 De ses esprits émus le délire s'empare.  
 CASSANDRE  
 Quels cris ! quels hurlements ! quel appareil barbare !  
 Des femmes, des enfants, tombant sous les couteaux...
- 1220 Que vois-je autour de moi... que des pères bourreaux<sup>a43</sup>,  
 De parjures<sup>b</sup> époux, des frères parricides ?  
 AGAMEMNON  
 Hélas ! contre le sang des tristes Pélopidés  
 Qui t'anime aujourd'hui ? par quelle déraison  
 Rappeler les malheurs de toute ma maison ?  
 CASSANDRE
- 1225 N'apercevez-vous pas ces fantômes livides,  
 Dans ce palais assis, monstres de sang avides ?  
 L'œil arrêté sur nous, ils portent dans leurs mains  
 De palpitantes chairs et des lambeaux humains...  
 Effroyable repas dont se nourrit un père.  
 AGAMEMNON, *irrité*.
- 1230 Veux-tu du ciel vengeur réveiller la colère ?

---

<sup>a</sup> Fay.1797<sub>1</sub> : Ah! je ne vois ici que des pères bourreaux,

<sup>b</sup> 1797 : D'adultères

CASSANDRE

Toi qui de ces forfaits me défends de parler,  
Prévois-tu qu'ils sont prêts à se renouveler ?

Ignorest-tu le coup que médite la rage ?...

Écoute. Chez Pluton je vais fuir l'esclavage.

1235 Tremble que le destin ne t'y pousse avec moi.

Déjà sa main de fer s'appesantit sur toi.

CLYTEMNESTRE à part.

Dieux !

STROPHUS

Je cède à l'horreur que ce discours m'inspire :

Qu'il soit ou non l'effet des songes du délire,

Ou que l'esprit divin lui prête son secours,

1240 Atride, il m'est permis de craindre pour tes jours.

Toi, prêtresse, éclaire la cause de ton trouble...

Tu ne me réponds point, et ton effroi redouble...

Des présages affreux paraissent te glacer...

CASSANDRE

Oui, je sens sur mon front mes cheveux se dresser...

1245 Mon corps transit et brûle, et mon âme obsédée

Ne contient plus le dieu dont elle est possédée...

Il me presse, il m'embrasse, et la mort m'apparaît.

La victime s'approche, et le fer est tout prêt...

O vous tous, arrachez-le aux coups qu'elle lui porte...

1250 Tous les mânes en foule assiègent cette porte...

Dans un chant funéraire éclatent leurs transports !

Oubliait-on qu'ici les déesses des morts

Sont du dieu des banquets les compagnes cruelles,

Et que dans le carnage il s'enivre avec elles ?

AGAMEMNON

1255 De quelle obscurité tes discours sont voilés !

CASSANDRE

Ne m'entendez-vous pas ?

STROPHUS

Explique-toi.

CASSANDRE

Tremblez.

STROPHUS

D'où naît de tous tes sens l'horreur involontaire ?

Réponds.

CASSANDRE  
 Ne pouvez-vous percer ce noir mystère ?  
 AGAMEMNON  
 Sommes-nous d'un malheur menacés par les cieux ?  
 CASSANDRE reculant.  
 1260 Quel sang, quel air impur respiré-je en ces lieux ?  
 AGAMEMNON  
 Celui qu'au prochain temple exhale l'hécatombe.  
 CASSANDRE  
 Non ; le souffle infecté, la vapeur de la tombe !  
 AGAMEMNON  
 Grands dieux ! et quel péril...  
 CASSANDRE  
 O déplorable roi !  
 AGAMEMNON  
 Qui te l'annonce ?  
 CASSANDRE  
 Un dieu.  
 AGAMEMNON  
 Qui doit-on frapper ?  
 CASSANDRE  
 Toi.  
 AGAMEMNON  
 1265 Moi ! quand de mon retour le triomphe s'apprête ?  
 CASSANDRE  
 Ilion a péri dans la nuit d'une fête.  
 AGAMEMNON  
 Quand mes vœux, mon encens, reçus des immortels...  
 CASSANDRE  
 On égorgea Priam embrassant leurs<sup>a</sup> autels<sup>44</sup>.  
 CLYTEMNESTRE courroucée.  
 De Troie et de Priam chasse l'image vaine.  
 CASSANDRE  
 1270 Je puis voir une Troie où je vois une Hélène<sup>45</sup>.  
 CLYTEMNESTRE  
 Téméraire !  
 CASSANDRE  
 Est-ce à toi de m'oser outrager ?  
 Quelle main dans son flanc brûle de se plonger ?  
 Qui conjure sa mort ? quels ennemis perfides

---

<sup>a</sup> *msCF* : les

- Vont tendre sous ses pas leurs pièges homicides ?
- 1275 O patrie ! ô Troyens ! pardonnez à ces pleurs  
 Qu'arrache à ma pitié le sort de vos vainqueurs.  
 La sombre Némésis<sup>a</sup> guide ce couple infâme :  
 Nuit perfide !... un poignard dans la main d'une femme,  
 De son époux trahi prête à trancher les jours...
- AGAMEMNON, à *Clytemnestre*
- 1280 Quoi ! reine, tu frémis ?  
 CLYTEMNESTRE  
 De ses affreux discours.  
 Triomphe, applaudis-toi de ce rare avantage,  
 Prince, qui t'a donné cette esclave en partage ?  
 C'est le plus beau présent que, pour venger leurs bords,  
 T'auront fait les Troyens en fuyant chez les morts.
- 1285 Sa noire inimitié, que révolte sa chaîne,  
 Secoue entre nous deux les flambeaux de la haine...  
 C'est-toi qui fis ses maux, c'est toi dans Ilion  
 Qui portas le ravage et la destruction.  
 Il tarde à son courroux que ton épouse meure
- 1290 Victime dévouée à ces morts qu'elle pleure,  
 Et nos divisions sont ses derniers moyens.  
 Mais qu'attendre en effet des filles des Troyens ?  
 Ils leur ont en mourant laissé pour héritage  
 La soif de notre sang, le désespoir, la rage<sup>b</sup> ;
- 1295 Et lorsqu'elle monta, prince, sur tes vaisseaux,  
 Voilà quelles fureurs la suivaient sur les eaux.  
 Avec elle aujourd'hui sois donc d'intelligence ;  
 Crois ces prédictions que dicta la vengeance,  
 Ces rêves imposteurs qui noircissent ma foi ;
- 1300 Couronne une ennemie, Atride, et frappe-moi<sup>c</sup>.  
 CASSANDRE  
 Quoi ! les avis du ciel accusés d'imposture  
 Auront en vain...  
 AGAMEMNON  
 Renferme un criminel augure,  
 Je pardonne à l'excès de ton adversité,  
 Ce délire effrayant d'un esprit irrité.
- 1305 Mais, si dans ces discours ta fureur persévère,

<sup>a</sup> 1797 : Une noire fureur

<sup>b</sup> [Dans msCF les v. 1285-1288 et 1291-1294 étaient signalés par une accolade, alors que les vers 1289 et 1290 étaient invertis].

<sup>c</sup> msCF : Atride, frappe-moi.

Alors peut-être, armé d'un courroux plus sévère,  
Il me serait aisé d'éclairer le dessein  
Qu'a pu former la haine enfermée en<sup>a</sup> ton sein.

CASSANDRE

Ah ! la fatalité sur nous deux étendue,  
1310 Épaissit le bandeau qui te couvre la vue.  
Le cruel Apollon, qui me poursuit toujours,  
Rend ainsi les mortels à mes oracles sourds.  
Que me sert de porter ces voiles, ces symboles,  
Attributs d'un pouvoir qu'il ôte à mes paroles ?  
1315 Dieu terrible ! il est temps enfin de dépouiller  
Ces ornements sacrés que ma mort va souiller.  
J'ai voulu te sauver ; je vais périr moi-même.  
La Parque a de tous deux marqué l'heure suprême ;  
Tous deux on nous immole, et mes restes errants  
1320 Flottent sans sépulture, en proie aux noirs torrents.  
Déjà, prêt à lever sur nous ses mains impies,  
Le crime en ce moment nous dévoue aux furies.  
Demain tu dormiras au lit de tes aïeux ;  
Souviens-toi de ces mots. — O toi, du haut des cieux,  
1325 Dérobe à leurs forfaits ta lumière adorée ;  
Divin Soleil ! exauce une femme éplorée ;  
Punis nos meurtriers, et fais luire sur eux  
Le jour de la vengeance accordée à mes vœux.  
(Elle sort)

## SCÈNE VI.

STROPHUS, AGAMEMNON, CLYTEMNESTRE

CLYTEMNESTRE

Agamemnon croit-il qu'à ce point criminelle...

AGAMEMNON

1330 Non ; mes justes rigueurs ont su te venger d'elle.  
Puisse la mort m'atteindre, avant de soupçonner  
Qu'une épouse jamais veuille me la donner !  
(*Clytemnestre sort*)

---

<sup>a</sup> *msCF* : dans

SCÈNE VII.

STROPHUS, AGAMEMNON

STROPHUS

Me préserve le ciel de soupçonner la reine !  
Mais je crains la prêtresse et le dieu qui l'entraîne<sup>a</sup> :  
1335 Ses menaçants avis<sup>b</sup>, par son effroi dictés,  
Peut-être sans justice étaient-ils rejetés.  
Je n'ose envisager un présage si triste ;  
Je redoute pour toi... Te l'avouerai-je ? Égisthe,  
Il te hait : un forfait serait digne de lui.

AGAMEMNON

1340 Demain il quitte Argos.

STROPHUS

Il y reste aujourd'hui.  
Ah ! par l'amour d'un fils si cher à ta pensée,  
Par la crainte, en un mot, dont mon âme est glacée,  
Qu'un ordre rigoureux<sup>c</sup>, le chassant de ces bords,  
Fasse au vaisseau d'Égisthe ouvrir soudain nos ports.

AGAMEMNON

1345 Eh bien ! qu'il parte donc, Strophus ; dispose, ordonne :  
A ton zèle prudent ton ami s'abandonne.  
( *La nuit vient pendant l'entr'acte* )<sup>d</sup>

FIN DU QUATRIEME ACTE.

---

<sup>a</sup> 1797 : Me préserve le ciel d'accuser la princesse/ Mais je n'ai pu sans crainte écouter la prêtresse

<sup>b</sup> 1797 : Atride, et ses avis,

<sup>c</sup> 1797 : plus pressant

<sup>d</sup> 1797, Bar.1804 : [*indication absente*].

ACTE CINQUIEME.

*(Le théâtre est dans l'obscurité, et n'a d'autre lumière que celle que donne  
deux candélabres qui ont été allumés pendant l'entr'acte)<sup>a</sup>*

SCÈNE PREMIÈRE.

STROPHUS, ORESTE, AGAMEMNON

STROPHUS

Il conspirait ta perte, et l'âme d'un héros  
Avait imprudemment méprisé ses complots.  
Cette nuit eût couvert un forfait de son ombre<sup>46</sup>.  
1350 Aux cris de ses amis j'ai reconnu leur nombre :  
Il était temps pour nous que ton ordre absolu  
Vint hâter son exil, sagement résolu.  
J'ai de ce prompt départ<sup>b</sup> surveillé la conduite ;  
Et, d'Égisthe au rivage accompagnant la fuite,  
1355 J'ai vu la rame enfin l'emporter loin d'Argos.  
Livre-toi sans alarme<sup>c</sup> aux douceurs du repos.

AGAMEMNON

Comment d'un digne prix acquitter tant de zèle ?

ORESTE

Qu'entends-je ? et quelle était sa trame criminelle ?..

AGAMEMNON

Rassure-toi, mon fils ; les dieux, dans les combats,  
1360 Ont cent fois de mon sein écarté le trépas ;  
M'ont-ils jusqu'à ce jour couvert de leur égide,  
Pour me faire tomber sous le bras d'un perfide ?  
De ces moments si doux qui peut troubler la paix ?  
A former tes vertus consacrant désormais  
1365 Les ans, nombreux encor, que mon âge me laisse,  
Je ferai de mon fils un héros pour la Grèce.  
Qu'il sache, ne prenant que le ciel pour appui,  
Et vivre pour son peuple, et s'immoler pour lui ;  
Et si la guerre un jour réclame sa vaillance,  
1370 Que la gloire le guide, et surtout la clémence.

---

<sup>a</sup> 1797, Bar.1804 : [indication absente].

<sup>b</sup> 1797 : J'ai de ce dernier soin

<sup>c</sup> msCF : alarmes

Apprends, ce que mes torts m'ont à moi-même appris,  
A ne point prodiguer de superbes mépris.  
De ces hautes leçons j'instruirai ta jeunesse ;  
Et, de soins paternels t'environnant sans cesse,  
1375 Je veillerai, fidèle à mes devoirs nouveaux,  
La nuit à ton sommeil, le jour à tes travaux.  
Adieu, Strophus. Oreste, accompagne ton père.  
Fatigué<sup>a</sup> si longtemps de courses et de guerre,  
Je suis impatient, après dix ans entiers,  
1380 De reposer ma tête au sein de mes foyers.  
*(Il entre dans sa chambre avec ORESTE.)*

## SCÈNE II.

STROPHUS seul.

A l'abri des périls sommeille en assurance.  
D'Égisthe qui nous fuit j'ai trompé l'espérance,  
Heureux si je ravis, l'éloignant à jamais,  
Atride à ses fureurs, la reine à des forfaits !  
1385 C'est moi qu'en ses chagrins elle accuse peut-être ;  
Et son premier courroux...

## SCÈNE III.

CLYTEMNESTRE, STROPHUS

STROPHUS

Mais je la vois paraître  
Quelle sombre douleur obscurcit son regard ?<sup>b</sup>  
Reine...

CLYTEMNESTRE

Que me veux-tu ? Sors, malheureux vieillard ;  
Sors, cruel artisan du chagrin qui me ronge.

STROPHUS

1390 Je respecte le trouble où son excès te plonge.  
Je me tais.

CLYTEMNESTRE

Laisse-moi.  
*(Strophus sort)*<sup>c</sup>

---

<sup>a</sup> 1797 : Accablé

<sup>b</sup> [Dans 1797 et Bar.1804, ce distique faisait partie de la scène précédente].

<sup>c</sup> 1797, Bar.1804 : [indication absente].



## SCÈNE IV.

CLYTEMNESTRE seule.

Dieux cruels ! dieux jaloux !

Vous m'avez donc rendue au joug de mon époux !

Faut-il ainsi toujours que je lui sacrifie

Les nœuds dont la douceur m'attachait à la vie !

1395 Égisthe a pu me fuir ! Égisthe !... il a douté  
Du courage d'un cœur à qui rien n'eût coûté.

Il me fuit ; il me laisse, à l'hymen asservie,

Traîner dans les regrets une odieuse vie...

Misérable ! eh ! quel est ton coupable transport ?

1400 N'as-tu pas d'un époux osé jurer la mort ?

Ces dieux, que tes chagrins accusent d'injustice,

T'ont peut-être arrêtée au bord du précipice.

Qui sait où la fureur aurait pu m'entraîner ?

Qui sait à quels remords j'allais me condamner ?

1405 Et d'opprobre<sup>a</sup> et de pleurs quelle source éternelle !

Femme alors redoutable autant que criminelle,

Mon complice lui-même, après le coup porté,

Eût craint un lit fatal, d'un meurtre ensanglanté.

Mais moi, que deviendrai-je en ma douleur farouche,

1410 Si l'époux que je hais me rappelle en sa couche ?

Sa détestable vue irrite mes regrets ;

De l'amant que je pleure elle embellit les traits :

Aux bras d'Agamemnon désormais étrangère,

Nos nœuds seront pour moi les serpents de Mègère :

1415 Ne frémirai-je pas lorsqu'il viendra presser

Mon cœur près de ce cœur que j'ai voulu percer ?

A ses côtés, la nuit, veillant épouvantée,

Ou d'un sommeil affreux tristement agitée,

Je croirai voir ce lit, trahi par mes noirceurs,

1420 S'éclairer aux flambeaux des infernales sœurs...

Ah ! que n'ai-je plutôt, jouissant de mon crime,

A mon coupable amour immolé sa victime !

Quel tourment plus cruel, ô dieux, que d'hésiter

A commettre un forfait qu'on osa méditer ;

1425 De brûler du désir de se rendre homicide ;

---

<sup>a</sup> 1797 : et de rage

De subir le remords avant le parricide,  
D'en regretter les fruits ; et, d'un cœur combattu,  
De passer, de flotter du crime à la vertu ;  
Et d'éprouver, parmi ces troubles exécrables,  
1430 La peur des châtimens qui sont dus aux coupables !<sup>a</sup>

SCÈNE V.

*ÉGISTHE* dans le fond<sup>b</sup>, *CLYTEMNESTRE*.

*(Égisthe est accompagné de Grecs qui lui sont dévoués, il leur parle bas, et ils s'éloignent)<sup>c</sup>*

*CLYTEMNESTRE*

Mais qui marche dans l'ombre ?... Ou mon œil est trompé,  
Ou c'est lui<sup>d</sup>.

*ÉGISTHE* à voix basse, en l'approchant<sup>e</sup>.

C'est moi-même.

*CLYTEMNESTRE*

O ciel !

*ÉGISTHE*

L'as-tu frappé ?

*CLYTEMNESTRE*

Que me dis-tu ?

*ÉGISTHE*

Réponds : Agamemnon respire ?

*CLYTEMNESTRE*

Égisthe...

*ÉGISTHE*

Adieu !... Je meurs. - Tu n'as plus rien à dire ?<sup>f</sup>

*CLYTEMNESTRE*

1435 Arrête !... Mais comment, ici, toi, dans la nuit,  
Quel guide, quel chemin ou quel dieu t'a conduit ?

*ÉGISTHE*

L'enfer ; oui, trop crédule en ton serment perfide,  
A la faveur de l'ombre, une barque rapide

---

<sup>a</sup> 1797 : Eût craint un lit fatal, d'un meurtre ensanglanté./ Si d'effort vertueux mon cœur n'est plus capable/  
Mourons, en le perdant sans être plus coupable.

<sup>b</sup> 1797, Bar.1804 : [indication absente].

<sup>c</sup> 1797, Bar.1804 : [indication absente].

<sup>d</sup> [Dans 1797 et Bar.1804, le vers 1431 et les trois premières syllabes du vers 1432 faisaient partie de la scène précédente].

<sup>e</sup> 1797, Bar.1804 : à voix basse

msCF : à voix basse, s'approchant

<sup>f</sup> 1797 : Je t'entends, il faut donc que j'expire.

Me remit sur le bord d'où partit mon vaisseau ;  
 1440 Et, m'engageant pour toi dans un péril nouveau,  
 D'une escorte suivi, j'aborde le rivage ;  
 Des soldats y veillaient, me fermaient tout passage<sup>a</sup> ;  
 Mes coups, qui dans le port les ont soudain surpris,  
 Dans leurs derniers soupirs ont étouffé leurs cris.  
 1445 Ceux que j'avais gagnés m'ont ouvert cet asile ;  
 Aux portes du palais, à celles de la ville,  
 J'ai placé les amis dont je suis<sup>b</sup> assuré ;  
 Et quand tu me revois, quand tout est préparé,  
 C'est toi seule qui rends ma perte inévitable !  
 1450 Si j'osai reparaître en ce lieu redoutable,  
 Qui put m'y ramener ? Ingrate, ce fut toi.  
 Son trépas fut juré, j'y revins sur ta foi ;  
 Pour toi seule tremblant<sup>c</sup>, j'accourais te soustraire  
 Aux périls attachés à ce coup nécessaire ;  
 1455 Il l'est ! n'en doute pas. Si ta timide main  
 Hésite avant le jour à frapper l'inhumain,  
 Tu te livres toi-même aux tourments qu'il t'apprête.  
 C'est pour t'en avertir que j'expose ma tête ;  
 Et j'en fus trop instruit en échappant aux bras  
 1460 Qu'il avait, sur les eaux, chargés<sup>d</sup> de mon trépas<sup>e</sup>.

CLYTEMNESTRE

Est-il vrai ?

ÉGISTHE

De nos feux il a su le mystère.

CLYTEMNESTRE

Justes dieux, de quel voile il couvre sa colère !

ÉGISTHE

N'attends pas qu'elle éclate, et préviens par sa mort..

CLYTEMNESTRE

Je tremble...

ÉGISTHE

Hâte-toi.

CLYTEMNESTRE

Retiens ces cris... il dort.

---

<sup>a</sup> 1797 : ...nouveau./ Suivi d'hommes zélés j'affronte le rivage/ Des nocturnes gardiens nous fermoient tout passage.

<sup>b</sup> 1797 : dont j'étais

<sup>c</sup> 1797 : effrayé

<sup>d</sup> Fay.1797 : chargé [Lemercier corrige cette coquille dans la section Errata de la même édition (voir à ce propos la Note sur les textes)].

<sup>e</sup> [Dans msCF les v. 1457-1460 étaient signalés par une accolade]

ÉGISTHE  
 1465 Il dort ?  
 CLYTEMNESTRE  
 Ici.  
  
 ÉGISTHE  
 Sa vie est en notre puissance...  
 Tu meurs en l'épargnant, qu'attends-tu ?  
 CLYTEMNESTRE  
 Sa vengeance.  
 Non, dût-il me punir, ne crois pas qu'en son sein  
 Clytemnestre jamais plonge un fer assassin.  
 ÉGISTHE  
 Ce mot seul a dicté l'arrêt de mon supplice.  
 1470 Je vole de ce pas lui livrer ton complice<sup>a</sup>.  
 A ma fuite en effet quels chemins sont ouverts ?  
 Mon audace me livre, et m'a fermé les mers.  
 Rencontré dans ces lieux, ma trame est avérée.  
 De la chambre du roi si j'aborde l'entrée,  
 1475 Qu'importent les périls que j'aurais à courir !  
 Mais un coup imprudent te condamne à mourir :  
 Il faut oser, mais vaincre, et non pas que ma rage  
 Cède aux fougueux transports d'un aveugle courage<sup>b</sup>.  
 Que j'entre, et qu'il s'écrie<sup>c</sup>, à ma vue alarmé,  
 1480 On viendra le ravir à mon bras désarmé ;  
 D'un attentat sans fruit, toi-même alors victime...  
 CLYTEMNESTRE  
 Où suis-je ?... Un dieu fatal veut m'entraîner au crime...  
 Égisthe... épargne- moi... Mes sens, pleins de terreur,  
 N'ont jamais éprouvé cette invincible horreur...  
 1485 Mais quoi ! de nos liens qui donc osa l'instruire ?...  
 ÉGISTHE  
 Sa Cassandre, et Strophus si jaloux de nous nuire.  
 Prends ce fer, entre, et frappe, et sauve notre amour.  
 (*Il lui présente un poignard*)  
 CLYTEMNESTRE  
 Jamais.  
 ÉGISTHE  
 De la clarté n'attends pas le retour.

<sup>a</sup> [Vers absent dans msCF]

<sup>b</sup> [Dans msCF les v. 1475-1478 étaient signalés par une accolade]

<sup>c</sup> msCF : Qu'il me voie et s'écrie,

En vain il t'a nié son crime et ta rivale...

Elle va triompher.

CLYTEMNESTRE

1490                   Que faire ?... O nuit fatale !

ÉGISTHE

Tu balances ? Eh bien ! cruelle, dans mon flanc

Enfonce ce poignard, et traîne-moi sanglant,

Pâle et mort, mais percé par un coup moins sensible,

Traîne-moi sous les yeux de ton juge inflexible ;

1495                   Que mon corps palpitant, à ses regards livré,

Soit de ton innocence un témoin assuré.

CLYTEMNESTRE

Non, tu ne mourras point.

ÉGISTHE

Que l'un de nous périsse :

Agamemnon, ou moi ; que ta haine choisisse.

Quel bruit... Est-ce la mort qui vient t'envelopper ?

CLYTEMNESTRE

Donne ce fer.

ÉGISTHE l'armant du poignard, et la poussant dans  
la chambre d'Agamemnon<sup>a</sup>

1500                   Échappe au coup qu'on veut frapper...

Va, cours, le péril presse, et ce poignard te reste.

(*Clytemnestre entre dans la chambre d'Agamemnon*)<sup>b</sup>

## SCÈNE VI.

ÉGISTHE, *seul*.

Sors du fond des enfers, sors, ombre de Thyeste !

Viens repâître tes yeux du sang prêt à couler,

Viens saisir l'ennemi qu'elle court t'immoler...

1505                   Sa tête est maintenant sous le fer parricide.

D'une épouse en fureur c'est la main qui le guide ;

Sa haine et nos périls rendent le coup certain...

Mais quoi ?... qui peut causer ce tumulte soudain ?

Je n'entends pas le coup qui doit trancher sa vie...

1510                   Dieux !... oh ! si ma victime allait m'être ravie !

Courons moi-même...

AGAMEMNON douloureusement, dans sa chambre.<sup>c</sup>

---

<sup>a</sup> 1797, Bar.1804 : L'armant du poignard.

<sup>b</sup> 1797, Bar.1804 : [*indication absente*].

<sup>c</sup> 1797, Bar.1804 : douloureusement, derrière la scène.

Arrête !  
ÉGISTHE triomphant.  
Il meurt, et je suis roi !...  
Elle revient.

SCÈNE VII.

CLYTEMNESTRE, ÉGISTHE

CLYTEMNESTRE

Où vais-je ? où suis-je ?... Ah ! soutiens-moi.  
N'as-tu pas entendu...

ÉGISTHE

Quoi ?

CLYTEMNESTRE

Dans cette demeure...

ÉGISTHE

Eh bien ?

CLYTEMNESTRE

On a parlé.

ÉGISTHE

Moi seul.

CLYTEMNESTRE

Quand ?

ÉGISTHE

Tout à l'heure.

CLYTEMNESTRE.

1515 O forfait ! dans son sein mon bras s'est donc plongé !  
(Elle jette le poignard, Égisthe le saisit avec empressement)<sup>a</sup>

ÉGISTHE *le poignard à la main*<sup>b</sup>.

Voilà le sang d'Atride, et Thyeste est vengé !

CLYTEMNESTRE

A ses cris expirants Oreste se réveille...

Oreste... il est entré, si j'en crois mon oreille...

Dans l'ombre... moi... j'ai fui ces exécrationnels lieux.

---

<sup>a</sup> 1797, Bar.1804 : [indication absente].

<sup>b</sup> 1797, Bar.1804 : lui ravissant le poignard

ÉGISTHE *souriant*  
1520 Voilà le sang d'Atride !... ah ! je respire.  
CLYTEMNESTRE  
Dieux !  
Le rire est sur sa bouche, et le sang coule encore !  
ÉGISTHE  
Dois-tu ?...  
CLYTEMNESTRE  
Je te connais enfin, et je m'abhorre.

#### SCÈNE VIII.

CLYTEMNESTRE, ÉGISTHE, PALLÈNE,  
GRECS du parti d'Égisthe.<sup>a</sup>

PALLÈNE  
Prince, accours, montre-toi. Cassandre, à ses clameurs,  
Éveille le palais, agité de rumeurs.  
1525 Cependant elle touche à son heure suprême :  
Le poison, à ton ordre, apprêté par moi-même  
Dans ses veines déjà fait pénétrer la mort.  
Les cris d'Agamemnon m'ont instruit de son sort.  
Règne. Qu'à ton pouvoir tout cède, tout s'enchaîne ;  
1530 Fais taire la révolte, et parais<sup>47</sup>.  
ÉGISTHE  
Oui, Pallène,  
J'y cours ; et ce poignard, teint d'un sang odieux,  
Va leur montrer qu'Égisthe est maître dans ces lieux.  
*(Il sort avec Pallène et les Grecs)*

#### SCÈNE IX.

CLYTEMNESTRE, ORESTE

CLYTEMNESTRE  
Qu'aperçois-je ? Mon fils ! Où me cacher ?...  
ORESTE pâle et en désordre.  
Ma mère !...

---

<sup>a</sup>1797, Bar.1804 : LES MÊMES, PALLÈNE

Oh ! viens voir de quel coup on a frappé mon père...  
 1535 Viens donc.  
 CLYTEMNESTRE  
 Arrête, enfant, et détourne tes pas  
 Loin des lieux qu'ont souillés le crime et le trépas.  
 ORESTE  
 Il inonde de sang et le marbre et sa couche.  
 Au travers des sanglots qui sortaient de sa bouche,  
 Il m'a crié : « Ta mère... » Ah ! tout près de mourir,  
 1540 Sans doute il t'appelait pour l'aller secourir.  
 CLYTEMNESTRE  
 Terre, ouvre-toi !  
 ORESTE  
 Crois tu qu'au jour on le rappelle ?  
 CLYTEMNESTRE  
 Plût aux cieux !  
 ORESTE  
 Je t'entends.  
 CLYTEMNESTRE, *à part*  
 O mère criminelle !  
 ORESTE  
 Eh bien ! du ciel vengeur invoquons le courroux  
 Contre un lâche assassin qui lui porta ses coups.  
 CLYTEMNESTRE  
 1545 Ah ! puisse l'accabler la colère céleste !

#### SCÈNE X.

(*Le théâtre est éclairé*)<sup>a</sup>

CLYTEMNESTRE, ORESTE, STROPHUS,  
 CASSANDRE, ARGIEUS ; SOLDATS portant des torches.<sup>b</sup>

CASSANDRE  
 Strophus, il en est temps, sauvez, sauvez Oreste !  
 STROPHUS  
 Mon fils, quitte un séjour de carnage et d'effroi.  
 ORESTE  
 Ma mère nous suit-elle ?

<sup>a</sup> 1797, Bar.1804 : [indication absente].

<sup>b</sup> 1797, Bar.1804 : LES PRÉCÉDENS, CASSANDRE, STROPHUS, ARGIEUS, SOLDATS portant des flambeaux.



STROPHUS

Oreste, éloigne-toi,  
Si du fer meurtrier tu crains d'être victime.  
1550 Égisthe hautement a publié son crime...  
O cher enfant, suis-moi ! Qu'un sanglant souvenir  
Te retrace un forfait que ton bras doit punir.  
ORESTE  
Oui, j'en prends à témoin les filles du Tartare.  
CASSANDRE,  
Courez, fuyez, cachez-le aux fureurs d'un barbare...  
1555 Il rentre, et la menace étincelle en ses yeux.  
(*Strophus emmène Oreste, accompagné d'Argiens et de Soldats portant des torches*)

SCÈNE XI.<sup>a</sup>

CLYTEMNESTRE, ÉGISTHE, PALLÈNE,

CASSANDRE, ARGIEUS, GRECS dévoués à Égisthe, et SOLDATS portant des torches.<sup>b</sup>

ÉGISTHE

Argiens, retenez ces cris séditieux,  
Ou sans peine, aux transports d'une vaine insolence,  
Les fers, l'exil, la mort, imposeront silence.  
Reine, sèche tes pleurs. Atride a justement  
1560 De ses longs attentats reçu le châtement :  
Sa tendre Iphigénie, offerte à son passage,  
Déjà, pour l'embrasser, l'attend au noir rivage.  
Pallène, fais remettre Oreste en mon pouvoir,  
Cours<sup>c</sup>.

CLYTEMNESTRE

Oreste !

CASSANDRE à Égisthe.

Abandonne un sanguinaire espoir...

1565 Il est loin.

EGISTHE *avec effroi et fureur.*

Que dis-tu ?

CASSANDRE

Ce que ton cœur redoute.

Du crime ainsi toujours le crime ouvre la route.

---

<sup>a</sup> Bar.1804 : SCENE XI ET DERNIÈRE.

<sup>b</sup> 1797, Bar.1804 : ÉGISTE, CASSANDRE, CLITEMNESTRE, PALLÈNE, GRECS armés portant des torches.

<sup>c</sup> 1797 : vas

Au sang d'Agamemnon c'est peu d'être baigné,  
Si, pour monter au trône, Oreste est épargné.

CLYTEMNESTRE

Que crains-tu pour ses jours, protégés par sa mère ?...  
Rends-moi, rends-moi mon fils.

CASSANDRE *hors d'elle-même.*

1570 Et toi, rends-lui son père<sup>48</sup>.

ÉGISTHE

Apprends-nous sa retraite, ou, t'arrachant le jour<sup>a</sup>,  
Crains...

CASSANDRE

D'un couple adultère il a fui le séjour<sup>b</sup>.

ÉGISTHE à ses Soldats.

Volez ; que le trépas...

CLYTEMNESTRE à part.

Mon fils !... O monstre !

CASSANDRE mourante.

Arrête...

La lumière à me fuir est déjà toute prête...

1575 Mais que la foi promise à mes derniers avis

Te livre à la terreur dont ils seront suivis.

Cet Oreste vengeur, que j'ai sauvé moi-même,

Reviendra t'arracher ton sanglant diadème.

Aux meurtriers nombreux<sup>c</sup> sur sa trace attachés,

1580 Tremble ! déjà ses pas par les dieux sont cachés...

Un jour... il punira l'assassin de son père.

Un jour .. lui-même, enfin... poignardera sa mère.

Fuyez tous le tyran qui commande en ce lieu...

Laissez-le à ses fureurs<sup>d</sup>, à ses remords... Adieu !...

1585 Je précède aux enfers... Égisthe... et sa complice...

Et je vais à Minos demander leur supplice<sup>49</sup>.

*(Elle tombe dans les bras des Grecs)*<sup>e</sup>

FIN DU CINQUIEME ET DERNIER ACTE<sup>f</sup>

---

<sup>a</sup> 1797 : ou, me faisant raison

<sup>b</sup> 1797 : la maison

<sup>c</sup> 1797 : A tous les meurtriers

<sup>d</sup> 1797 : tourmens

<sup>e</sup> 1797, Bar.1804 : [indication absente].

<sup>f</sup> 1797, Bar.1804 : FIN





*PINTO,*  
*OU LA JOURNÉE D'UNE CONSPIRATION,*  
comédie historique en cinq acte et en prose

*On se fait ordinairement dans le monde une idée superstitieuse des grandes révolutions des Empires ; mais lorsqu'on est dans les coulisses, l'on voit pour la plupart du temps que les scènes les plus magiques sont mues par des ressorts communs et par de vils taquins qui, s'ils se montraient dans leur état naturel, ne s'attireraient que l'indignation du public.( Lettre XL V du Roi de Prusse à Voltaire , Corresp., tom. II )<sup>a</sup>*

---

<sup>a</sup> [Lettre du 3 février 1742 (D2591). *Cet extrait n'est présent que dans un certain nombre d'exemplaires de la première édition de la pièce. Par exemple, dans trois de ces cinq exemplaires de la première édition de Pinto conservés à la Comédie-Française (1 Pin Lem), l'exergue est absent*].

PINTO,  
OU LA JOURNÉE D'UNE CONSPIRATION,

COMÉDIE HISTORIQUE EN CINQ ACTES ET EN PROSE

PAR  
M. LEMERCIER ;

Représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre Français de la République  
Le 1<sup>er</sup> germinal an VIII ;  
et reprise sur le théâtre de la Porte Saint-Martin, le 19 Novembre 1834

DISTRIBUTION DE LA PIÈCE<sup>a1</sup>

	Théâtre Français	Porte Saint-Martin
Le duc DE BRAGANCE	M. MONVEL	M. AUGUSTE
La duchesse DE BRAGANCE	M <sup>me</sup> VANHOVE <sup>c</sup>	M <sup>lle</sup> FALCOZ
La VICE-REINE de Portugal	M <sup>lle</sup> MARS aînée	M <sup>lle</sup> MORALES
M <sup>me</sup> DOLMAR, dame de compagnie de la vice-reine	M <sup>lle</sup> DEVIENNES	M <sup>lle</sup> MELANIE
PINTO, secrétaire du duc de Bragance	M. TALMA	M. BOCAGE
LOPEZ OZORIO, amiral espagnol	M. BAPTISTE aîné	M. MÉLINGUE
VASCONCELLOS, secrétaire d'état	M. DUVAL	M. DELAISTRE
L'ARCHEVÊQUE de Bragues <sup>b</sup>	M. VANHOVE <sup>d</sup>	M. MOESSARD
MELLO,	M. LACAVE	M. TOURNAN
MENDOCE conjurés	M. DESPRÉS	M. HÉRET
ALMADA	M. DAMAS <sup>e</sup>	M. CHILLY
ALVARE, gentilhomme portugais	M. DUPONT	M. ALFRED
LEMOS, négociant juif	M. BAPTISTE cadet	M. DUPLANTY
FLORA CATHARINA, fille du duc de Bragance	M <sup>lle</sup> MARS cadette	M <sup>lle</sup> ADÈLE
LE CAPITAINE FABRICIO	M. MICHAUT	M. SERRES
SANTONELLO, cordelier	M. GRANDMÉNIL	M. PROVOST
FRANCISQUE, officier des gardes de la vice-reine	M. FLORENCE	M. MARCHAND
PIETRO, valet de Pinto, muet <sup>2</sup>	M. LAROCHELLE	M. VISSOT
UN VALET		M. FONBONNE <sup>f</sup>
HOMMES et FEMMES de la cour de la vice-reine.		
TROUPE DE CONJURÉS.		

La scène est à Lisbonne et aux environs.

<sup>a</sup> [Dans 1800, les noms des personnages et des acteurs figurent en deux colonnes en tête desquelles paraissent les mentions Personnages et Acteurs] ; 1828 : PERSONNAGES.

<sup>b</sup> [Dans tout le texte de Var.A, le personnage est remplacé par « Un Commandeur »].

<sup>c</sup> 1828 : M<sup>me</sup> VANHOVE, M<sup>lle</sup> CONTAT.

<sup>d</sup> 1800, 1828 : DUGAZON. [Dans 1828, les noms des acteurs Monvel, Dugazon, Lacave, Després, Dupont, Michaut, Grandménil, Florence et Laroche ne sont pas précédés du titre de M(onsieur). Dans la distribution de 1800, seul les titres de Madame et Mademoiselle sont employés].

<sup>e</sup> 1828 : MELLO, conjuré. LACAVE./ MENDOCE, conjuré. DESPRÉS./ ALVARE, gentilhomme portugais. M. DAMAS.

<sup>f</sup> 1800, 1828 : [personnage absent]

## ACTE PREMIER

Le théâtre représente une forêt. Les personnages sont en habit de chasse<sup>a3</sup>.

### SCÈNE I<sup>b</sup>

LE DUC DE BRAGANCE, M<sup>ME</sup> DOLMAR<sup>c</sup>

MADAME DOLMAR, *fuyant*

Halte-là, monsieur le duc ! cessez-vous bientôt de me poursuivre ?

LE DUC

Quand vous cesserez de me fuir.

MADAME DOLMAR

Oh ! vous ne m'atteindrez pas.

LE DUC

Je le crains, et naturellement si légère... Mais faisons un traité.

MADAME DOLMAR

Je ne veux pas trop approcher d'un souverain.<sup>d</sup>

LE DUC

Est-ce que je le suis ?

MADAME DOLMAR

On dit à la cour que vous prétendez à le devenir.

LE DUC

Mensonge !

MADAME DOLMAR

Tenez, la maîtresse d'un roi...

LE DUC

Est souvent celle du royaume. Ainsi, que je règne jamais, vous règnez : mais en vérité, je préfère au sceptre de Lisbonne mon duché de Bragance, et le nom de votre amant.<sup>e4</sup>

MADAME DOLMAR

Vous ne le porterez point<sup>f</sup>.

LE DUC

Osez donc parler encore de ma puissance ! Moi, l'humble rival de mon secrétaire Pinto, que vous me préférez.

MADAME DOLMAR

Sans doute. C'est un homme ennemi des cabales, loyal, uni, bon, qui n'aime que moi, ne songe qu'à moi, et n'a pas la moindre malice dans le cœur. Mais vous ! Je rougis de répéter les contes que l'on débite : que vous nourrissez des projets ambitieux ; que vous tirerez de la

---

<sup>a</sup> [Indication scénique absente dans CF]

<sup>b</sup> 1800, 1828 : SCÈNE PREMIÈRE [numérotation des scènes en lettres dans tout le texte]

<sup>c</sup> 1828 : MADAME DOLMAR [ainsi dans tout le texte et pour tous les personnages]

<sup>d</sup> C, 1828 : Je ne veux pas approcher d'un souverain.

<sup>e</sup> CF : ..de Bragance, et l'espoir de vous plaire.

<sup>f</sup> CF : Vous ne me plairez pas.

poussière<sup>a</sup> de vieux titres pour vous faire roi ; que l'on souffle la discorde en votre nom ; que, peu content de plaire et de jouir, de vivre au milieu d'amis qui ne vous flattent point, et de femmes qui vous choisissent pour vous-même<sup>b</sup>, vous sacrifierez ces avantages au frivole orgueil de porter un sceptre bien lourd, de vous casser la tête dans les affaires, de vous entourer de graves menteurs qui vous courtisent, de pédants qui vous conseillent, et de femmes qui vous cèdent par vanité, par peur ou par avarice.

LE DUC

Vains bruits que tout cela ! Ne m'accusez pas de courir après les faveurs de la fortune, quand je ne soupire qu'après les vôtres.

MADAME DOLMAR

Arrêtez, arrêtez ! voici Alvare.

## SCÈNE II

LE DUC, M<sup>me</sup> DOLMAR, ALVARE

LE DUC

Alvare, eh bien ! où sont nos chasseurs ?

ALVARE

Fort loin. Le bois est coupé de fondrières, de torrents, et je n'ai pu les atteindre.

MADAME DOLMAR

Les insensés<sup>c</sup> ! N'avoir pas seulement fait halte avec nous ! c'est ce comte de Comines qui les pousse.

LE DUC

Quelle joyeuse vie on mène au château d'Almada ! Nulle langueur, nul moment perdu. Chasse, jeux, festins, fêtes, de bons amis, des femmes, et la vie d'Épicure... Vivent l'indépendance et la joie !<sup>5</sup>

ALVARE

La nôtre sera bientôt troublée.

MADAME DOLMAR

Pourquoi ?

ALVARE

Le duc part demain pour Madrid.

LE DUC

Demain, oui ; je pars demain<sup>d</sup>.

MADAME DOLMAR

La duchesse ne devait-elle pas vous faire ici ses adieux ?

---

<sup>a</sup> CF : poudre

<sup>b</sup> CF : vous

<sup>c</sup> CF : (écervelés) *insensés*

<sup>d</sup> [Dans CF, cette tirade est le fruit d'un ajout]



LE DUC

Je l'attends : le trajet qui sépare ce lieu de la ville n'est pas long, et je ne veux pas donner matière aux discours par ma présence à Lisbonne. Ma prudence confondra la malignité.

ALVARE

Ces enragés espagnols ! Je les hais ! Je voudrais de bon cœur que toutes les vœux qu'ils vous prêtent fussent réelles.

LE DUC

Fi !

ALVARE

Je vous servirais de mon épée.

LE DUC

Ne dites pas cela.

ALVARE

Je me ferais mettre en pièces pour vous.

LE DUC

De grâce...

ALVARE

Tel que vous me voyez j'abhorre et Philippe, et son ministre, et le secrétaire d'état, ce méchant Vasconcellos, son agent en Portugal.

LE DUC

Chut !

ALVARE

Je le déclare hautement, moi.

LE DUC

Prenez garde ; c'est vous perdre.

ALVARE *bas au duc.*

Vous croyez... madame Dolmar est sûre.

LE DUC

Mais étourdie.

MADAME DOLMAR

Parlez librement ; quoiqu'attachée à la vice-reine, je vous suis dévouée, vous le savez : mais dites-moi, madame la duchesse est-elle du voyage à Madrid ?

LE DUC

Cette idée de notre séparation jointe aux impostures répandues sur moi, les intrigues de la cour, tout l'afflige. Je n'ose la conduire à Madrid ; le train de cette ville lui déplairait.

MADAME DOLMAR

Et alarmerait votre jalousie...

LE DUC

Sa vertu...

MADAME DOLMAR

Madrid est le pays aux aventures, aux symphonies nocturnes ; cela tourne la tête d'une femme.

LE DUC

La mienne m'aime tendrement. Les attachements des femmes les garantissent mieux encore que leurs principes. Leur cœur a plus d'un assaut à soutenir : quand la seule vertu le défend, on y fait brèche ; quand c'est l'amour, la place est imprenable.

MADAME DOLMAR

Pour moi, qui ne veux aimer personne, la vertu me fait donc courir bien des risques ?

LE DUC, *bas à madame Dolmar*

Pinto vous en garantira.

MADAME DOLMAR

Que disions-nous de la duchesse ?

LE DUC

Qu'elle a le goût de la retraite et de l'étude. Elle serait même à présent dans ses terres, sans son amitié pour la vice-reine qui la retient à Lisbonne.

MADAME DOLMAR

Respectable femme ! Occupée de sa fille, avide de lecture, étrangère à tous les plaisirs de son âge et de son rang. Quelle différence entre elle et moi, qui n'ai pas le temps de penser et à peine de sentir ! Mais je m'amuse et je ris... qu'avez-vous donc ?

LE DUC, *préoccupé.*

Rien...

ALVARE

Monsieur le duc...

LE DUC

Quoi ?

ALVARE

Vous n'imaginez pas que je me sois compromis par mon emportement ?

LE DUC

À l'avenir, soyez plus sage.

ALVARE

Que voulez-vous ? je ne ménage rien quand la colère m'emporte.

LE DUC

Eh ! Voici Pinto avec<sup>a</sup> ma chère fille.

### SCÈNE III

LE DUC, M<sup>me</sup> DOLMAR, ALVARE, PINTO, DONA  
FLORA CATHARINA, UNE DAME DE COMPAGNIE.

PINTO

Monseigneur, nous précédons Madame la duchesse.

FLORA, *au duc*

Que j'avais hâte de vous revoir, monsieur !

---

<sup>a</sup> CF : et

LE DUC

Embrasse-moi, ma fille. O mes amis ! Voilà mon orgueil, mes délices. Charmante modestie ! elle cherche un refuge dans mon sein, contre un embarras qui l'honore... Dites-moi si toutes les vanités de la terre valent ces plaisirs que me prodigue la nature ?

FLORA

J'ai bien souffert de votre longue absence, et vous nous quittez encore, m'a-t-on dit ?

LE DUC

Peu de temps, j'espère.

FLORA

Conduisez-nous en Espagne, monsieur ; ne nous séparez pas de vous.

LE DUC

Je ne le puis.

FLORA

Et vous dites aimer votre fille !

LE DUC

Plus que ma vie.

MADAME DOLMAR

Aimable enfant !

FLORA, à *Madame Dolmar*

Joignez-vous à mes prières... reprochez-lui sa dureté... il nous abandonne, moi, ma mère...

J'en ai pleuré toute la nuit.

ALVARE

En effet, si le vœu du roi vous appelle, pourquoi fixer votre famille à Lisbonne ?

FLORA

C'est ce que je dis.

MADAME DOLMAR

Consentez et emmenez-la : ce voyage ne sera plus pour vous qu'une partie de plaisir.

FLORA

Madame a raison.

PINTO

Nul obstacle, monseigneur ; donnez vos ordres pour les préparatifs.

FLORA

Oui, monsieur, oui, mon père.

LE DUC

Il m'est douloureux de vous refuser.

PINTO, *bas au duc.*

Congédiez... congédiez.

LE DUC

Hé ! Les chevaux sont-ils prêts ?

SCÈNE IV<sup>a</sup>  
LES MÊMES, UN PIQUEUR

LE PIQUEUR, *entrant.*

Oui, monseigneur.

LE DUC

Allez, mes amis, je vais dire un mot à la duchesse, et vous rejoins à l'instant même<sup>b</sup>. Madame, excusez-moi. Et vous, madame, conduisez Flora, faites-lui voir la rive du Tage, et les belles forêts qui avoisinent le château.

MADAME DOLMAR

Flora monte-t-elle à cheval ?

LE DUC

Doucement : elle ne joint pas comme vous aux grâces de son sexe la force et les habitudes du nôtre.

MADAME DOLMAR

Oh bien ! je lui sers de maître et je vais lui montrer... Ne craignez pas ! nous serons là, madame et moi.

FLORA *au duc.*

Nous vous reverrons bientôt ?

LE DUC

Je ne tarderai pas.

MADAME DOLMAR

Je veux rendre mes devoirs à la duchesse, dites-le lui bien.

ALVARE

Moi, la saluer ! Vous nous retrouverez tous au chemin des grands taillis.

LE DUC

Plaisir et bonne chasse ! Voilà le mot d'ordre.

SCÈNE V  
PINTO, LE DUC

PINTO

Monseigneur, ils vont venir ; je cours les attendre et les guider, de peur qu'ils ne soient aperçus. La partie est liée ; madame la duchesse, qui s'avance, vous dira où nous en sommes.  
*Il sort.*

---

<sup>a</sup> CF : 6<sup>ème</sup> [numération erronée]

<sup>b</sup> CF : (plus prompt que l'éclair) à l'instant même

SCÈNE VI  
LE DUC, LA DUCHESSE.

LA DUCHESSE

Il est temps de vous déterminer, monsieur ; les obstacles de la part de la cour augmentent à toute heure. Je viens fixer s'il se peut votre irrésolution dangereuse. Demain l'amiral Lopez Ozorio, envoyé d'Espagne, croit vous emmener à Madrid ; demain il faut que tout éclate.

LE DUC

Il faut que tout reste en paix comme aujourd'hui.

LA DUCHESSE

Qu'est-ce à dire, monsieur ?

LE DUC

Laissons, laissons-là nos chimères.

LA DUCHESSE

Est-ce ainsi que vous nommez de nobles projets d'élévation ?

LE DUC

Qui me feraient donner le nom de rebelle.

LA DUCHESSE

Celui de libérateur.

LE DUC

Croyez-moi, madame, dépouillez les choses des grands mots dont vous les enveloppez. Que désirez-vous ? Me faire roi ! Eh bien ! Plus j'y pense, moins je me trouve propre à faire ce métier.

LA DUCHESSE

Je ne comprends rien à ce langage.

LE DUC

Je n'en ai pourtant jamais changé ; et vous vous obstinez à ne pas l'entendre, à m'engager dans une conspiration infernale.

LA DUCHESSE

N'êtes-vous pas touché du malheur des Portugais ?

LE DUC

Du moins je n'en suis pas l'auteur.

LA DUCHESSE

Êtes-vous insensible au zèle des grands pour votre cause ?

LE DUC

Les grands ne m'aiment pas plus qu'un autre ; ils me jettent en avant, parce que mon nom les appuie. Le duc de Villaréal, le marquis d'Aveiro, leur conviennent autant que moi. Tenez, tenez, j'abdique volontiers en leur faveur.

LA DUCHESSE

Raillez-vous ? Quoi ! à la veille d'un jour si désiré, d'une conjuration prête à éclore... après tant de soins que j'ai pris !...

LE DUC

On rompt des projets plus avancés, et j'ai changé d'avis.

LA DUCHESSE

Comment ?<sup>a</sup>

LE DUC

Lorsqu'à mon lever j'ai vu ce beau ciel, ces prairies, ces champs peuplés de paisibles cultivateurs, ce réveil de la nature, et cette riante jeunesse animant de la voix et du cor leurs chevaux, leurs chiens fidèles, lorsque j'ai respiré l'air embaumé du matin, que votre image est venue rendre à mes yeux mon habitation plus belle et le jour plus pur, mon cœur a palpité vivement ; il était plein de bonheur, de joie. Ces douces émotions m'inspiraient un mépris, un dégoût profond pour de maudites manœuvres.. Excusez-moi, je frémis sur les dangers de votre ambition.

LA DUCHESSE

Que sert donc ce rendez-vous donné, cet entretien promis à quelques membres de notre conseil secret ?

LE DUC

À rien, madame. La perspective éloignée du trône m'a d'abord séduit comme un sot ; maintenant que je suis prêt à y monter, je sens que je m'y tiendrais mal.

LA DUCHESSE

Quels étranges sentiments !

LE DUC

Ils vous paraissent bien rampants, bien vulgaires : mais que faire d'un homme emmailloté dans tous les préjugés, qui craint les divisions, qui aime le repos, la vertu, sa patrie et sa femme comme un bon bourgeois de Lisbonne ? Pour vous qui avez une tête forte, cela vous fait pitié, je le vois. Là, en bonne foi, suis-je de caractère à former des brigues ? D'ici à l'exécution, je ferai, si je m'en mêle, une quantité de maladresses, et comme il y va de la tête...

LA DUCHESSE

Et comme infailliblement vous la risquez en vous endormant au lieu d'agir...

LE DUC

Mille et mille difficultés se présentent...

LA DUCHESSE

Ainsi votre esprit s'environne de tous les obstacles qu'il se crée ; et si vous n'en aviez de véritables à surmonter, où serait la gloire de l'entreprise ! Mais il n'est point de périls dont votre courage s'étonne ! Que m'objectez-vous donc ? Les dispositions du peuple ? elles sont tournées en votre faveur. La surveillance du secrétaire d'état ? elle est trompée par l'activité de Pinto. Les partis qui divisent l'empire ? ils sont prêts à s'unir pour vous contre la tyrannie Castillane. Vos amis vous servent en aveugles<sup>b</sup>. Dites un mot, tous les bras sont armés ; cependant quelle est votre indolence ! Elle vous livre à vos ennemis, à la risée d'une cour qui vous flatte pour vous attirer et vous perdre. Le secrétaire d'état Vasconcellos est trop habile

---

<sup>a</sup> *CF* : (Perdez-vous l'esprit) *Comment ?* Le Duc. (non, d'honneur ;) lorsqu'à mon

<sup>b</sup> *CF* : qu'il se crée. Et où serait la gloire de l'entreprise si vous n'en aviez de véritables à surmonter ? Que m'objectez-vous ? des périls ! Il n'en est point dont votre courage ne s'étonne... les dispositions du peuple ? elles sont tournées en votre faveur. La surveillance du secrétaire d'état ? elle est trompée par l'activité de Pinto. La tiédeur de nos amis ? ils vous servent en aveugles. Les partis qui divisent l'Empire ? ils sont prêts à s'unir pour vous contre la tyrannie castillane. [*Première version remplacée par la version définitive reprise dans les éditions*]

pour n'avoir pas d'avance forgé les chaînes qui vous attendent à Madrid. Peut-être... oui, votre mort peut-être est résolue. Au point où vous voilà, choisissez, de régner ou de périr.

LE DUC

Eh bien ! Je périrai s'il le faut ; mais je n'entraînerai pas dans ma ruine des amis, une épouse et ma fille. Madame, non, vos craintes ne sont pas des arguments. Je ne m'engagerai pas dans ce dédale d'intrigues.. Que gagnerai-je à cela ? Jamais plus brillante destinée ne seconda les désirs d'un homme. Né dans un rang illustre, riche des revenus de provinces entières, universellement estimé, chéri, entouré des heureux que je fais, heureux moi-même, ma vie est un continuel enchaînement d'honneurs acquis et de tranquilles jouissances. Que faut-il de plus ? J'échangerais ma douce existence contre un vain titre de roi ? Je fraierais ma route à travers les haines, les ruses, les bassesses, les meurtres, nécessités cruelles des renversements politiques ! favorisé du ciel, si je n'obtenais pas pour tout prix la mort d'un vil conspirateur dont la rage pousse avec lui sur l'échafaud toute sa famille proscrite.

LA DUCHESSE

Les Portugais seront bien payés de leur<sup>a</sup> confiance en votre personne !

LE DUC

S'il faut les défendre en soldat, je suis prêt ; mais me jeter à la tête d'un parti qui me couronne, c'est mettre mon ambition particulière à la place du bien de tous.

LA DUCHESSE

Et si à votre refus le Portugal s'élève en république, pour qui vous déclarerez-vous entre le roi d'Espagne et ce gouvernement ?

LE DUC

Pour ma patrie.

LA DUCHESSE

Et s'il se choisit un autre prince ?

LE DUC

Pour ma patrie<sup>b6</sup>.

LA DUCHESSE

Prouvez donc que vous la voulez défendre en cessant de contrarier nos utiles projets... Arrivez, Pinto, achevez de décider votre maître.

## SCÈNE VII

LE DUC, LA DUCHESSE, PINTO

PINTO

Balancerait-il encore ?

LE DUC

Non, je suis résolu.

PINTO

J'y comptais ; l'incertitude est le tourment des sots.

---

<sup>a</sup> *CF* : (votre) leur

<sup>b</sup> [Dans *CF*, ces deux dernières tirades sont le fruit d'un ajout]

LE DUC

Et tout complot, le crime de l'ambition.

PINTO

Nous ne complotons point ; on vous attaque, nous vous défendons... votre altesse permet que je donne un ordre ? Pietro, Pietro !

## SCÈNE HUITIÈME

LES MEMES, PIETRO *entre, Pinto lui parle à l'oreille*

LE DUC

Je n'ai pas encore vu ce garçon-là.

PINTO

C'est un de mes valets ; intelligent, exact, il me paie en fidélité les soins que j'en ai pris à la suite d'un accident qui l'a rendu muet pour la vie. Aussi, jamais service plus silencieux ne fit honte aux valets raisonneurs. Revenons au fait, monseigneur : se peut-il que vous désapprouviez ?

LE DUC

Toutes vos menées.

PINTO

Comment ! paieriez-vous<sup>a</sup> d'un ingrat désaveu le zèle de vos serviteurs ? Demain je vous salue d'un nouveau titre, ou l'on verra tomber la tête de Pinto.

LE DUC

Puissions-nous tous deux perdre la vie, plutôt que d'allumer la guerre !

PINTO

Il y a rarement combat où les forces sont trop inégales. Les troubles de Catalogne ont contraint l'Espagne à retirer ses garnisons pour grossir l'armée ; les Portugais sont liés d'un sentiment unanime ; une fois soulevés, entre la liberté et le châtement, ils sentiront la nécessité de vaincre. Vos partisans commandent les flottes, gardent les côtes, tiennent les places fortes ; une ordonnance de cinquante mille ducats envoyés par le roi pour lever des troupes, vous a servi à payer vos créatures ; on vous aime, on vous choisit, on vous nomme ; ainsi nulle résistance au dedans ; au dehors mille ressources.

LA DUCHESSE

Le duc de Médina Sidonia, mon frère, gouverneur d'Andalousie, nous donnera, s'il le faut, de l'argent, des hommes, des vaisseaux. Tous les princes ennemis de la maison d'Autriche seconderont l'entreprise. Le cardinal de Richelieu vous a laissé à penser dans les affaires de la Hollande de quel œil vous verra la France.

PINTO

Jamais conjecture ne fut plus décisive. Le jour est pris, et nos gens sont prêts.

---

<sup>a</sup> CF : (Il n'est plus tems ! ne payez pas) *Comment ? Payerez-vous*



LA DUCHESSE

Soyez sensible, monsieur, à ces preuves de dévouement, les premiers pas sont faits ; après avoir ourdi un complot, on n'en assure l'impunité qu'en l'exécutant.

LE DUC

Ne redoutez-vous pas les recherches et le pouvoir de l'Inquisition ?

PINTO

Elle nous servira.

LE DUC

L'autorité ecclésiastique a tant de force !...

PINTO

Elle nous appuiera.

LE DUC

Que veux-tu dire ?

PINTO

Que nous avons un moine, dom Santonello, de la stricte observance de Saint-François.

LE DUC

Ils ont pour eux l'archevêque de Bragues.

PINTO

Nous avons celui de Lisbonne, chez qui se sont tenues nos assemblées. Il est éloquent, téméraire, fanatique, il fera schisme. Archevêque contre archevêque. Fallût-il un cardinal, nous l'aurions ; et qu'il y eût deux papes en Europe, nous en aurions un.

LE DUC, *riant*.

Il ne doute de rien.

PINTO, *avec force*.

Patience, audace et volonté, voilà de quoi renverser le monde. Mais qui sait vouloir ?

Personne.

LE DUC

J'admire qu'il ait pu concilier les rivalités des grands.

LA DUCHESSE

En promettant à ceux de votre cour qu'ils obtiendront toutes les dignités ; et aux gentilshommes des provinces d'humilier ceux de votre cour.

PINTO

Quant aux roturiers qui déclamaient contre les titres, on leur a promis des lettres de noblesse.

LE DUC

Nommez-moi ceux des nôtres qui doivent se rendre ici ?

LA DUCHESSE

Almada dont vous connaissez l'inimitié contre le secrétaire d'état et contre la vice-reine ; caractère sombre, altier, généreux et indépendant : c'est du fiel de sa haine qu'il nourrit ses sentiments pour la liberté publique. Des goûts solitaires ont rendu ses vertus âpres et chagrines ; il est inébranlable et prudent.

LE DUC

Je le connais.

LA DUCHESSE

Le grand-veneur Mello, que l'intérêt de sa fortune attache à la grandeur future de notre maison. Il est intrigant et avare.

PINTO

Vasconcellos qui le craint, paie deux ou trois mille ducats pour le faire suivre et savoir ce qu'il dit ; en lui donnant moitié, il l'eût fait taire. Mais vos libéralités l'ont rendu notre complice.

LE DUC

Ainsi vous me ruinez en frais qui deviendront superflus.

PINTO

Hé ! hé ! Monseigneur, les partis se vendent et s'achètent. Tout est au poids de l'or.

LE DUC

Mendoce n'est-il pas du nombre ?

LA DUCHESSE

Oui ; un génie ambitieux, remuant, façonné pour les révolutions, sans préjugés, sans frein ; toujours ennemi du pouvoir qui gouverne, et cherchant à fonder le sien au milieu des renversements. Il est violent et hardi.

LE DUC

Et le quatrième ?

PINTO

Le secrétaire intime de votre altesse, moi, qui ne veux ni brouiller, ni gagner à tout ceci, aimant mieux la vertu que l'or, et mieux la gloire...

LE DUC

Que la vertu.

PINTO

Eh ! qu'est-ce que la vie sans illustration ? Le sommeil de la brute. La gloire est le rêve du génie.

LE DUC

Que te sert<sup>a</sup> de te consumer dans les travaux, de t'user avant l'âge ?...

PINTO

Qu'importe, si mon nom dure plus que moi ?

LE DUC

De tenter des hasards où tu te feras tuer.

PINTO

Pour ne jamais mourir.

LE DUC

N'attendez-vous pas encore le capitaine Fabricio ?

---

<sup>a</sup> CF : (Trompeuse fumée !) Que te sert..

PINTO

Et le cordelier. Ils doivent faire ici leur première entrevue. J'ai craint que, les employant tous deux à l'insu de chacun, comme de coutume, ils ne m'accusassent de méfiance, s'ils en étaient instruits l'un et l'autre ; ce qui m'a décidé<sup>a</sup> à les réunir.

LE DUC

De quelle trempe est ce capitaine ?

PINTO

Une machine de guerre. Homme d'exécution, inhabile au conseil, instruit dans son art, borné dans tout le reste ; mais, armé d'un cœur de fer, il expose sa vie aussi froidement qu'il donne la mort. Un chef si déterminé, à la tête de quelques soldats, suffirait à bouleverser Lisbonne. Vous l'allez connaître.

LE DUC

Non, vous dis-je, je ne paraîtrai point devant eux ; ils n'arracheront point mon consentement.

LA DUCHESSE

Vous ne le pouvez refuser.

LE DUC

Ils doivent s'y attendre.

PINTO, *brusquement*.

Morbleu ! monseigneur, si nous succombons, laissez-nous pendre ; mais si nous l'emportons...

LE DUC, *irrité*.

Qu'oserez-vous ?

PINTO

Vous proclamer en dépit de vous-même.

LE DUC

Vous extravaguez... ou plutôt, pris par ma facilité dans vos pièges, je perds l'aimable douceur, les délices d'une vie égale, riante et paisible.

PINTO

Eh ! les agitations de la vie domestique ont-elles rien qui ne soit comparable à celle où vous entrez ? Pour le but, quelle différence ! Là, le présent qui nous échappe ; ici, l'avenir qui nous reste. Que les festins, la danse, le jeu réclament nos veilles, nous les consomons en fatigues, comme pour les plus grands travaux ; qu'une contestation s'élève sur nos droits lésés, sur nos biens ravis, sur notre rang disputé, aussitôt la chicane, les arrêts, les appels nous accablent de soucis et dévorent notre existence. N'aspirez-nous qu'au doux avantage de plaire au beau sexe, autre enfer ! Les soins, les rivalités, les soupçons jaloux, les duels, le meurtre, le poison, fondent sur les malheureux amants comme sur des candidats politiques. Quel plaisir pur et tranquille ici-bas ? Celui de forcer à la chasse des animaux fugitifs ? Il n'est souvent pas plus difficile de débusquer les hommes qui nous nuisent ; craintives bêtes, moins innocentes que celles que vous poursuivez dans les bois<sup>b</sup>. Appliquons donc l'emploi de notre vie aux illustres entreprises, qui ne coûtent pas plus et qui valent davantage. J'aperçois, je pense, le capitaine.

---

<sup>a</sup> CF : (résolu) *décidé*

<sup>b</sup> CF : (craintives bêtes, moins innocentes que celles que vous poursuivez dans les bois)

LE DUC

Je vous laisse, et viendrai moi-même remercier vos amis sitôt qu'ils seront assemblés.

LA DUCHESSE à *Pinto*

Courage, Pinto ! Le duc cédera bientôt à nos instances ; je le suis et j'espère le décider.<sup>a</sup>

## SCÈNE IX

PINTO, LE CAPITAINE FABRICIO.

PINTO

Capitaine, vous n'avez rencontré ?...

LE CAPITAINE

Personne. On chasse là-bas ; j'ai entendu dans la forêt les chiens et le son du cor.

PINTO

Le duc doit vous venir témoigner sa gratitude.

LE CAPITAINE

De quoi ? Né Portugais, je fais mon devoir. Il est temps de frotter ces Castellans. C'est un plaisir que je me donne, plutôt qu'un service que je lui rends.

PINTO

Çà, capitaine, avez-vous pourvu aux accidents ? Supposons qu'un lien se brisât tout-à-coup, aurons-nous de quoi renouer la trame ? Si les soldats du palais résistent ?...

LE CAPITAINE

Ils sont morts.

PINTO

Si le gouverneur de la citadelle tient bon ?...

LE CAPITAINE

Il sera pendu.

PINTO

Si les officiers refusent de commander ?...

LE CAPITAINE

Ils ont promis.

PINTO

Quelques uns ; mais les autres ?...

LE CAPITAINE

Plieront.

PINTO

Les grands d'Espagne et les partisans de la vice-reine se défendront.

LE CAPITAINE

Mal.

PINTO

Que présentez-vous de la disposition du peuple ?

---

<sup>a</sup> *CF* : (je vais le décider) *je le suis et j'espère le décider*

LE CAPITAINE

Bien.

PINTO

Si l'on soulève quelques furieux à prix d'argent ?...

LE CAPITAINE

Feu !

PINTO

C'est sans réplique. Ça, écoutez-moi, capitaine. J'ai fait confiance de nos desseins à un honnête cordelier qui donnera sa sanctification à notre cause. Il importe que vous le connaissiez : c'est un saint homme pour lequel je vous demande égards et confiance. Pardonnez-moi, si j'ai retardé jusqu'à ce jour votre entrevue. Le voici qui paraît, je vais lui parler de vous.

## SCÈNE X

PINTO, LE CAPITAINE, SANTONELLO.

PINTO, *au cordelier.*

Père Santonello, c'est là le capitaine dont je vous ai parlé ; il est nécessaire que vous sachiez à quoi vous en tenir sur son compte. C'est un brave militaire qui n'a pas l'esprit éclairé comme vous, mais qui soutiendra notre sainte querelle de son épée. La douceur de votre profession condescendra sans peine à la brusque franchise de la sienne.

SANTONELLO<sup>7</sup>

Nous ne sommes ici-bas, mon fils, que pour nous secourir et nous aimer en frères.

PINTO

Capitaine, je vous présente le révérend père dom Santonello ; mon père, voici le capitaine Fabricio.

LE CAPITAINE

C'est toi, cafard !

SANTONELLO

C'est toi, damné !

PINTO, *épouvanté.*

Qu'est-ce ?... quoi !... vous vous connaissez !... D'où ?... depuis quand ?... comment ?

SANTONELLO

Un excommunié qui fait outrage au ciel par son amour pour une juive.

LE CAPITAINE

Un moine<sup>a</sup> qui se hasarde à me trouver chez elle !

SANTONELLO

Santa Theresia !

---

<sup>a</sup> CF : un (effronté) moine

PINTO

Avez-vous le diable au corps de vous quereller ainsi ? Troublerez-vous par ce scandaleux débat l'union qui nous est nécessaire ? Ne tendons qu'à notre but.

LE CAPITAINE

Je ne veux entrer dans aucune affaire avec ce maudit cordelier.

SANTONELLO

Cet hérétique nous soufflerait de damnables inspirations.

LE CAPITAINE

Ton nom sera connu et honni dans tout Lisbonne.

SANTONELLO

Le tien inscrit au tribunal du Saint-Office.

PINTO

O enragés !... O enfer !... vous alliez chez cette femme, capitaine, pour vous distraire et boire ?... et vous, pour l'intérêt de son salut ?

SANTONELLO

Hélas ! oui, j'espérais la...

PINTO

La convertir.

LE CAPITAINE

Moi, j'allais...

PINTO

La consoler de quelque chagrin<sup>a</sup>. Eh ! qu'y a-t-il, je vous prie, de plus louable que de soulager l'infortune et de purifier l'âme d'une jeune personne ? (*Bas au capitaine*) Il ne vous sied pas de vous fâcher contre un moine, et l'habit de son ordre vous commande des ménagements. (*Bas au cordelier*) Votre religion vous défend ces violences, et vous devez absoudre ces sortes de passions dans un homme de son état. Allons, allons, embrassez-vous cordialement.

LE CAPITAINE

Si je n'étais pas l'agresseur...

SANTONELLO

Si je n'étais pas l'offensé...

LE CAPITAINE

Si ce n'était en faveur de Pinto...

SANTONELLO

Si ce n'était au nom du Dieu de paix...

PINTO

Eh ! là ! là ! que cette embrassade enveloppe la procédure !

LE CAPITAINE

Sans rancune, mon révérend.

SANTONELLO

Ainsi soit-il, mon fils !

---

<sup>a</sup> CF : La (sauver de la misère) consoler de quelques chagrins

PINTO

Bon présage de négociation, que d'avoir réconcilié un militaire et un moine irrités. Où diantre m'étais-je fourré ?... Ah ! je vous attendais, messieurs.

## SCÈNE XI

PINTO, LE CAPITAINE, SANTONELLO, ALMADA,  
MELLO, MENDOCE.

PINTO

Vous aurez sans doute plus d'empire que moi sur le duc. Il marque une répugnance obstinée à entrer dans nos vues ; et les meilleures raisons ont échoué contre ses refus.

ALMADA

Ce n'est donc point le chef qu'il nous faut. Quoi ! les injustices, les ravages dont gémit le Portugais ; quoi ! l'indignation qui doit pénétrer les âmes contre nos ennemis ; la ruine de Lisbonne consommée en transférant le commerce des Indes à Cadix ; les fureurs du comte Olivarès et des chefs de l'état vendus à la vice-reine ; l'arrière-ban publié par le roi pour transplanter en Catalogne la fleur des plus nobles familles, et les y détruire par la pauvreté, la faim ou la guerre ; quoi ! nos domaines livrés à des colonies étrangères ; tant de puissants motifs ne l'arrachent point à sa langueur ! Je le déclare ; ce n'est point là le chef qu'il nous faut.

MELLO

Il a raison.

MENDOCE

Il dit vrai.

LE CAPITAINE

Assurément.

PINTO

De la prudence, messieurs ! perdez-vous sitôt la mémoire des débats où nous flottons depuis un mois ?<sup>a</sup> il ne s'agit plus de regarder et de choisir ; allons au fait et soyons indépendants.

ALMADA

Je le serai, moi. J'ai là une force que ne vaincront ni la crainte, ni les cachots, ni le fer, ni le feu.

LE CAPITAINE

Voici un bras qui fera trembler la Castille.

SANTONELLO

Le ciel nous voit et nous bénit.

MENDOCE

Notre ligue aurait eu besoin, je crois, du secours d'un de nos alliés.

---

<sup>a</sup> *CF* : un mois ? (Voulez-vous renouveler ces infernales disputes où les meilleurs amis étaient prêts à s'égorger, où les soupçon envenimaient les intentions les plus pures, où toutes les vanités se heurtaient ? tant d'heures, tant de nuits écoulées en des salutaires discussions sont-elles donc perdues ? Unissons, confondons nos intérêts et nos idées dans le grand ouvrage du bien public.) Il ne s'agit

ALMADA

Faire vider les querelles domestiques par nos voisins ?

PINTO

Oui, comme ces faux braves qui s'insultent et font battre leurs témoins. C'est aux naturels du pays à le défendre.

MELLO

L'appât du gain doublera les efforts ; les hautes promesses que j'ai faites au nom de votre maître...

MENDOCE

Mes gens ont visité les bourgs, le port, les cabarets. Les bateliers, les manufacturiers sont<sup>a</sup> à nous.

PINTO

Du vin, du vin et des liqueurs pour allumer les cerveaux ; des chansons pour exalter, des libelles pour aigrir ; de chauds orateurs pour fixer les irrésolus, des querelles pour attrouper les curieux ; quelques mensonges au nez des crédules de la ville : surtout force écrits défendus, afin qu'on se les arrache.

MENDOCE

Je promets le soulèvement à telle ou telle heure donnée. Il n'y a qu'une voix contre Vasconcellos.

MENDOCE

Le lâche est d'autant plus coupable, que né Portugais, il sert de ministre aux cruautés de Philippe.

MELLO

Qu'en fera-t-on ?

MENDOCE

Hier on a prononcé sur lui.

MELLO

Quoi ?

LE CAPITAINE

Tué.

SANTONELLO

Benedeto<sup>b</sup>. Et cet archevêque de Bragues, qui règne au nom de la vice-reine ?

MENDOCE

Lui !... son royaume est de l'autre monde<sup>c</sup>.

ALMADA

L'archevêque de Bragues... Je réclamerai. Faut-il qu'une juste vengeance ressemble à la furie ? Déshonorons notre cause en multipliant les victimes ; suivons l'exemple des barbaries que nous voulons punir ; mettons la rage à la place de la fermeté, et proscrivons l'archevêque de Bragues. J'ose demander pourquoi ? Pour des systèmes contraires aux nôtres. Réduisons-le

---

<sup>a</sup> *CF* : les manufacturiers (, classe nombreuse et utiles,) sont

<sup>b</sup> [*Dans CF*, ce mot est le fruit d'un ajout]

<sup>c</sup> *CF* : monde. (Santo. Benedetto.)



à l'impuissance de nuire, d'accord ; mais respectons les jours du prélat. La vie d'un homme innocent vaut mieux que les querelles de parti.

MELLO

Et s'il s'empare des fonctions du secrétaire ?...

SANTONELLO

S'il soulève le clergé ?...

LE CAPITAINE

S'il se jette dans la citadelle ?...

ALMADA

Je réponds de lui sur ma tête. Ne comptez sur moi que si la sienne est épargnée.

LE CAPITAINE, *bas à Pinto*

Voulez-vous me croire, Pinto ? Cet homme-ci balance, il nous dénoncera... Ne serait-il pas à propos d'y remédier ?

PINTO

De qui parlez-vous ?... d'Almada ?

LE CAPITAINE

Il m'a l'air douteux.

PINTO, *bas*.

Sûr comme ton épée. (*Haut*) Que risquons-nous en effet à laisser vivre le prélat ?<sup>a</sup> Engourdi dans l'autorité, il vous niera sa chute, alors qu'il ne restera que les promotions à faire. C'est un de ces sages routiniers, encroûté dans la vieille politique et croyant qu'il est des impossibilités. Bonnes gens qui n'aperçoivent pas les symptômes du poison qui les tue. Restons unis, épargnons-le ; aussi bien serait-ce fonder le pouvoir du duc sur de sanglantes exécutions : son crédit nous est utile ; pressons-le, prions-le, forçons-le, s'il le faut, à devenir notre chef.

MELLO

N'est-ce pas lui qui s'approche ?

MENDOCE

Lui-même.

## SCÈNE XII

LE DUC, PINTO, LE CAPITAINE, SANTONELLO, ALMADA,  
MELLO, MENDOCE

LE DUC

Je vous salue, messieurs. Bonjour, Almada. Comment vous va, Mello ? Et vous, Mendoce ? Capitaine, on m'a parlé de vous, j'aime les braves officiers. Eh bien ! mon révérend, que dites-vous de ce séjour ?

SANTONELLO

Que j'y voudrais une abbaye, monseigneur.

---

<sup>a</sup> CF : prélat <Ainsi que son frère, vieux seigneur courtisan de la vice-reine> engourdi

LE DUC

Avec le ciel tout s'arrange. Serez-vous de notre chasse, Almada ? Pinto, Madame Dolmar court le bois ; elle aime à vous rencontrer sur sa route.

PINTO, *avec humeur*.

Quand on a couru mille dangers à vous servir<sup>a</sup>, on peut risquer de vous déplaire. Que disons-nous ? raillons-nous ? sommes-nous à une partie de plaisir ? Ces messieurs viennent connaître vos intentions.

ALMADA

Si le duc ne répond pas au coup d'œil que le Portugal entier jette sur sa personne, il mérite le reproche éternel de son pays, et de sa race illustre dont il ruine les droits.

MENDOCE

Les mesures sont prises ; on n'a besoin que de votre autorisation.

SANTONELLO

Au nom de Dieu !

LE CAPITAINE

Au nom de l'honneur !

PINTO

Sauvez vos jours en péril.

LE DUC

Aurai-je un moyen d'acquitter jamais ces offres de service ?... Hélas ! j'en suis touché aux larmes ; cependant ma situation...

ALMADA

Est un motif pour vous rendre.

LE DUC

Vos dangers...

MENDOCE

Se réalisent, si vous nous abandonnez.

LE DUC

Votre dévouement...

MELLO

Vous garantit le succès.

LE DUC

Votre perte...

PINTO

Est impossible en vous mettant à notre tête.

LE DUC

De grâce... veuillez m'entendre... ne me forcez pas à rougir de moi-même. Non, le duc de Bragance n'est pas indigne de la confiance publique... mais ce bon archevêque de Lisbonne ; mais tant d'amis sous le couteau pour moi, vous, Almada, vous tous, messieurs... cela me fait frémir. Pourrai-je me consoler d'avoir ouvert sous vos pas l'abîme qui vous engloutirait ?... Si la cour a juré ma mort, oui, je la préfère à l'horreur de me flétrir par la chute de mes fidèles

---

<sup>a</sup> CF : (Je n'aime pas, moi, voir battre ainsi la campagne). Quand on a

défenseurs (*Il leur prend à tous la main*), de me souiller d'une tache sanglante. Laissez-moi, mes amis ; vos titres à ma reconnaissance sont gravés là, au fond de mon cœur... Je vous remercie, Mello, de vos vues flatteuses à la gloire de ma maison ; je vous rends grâce, Almada, de l'honneur que me fait votre estime... Souffrez que je me retire... Écouter vos demandes, serait vous précipiter dans cette entreprise, et je puis seulement vous jurer qu'il n'est pas un paysan qui risquât pour vous sa chaumière de meilleur cœur, que je vous sacrifierais ma fortune et ma vie.

ALMADA

Et nous nous applaudissons d'avoir exposé nos biens et nos personnes pour le salut de la vôtre ; car, ne nous y trompons point, nos premières démarches attachent notre sort au succès de la dernière ; et dussions-nous reculer maintenant, la moindre lumière portée dans la suite à Vasconcellos, l'éclairerait assez pour notre ruine.

LE DUC

Vous êtes menacés ?... Il suffit ; je n'examine plus rien. Celui-là est ingrat et lâche qui délibère et balance quand ses amis sont en danger. Comptez sur moi.

*Il sort.*

PINTO

C'est assez, monseigneur. Il est à nous<sup>a</sup>.

### SCÈNE XIII

PINTO, LE CAPITAINE FABRICIO, SANTONELLO,  
ALMADA, MELLO, MENDOCE

ALMADA

Retournons à Lisbonne, et rendons sa réponse à notre assemblée.

PINTO

Ne comptons pas sur lui pour soulever la province d'Alentéjo. Dressons nos manifestes, nos batteries ; dépêchons les courriers, et que le coup porté à Lisbonne ébranle tout le Portugal ensemble. Je vais demander au duc une lettre pour l'amiral dom Lopez Ozorio, voulant retarder de deux jours le prétendu départ pour Madrid. Que sait-on ? ayons du temps devant nous.

MELLO

Ne craignez-vous pas que l'on ne pénètre ?...

PINTO

Rien. On l'attend à Madrid ; un grand hôtel est meublé ; les livrées prises, sa maison partie, les fêtes annoncées, et les jeunes femmes, dans l'impatience, inventent déjà leurs modes et leur parure. Santonello, Vasconcellos ne soupçonne pas la fausseté des confidences que vous lui faites sur nous ?

SANTONELLO

Tout subtil qu'il soit, il est loin de se douter...

---

<sup>a</sup> CF : C'est assez, monseigneur. (Le grand mot est lâché) *Il est à nous.*

PINTO

Qu'il vous paie pour le tromper. Quittons-nous, et suivons des routes différentes.

ALMADA

Adieu.

PINTO

Adieu... Tous... ce soir... Je vais ramener la duchesse et sa fille à Lisbonne, faire éloigner le duc.. Vous, par le bois. Vous, le long du village. Vous, un fusil en main, chassant l'oiseau. Passez le Tage séparément ; surtout l'air désoccupé, le sourire à la bouche, le front libre, et point de ces rides de conspirateur.

## ACTE DEUXIÈME

Le théâtre représente un salon du palais de la vice-reine à Lisbonne.<sup>a8</sup>

### SCÈNE I

L'ARCHEVÊQUE DE BRAGUES, LA VICE-REINE,  
L'AMIRAL DOM LOPEZ.

LA VICE-REINE

Oui, cette suprême autorité de Vasconcellos porte atteinte à la mienne. C'est un droit qu'on lui donne ou qu'il s'arroge ; d'une ou d'autre part, j'en suis blessée.

LOPEZ, *souriant*.

L'intention de la cour, madame, n'est point de vous mettre en tutelle, comme vous le dites ; je m'ouvrirai au comte Olivarès sur l'objet de vos plaintes.

L'ARCHEVÊQUE

Puérilités que cela ! la cour vous adresse les ordres, votre altesse les fait exécuter<sup>b</sup> : tout est dans l'ordre et revêtu du sceau de votre dignité.

LOPEZ

On cherche à brouiller... Ces rivalités de pouvoir ne peuvent exister entre le secrétaire d'état et votre altesse.

LA VICE-REINE

Entre nous, monsieur,<sup>c</sup> on a fait diversion aux haines publiques des Portugais, en les rendant particulières. Au mépris de la cause commune, un parti s'est armé contre un parti, et l'Espagne, intervenue dans le débat, les a frustrés tous les deux.

L'ARCHEVÊQUE

Vous avez dans l'esprit, madame, une justesse rare, et touchez admirablement bien le point juste des choses ; c'est cela qui rend le pouvoir du roi inattaquable<sup>d</sup>.

LA VICE-REINE

On n'est pas sans inquiétude sur les projets du duc de Bragance. Il court<sup>e</sup> des bruits sourds, avant-coureurs d'événements sinistres.

---

<sup>a</sup> [Indication scénique absente dans CF]

<sup>b</sup> CF : L'Archeveque. (Misères que cela, misères !) *Puérilité que cela !* La cour (vous aime ; elle vous adresse les ordres ; Vasconcellos les exécute) [Passage encadré et travaillé à plusieurs reprises. Précédé de B(on), il reste avec quelques modifications dans toutes les éditions]

<sup>c</sup> CF : #Lopez. On cherche à brouiller... ce rivalités de pouvoir ne peuvent exister entre le Secrétaire d'Etat et Votre altesse./ L'Archevêque. Bagatelles vous dis-je ! on est sur ses gardes... La maxime est usée ; diviser les grands pour s'emparer... vieux moyens/La Vice Reine. Toujours efficaces.) Entre nous.. [Passage encadré et travaillé à plusieurs reprises. Précédé de B(on) il reste avec quelques modifications dans toutes les éditions. La tirade de l'archevêque est pourtant éliminée]

<sup>d</sup> CF : Vous avez <dans l'esprit>, Madame, une (judiciaire excellent) *justesse rare*, et (Votre Altesse touche) *touchez* admirablement <bien> le point juste des choses. C'est cela qui rend le pouvoir du Roi inattaquable (, c'est cela même.) [Passage encadré et travaillé à plusieurs reprises. Précédé de B(on) il reste avec quelques modifications dans toutes les éditions]

<sup>e</sup> CF : ...de Bragance. (L'Archevêque. Puérilités que cela, purilités./ La Vice Reine.) Il court

L'ARCHEVÊQUE

Sottises de nouvellistes !<sup>a</sup>

LOPEZ

Vous savez que Vasconcellos a l'œil pénétrant<sup>b</sup>.

LA VICE-REINE

Les projets<sup>c</sup> du duc l'alarmaient à tel point, que vous aviez<sup>d</sup> reçu l'ordre de l'attirer sur vos vaisseaux, lorsqu'il visita les ports, et de vous<sup>e</sup> assurer de sa personne.

L'ARCHEVÊQUE

Diable !<sup>f</sup> c'est un coup d'autorité, cela.

LOPEZ

Ce devoir me répugnait à remplir, heureux que des obstacles m'en aient dispensé ; je préfère l'emmener amicalement à Madrid selon mes nouvelles instructions. Nous ferons connaissance en route ; je saurai enfin quel est le caractère de ce duc. Demain nous partons.

L'ARCHEVÊQUE

Vous ne l'avez point vu ?

LOPEZ

Jamais.

LA VICE-REINE

Vous n'avez rencontré le duc nulle part ?

LOPEZ

Nulle part.

LA VICE-REINE, *souriant*.

Et sa femme ?

LOPEZ

Trèsfréquemment, depuis que votre altesse me la fit connaître.

LA VICE-REINE

Elle vous paraît ?...

LOPEZ

Trèsbelle.

LA VICE-REINE

Oui, des yeux assez noirs,<sup>g</sup> et si elle avait le teint...

LOPEZ

Le sien est d'une fraîcheur !...

LA VICE-REINE

Oui, pour son âge.

---

<sup>a</sup> CF : Sottises de nouvellistes ! (Ces discours-là... propos. Ces peurs-là...craintes). [Passage encadré et travaillé à plusieurs reprises. Précédé de B(on) il reste avec quelques modifications dans toutes les éditions]

<sup>b</sup> CF : Vasconcellos, (vous savez qu'il a l'œil pénétrant). #L'Archevêque. Lui ?... c'est un linx.#

<sup>c</sup> CF : (retardemens) *projets*

<sup>d</sup> CF : (l'Amiral avait) *vous aviez*

<sup>e</sup> CF : (de s') *vous*

<sup>f</sup> CF : (Diable !) *Ah !*

<sup>g</sup> CF : noirs, (mais le front.../ Lopez. Noble et doux./ La Vice Reine. Il est vrai) et si

LOPEZ

Elle est jeune encore.

LA VICE-REINE

Oh ! fort jeune. Je m'aperçois, amiral, qu'elle vous plaît trop pour vous en parler davantage.

LOPEZ

Moi, madame, je serais bien à plaindre !... obligé de m'éloigner dans vingt-quatre heures.

L'ARCHEVÊQUE

Vous ! L'homme aux galantes aventures !<sup>a</sup>

LA VICE-REINE

Monsieur l'amiral,<sup>b</sup> vous aimez la duchesse ; elle est l'objet de tous les soins que vous rendez, de toutes les visites que vous faites. Sans doute on vous plaint, on s'étonne d'oublier ses rigueurs jusqu'à vous prêter l'oreille. On rougit<sup>c</sup> de soi-même... cependant on vous dit ce que l'on projette, où l'on va, et pourquoi ? pour vous prescrire de ne pas vous y trouver, de ne plus parler de votre amour ; toutes belles défenses qui sont autant de secrets engagements qu'une femme ne tarde pas à sceller d'un nœud plus intime, ou qu'elle ne rompt point sans quelque dommage à sa pudeur : voilà de point en point où vous en êtes.

LOPEZ

Non, madame ; et s'il faut le dire, cette sévérité de la duchesse est plus forte pour m'attirer, que toutes les grâces de sa personne. J'étais las d'un commerce infidèle de froides galanteries, de faussetés réciproques, de protestations vaines, lorsque j'ai rencontré madame De Bragance. Son air, sa simplicité noble et touchante, à laquelle toute votre cour rend hommage, m'ont ému plus vivement que je ne l'avais encore été. Suprême avantage de la vertu ! elle prête son éclat à tous les dehors des femmes ; elle les environne de respect et de soumission, elle embellit leurs manières, elle semble épurer même les traits de leur visage, leur donner des grâces délicates que n'eut jamais l'effronterie. Que vous dirai-je ? elle leur fait remporter ce double triomphe, de s'attacher tout l'amour des cœurs sincères et passionnés, et de mériter toutes les attaques des hommes qui mettent leur orgueil à les séduire.<sup>d</sup>

---

<sup>a</sup> CF : Vous ! L'homme aux (cent) galantes aventures. #C'est reculer devant l'obstacle ; et moi, sans la gravité de mon ministère#

<sup>b</sup> CF : l'Amiral, # vous êtes discret et je vous en loue ; mais les plus mystérieux ne peut toujours cacher son bonheur. Voulez-vous savoir jusqu'à où la malignité pousse les choses ?# Vous aimez

<sup>c</sup> CF : faites. (Déjà l'on vous écoute, on vous plaint, on vous offre une douce amitié, un sensible intérêt, on) Sans doute on vous plaint, on s'étonne d'oublier ses rigueurs jusqu'à vous prêter l'oreille ; #on s'indigne,# on rougit

<sup>d</sup> 1828 : LOPEZ. Non, Madame ; et s'il faut le dire, cette sévérité de la duchesse est plus forte pour m'attirer, que toutes les grâces de sa personne. Une maudite réputation d'inconstance et d'audace que l'on me prête aux yeux de votre sexe, m'a précédé jusqu'ici, et j'en ignore les raisons./LA VICE-REINE. Ah ! Les discours inconsidérés que vous avez tenus souvent contre les femmes.../ LOPEZ . Contre les femmes !... l'on m'en a bien corrigé. Il ne m'arrivera plus de dire du mal d'elles, et je sais trop ce qu'il en coûte ; mais en bonne justice, devrait-on m'accuser de les haïr ? Moi qui souvent ai poursuivi un léger espoir donné par l'amour, plus vivement que toutes les promesses de la fortune. J'étais las d'un commerce infidèle de froides galanteries, de faussetés réciproques, de protestations vaines, lorsque j'ai rencontré Madame De Bragance. Son air, sa simplicité noble et touchante, à laquelle toute votre cour rend hommage, m'ont ému plus vivement que je ne l'avais encore été. Suprême avantage de la vertu ! Elle prête son éclat à tous les dehors des femmes ; elle les environne de respect et de soumission, elle embellit leurs manières, elle semble épurer même les traits de leur visage, leur donner des grâces délicates que n'eut jamais l'effronterie. Que vous dirai-je ? Elle leur fait remporter ce double triomphe, de s'attacher tout l'amour des cœurs sincères et passionnés, et de mériter toutes les attaques des hommes qui mettent leur orgueil à les séduire. [Le passage, tel qu'il paraît dans 1828, était déjà dans CF, avec des corrections minimales].

LA VICE-REINE

Et votre modestie vous range au nombre de ces derniers ?

LOPEZ

Hélas ! madame, je fus sincère autrefois autant que sensible ; mais on m'a si souvent trompé... qu'il m'a fallu réprimer mes inclinations naturelles<sup>a</sup>.

## SCÈNE II

L'ARCHEVÊQUE DE BRAGUES, LA VICE-REINE,  
L'AMIRAL DOM LOPEZ, M<sup>me</sup> DOLMAR

LA VICE-REINE

D'où venez-vous ainsi, belle dame ?

M<sup>me</sup> DOLMAR

De chasser aux environs d'Almada ; je suis accablée. Tenez, monsieur l'amiral, c'est une lettre du duc de Bragance ; il m'en a chargée.

LA VICE-REINE

Lisez, monsieur<sup>b</sup>.

LOPEZ

Il m'annonce un retard de deux ou trois jours, et demande si les ordres laissent à ma disposition...

LA VICE-REINE

Quoi ? de nouvelles lenteurs ! Répondez que non.

LOPEZ

Si vous l'ordonnez, madame...

LA VICE-REINE

D'éternels retardements ! Il y a quelque intrigue là-dessous.<sup>c</sup>

L'ARCHEVÊQUE

Pas la moindre ; vous me connaissez, madame : mes biens sont à vous comme mon sang, et je suis pour votre altesse<sup>d</sup> dans la plus parfaite sécurité. Considérez donc... les droits d'Espagne... une usurpation affermie... un siècle bientôt révolu... songez-y... depuis Philippe II. des troupes... des ministres adroits... Mais qu'entreprendrait<sup>e</sup> le duc ?... qu'entreprendrait-il ? il se perdrait, il se déshonorerait... Fi donc ! fi donc !<sup>f</sup>

---

CF : fortune. (La conduite inconsidérée de quelques femmes a du justifier mes volages entreprises (hélas). La séduction est devenue un métier si facile, que l'audace est presque imaginaire.) J'étais las ; encore été (Je ne jurerais pas que ce soit là de l'amour, mais le désir d'éprouver cette sagesse si vantée s'est changée en une volonté inébranlable. La solidité de son esprit a étonné la légèreté du mien.) Suprême avantage

<sup>a</sup> [Dans CF, la scène terminait avec une réplique de l'archevêque, ajoutée et puis sabrée dans le manuscrit] # <L'Archevêque. Ce sont là mes principes.>#

<sup>b</sup> CF : Monsieur. #L'Archevêque. Quelques détails sur le rendez-vous de sa (route) chasse, je prévois.#

<sup>c</sup> CF : là-dessous #et je crains qu'il n'entreprenne...#.

<sup>d</sup> CF : (repos) Altesse

<sup>e</sup> CF : (rassurez-vous sur) qu'entreprendrait [Passages barrés et précédés de B(on) qui passent ainsi dans les éditions]

<sup>f</sup> [Dans CF la réplique est encadrée et sabrée. Signalée comme B(onne), elle reste dans toutes les éditions ]



M<sup>me</sup> DOLMAR

Entreprendre ! lui ! oh ! rien, je vous assure, madame ; si votre altesse eût pu le voir comme moi, riant, chassant dans la forêt... sa seule passion est celle du plaisir... il ne poursuit que des cerfs ou des femmes.

LOPEZ

Il a commandé les armées et n'a pas pressé l'ennemi moins vivement.

### SCÈNE III

LA VICE-REINE, L'ARCHEVÊQUE DE BRAGUES,  
L'AMIRAL DOM LOPEZ, M<sup>me</sup> DOLMAR, PINTO

PINTO

La duchesse de Bragance m'a chargé, madame, de vous remettre ces paquets ; elle vient vous rendre ses devoirs.

LA VICE-REINE

Entrons ; je veux parler à Vasconcellos : venez, amiral, donnez-moi<sup>a</sup> la main.

### SCÈNE IV

PINTO, M<sup>me</sup> DOLMAR

M<sup>me</sup> DOLMAR

Pinto, vous sortez sans me rien dire !... Est-ce là de la galanterie ?

PINTO

Laissons ce puéril métier aux gens qui ne peuvent s'aimer.

M<sup>me</sup> DOLMAR

Un amour réciproque doit-il ôter le besoin de dire qu'on l'éprouve ?

PINTO

Il cède à celui de le prouver, et ce désir abrège les discours.

M<sup>me</sup> DOLMAR

Et fait-il prendre la fuite ?

PINTO

Oui, lorsqu'on craint l'œil des importuns dans un salon ouvert à tout venant, où l'indiscrétion d'un geste fait mille jaloux.

M<sup>me</sup> DOLMAR

Non, lorsqu'on a mille affaires.

PINTO

Celle de vous plaire est pour moi la première de toutes, et je n'en ai pas de seconde.

---

<sup>a</sup> CF : venez #Monsieur de Bragues.# Amiral, donnez-moi

M<sup>me</sup> DOLMAR

Qui vous rend donc si ennuyé aujourd'hui ?

PINTO

Le bonheur a sa mélancolie.

M<sup>me</sup> DOLMAR

La vôtre vous sied mal ; vous devenez le plus maussade du monde.

PINTO

Voulez-vous que je rie sans sujet, comme ceux qui n'ont rien dans le cœur ?

M<sup>me</sup> DOLMAR

Non, mais quittez cette humeur fantasque.<sup>a</sup> Si l'on dit partout que je suis frivole, ma réputation est faite et je ne veux point d'un mari philosophe.

PINTO

Il faut pourtant l'être pour affronter le mariage.

M<sup>me</sup> DOLMAR

Encore de vieux mots contre les femmes !

PINTO

Quand on parle de leurs vieilles habitudes, on se répète.

M<sup>me</sup> DOLMAR

Que vous méritez bien ce qui vous arrive !

PINTO

Que vous nous traitez bien selon nos mérites !

M<sup>me</sup> DOLMAR

Monsieur Pinto !

PINTO

Madame !

M<sup>me</sup> DOLMAR

Vous êtes insupportable ; je vous hais du fond de l'âme.

PINTO

Vengez-vous.

MADAME DOLMAR

Comment ?

PINTO

Épousez-moi vite.

M<sup>me</sup> DOLMAR

Vous me bravez !... vous serez mon époux<sup>b9</sup>.

PINTO

Je me livre, et préfère au repos sans vous, mille dangers en vous possédant. Que ce baiser sur votre main vous rappelle qu'elle m'est promise.

*Il lui baise la main.*

---

<sup>a</sup> CF : fantasque.#J'aime qu'on m'amuse.# Si l'on

<sup>b</sup> CF : (gare si vous êtes mon époux.) vous serez mon époux

M<sup>me</sup> DOLMAR

Et que vous l'obtiendrez. Adieu. Le devoir m'appelle auprès de La vice-reine. Il serait d'ailleurs à craindre que l'on ne nous surprît ensemble.

## SCÈNE V

PINTO, *seul*.

O insupportable gêne que ces fades niaiseries, ces tendresses, ces dehors distraits, pour un homme oppressé de mes inquiétudes ! je succombe sous le poids. Qu'ai-je maintenant à faire ? l'oisif, pour dérouter les argus... fatale prévention de la crainte ! Chaque mot, chaque geste de ceux qui m'abordent, me fait frissonner aujourd'hui. Il me semble que mon cœur soit à jour de toutes parts, et je rencontre mille sots qui ne se doutent de rien, dont les yeux m'assassinent. Il me faut tout voir, sans avoir l'air de regarder, caresser ceux que j'abhorre, perdre un temps qui me presse, causer et folâtrer quand un serpent me ronge. Que le jour est tardif !... toutes les heures qui sonnent viennent retentir là... (*Il se frappe le sein*). Courage ! courage !... ces palpitations qui m'étouffent, sont celles d'une joie anticipée... Oh ! ces Castellans... O Pinto Ribeiro<sup>a</sup> ! sois la gloire de ton nom ; veille, travaille, consume-toi, meurs s'il le faut, et délivre ton pays. Courez, hommes frivoles, courez les fêtes, les divertissements, vous qui ne séchez pas au feu d'une noble ambition ! Passion sourde et terrible, plus dévorante que toutes les autres ! elles peuvent se satisfaire par leur indiscrete impétuosité ; tu n'arrives à ton but, qu'irritée par le silence et la contrainte... Le coup sera porté... les vils ressorts mis en œuvre disparaîtront, et après l'intervalle d'un ou deux siècles, Pinto sera mis au rang des grands hommes. Pourquoi ?... pour avoir mené un empire comme la maison de son maître. On vient... Reprenons le masque... hé, hé ! c'est le juif Lemos<sup>10</sup>.

## SCÈNE VI

PINTO, LEMOS

PINTO

Vous venez de voir le secrétaire !

LEMOS

Que ché fiens t'entretenir touchant ine crande affaire te commerce. C'est pourquoi ché fous ai tonné parole te fous foir au passache, tans c'te palais te la fice-reine. Qu'y a-t-il pour fous serfir ?

PINTO

Il ne s'agit pas de moi, cher Lemos ; un grand personnage vous honore d'une confiance particulière, et m'a commandé de m'ouvrir librement avec vous sur ses intérêts les plus cachés.

LEMOS

Afec moi ? qui est c'te personnache ?

---

<sup>a</sup> 1800, 1828, CF : Rebeiro

PINTO, *bas*.

Le seigneur dom Juan, généralissime des armées du roi d'Espagne, le duc de Bragance.

LEMOS, *surpris et flatté*

Oh !

PINTO, *mystérieusement*.

Jurez-moi discrétion ; je vous dirai tout bas que demain il doit partir pour Madrid avec l'amiral dom Lopez.

LEMOS

Oui, c'est un bruit<sup>a</sup> tans la file et tout le monde le tit.

PINTO

Tout le monde ! tout le monde babille ou jase au hasard... mais ce que vous tenez de moi, son secrétaire intime, est avéré et indubitable.

LEMOS

Oh ! ché sens pien, il y a in grand tifférence<sup>b</sup>.

PINTO

Il me faut aussi vous dire la cause secrète de son éloignement ; il est rappelé à la cour par l'ordre du roi Philippe.

LEMOS

Ché safais encore ; c'est in noufelle piplique.

PINTO

Une nouvelle ! oui, que l'on répand sur des conjectures, sur des bruits vagues. Qu'en sait-on pour en parler ? Connaît-on les mystères du cabinet ? Mais vous êtes à la bonne source, et je vous parle en confidence, moi, de la part du duc lui-même ; est-ce clair ?

LEMOS

Oh ! assirément, il y a in crand tifférence.

PINTO

Une autre circonstance que vous ignorez, et qui jusqu'à ce jour a retardé son voyage, est qu'il manque d'argent.

LEMOS

Oui, l'on m'a tit tout cela, tout te même.

PINTO

Fondé sur quoi ? Il n'a pas fait d'emprunt qui donne lieu de le penser.

LEMOS

Ça, ché l'ai pas ententi dire.

PINTO

On est donc mal instruit, car il n'a révélé ce secret qu'à moi qui vous le confie. C'est bien autre chose.

LEMOS

Oh ! ché conçois qu'il y a in trèsrand tifférence, et ché fous remercie, monsié Pinto, de tout ce que fous m'afez appris.

PINTO

---

<sup>a</sup> CF : pruit

<sup>b</sup> [Dans CF, ces deux dernières répliques sont le fruit d'un ajout]

De grâce, le silence le plus profond... « Pinto, m'a dit, le duc, le roi d'Espagne m'appelle, mes finances sont épuisées ; va trouver Lemos, le plus riche, le plus considérable, le plus honnête négociant de Lisbonne, a-t-il ajouté ; homme de probité qui a un crédit immense ».

LEMOS

Il a dit cela ?

PINTO

En propres mots : « va le trouver, parle-lui sans détour, et propose-lui, de trente mille ducats dont j'ai besoin, l'intérêt loyal qu'il exigera ».

LEMOS

Hélas ! mon cher monsieur, l'embarras où je suis m'afflige extrêmement.

PINTO

Vous ne pouvez lui rendre ce service ?

LEMOS

La maison de Corée, mon associé, et la mienne sont à la tête d'une foule innombrable d'ateliers et de manufactures ; nous devons beaucoup, il faut payer ce matin ou chasser les ouvriers.

PINTO

Chassez-les.

LEMOS

Ces chances-là se souleveront contre nous.

PINTO

Point. Déclarez franchement aux ouvriers que vous suspendez leurs travaux deux mois faute de fonds ; que les taxes dont vous charge Vasconcellos ont entièrement vidé vos coffres<sup>a</sup> : leur colère ne s'exhalera plus sur vous, mais sur le secrétaire d'état.

LEMOS

Vous avez raison.

PINTO

Faites cette déclaration aujourd'hui, et comptez-moi sur-le-champ les trente mille ducats, espèces sonnantes.

LEMOS

À quel intérêt ?

PINTO

Celui de votre conscience. Apportez l'argent ; le trésorier en passera par tous les arrangements qui vous conviendront.

LEMOS

Si les ouvriers, en se mutinant contre Vasconcellos, chassent le trouble dans la file ?

PINTO

Il a en main la force et les apaisera ; que vous importe qu'ils s'en prennent au ministre ?

LEMOS

Rien du tout ; je fais les conclaves et me rends aussitôt après...

---

<sup>a</sup> CF : (le sac) vos coffres

PINTO

Chez le trésorier du prince. L'on voit que vous êtes le premier négociant de l'Europe, et non moins habile qu'officieux.<sup>a</sup> Adieu, mon cher Lemos.

LEMOS

Atieu, mon cher monsié. Il y a tans mes coffres tix mille tucats comptant ; mon associé en a une fingtaine, cela fait le compte. La maison Lemos et Corée est heureux te serfir la maison Pracance.

## SCÈNE VII<sup>b</sup>

VASCONCELLOS, PINTO

VASCONCELLOS, *après avoir salué le moine Santonello qui le quitte.*

Vous traitiez avec le négociant Lemos, monsieur Pinto ?

PINTO

Pour un prêt d'argent utile au duc de Bragance, qui va partir. Vous, monsieur, n'écoutez-vous pas quelques délations de ce méchant moine<sup>c</sup> ?

VASCONCELLOS

Vous le craignez parce qu'il hait votre maître ?

PINTO

Et vous l'aimez parce qu'il nous espionne.

VASCONCELLOS, *à part.*

Tâchons de le sonder. (*Haut*) D'où vient que l'on me prête cet acharnement contre le duc ? Ne dois-je pas ma surveillance active aux affaires de l'état ? ne suis-je pas contraint à l'exercer sur lui comme sur un autre ? Je vois, monsieur Pinto, qu'une juste sévérité m'attire les ressentiments de tous ; les Portugais n'ont aucun égard aux soins que je me donne à les maintenir dans le repos.

PINTO

Dans la léthargie.

VASCONCELLOS

À lever, habiller, nourrir les troupes.

PINTO

Pour vous défendre.

VASCONCELLOS

À régler la recette des fonds publics.

PINTO

Pour vos dépenses secrètes.

---

<sup>a</sup> *CF* : ...qu'officieux. (Mais de ce que vous savez de sa soumission aux ordres de la cour, de ses apprets de voyage, de son emprunt, ne soufflez mot, sinon à votre femme, (à vos parens, à des persone sures, à vos amis intimes) en (leur) enjoignant de n'en parler à personne). Lemos. (Le secret sera pien caché.) Adieu, mon cher monsié, il y a tans...

<sup>b</sup> [*Dans CF, la scène est encadrée et sabrée. L'auteur l'indique sur le manuscrit comme « bonne à copier » (f. 49) et elle passe ainsi dans toutes les éditions*]

<sup>c</sup> *CF* : (vilain moine) méchant moine

VASCONCELLOS

À contenir les grands.

PINTO

Pour faire taire les petits.

VASCONCELLOS

À chasser les ambitieux.

PINTO

On craint<sup>a</sup> la concurrence.

VASCONCELLOS

Monsieur Pinto, respectez s'il vous plaît...

PINTO

Le secrétaire d'une cour ! je suis celui d'un prince, ce titre est ma garantie.

VASCONCELLOS

N'entrons pas, monsieur Pinto, dans ces difficultés ; toute prévention à part, comment le duc a-t-il répondu aux faveurs dont le roi et son ministre Olivarès l'ont tous les deux comblé ? Son rang voulait de la circonspection<sup>b</sup> : issu d'une famille...

PINTO, *affectueusement*.

A-t-il dépendu de lui de naître obscur... comme nous.

VASCONCELLOS

Ne nous écartons pas... On lui avait d'abord offert le gouvernement du milanais<sup>11</sup> ; et depuis, le commandement général des forces de mer : comment a-t-il répondu à ces nouvelles marques d'honneur ?

PINTO

En exécutant les ordres qu'il avait reçus.

VASCONCELLOS

Ne marchant qu'entouré de je ne sais quel appareil, comme s'il eût voulu protéger sa personne.

PINTO

Son goût est d'avoir toujours un grand train à sa suite.

VASCONCELLOS

A-t-il lieu de craindre ?

PINTO

Si peu, qu'il se rend à Madrid sans défiance.

VASCONCELLOS

Vous emmène-t-il ?

PINTO

Quel besoin de moi, à Madrid ?

VASCONCELLOS

Non, plutôt à Lisbonne ?

---

<sup>a</sup> *CF* : (pour tuer) *on craint*

<sup>b</sup> *CF* : (conspiration) *circonspection*

PINTO

Pour veiller à ses intérêts.

VASCONCELLOS

Peut-être.

PINTO

Moi comme tout autre.

VASCONCELLOS

Prenez-y garde ; il m'est venu certains bruits que vous aspiriez à nouer une conspiration... Il y va de la corde pour ceux qui s'y font prendre...

PINTO

Je veux être pendu si cela m'arrive.

VASCONCELLOS

Je puis tout et serais terrible.

PINTO

Ah ! Je vous désarmerais...

VASCONCELLOS

Que l'on s'y joue.

PINTO, *à part*

Peste ! cela n'est pas un jeu.

#### SCÈNE VIII

LA VICE-REINE, LA DUCHESSE DE BRAGANCE,  
VASCONCELLOS, PINTO

*durant la scene, Vasconcellos feuillète ses papiers.*

LA VICE-REINE

L'on m'avait dit que la duchesse entrait... Ah ! je l'aperçois... Que je suis aise de vous voir !

LA DUCHESSE

Mille raisons m'ont longtemps privée de la faveur que je reçois, madame.

LA VICE-REINE

En vérité, madame, je vous croyais décidée à me fuir.

LA DUCHESSE

Si le goût de la retraite me faisait oublier à ce point mes devoirs, vos bontés me rappelleraient auprès de vous.

LA VICE-REINE

Vous me teniez rigueur, et n'avez pas cru sincèrement au plaisir que me font vos visites.

LA DUCHESSE

La peur qu'elles ne devinssent importunes les a rendues moins fréquentes.

LA VICE-REINE

Ceux qui vous ont inspiré cette crainte, vous ont trompée, madame.

LA DUCHESSE

On a tant débité d'impostures sur les intentions de M. le duc et sur les miennes, que je



n'aurais pas murmuré d'une injustice.

LA VICE-REINE

Ce mot suffit, madame ; mon amitié vous avait défendue contre de vains propos qui ne devaient pas arriver jusqu'à moi. Que rien n'altère plus l'union dont je veux resserrer les nœuds entre nous ; ne nous quittons pas un moment ; qu'à la campagne et à la ville on nous voie désormais ensemble<sup>a</sup>. Pardonnez-moi un refroidissement dont m'a punie votre absence ; qu'un baiser achève notre réconciliation sincère : embrassez-moi, madame.

LA DUCHESSE

Vous me comblez, madame.

LA VICE-REINE

Je répare mes torts et je veux demeurer votre plus chère amie, entendez-vous ? Faites de ma part des adieux à M. le duc ; dites-lui mes vifs regrets de son éloignement.

LA DUCHESSE

Il y croira, madame.

LA VICE-REINE

Il n'y a personne à la cour qui me plaise autant que lui.

LA DUCHESSE

Personne qui vous respecte davantage.

LA VICE-REINE

On m'attend ; excusez-moi de vous quitter si tôt, madame.

LA DUCHESSE

Madame, j'ai déjà trop abusé de vos moments.

LA VICE-REINE

Que je vous embrasse encore !

LA DUCHESSE

Ah ! madame...

*elles s'embrassent.*

PINTO, *à part, les regardant.*

Caressez-vous, douces créatures ! Je poignarderais mon ennemi sur la foi d'un pareil baiser.

LA VICE-REINE, *au secrétaire, en s'en allant.*

Vasconcellos, surveillez toujours la duchesse.

LA DUCHESSE, *bas à Pinto*

Assurez-vous surtout de la vice-reine<sup>b</sup>.

---

<sup>a</sup> CF : Que rien... ensemble [*Passage fruit d'un ajout*]

<sup>b</sup> CF : (La Duchesse. Madame, j'ai déjà... Scène IX/.la Duchesse, Pinto) <La Duchesse, Pinto./ La Duchesse. Je sors à l'instant de chez la Vice Reine. Rien de plus perfide que son accueil. Elle a mis en usage avec moi tout ce que la politesse a de fausseté, et l'amitié feinte d'exagérations flatteuses. Mais le trouble de ses regards laissaient éclater son inimitié, sa haine dans les effort qu'elle faisait pour me la cacher. Pinto. (avez-vous pu) *vous venez de voir Vasconcellos ?*> [*passage ajouté sur un feuillet collé. Correction ignorée dans toutes les éditions*].

## SCÈNE IX

LA DUCHESSE, PINTO

PINTO

Soyez en paix ; les choses vont au mieux. Ce négociant juif et moi, venons de clore une affaire qui me promet un double résultat. L'argent pour nos fidèles et le soulèvement du plus nombreux atelier de la ville. Les gens de votre hôtel sont en route. Deux personnes dévouées, vigilantes, épieront celles qui peuvent entrer ou sortir durant la journée. Un bal que j'ai fait donner, écarte ce soir toutes vos camaristes<sup>12</sup>. Ainsi nulle indiscretion. Le ministre n'a pas parlé, il ne se doute de rien. Je me suis expliqué devant lui fort imprudemment.

LA DUCHESSE

Et pourquoi ?<sup>a</sup>

PINTO

Pour qu'il ne soupçonne pas ma prudence. Le coup partira cette nuit ; mais en cas d'obstacles, obtenez de l'amiral qu'il diffère le voyage à quelque prix que ce soit.

LA DUCHESSE

À quel titre, par quel moyen ?<sup>b</sup>

PINTO

Une autre femme que vous, sauf le scrupule, mettrait tout en usage pour le séduire ; il ne vous faut qu'un regard, madame, et vous ne perdrez pas une cause qui peut se gagner d'un coup d'œil.

*Il rentre.*

## SCÈNE X

LA DUCHESSE, *seule.*

Que me conseille-t-il ?... Une feinte coquetterie indigne de moi... cette ruse coûte à ma délicatesse... Mais il faut empêcher qu'on entraîne mon époux à Madrid... et son intérêt, son salut doivent servir d'excuses à mes artifices<sup>c</sup>.

## SCÈNE XI<sup>d</sup>

LA DUCHESSE, LOPEZ OZORIO.

LOPEZ

Madame, les derniers instants qui me restent à vous voir, me seraient précieux, si je n'avais pas à vous parler d'objets qui vous affligent.

---

<sup>a</sup> 1828 : Eh ! Pourquoi ?

<sup>b</sup> [Dans CF, cette tirade est le fruit d'un ajout]

<sup>c</sup> [Dans CF, cette tirade est le fruit d'un ajout. Elle fait partie de la scène IX]

<sup>d</sup> CF : Scène 10<sup>ème</sup> [La numération des scènes est donc altérée jusqu'à la fin de l'acte]

LA DUCHESSE

Vous avez reçu, sans doute, une lettre de monsieur le duc.

LOPEZ

Il m'avertit encore d'un délai, tandis que mes dépêches expédiées ce matin, annoncent à jour fixe son départ.

LA DUCHESSE

Qu'est-ce que deux ou trois jours ?

LOPEZ

L'impatience de la cour, mes propres affaires me commandent la promptitude, et je n'ose...

LA DUCHESSE

M'obliger, monsieur ?...

LOPEZ

Ah ! madame, si la vice-reine ne m'eût ordonné tout à l'heure de hâter les dispositions prises avec monsieur le duc..

LA DUCHESSE

Elle a pu vous l'ordonner avant de m'avoir vue ! Quelques préventions injustes que ma présence vient de détruire, ont dicté cet ordre qu'elle révoquera<sup>a</sup> sans peine.

LOPEZ

Si elle m'autorise...

LA DUCHESSE

Je juge quelle sera la dette de ma reconnaissance pour elle, à ce qu'il vous en coûtait pour m'être favorable.

LOPEZ

Doutez-vous, madame, de l'embarras où vous me jetez ? Est-il une situation plus pénible que celle d'un homme entre son devoir et vous ?

LA DUCHESSE

Il m'a paru que vous n'aviez pas même l'irrésolution à combattre<sup>b</sup>.

LOPEZ

Je ne le cache point ;<sup>c</sup> j'aurais bravé pour vous plaire<sup>d</sup>, et la vice-reine, et la cour, et les ministres ; mais vos froideurs m'exilent, et je me rends à mon devoir.

LA DUCHESSE

Ce dernier motif est louable. Souffrez que je regarde les autres comme un adroit artifice pour éviter les demandes que j'aurais pu vous adresser encore.

LOPEZ

Ainsi vous attribuez à un vil manège de courtisan l'expression d'une douleur si vraie ?

---

<sup>a</sup> *CF* : (rétractera) *révoquera*

<sup>b</sup> *CF* : ...à combattre ; (et votre parti était pris.)

<sup>c</sup> *CF* : ...point ; (ces lieux qui vous ont montré à moi pour la première fois, me sont devenus odieux : ils rappellent le souvenir de mes vains efforts pour vous plaire, et j'ai hâte de m'y arracher. Moi-même j'ai pressé les ordres qui vont m'éloigner de vous ;)

<sup>d</sup> *CF* : j'aurais bravé pour vous

LA DUCHESSE

J'ai sujet de la mettre en doute... car à vous voir si empressé de... quitter Lisbonne...

LOPEZ

Eh ! qui pourrait m'y retenir ? Depuis mon arrivée, que de soins ne vous ai-je pas rendu !<sup>a</sup> Mais à quoi m'ont servi mes<sup>b</sup> assiduités, mes sacrifices ? à me prouver que vous êtes au-dessus de toutes les femmes, ou que je suis à vos yeux le dernier des hommes...<sup>c</sup> J'ai pu songer au tourment de ne vous revoir jamais, et m'y condamner ; rien ne saurait plus ébranler mon courage. Demain donc si le duc ne se met en route, je pars seul, et m'excuserai sur ses refus.

LA DUCHESSE

Eh bien ! monsieur, avais-je tort de dire que mes sollicitations étaient impuissantes sur vous ? ne contraignez-vous pas habilement ma délicatesse au silence ? ou plutôt n'ai-je pas lieu de croire que, las de feindre un amour inutile, vous précipitez avec joie l'occasion de vous délivrer d'une ennuyeuse persévérance ? Vous me faites des reproches, je m'en fais de plus graves ; le duc ne vous connaît pas ; peut-être j'aurais dû vous éloigner de moi pendant son absence :<sup>d</sup> j'étais loin d'imaginer que ma bonté à entendre vos aveux, fût une marque de ce mépris pour vous, dont vous m'accusez.

LOPEZ

Cruel pouvoir d'un mot de votre bouche ! ah ! vous renversez mes idées... Mais, non ; les opinions dont on m'a noirci... cette détestable commission d'accompagner le duc en Espagne... tout vous porte à me haïr.

LA DUCHESSE

Tout me chagrine... C'est vous, moins que tout autre, qui devriez être l'artisan de mes peines.

LOPEZ

Qu'entends-je ?... Expliquez-vous, madame ?

LA DUCHESSE

Vous me séparez de mon époux... Au nom de la cour, vous agissez contre moi...

LOPEZ

Voilà ce qui vous irrite... Ah ! que j'expie le malheur de vous affliger en subissant votre vengeance ! Exercez-la, tyrannisez-moi, vous en êtes la maîtresse... la mort seule rompra les fers que je prends à vos pieds.

---

<sup>a</sup> *CF* : Depuis (que mes pieds ont touché cette terre) *mon arrivé* que de soins ne vous ai-je pas rendus ! Le récit de mes souffrances passerait pour une exagération romanesque si vous n'eussiez pas été l'objet de mon choix ; on ne le croira qu'en vous voyant si belle, si digne des adorations, si distinguée entre celle de votre sexe par les dons de l'esprit, par l'élévation du cœur... Non, ma faible raison ne pouvait lutter, vous l'avez vaincue... et par quel charme ? par votre seul aspect ; par des rigueurs que je m'obstinais follement à surmonter). [*Le passage a fait l'objet de nombreux remaniements de la part de l'auteur, pour être finalement encadré et sablé. Il ne paraît dans aucune édition*]

<sup>b</sup> *CF* : (tant d') *mes*

<sup>c</sup> *CF* : ...hommes...(Oui, oui, je partirai. Oui dès ce jour il faut que je fuyé. Ma résolution est invariable. J'ai pu me déterminer à quitter cette ville où vous respirez, où je laisse toutes mes pensées, toute mon ame).

<sup>d</sup> *CF* : (Vous me faites des reproches, je m'en fais de plus graves. Pourquoi vous ai-je écouté ? Quelle inexplicable complaisance ai-je mis à souffrir vos hommages, vos plainte ?) <Le Duc ne vous connaît pas> peut-être j'aurais dû vous éloigner de moi pendant (l') *son* absence (de mon époux. Le Duc ne vous connaît pas, vous m'avez poursuivie et j'ai souffert, il aurait pu s'en allarmer... er sans être coupable, mon imprudence eut altéré son repos). [*Une feuille appliquée ensuite sur le manuscrit contient la version définitive passée dans les éditions*]

LA DUCHESSE

Levez-vous... monsieur... levez-vous... Qu'ai-je à vous répondre ? le devoir qui me lie me défend de vous écouter davantage... le vôtre vous emmène loin de Lisbonne. Demain, peut-être...

LOPEZ

Eh ! non, non, madame !... Ne venez-vous pas de me le défendre ? vos volontés sont mes lois suprêmes.

LA DUCHESSE

Demain, soit, vous resterez ; mais sous quelques jours...

LOPEZ

Quel parti prendre ?

LA DUCHESSE

Celui de me quitter, monsieur.

LOPEZ

Madame, vous me désespérez... Eh ! pourquoi me nommer l'auteur de vos chagrins ? pourquoi quitter M. le duc ? Venez à Madrid vous-même, venez partager les honneurs qui l'attendent ; embellissez nos fêtes de votre éclat ; paraissez, effacez mille rivales... partez avec lui.

LA DUCHESSE

C'était mon dessein, mais une détermination si prompte... des obstacles qui m'arrêtent quelque temps... Vous ne pouvez attendre !...

LOPEZ J'attendrais, n'en doutez pas, assuré de vous conduire avec nous.

LA DUCHESSE

N'y songeons point, cela vous est impossible... Je l'avoue, il m'eût été doux de vous... de suivre le duc de Bragance<sup>a</sup>.

LOPEZ

Ah ! disposez, ordonnez, madame, j'écrirai, je resterai... je ne quitterai point ces lieux sans vous, dussé-je payer de ma vie le témoignage d'amour que je vous donne<sup>b</sup>.

LA DUCHESSE

Ne concevez point une espérance que je vous refuse, et terminons cet entretien.

## SCÈNE XII

LOPEZ, *seul*.

Quel trouble ! quels discours embarrassés ! cette promptitude à me fuir...<sup>c</sup> Non ! mes interprétations ne sont point présomptueuses... elle n'a pas craint de m'avouer mon empire... elle le déclare, elle est à moi !... Mon cœur n'éprouva jamais<sup>d</sup> de plus vive émotion ; je sentais le langage<sup>e</sup> de la feinte mourir sur mes lèvres... je voulais séduire, et j'étais séduit ; ses yeux

---

<sup>a</sup> CF : ...de Bragance (<et vous>) (Lopez. *transporté*. De me suivre ! La Duchesse. Le Duc de Bragance et vous)

<sup>b</sup> CF : ...donne (, heureux si le vœu de vous plaire...).

<sup>c</sup> CF : ... fuir... (Eh me faut-il de plus sûrs garants d'un succès qui d'avance m'enivre de plaisir et de joie !)

<sup>d</sup> CF : (point) *jamais*

<sup>e</sup> CF : (celui) *le langage*

attiraient le feu des miens : je ne la trompais point, je brûlais...<sup>a</sup> Qu'elle était gracieuse et belle ! quelle proie à saisir qu'une si ravissante personne !

### SCÈNE XIII

VASCONCELLOS, LOPEZ OZORIO.

VASCONCELLOS

Je vous cherchais, amiral ; le courrier d'Espagne vient d'arriver : lisez.

LOPEZ, *après avoir lu.*

Dieu !

VASCONCELLOS

Un ordre exprès d'arrêter le duc, et c'est vous qui le devez exécuter.

LOPEZ

Une mesure si violente...

VASCONCELLOS

Je l'ai sollicitée moi-même du comte Olivarès. De sourdes menées ont excité ma vigilance, et je suis à la piste ; joignez le duc de Bragance demain au château d'Almada, point de ménagements.

LOPEZ

Cette décision m'étonne...

VASCONCELLOS

Les fils s'embrouillaient depuis un temps, je crois les avoir coupés net. Les Bragance, les Villaréal, les Aveiro sauteront, et leurs partisans iront travailler aux mines. Point de pitié ! Soupçonner avant qu'on remue, frapper dès qu'on soupçonne ; voilà comment on gouverne.

LOPEZ

Me charger, moi, d'une telle commission !...

VASCONCELLOS

Vous l'aviez reçue déjà sur vos vaisseaux, et deviez l'arrêter à bord. Qu'y a-t-il de nouveau ?

LOPEZ

Monsieur, je ferai mon devoir, quelque peine qu'il m'en coûte.

VASCONCELLOS

Quelle peine ! bon ! d'arrêter cet homme !... Un homme que vous n'avez jamais vu, qui ne vous touche en rien !... Eh ! j'en ai envoyé beaucoup<sup>b</sup>, de mes anciens amis, ramer sur les vaisseaux du roi. Faites, faites, m l'amiral ; point de retard. Demain, au point du jour, allez prendre le duc. Mystère et promptitude.

---

<sup>a</sup> CF : ... je brûlais. (Ah ! jamais espérance donnée par une femme ne m'inspira ce délir... Avais-je lieu de m'attendre ?... après les grands éloges de sagesse et d'honneur... hai ! nous partons, je suis étranger ; elle se flatte que l'on ignorera mon triomphe... combien de ses pareilles brûlent de se rendre coupables qui ne sont retenues que par l'estime acquise, ou la présence de ceux dont elles l'ont jadis usurpée, et l'on nomme cette vanité vertu ! ah vanité pure. Quel homme suis-je ? ou quelle est cette Duchesse de Bragance ?... Peut-être avait-elle conçu pour moi une véritable passion ?... et plus sa pudeur fut sévère, plus elle se livre avec amour, avec innocence, incapable d'un criminel et froid calcul sur l'intervalle nécessaire entre mon attaque et sa défaite..)[*Ce long passage a été sabré dans le manuscrit*]  
Quelle était gracieuse...

<sup>b</sup> CF : (des milliers) *beaucoup*

## SCÈNE XIV

LOPEZ, *seul*.

Ainsi mes espérances sont ruinées<sup>a</sup> ! fatal contretemps !... Comment y remédier ?... impraticable. Madame de Bragance me verra comme un monstre, et mes séductions échoueront toutes contre sa haine !... Devais-je le prévoir !<sup>b</sup> Quoi ! cette femme<sup>c</sup> m'échapperait... et sans retour ! Seulement quelques jours de plus... mais une nuit !... une seule nuit !...<sup>d</sup> Une nuit vaut une année pour l'intrigue, et en amour un siècle... Allons, allons, je suis fou !... Comment la voir ? comment la résoudre ?... Non !... Hé ! Faisons mieux... l'entreprise est hardie !... N'importe !... Si je garantissais le duc des périls qui le menacent... si j'obtenais à ce prix l'intérêt tendre que je sollicite de la duchesse... Eh ! dût-elle même ne point me payer d'une action généreuse, elle est digne de moi<sup>e</sup> !... Introduisons-nous chez elle, à son insu... sitôt que les ténèbres...<sup>f</sup> Que risqué-je<sup>g</sup> ?... Un valet suborné, une porte ouverte ou une fenêtre... L'amour et l'or entrent par-tout...<sup>h</sup> et je veux tenter l'entreprise.

---

<sup>a</sup> *CF* : ...ruinées (et les amours en fuite !) Fatal...

<sup>b</sup> *CF* : ...devais-je le prévoir ? (Elle était prise, une circonstance la sauve. Dira-t-on qu'il n'y a pas de hasard dans la faiblesse ou la bonne réputation des femmes ?)

<sup>c</sup> *CF* : (Quoi ? celle-ci) *Quoi ? cette femme*

<sup>d</sup> *CF* : ...de plus... (c'en était fait) mais une nuit... une seule (nuit qu'importe)

<sup>e</sup> *CF* : <si je garantissais...moi>

<sup>f</sup> *CF* : ...risqu'ai-je (ma témérité, sa surprise... l'ordre dont je suis armé, mes promesse, mes menaces... je triompherai. C'est le pays aux escandales...)

<sup>g</sup> 1800 : risquais-je ?

<sup>h</sup> *CF* : ...par-tout...(Tentons la fortune ; si l'aventure fait scandale, l'orgueil de la Duchesse ne recevra pas un plus cruel échec, que celui de tant de femmes qui s'imaginent que je les ai perdues.)/ Fin du second Acte

## ACTE TROISIÈME

Le théâtre représente l'appartement de la duchesse de Bragança à Lisbonne<sup>a13</sup>

### SCÈNE I LA DUCHESSE, FLORA

FLORA

Que de marques d'affections la vice-reine nous a données, madame !

LA DUCHESSE

Oui, ma fille.

FLORA

Elle vous aime tendrement.

LA DUCHESSE

Les discours qu'elle me tenait n'en seraient pas la preuve. Apprends à te défier de ces faux dehors d'amitié. Ces paroles-là sont sur les lèvres, et partent rarement du cœur<sup>14</sup>.

FLORA

La vilaine chose que de se haïr de la façon qu'on s'aime !

LA DUCHESSE, *à part*.

Il est nuit close, et Pinto n'arrive point.

FLORA

Qu'avez-vous, madame ? vous semblez inquiète...

LA DUCHESSE

Moi !... je n'ai rien.

FLORA

Vous êtes changée...

LA DUCHESSE

Aucun sujet pourtant...

FLORA

Ah ! madame, depuis une heure entière je vous examine, et votre agitation est si grande... Vous vous levez, vous marchez, puis vous vous rasseyez et vous levez encore... Cet ouvrage, vous l'avez vingt fois interrompu ; alors vous regardez fixement, comme on regarde sans voir, quand on pense<sup>b</sup>. Parlez-moi : quelles peines éprouvez-vous, madame, que je ne puisse partager ? ma jeunesse m'exclut-elle de la confiance d'une mère ? Est-ce à moi, si les consolations vous sont utiles, que vous devez fermer votre ame ?

LA DUCHESSE

O ma fille !... puis-je ne pas être alarmée de l'ordre qui éloigne votre père ?

---

<sup>a</sup> [Indication scénique absente dans CF]

<sup>b</sup> CF : ...pense. (A table vous ne mangiez pas... nos yeux se sont rencontrés, et les vôtres attachés sur moi étaient si sombres. A peine vous êtes-vous aperçue que j'ai saisi votre main, vous avez serré la mienne avec tendresse, mais comme par un mouvement involontaire, vous l'avez repoussée aussitôt. Des gestes impatients vous échappaient ;) parlez-moi...



FLORA

Ce n'est pas la seule cause de vos inquiétudes... Ce matin, quand il nous annonça sa résolution de partir sans nous, vous parûtes moins tourmentée ; ce soir, plus que jamais, votre tristesse s'est accrue.

LA DUCHESSE, *très émue.*

Oui, oui, parce que le moment approche... où votre père nous aura quittées.

FLORA

Eh quoi ! ce voyage nous ôte-t-il l'espérance de le revoir bientôt ?

LA DUCHESSE

Notre position est affreuse, ma fille ; votre père a des ennemis cruels qui le forcent à ne plus paraître dans cette ville... qui lui dressent mille embuches dont il est forcé de se garantir... Nous avons tout prévu, tout disposé pour mettre à l'abri sa fortune et ses jours... Si l'événement trompe nos précautions, mon sort peut devenir le plus fatal du monde... Ah ciel ! si vous ne deviez jamais revoir votre père !...

FLORA

Mon père !... que dites-vous ? Ces malheurs que vous craignez, ils sont donc bien terribles... et vous me les cachez... et ils seraient tombés sur moi sans que j'y fusse seulement préparée !... Dites-moi, dites-moi toutes vos craintes ! que je n'aie pas à vous accuser de m'avoir laissée dans une sécurité trompeuse.

LA DUCHESSE

M'accuser ! moi, moi qui te chéris si tendrement ; moi qui suis ta mère... Ah ! jamais tu ne m'accuseras !

FLORA

Non, madame, non ; votre fille ne redoublera pas vos peines qu'elle veut adoucir.

LA DUCHESSE

Tu me le promets, ma chère Flora ; tu ne m'accuseras de ta vie ?

FLORA

En ai-je quelque droit ? et vos bontés...

LA DUCHESSE

Quelle que fût notre destinée... fussions-nous frappés des coups les plus soudains...

FLORA

Vous m'effrayez !...

LA DUCHESSE

Le ciel nous protégera, j'espère... les choses humaines sont si variables, que notre état peut changer... en mal... ou en bien ; une prospérité brillante, imprévue, nous est peut-être réservée... Si au contraire c'était l'infortune... tu te rappelleras mon amour, mes soins, mes alarmes, sur ton père, sur toi... Et<sup>a</sup> tu ne m'accuseras de ta vie... N'est-ce pas, de ta vie ?

FLORA

Quel accent, ô ma mère !

---

<sup>a</sup> CF : ...sur toi... (répète-le encore, jure que) <et>

LA DUCHESSE

C'est celui de ma tendresse, il ne te doit pas effrayer... Quelqu'un vient ;<sup>a</sup> embrasse une mère qui souffrirait mille morts pour sa fille. Allons, allons, du courage ; plus de larmes.

## SCÈNE II

LA DUCHESSE, FLORA, MADAME DOLMAR

MADAME DOLMAR

Quoi ! madame, point de musique ce soir ?

LA DUCHESSE

Je souffre, je me suis enfermée.

MADAME DOLMAR, *étourdiement*.

Oui, j'ai forcé votre porte ; un homme nouveau, que je ne connais point, m'a dit que l'on n'entrait pas ; j'ai demandé M. Pinto, et me voilà. Comme vous paraissez défaite ! quelle figure altérée ! et la signora Flora qui est toute émue...

LA DUCHESSE

Affligée de me voir malade.

MADAME DOLMAR

Il fallait sortir, aller, faire venir du monde, vous distraire... Moi, je viens de mille endroits ; j'ai appris cent anecdotes les plus gaies chez la marquise Alberta.

LA DUCHESSE, *préoccupée*.

C'est une maison aimable...

MADAME DOLMAR

Où vont tous mes vieux amis...

LA DUCHESSE

Vos vieux amis sont jeunes.

MADAME DOLMAR

Je les aime tous différemment.

LA DUCHESSE

Je ne dis rien de Pinto : c'est l'ami du cœur, lui !<sup>b</sup>

MADAME DOLMAR

Mon dieu ! non... pas plus que les autres, je vous assure.

LA DUCHESSE

Au même titre, j'entends. (*A part*) Que cette femme m'importune !

---

<sup>a</sup> *CF* : ...vient. (Fais un effort ; contrains-toi ;)

<sup>b</sup> *CF* : Mad. d'Olmar. Je les aime tous différemment. (Leon par exemple, il m'a fait quelque temps la cour et ses soins ont laissé dans mon âme une douce impression, un souvenir tendre. La Duchesse. Vous ne détestez pas Alphonse ? Mad. d'Olmar. Il m'a connu (fort) si jeune ; ce qui lui donne un ancien droit de me conduire. Sans ses graves conseils je ferais mille extravagances par jour. La Duchesse. Est-ce aussi par raison que vous voyez tant le Comte Monsano ? Mad. d'Olmar. Il est si passionné que sa conversation m'entraîne, pas autre chose. La Duchesse. Et Vélasco ? Mad. d'Olmar. Il est si fou qu'il me fait mourir de rire, c'est tout. La Duchesse. Je ne dis rien de Pinto : c'est l'ami du cœur, lui !

MADAME DOLMAR

Savez-vous ce que l'on raconte de la marquise Alberta ?

LA DUCHESSE

Non.

MADAME DOLMAR

L'aventure la plus humiliante...

LA DUCHESSE

Des scandales, fi ! ils deviennent si fréquents, qu'on est las de les entendre. Je ne sais par quelle bizarrerie on s'entretient toujours du vice qui est si commun, et jamais de la vertu qui est si rare.

MADAME DOLMAR

Il est vrai ; cette réflexion-là... est...

*Elle bâille*

LA DUCHESSE

Moins gaie que les discours de vos vieux amis.

MADAME DOLMAR

Comme vous me persiflez, madame !

LA DUCHESSE, *à part.*

Pinto qui ne consigne pas cette femme !

MADAME DOLMAR

La signora Flora veut-elle faire de la musique ?

FLORA, *travaillant.*

Excusez-moi, madame ; j'ai hâte d'achever cet ouvrage.

MADAME DOLMAR

Et vous, madame ?

LA DUCHESSE, *impatiente.*

Ce soir, je n'ai pas de voix.

MADAME DOLMAR

Mais du chagrin. Quelque chose vous agite... faut-il que je vous laisse ? que je sorte ?

LA DUCHESSE, *troublée, avec empressement.*

Restez, restez, je vous prie... N' imaginez pas... aucun chagrin... rien ne m'agite.

MADAME DOLMAR

En ce cas, ne vous livrez pas à cet abattement ; de grâce, chantez votre nouvelle romance.

LA DUCHESSE

Dispensez-moi...

MADAME DOLMAR

Madame, je n'insiste plus ; oui, il me semble qu'une grande inquiétude vous presse, et je ne veux pas me rendre importune.

LA DUCHESSE

Importune ! vous ? Jamais. Je n'étais qu'un peu indisposée... (*A part*) Dieu ! si elle allait soupçonner... Je vais chanter.

MADAME DOLMAR

N'est-ce pas abuser ?...<sup>a</sup>

LA DUCHESSE, *prenant sa guitare*<sup>15</sup>.

Du tout, du tout...<sup>b</sup> (*A part*) Quel supplice !

(*Elle chante*)

Un Portugais, dont l'âme fière  
S'irritait contre ses revers,  
Avec sa fille prisonnière  
Languissait plongé dans les fers.  
La mort l'attend, le glaive brille,  
Son arrêt ne peut l'effrayer...  
Mais les pleurs de sa tendre fille  
(*elle regarde sa fille*).  
Font pleurer le preux chevalier.  
Le murmure des flots du Tage,  
Le vent qui mugit sur la tour,  
A sa plainte, aux cris de sa rage,  
Semblent répondre nuit et jour.  
Entre ses mains une arme brille,  
Il voit s'endormir le geôlier...  
Mais l'effroi qu'il sent pour sa fille  
(*elle se trouble*).  
Fait trembler le preux chevalier<sup>c16</sup>.  
Le Portugais, plein d'espérance,  
Frappe son argus endormi,  
Et tout près de sa délivrance  
Rentre aux fers de son ennemi<sup>d</sup>.  
Son triste cœur du fer qui brille  
N'attend pas le coup meurtrier,  
Et celui qui frappe sa fille  
Fait mourir le preux chevalier<sup>e</sup>.

---

<sup>a</sup> [Dans CF, ces quatre dernières répliques sont le fruit d'un ajout]

<sup>b</sup> CF : (Oh ! très volontiers) *Du tout, du tout...*

<sup>c</sup> CF : ...chevalier. (Mad. d'Olmar. Ah ! Madame, que vous y mettez une expression touchante ! j'en suis saisie)

ROM : fait trembler le preux chevalier fait trembler le preux chevalier

<sup>d</sup> [Ces quatre derniers vers remplacent, dès les manuscrit CF, une première version rejetée par l'auteur] (Le portugais plein d'espérance./ Frappe son argu endormi/ Et tout pret de sa délivrance/ Rentre aux fers de son ennemi).

<sup>e</sup> ROM : fait mourir le preux chevalier fait mourir le preux chevalier.

### SCÈNE III

LA DUCHESSE, FLORA, MADAME DOLMAR, PINTO

PINTO, *surpris*.

Pardon, mesdames.

MADAME DOLMAR

Quel effroi, monsieur !

PINTO

Je suis si étourdi ; j'ai interrompu votre musique...

MADAME DOLMAR

Vous avez eu tort : madame chante avec une expression<sup>a</sup> !...

PINTO, *bas à la duchesse*

Le duc de Bragance déguisé.

LA DUCHESSE *à part*.

LE DUC.. ah ! Ciel !

PINTO

Voulez-vous que je vous accompagne un autre air ?

LA DUCHESSE

Je ne veux plus chanter.

MADAME DOLMAR, *se promenant dans la chambre*.

Le joli ouvrage ! vous travaillez comme une fée, signora.

LA DUCHESSE, *bas à Pinto*

Faites-la sortir.

PINTO, *bas à la duchesse*

Elle le verrait au passage, il est là. C'est une écervelée ; elle peut courir partout, rentrer, apercevoir nos gens<sup>b</sup> : emmenez votre fille par ici ; je vais, moi, lui faire une scène.

LA DUCHESSE, *bas à Pinto*

Elle vous a demandé à la porte.

PINTO, *bas à la duchesse*.

Dépêchons.

LA DUCHESSE

Excusez-moi, madame ; Pinto vient de me rappeler que des lettres importantes...<sup>c</sup>

MADAME DOLMAR

Je me retire.

PINTO, *courroucé, bas à Madame Dolmar*

De grâce, deux mots.

LA DUCHESSE

Ma fille, il faut écrire vos adieux à monsieur le duc ; je vais vous accompagner jusqu'à votre chambre.

---

<sup>a</sup> CF : (si bien) *avec une expression*

<sup>b</sup> CF : ...elle peut (monter, descendre, rentrer, courir partout) *courir partout, rentrer, apercevoir nos gens*

<sup>c</sup> CF : Excusez-moi Madame (des lettres à cacheter) *Pinto vient de me rappeler que des lettres importantes...*

FLORA, *quittant sa broderie.*  
Je vous suis<sup>a</sup>, madame.  
LA DUCHESSE, *à madame Dolmar*  
Bonsoir.

#### SCÈNE IV

PINTO, MADAME DOLMAR

MADAME DOLMAR  
Quel air furieux !  
PINTO  
Mon air ne ment pas, je le suis.  
MADAME DOLMAR  
À quel sujet, mon ami ?  
PINTO, *embarrassé.*  
À quel sujet ?... Belle question !... D'où venez-vous, je vous prie ?  
MADAME DOLMAR  
De chez la marquise Alberta !  
PINTO  
Une femme sans mœurs.  
MADAME DOLMAR  
Que tout le monde voit.  
PINTO  
Eh ! Qui ne voit-on plus ?  
MADAME DOLMAR  
Votre colère, monsieur...  
PINTO  
Il y avait grand monde, et vos coquetteries s'y sont exercées selon l'usage.  
MADAME DOLMAR  
Elle était seule.  
PINTO  
Justement, vous attendiez quelqu'un en secret chez elle.  
MADAME DOLMAR  
Il est venu plus tard une personne.  
PINTO  
Celle qui vient si souvent ?  
MADAME DOLMAR  
Non, une qui n'y vient jamais.

---

<sup>a</sup> CF : (Je suis prête) *Je vous suis*

PINTO

Oui, sans doute, exprès pour vous voir.

MADAME DOLMAR

Bien trouvé ! Monsano qui me voit sans cesse et qui ne vous inquiète point.

PINTO, *furieux*.

Eh, oui ! c'est cela, cela même ! c'est Monsano ! Je sais, madame, où vous en êtes ; mon amour est trahi, ma confiance jouée, mes droits sont outragés...

MADAME DOLMAR

Quel est ce transport ! si la cervelle ne vous a pas tourné...

PINTO

Déclarez-moi ce qui s'est passé.

MADAME DOLMAR

Quel emportement !

PINTO

Puisque vous me trompez sur ce que je sais, brouillons-nous pour la vie.

MADAME DOLMAR

Eh bien ! je vous avoue...

PINTO, *effrayé*.

Eh ! Quoi donc ?

MADAME DOLMAR

Mon seul tort est de vous avoir caché que j'ai reçu autrefois des lettres fort tendres de Monsano.

PINTO

Des lettres !... Mais je sais, je sais encore...

MADAME DOLMAR

Rien de plus, en vérité.

PINTO

Recevoir des lettres !... c'est un crime que rien... O perfidies ! ô femme ingrate... Je n'ose en ce lieu m'expliquer... mais si un respect pour vos serments, si la pitié que je mérite... Ah ! je veux vous parler... tout éclaircir... De grâce, vous connaissez le pavillon du parc... La duchesse m'attend... J'irai vous y joindre ; je vous conduirai moi-même chez vous après notre explication, en vous ouvrant la grille des avenues.

MADAME DOLMAR

Vous êtes fou, je crois.

PINTO

Allez, madame, et puissiez-vous encore vous justifier à mes yeux !

MADAME DOLMAR

Je ne puis ainsi à l'heure qu'il est...

PINTO, *se frappant le front*.

Craignez ma jalousie au désespoir.

MADAME DOLMAR

Si l'on me rencontrait !...

PINTO

Personne.

MADAME DOLMAR

Je me perds si l'on me voit...

PINTO

Vous me perdez si vous me résistez.

MADAME DOLMAR

Point d'éclats !... je vous cède, j'obéis... Mais, monsieur...

PINTO, *la pousse dehors*<sup>a</sup>

Allez, madame, ou craignez...

## SCÈNE V

PINTO, *Seul*.

Fermons la double porte, et qu'elle attende ! Jamais querelle ne fut plus utile... Heureusement on a toujours en main un grief contre les femmes. - Entrez maintenant, monseigneur.<sup>b</sup>

## SCÈNE VI

LE DUC, PINTO

LE DUC, *déguisé en simple valet*.

Contre qui querelliez-vous si fort ?<sup>17</sup>

PINTO

Contre cette folle dame Dolmar qui s'est introduite ici malgré la consigne, en s'ingérant de me nommer. O monseigneur ! si elle vous eût vu sous ce déguisement après minuit, il y avait assez pour nous faire découvrir : quelle imprudence !

LE DUC

Je vous ai dit mon projet.

PINTO

Extravagance pure !

LE DUC

Un batelier m'a conduit dans une méchante nacelle ; c'est un homme sûr.

PINTO

Vous jouez notre vie et la vôtre, comme si elles vous appartenaient.

LE DUC

Et nos affaires ?

PINTO

Tout marche ; d'ici à huit ou neuf heures, c'en est fait des espagnols ou de nous.

---

<sup>a</sup> 1828 : [*L'indication, légèrement modifiée, (il la pousse dehors) se trouve à la fin de la scène*].

<sup>b</sup> CF : Fermons la double porte, et qu'elle attende ! Jamais querelle ne fut plus utile... (heureusement on a toujours un grief en main contre les femmes) *Heureusement on a toujours en main un grief contre les femmes*. Entrez maintenant, Monseigneur

1800, 1828 : Fermons la double porte, et qu'elle attende ! Jamais querelle ne fut plus utile... entrez maintenant, monseigneur.



LE DUC

As-tu disposé ?...

PINTO

Tout ; mais encore une faute pareille à celle-ci, je ne réponds de rien. Voici madame ; je vais dans la chambre voisine régler les instructions nécessaires à nos fidèles, et je reviens vous les lire.

LA DUCHESSE, *en entrant.*

Ah ! monsieur, comment osez-vous paraître ici ?

PINTO, *s'en allant.*

Pour être auprès de vous, tendresse conjugale !... (*A part*) Quelle faiblesse !

SCÈNE VII  
LE DUC, LA DUCHESSE

LE DUC

Oui, pour ne vous point quitter, ma chère ; et ce que j'ai caché à Pinto, pour vous emmener hors de cette ville.

LA DUCHESSE

Y pensez-vous ?

LE DUC

J'y ai mûrement réfléchi. Vous allez me suivre, vous et ma fille Flora, ma pauvre enfant que j'ai frémi d'abandonner, ainsi que vous<sup>a</sup>, à tant de périls.

LA DUCHESSE

Vous les redoublez en nous éloignant. Qui sait si vous n'êtes pas déjà surveillé ; si ces mouvements nocturnes échappent à la vigilance des rondes espagnoles ? On vous a reconnu peut-être...

LE DUC

Qui voulez-vous qui me connaisse là-dessous ?

LA DUCHESSE

Votre déguisement éclaircirait tous les doutes, si l'on nous arrêtait en chemin.

LE DUC

Nul risque. Une barque nous attend sur la rive du Tage ; elle nous transportera ensemble au château d'Almada. Venez, venez, le ciel est pluvieux, sombre... personne ne nous verra.

LA DUCHESSE

Restez vous-même avec nous, puisque vous êtes enfin en sûreté ; si la sagesse vous eût conseillé, elle vous eût retenu loin d'ici. Quelle différence entre vos dangers et les nôtres ! Que l'on vous sache en secret dans Lisbonne, votre nom vous expose à toute la rigueur du ministre, et révèle tous les complots formés par vos amis. Que nous arriverait-il à nous ? Je ne suis qu'une femme, votre fille un enfant : quelque ambition que l'on vous prêtât, le châtement n'en retomberait pas sur nos têtes.

---

<sup>a</sup> *CF* : (seule) *ainsi que vous*

LE DUC

Vous ignorez la cruauté de Vasconcellos ; il voudrait effrayer par un exemple ceux qui seraient tentés de me prendre pour modèle.

LA DUCHESSE

Si sa cruauté vous est connue, pourquoi la braver sans fruit en vous exposant de la sorte ?

LE DUC

Oui, j'étais prudent lorsque je refusai d'entrer dans toutes ces brigues, lorsque je préfèrai l'innocence et la paix aux perplexités cruelles où me voilà. J'étais sage alors ; mais vos jours sont menacés, mais notre chute peut écraser ma fille ; mais je ne vois, ne connais, ne respecte plus rien, entraîné par mes sollicitudes paternelles. Venez, vous dis-je ; emmenons-la, sauvons-la.

LA DUCHESSE

Demeurez... elle ignore tout... L'indiscrétion de son âge<sup>a</sup>...

LE DUC

Toujours se taire, se cacher, ô contrainte ! avais-je raison de fuir ces lâchetés, ces tourments ? Depuis que l'on m'a fait ambitieux, ne m'est-il plus permis d'être époux et père ?

LA DUCHESSE

Eh ! me croyez-vous moins agitée des sentiments qui vous combattent ? Homme injuste ! avez-vous eu ses regards à soutenir, vos larmes à lui cacher, sa tendresse à tromper ? Cette fille que vous voulez précipiter dans l'abîme par une folle précaution, elle est aussi la mienne ; mes soins l'ont élevée, embellie ; elle est ma richesse. Vous osez me reprocher mon ambition ! qui recueillera le fruit de mes peines, si ce n'est elle et vous, vous qui blessez un cœur rongé d'inquiétudes ? Quoi ! lorsqu'une faible femme les dissimule, que ses affections sont vaincues, ses craintes surmontées, qu'elle brave pour vous les fers, l'exil, les supplices, le duc de Bragance la méconnaît et l'injurie !... Ah ! je m'aperçois, monsieur, que je n'étais pas assez forte pour tant d'assauts répétés ; oui, j'y succombe... Aurais-je en effet pu m'attendre que celui dont le courage me devait applaudir serait le premier à m'accabler de son courroux ?

LE DUC

Cessez de vous en plaindre !... il vous prouve à quel point mon amour est alarmé... Laissez-moi seulement voir ma fille.

LA DUCHESSE

Non, non, vous ne la verrez pas. Vos discours, votre aspect l'épouvanteraient... Encore une fois, vous ne la verrez pas.

LE DUC

Je la verrai, madame ; je la verrai.

LA DUCHESSE

Calmez cette fureur.

LE DUC

Dormez sur le volcan, si cela vous plaît ; je ne veux pas qu'il la dévore.

LA DUCHESSE

Monsieur, monsieur, disposez de moi, de ma fille ; et si votre aveuglement nous perd, ne vous

---

<sup>a</sup> *CF* : L'indiscrétion (d'une jeune personne) *de son âge*. (Le Duc. Je veux la voir, l'embrasser.../La Duchesse. Arrêtez, ne vous montrez pas.)/ Le Duc. Toujours se taire...

en prenez qu'à vous-même.

LE DUC

Préparez-la, et cachez lui l'objet de cette fuite.

LA DUCHESSE

Elle doit être couchée, et je vais la réveiller. (*A part*) Allons consulter Pinto.<sup>a</sup>

## SCÈNE VIII

LE DUC, *seul*.

Plus j'y songe, plus la retraite me paraît sage. Que nous soyons surpris, les conjurés ne bougeront, et le premier prétexte détruira un soupçon sans preuve. Que nous atteignons l'autre bord, si le complot réussit, le retour est sûr et prompt ; s'il manque, je dérobe ma famille aux poursuites de Vasconcellos, à la fureur de la ville. Que sais-je ? favorisé aujourd'hui, demain proscrit : malheur à qui fonde sa fortune sur les capricieux mouvements d'une multitude volage et effrénée ! Pourvu que Pinto, qu'elle aura couru avertir, ne mette pas obstacle... Qu'est-ce que j'entends ?

## SCÈNE IX

LE DUC, LOPEZ OZORIO.

LOPEZ, *entrant par une fenêtre qu'il ouvre*.

M'y voilà.

LE DUC

Qui es-tu ?

LOPEZ

Pas le mot, ou tu es mort.

LE DUC

Je ne te crains pas.

LOPEZ

Qui es-tu ?

LE DUC, *vivement*.

Tu ne me connais point ?

LOPEZ

Dis-moi qui tu es ?

LE DUC

Un des gens de madame de Bragance.

LOPEZ

Silence, ou je te tue.

---

<sup>a</sup> C: Elle doit être couchée, et je vais la (r)habiller. *à part/ Allons consultez Pinto) réveiller et l'habiller moi-même.*

LE DUC

Je ne vous crains pas, vous dis-je.

LOPEZ

Prends cet or, et sers-moi.

LE DUC

Je n'ai que faire de votre or.

LOPEZ

Inaccessible à la crainte et à l'intérêt, quel homme est-ce là ?

LE DUC

Expliquez-vous ?... Qui vous amène ainsi la nuit chez la duchesse ?

LOPEZ

Tu connais les routes de la maison ?... Conduis-moi.

LE DUC

Que je sache au moins vos intentions ; vous pourriez avoir tel projet...

LOPEZ

Me prends-tu pour un brigand ?

LE DUC

Cela y ressemble... Grimper aux murs, aux fenêtres !...

LOPEZ

Calme-toi<sup>a</sup>, une femme de sa maison, gagnée à force d'argent, avait attaché une échelle à cette croisée, n'osant m'ouvrir la porte que, par l'absence des anciens serviteurs, gardent aujourd'hui des personnes à qui elle n'a pu se confier.

LE DUC

Et vous pénétrez audacieusement chez une femme !

LOPEZ

Qui m'aime. Le grand mal !

LE DUC

Elle vous aime ?

LOPEZ

J'ai du moins lieu de le croire.<sup>b</sup> Prends cette bourse ; tiens, tiens.

LE DUC

Qui êtes-vous donc pour être si prodigue ?

LOPEZ

Lopez Ozorio, amiral des flottes espagnoles.

LE DUC

Celui qui vient s'assurer de monsieur De Bragance ?

---

<sup>a</sup> C ...fenêtres... (Lopez. Calme-toi... (je viens faire à la Duchesse quelques larcins, mais non) *Les larcins que je viens faire ne sont pas* de ceux que la loi punit. Le Duc, s'emportant. Et c'est à moi que vous osez... Lopez. (Qu'importe à un valet ce que devient) *Et que t'importe* l'honneur de sa maîtresse. Le Duc. C'est pour celui du Duc de Bragance que je m'allarme) <Calme-toi>

<sup>b</sup> CF : ...de le croire (aux preuves que j'en ai. Le Duc. (Des preuves !...) *Comment aux preuves ?*... Ah, la chose en est là ? Lopez. Elle me l'a dit elle-même. Les hommes ne font guères d'entreprises, s'ils n'y sont autorisés par quelque faiblesse pour eux). Prends...

LOPEZ

Lui-même. Conduis-moi.

LE DUC, *à part.*

Aux enfers ! et voici qui va me payer tes outrages.

*Il met la main à son épée.*

LOPEZ

Est-ce par cette porte qu'on entre chez la duchesse ?

## SCÈNE X

LE DUC, LOPEZ OZORIO, LA DUCHESSE

LA DUCHESSE, *au duc*

J'ai peur qu'on ne vous surprenne ; mon ami, croyez-moi<sup>a</sup>...

LOPEZ

Son ami !

LA DUCHESSE

Un homme !

LE DUC, *furieux, à la duchesse*

Il ne me connaît pas.

LOPEZ *au duc.*

Arrêtez ! Vous ne sortirez point.

LA DUCHESSE, *s'écriant.*

Pinto ! à moi, Pinto !

LE DUC, *mettant la main sur la garde de son épée.*

Tu veux périr... avance.

## SCÈNE XI

LE DUC, LA DUCHESSE, LOPEZ OZORIO,  
PINTO

PINTO, *se jetant l'épée à la main au devant du duc.*

Qu'est-ce, madame ? dom Lopez chez vous ! (*Au duc*) Sortez, sortez.

LA DUCHESSE, *à Pinto*

Il ne le connaît pas.

LE DUC

Audacieux !... Mon épée va punir...

LA DUCHESSE *au duc.*

Pinto vous dira tout. (*A Lopez*) O ciel ! écoutez-moi...<sup>b</sup>

---

<sup>a</sup> CF : (retirez-vous) *croyez-moi*

<sup>b</sup> CF : (O ciel ! Messieurs... un mot Monsieur je vous supplie) *Pinto vous dira tout.* à Lopez. *ô ciel ! écoutez-moi...*

LOPEZ

Que peut entendre un homme amoureux et jaloux qui ne l'outrage encore ?

PINTO, *à part*.

Amoureux ! Je tiens le fil. (*A la duchesse*) Retenez l'amiral.

LE DUC

Mais cet homme ?...

PINTO

Votre femme, votre fille, que l'échafaud menace...

LA DUCHESSE, *à Lopez*

Monsieur, je vous supplie.

LE DUC

Laissez-moi...

PINTO

Point de fausse bravoure... Venez, ne vous perdez pas<sup>a</sup>.

*Il entraîne le duc et sort.*

## SCÈNE XII

LA DUCHESSE, LOPEZ OZORIO.

LOPEZ

Devais-je m'attendre à trouver un homme chez vous à pareille heure ?<sup>b</sup>

LA DUCHESSE

Eh ! qui vous y a introduit vous-même ? Qui vous a inspiré cette audace, de violer mon asile ?

LOPEZ

Si le hasard ne m'apprenait à juger mes torts, madame, je me croirais plus coupable.

LA DUCHESSE

Vos outrages ne m'empêcheront point de réitérer ma question.

LOPEZ

Et j'y répondrai si vous daignez m'avouer quel est cet homme.

LA DUCHESSE

Quel il est, monsieur ? De quel droit m'interrogez-vous ? Qui m'a mise en votre dépendance ?

LOPEZ

La rencontre que j'ai faite ici.

LA DUCHESSE

Comment avez-vous pénétré le secret de ma demeure ?

---

<sup>a</sup> *CF* : ...le fil...ne vous perdez pas. [*Le passage a fait l'objet de nombreux raturages. La dernière version présente dans CF a été adoptée par toutes les éditions. Nous transcrivons la première version*] (Pinto, *à part* vivement au duc Amoureux... je tiens le fil. Venez, venez, fuyez avec moi. Le Duc. Moi, fuir ! Pinto. Au nom de vos amis, de votre femme, de votre fille que l'échaffaud menace... La Duchesse. *À Lopez* Ah ! Monsieur, je vous supplie. Le Duc. Laissez-moi et que je me venge. Pinto. Point de fausse bravoure. Retenez l'Amiral. Je vais tout vous dire...) Venez, ne nous perdez pas.

<sup>b</sup> *CF* : Lopez. (Est-il une plus étrange aventure ?) Devais-je...

LOPEZ

Par cette fenêtre. Il ne m'importe plus de vous le cacher. Les perfides espérances que j'ai reçues de votre bouche ne me laissent que la honte d'une témérité dont je rougis.

LA DUCHESSE

Puis-je le croire ? Sur la foi d'un entretien frivole, vous osez, chez moi...

LOPEZ

Après des engagements avec moi de regards et de paroles, vous recevez un autre...

LA DUCHESSE

Ma réputation<sup>a</sup> est assez établie pour me défendre de vos injurieux discours.

LOPEZ

De pareilles surprises la rendraient plus brillante, madame. Mais quel était le mortel si heureux, si déguisé... Il y avait bien du mystère... Fixez, je vous prie, l'incertitude de mes conjectures... Ne m'obligez pas à courir consulter mes amis sur ce que j'en dois penser.

LA DUCHESSE, *à part*.

O ciel !...<sup>b</sup> (*Haut*) Vous auriez l'horreur de répandre...

LOPEZ

Dites-moi si cet homme que j'ai vu est un de mes rivaux ; ce qu'il est ; ou moi, je puis sans crime dire partout ce que j'imagine.

LA DUCHESSE, *à part*.

S'il allait faire découvrir !... (*Haut*) Ah ! monsieur, quelle que soit votre coupable conduite, les apparences qui m'accusent me ravissent le droit de m'en plaindre. Ne vous étonnez pas de ma confusion. écoutez-moi ; j'aime à vous croire honnête<sup>c</sup>.

LOPEZ

Eh bien !

LA DUCHESSE

C'est à un brave et loyal espagnol que je me confie, incapable, je pense, de trahir mon secret.

LOPEZ

Achez.

LA DUCHESSE

Une autre que moi s'efforcerait à dissimuler encore, et je vous dirai naïvement la vérité ; mais que cette marque d'estime enchaîne votre silence.

LOPEZ

Parlez sans crainte.

---

<sup>a</sup> CF : (Je reçois qui me plaît, qui veux. Ma réputation) *Ma réputation*

<sup>b</sup> CF : (Je frémis) *O ciel !*

<sup>c</sup> [Le passage a fait l'objet de nombreux raturages. La scène XII terminait avec cette réplique de la Duchesse et une scène XIII consistait uniquement en une tirade de Pinto. La dernière version présente dans CF a été adoptée dans toutes les éditions. La première version de CF, que nous transcrivons ici, impliquait donc deux scènes en plus] La Duchesse. *à part*. S'il allait faire découvrir... (trompons-le) (*haut*) Ah! Monsieur, quelque soit votre coupable conduite les apparences qui m'accusent me ravissent le droit de m'en plaindre (elle justifie la témérité de votre démarche.) Ne vous étonnez (donc) pas de ma confusion, écoutez-moi; (mais permettez que je dise un mot à cet homme./ Scène 13<sup>ème</sup> La Duchesse, Lopez Ozorio, Pinto/ Pinto. Le Duc est retiré chez sa fille; je lui ai tout expliqué. Il n'a plus de colère. Retenez un moment l'Amiral et soyez sans craintes. Je vais l'arracher d'ici. *Il sort*. Scène 14<sup>ème</sup> La Duchesse. Lopez Ozorio./ La Duchesse. *Après un moment de silence*) J'aime à vous croire honnête.

LA DUCHESSE

Cet homme-là est un homme... que je chéris... Les nœuds qui nous unissent.<sup>a</sup>

LOPEZ

Déclarez sans détour qu'il fut pour vous...

LA DUCHESSE

Hélas ! comme un amant ; et depuis des années entières nous vivons dans la plus grande intimité. Cet aveu même ne me coûte point à vous faire, puisqu'il vous explique la frayeur que m'a causée votre présence<sup>b</sup>.

LOPEZ

Comment se nomme-t-il, madame ?

LA DUCHESSE

Ne redoublez pas mon embarras... Vous m'aimez ; il serait affreux de l'exposer à votre jalousie<sup>c</sup>.

LOPEZ

Je dois être l'objet de la sienne. Je lui ai tout dit, le prenant pour un de vos valets<sup>d</sup>.

LA DUCHESSE

Quoi donc ? Qu'aviez-vous à dire ?

LOPEZ

Que vous m'aimiez...<sup>e</sup>

LA DUCHESSE, *effrayée*.

Ah ! Ciel... C'est à lui que vous avez tenu ce langage ? Qui vous a fait croire que je vous aime ?<sup>f</sup> Est-ce moi, monsieur, qui suis indignée de vos procédés... qui ne vous aimai jamais ?

LOPEZ

Vous oubliez qu'une favorable entrevue...

LA DUCHESSE

Sortez.

LOPEZ

J'obéirais à des ordres plus doux ; mais...

LA DUCHESSE

Entrer chez moi ! me résister... Vous êtes un malheureux.

---

<sup>a</sup> CF : ...les nœuds qui nous unissent (l'un à l'autre).

<sup>b</sup> CF : ...présence ; (et le droit qu'il a de se trouver la nuit dans ma maison.)

<sup>c</sup> [Le passage a fait l'objet de nombreux raturages. La dernière version présente dans CF a été adoptée dans toutes les éditions. Nous transcrivons la première version] La Duchesse. Ne redoublez pas mon embarras ; (ne m'en faites pas dire davantage...) vous m'aimez, il serait affreux de l'exposer à votre jalousie. (Lopez. Eh, rassurez la cette jalousie, en me rendant l'objet de la sienne. La Duchesse. Je ne vous entends pas. Lopez. Brisez ces nœuds. Que je ne puisse plus rompre le silence où je m'engage sans outrager les loix des l'honneur ; que vos bontés... La Duchesse. Ma franchise a-t-elle mérité ce mépris que vous me témoignez ? Vous dire que je suis engagée, n'est-ce pas vous prescrire de ne plus parler d'amour. Dois-je trahir, abandonner un homme dont la tendresse est fidèle.)

<sup>d</sup> CF : Lopez. (Ah ! ne comptez plus sur lui, il sait tout) *Je dois être l'objet de la sienne*. Je lui ai (malheureusement) tout dit, le prenant pour un de vos valets.

<sup>e</sup> CF : Que vous m'aimiez...(que vos aveux m'avaient permis d'entrer dans ce logis à l'heure où l'on en sort.)

<sup>f</sup> CF : ...langage ? (Lopez. Qu'il a souffert avec une patience conjugale. Ce sont de seconds maris que ces anciens amans. La Duchesse. Et vous vous vantez au mien que je vous aime !...) Qui vous (l') a fait (croire ?) croire que je vous aime ?



LOPEZ, *lui prenant la main.*

Moi, madame !<sup>a</sup>

LA DUCHESSE

Non, vous êtes bon, honnête... Vous allez me laisser, quitter ma main. Oui, généreux Lopez.

LOPEZ

Fort bien, me voilà devenu le généreux Lopez. Parlez ! quelle condescendance exigez-vous du généreux Lopez ?

LA DUCHESSE

Qu'il se retire ; qu'il sorte.

LOPEZ

Chargé de votre haine, et par un balcon, par quelque porte dérobée... Ah ! c'est la route d'un amant favorisé.

LA DUCHESSE

Je vais ordonner que l'on vous ouvre.

LOPEZ

En pleine nuit, ce serait vous perdre...

LA DUCHESSE

Monsieur, ne m'accablez pas ; respectez...

LOPEZ

Les droits d'un rival.

LA DUCHESSE, *à part.*

Que devenir ? A quelle honte mes périls et mon ambition me condamnent !

LOPEZ

Cessez d'être inexorable, et je vous paie mon bonheur d'un service que vous n'achèterez jamais trop cher. La destinée de votre époux est dans mes mains<sup>b</sup>.

LA DUCHESSE

Au nom du ciel... parlez.

LOPEZ

Je deviens coupable si je vous instruis.<sup>c</sup>

LA DUCHESSE

Eclaircissez un pareil mystère...

---

<sup>a</sup> CF : Lopez, *lui prenant la main.* (Un malheureux) moi, Madame (je suis un malheureux) (La Duchesse, *tremblant.* Monsieur, je vous conjure... Lopez. Ah ! Je suis un malheureux !... La Duchesse. Monsieur, si quelque vertu vous reste... par pitié... Lopez, *lui serrant encore la main.* A vous en croire, je suis donc un grand malheureux ?)

<sup>b</sup> CF : [*Version raccourcie et collée sur le manuscrit d'un premier entretien plus long que nous transcrivons.*] Lopez. Les droit de mon rival. Le généreux Lopez n'a pas escaladé vos murs pour faire une si honteuse retraite. La Duchesse, *à part.* Que devenir ? à quelle honte l'ambition m'a condamnée ! *Haut* Me forcerez vous, Monsieur, à demander contre vous les secours de la violence ? Lopez. Vous exposerez-vous, Madame, à faire scandale ? pensez-vous que je sois de nature à être intimidé par la menace ? La Duchesse. Je ne menace point... je vous presse, je vous supplie... Lopez. Dois-je écouter les prières de qui se montre soi-même inexorable ? Cessez de l'être et je vous paye mon bonheur d'une service que vous n'achèterez jamais trop cher. La Duchesse. Quel autre service pouvez-vous me rendre que celui de me fuir ? Lopez. La destinée de votre époux est dans mes mains).

<sup>c</sup> CF : Je deviens coupable si je vous instruit (et ma sureté veut que je vous rende d'abord ma complice).

LOPEZ, *se jetant à ses genoux.*

Ah ! femme adorée !<sup>a</sup> sauvez un époux des malheurs qui l'attendent.

### SCÈNE XIII

LA DUCHESSE, LOPEZ OZORIO, PINTO,  
FRANCISQUE.

PINTO

Un ordre de la vice-reine.

FRANCISQUE

De reconduire monsieur l'amiral à son domicile.

LOPEZ

Moi ! Et sur quel soupçon ?...

FRANCISQUE

Votre présence chez madame la duchesse.<sup>b</sup>

LOPEZ

Allez dire, monsieur, à la vice-reine..

FRANCISQUE, *lui montrant un ordre.*

L'ordre est signé par elle de vous tenir chez vous jusqu'à l'heure où le secrétaire pourra vous parler. Mes gens sont en bas qui attendent.

LOPEZ

J'aurai raison d'une telle offense ; je vous suis. (*A madame de Bragance*) Vous voyez ce que me coûte un aveugle amour, madame ; cet éclat, chez vous, au milieu de la nuit, l'heure à laquelle on me surprend à vos pieds, sont autant de scandales que vous ne me pardonnerez jamais, et j'en serais trop puni s'ils m'attiraient votre haine. Adieu, madame<sup>c</sup>.

### SCÈNE XIV

LA DUCHESSE, PINTO

LA DUCHESSE

D'où vient ce coup d'autorité ?

---

<sup>a</sup> CF : Ah ! femme adorée ! (ne repoussez plus mes impatiens transports.)

<sup>b</sup> CF : ...Duchesse. (Lopez, *avec emportement.* Suis-je à l'état pour (une aventure...) *une visite...* La Duchesse, *fièrement.* Monsieur, vous êtes chez moi. Francisque. Des frivoles prétextes ne trompent personne, lorsqu'un grave intérêt..) Lopez. Allez dire...

<sup>c</sup> CF : [*Cette tirade remplace un long passage sabré que nous transcrivons ici*] ...une aveugle amour. (Madame. Cet éclat chez vous au milieu de la nuit l'heure à laquelle on me surprend à vos pieds, sont autant de scandales (pour votre réputation dont je vous prie de m'excuser. Rassurez-vous pourtant, je ne crois pas qu'on veuille honorer une aventure si outrageante pour moi du nom de bonne fortune) *que vous ne me pardonnerai jamais et j'en serai trop puni s'il m'attiraient votre haine.*)

PINTO

De moi. Les espions, gagés par la vice-reine, l'avaient informée que votre époux, sorti de son château, se rendait peut-être de nuit à Lisbonne. Là-dessus, soupçons, terreur. Vasconcellos était absent ; dès-lors conseil tenu chez la vice-reine ; puis un ordre que sa garde venait exécuter en son nom.

LA DUCHESSE

Dieu !

PINTO

Le mandat portait de s'emparer de l'homme introduit en secret dans votre maison, fût-ce le duc lui-même. On veut d'abord m'effrayer ; on me demande sa personne ; je vois du doute, le ciel m'éclaire, et je livre l'amiral à sa place. L'échelle à cette fenêtre, et sa présence chez vous ont servi de preuve contre lui et trompé la surveillance. L'orage est passé.

LA DUCHESSE

Oh ! vous êtes notre sauveur... que je souffrais d'être seule avec cet homme !<sup>a</sup>

PINTO

Je cours chercher le duc. Remettez-vous, madame, de votre saisissement<sup>b</sup>.

## SCÈNE XV

LA DUCHESSE, *s'assied.*

Quel homme que ce Pinto ! courageux, subtil, hardi, infatigable, l'œil à tout, ce sang-froid qui calcule, cet emportement qui renverse ; mais que dois-je redouter pour le duc ? Ces derniers mots de l'amiral m'ont glacée...<sup>c</sup>

## SCÈNE XVI

LE DUC, LA DUCHESSE, FLORA, PINTO, *lisant des papiers.*

FLORA

Est-il vrai, madame, que mon père, contraint à se déguiser pour éviter la poursuite de ses ennemis, veuille fuir Lisbonne, et qu'il nous emmène ?

LE DUC

Oui, nous partons<sup>a</sup>.

---

<sup>a</sup> CF : [Cet échange remplace dans le manuscrit un long passage sabré que nous transcrivons ici] Pinto. (Le Palais de la vice reine est tout proche. Les valets ont vu une échelle au bas de votre fenêtre ; ils ont découvert qu'elle était préparée là pour l'Amiral on l'a épié, reconnu. Dès lors, dénonciation chez la Vice Reine et mille conjectures de quelque intelligence avec vous pour dérober le Duc aux ordres de la cour d'Espagne. Là-dessus, soupçon, terreur ; puis un ordre de la Vice Reine, le secrétaire étant absent. La Duchesse. Et qui vous a informé de tous ces détail ? Pinto. Ah Madame ! j'ai cru d'abord que tous les tonneres tombaient sur nous, que l'on venait saisir votre époux et nous-mêmes. Un mot m'a détrompé ; j'ai fait (subitement) *subtilement* questionner la garde et un officier a tout révélé. La Duchesse. (Il était tems qu'on nous délivre de) *que je souffrais d'être seule avec l'Amiral*).

<sup>b</sup> CF : (Mes mesures étaient prises et je l'eusse fait mettre sous les verroux (<jusqu'au jour>) de la cave en dépit de l'honneur du diplôme.) Je cours chercher...

<sup>c</sup> CF : mais...glacée... [*passage sabré dans le manuscrit*]

PINTO

Rien de plus fou que ce projet ; madame a raison d'y mettre obstacle.

*Il continue à lire.*

LE DUC

Pinto, en m'entraînant chez ma fille, a rassuré en quatre mots mes soupçons sur votre conduite ; tout ce désordre n'est pas moins le fruit de vos dangereux projets<sup>b</sup>.

LA DUCHESSE

J'ai flatté cet homme d'après l'avis de Pinto, pour vos seuls intérêts. Son audace a fait le reste. N'usons pas un temps précieux en vaines justifications<sup>c</sup>. Partons, partons, ma fille.

*Flora pendant cet entretien range et marche dans la chambre.*

PINTO

Quoi ! monseigneur ! résolu à quitter la partie ?

LE DUC

Ou à la perdre.

PINTO

Vous aussi, madame ?

LA DUCHESSE

L'amiral a laissé échapper des mots fort clairs... le duc est en danger... Je ne prends plus rien sur moi.

FLORA

Mon père, si vous êtes menacé... ne nous quittez pas.

LE DUC

Non, mon enfant, non, je t'emmène avec moi.

PINTO

Monseigneur, ces trajets continuels... Gare à vous ; mais vous le voulez, le temps est cher, et il est plus court de réparer vos imprudences, que de vous en convaincre.<sup>d</sup>

LA DUCHESSE

Viens, ma Flora ; veillez à nos amis, Pinto. On a des<sup>e</sup> desseins contre le duc... je suivrai ses pas, son sort, ses volontés... Je suis femme, je suis mère... mon devoir le plus sacré est de n'abandonner ni mon époux, ni ma fille. Cette ville... ah ! je frémis, peut-être la quittons-nous pour toujours... O mon dieu !... c'est sur votre zèle, Pinto, c'est sur vous seul que reposent ma confiance, notre espoir, ma vie et le salut de toute ma famille. Adieu !

---

<sup>a</sup> CF : (Madame peut demeurer, s'il lui plaît, nous partons, nous) *Oui, nous partons.*

<sup>b</sup> CF : (damnables projets) *dangereux intrigues*

<sup>c</sup> CF : ...justifications ; (mes idée ont changé sur votre départ... Le Duc. Entrer ici dans l'ombre ! La Duchesse. Par surprise. Pouvais-je le prévoir ? Les discours de l'Amiral m'ont convaincue du danger qui vous menace et je crois maintenant... Le Duc. Vous ne présentez pas l'effet scandaleux de cette hardiesse ? Votre honneur... La Duchesse. Le votre est en sureté, Monsieur. Le Duc. Pinto, convenez que j'avais tout sujet de craindre... Pinto, *cessant de lire.* Oui, pour votre tête. La Duchesse.) Partons, partons, ma fille.

<sup>d</sup> CF : ...convaincre. (Le Duc. Adieu. (Ma vie est en tes mains. Je ne puis te livrer celle de ma (fille) *famille*) *Je puis te livrer ma vie, mais je dois sauver et ma femme et ma fille*). Pinto. Allez donc ! Partez, partez, vous m'allez faire mourir de frayeur.)

<sup>e</sup> CF : Viens, ma Flora, (venez, sortons, nous. Veillez à nos amis Pinto. L'Amiral m'a fait trembler... on a) *veillez à nos amis, Pinto. On a*

LE DUC

Adieu. Je puis te livrer ma vie ; mais je dois sauver et ma femme et ma fille.<sup>a</sup>

PINTO

Mon valet muet vous suivra jusqu'au rivage<sup>b</sup>. Qu'il vous embarque et revienne ; qu'on ne dise point à la porte que vous êtes sortis.

## SCÈNE XVII

PINTO, *seul*.

Jamais on ne fut plus fait pour la vie privée. Bon père, bon seigneur<sup>c</sup>, mais conspirateur... détestable. Mille qualités... communes ; des vues, de l'esprit... feu de paille, qui brille sans chaleur ; un courage... ce qu'il en faut pour l'honneur et pour se défendre, mais pas assez pour la gloire, ni pour attaquer. Ah ! s'il mène seulement sa barque à l'autre bord, je mènerai la mienne... Nous sommes en pleine eau... Hé ! hé ! le vent est à la tempête... nos amis sont bons rameurs, et destinés... aux galères peut-être... Fi, Pinto ! quelle noire idée !... en cet instant... je ne sais... mon imagination assaillie d'une foule de visions hideuses... Oh ! avant que sur moi... je me déchirerais les entrailles de mes propres mains. Relisons ces notes... Heim ! heim ! heim ! le ministre... les avenues du palais... saisir les portes... Heim ! heim ! heim ! vivent les Portugais ! à bas Philippe !... Oui, signaux déployés... paix aux bourgeois... justice et bonheur au peuple... là, est le point d'union générale... Bien ! bien ! trèsbien ! est-ce tout ? et ma liste ? Qu'ai-je fait de ma liste ?... Ah !... fripons fieffés, vous nous rendrez compte. On vous apprendra, mes chers Castillans, à vous gorger d'or et de puissance aux dépens des Portugais ? Qu'êtes-vous ? Des fondés de pouvoir qui mangent notre bien. La procuration une fois annulée, la maison va... Il n'est pas temps de joindre nos braves... à quatre heures chez le prélat de Lisbonne... à sept heures et quart chez moi... exactitude, mémoire, régularité dans nos mouvements. La moindre variation dérange la ligne tracée, et enverrait tout au diable... mon manteau, et battons les chemins... Hou hou ! pauvre imbécile ! et la dame du pavillon ! qu'en fais-tu ? Délogeons-la... Patience ! Informons-nous si le duc... Pietro !

## SCÈNE XVIII

PINTO, PIETRO

PINTO

Le duc est-il embarqué ?

PIETRO, *faisant signe durant toute la scène*.

Hem !

---

<sup>a</sup> CF : [Cette réplique est le fruit d'un ajout]

<sup>b</sup> CF : (Couvrez-vous, enveloppez-vous bien... des couleurs brune, noires... à pas de loup... ne soufflez mot) Mon valet...

<sup>c</sup> CF : ...bon seigneur, (bon vivant,)

<sup>d</sup> CF : (Nous sommes...propres mains) ; (et ma liste...maison va) ; (la moindre variation...imbécile !) [Passages barrés et précédés de B(on) qui passent ainsi dans les éditions]

PINTO

Ni soldats, ni curieux sur la route ?

*(Pietro fait un signe)*

PINTO

Point de batelier sur le port, ni de barque au loin ?

PIETRO

Hom !

PINTO

Tes camarades sont-ils en bas avec toi ?... Oui. Avez-vous pris des armes ?... Oui. Ne vois-tu personne rôder autour de cette demeure ? Non. La garde venue pour arrêter l'amiral, semblait-elle avoir quelque soupçon ?...

PIETRO, *vivement*.

Hou ou om !

PINTO

Je compte toujours sur toi. Du zèle et du courage : ta fortune est faite.

PIETRO, *avec humeur*.

Hé !

PINTO, *lui prenant la main*.

Compte sur l'amitié de ton maître.

PIETRO, *avec affection*.

Ah !

PINTO

Tu n'as pas peur ?

PIETRO, *touchant sa poitrine*.

Hom !

PINTO

Nous sommes camarades aujourd'hui<sup>a</sup>. Vivent les muets ! ils agissent, font des réponses courtes et sont discrets. C'est ainsi qu'on devrait toujours choisir ses confidents et sa femme<sup>b</sup>. Ça, va-t-en sans délai...

## SCÈNE XIX

PINTO, PIETRO, FRANCISQUE, UN VALET.

LE VALET

De la part de la vice-reine.

FRANCISQUE

La vice-reine demande si madame de Bragance peut se transporter chez elle aussitôt.

PINTO, *balbutiant*.

La duchesse... C'est, c'est la vice-reine qui la demande ?

---

<sup>a</sup> CF : aujourd'hui. (Que chacun me serve comme toi, et saute à l'ennemi ! Pietro, *avec joie*. Hou ou ! hou ! Pinto.)

<sup>b</sup> CF : (c'est ainsi qu'il faut toujours choisir ses conjurés et sa femme) *c'est ainsi qu'on devrait toujours choisir ses confidents et sa femme*.

FRANCISQUE

Oui, elle-même. Qui vous étonne ?

PINTO

Rien... moi... C'est la duchesse qui est... couchée... Elle m'a fait appeler toute saisie... un peu saisie de l'arrestation de l'amiral chez elle ; maintenant elle repose. Retournez, monsieur, chez la vice-reine, et envoyez-moi dire s'il faut l'éveiller et la faire lever pour qu'elle se rende à ses ordres.

FRANCISQUE

Trèsvolontiers.

PINTO *au valet.*

Éclairez, éclairez monsieur.

## SCÈNE XX

PINTO, PIÉTRO.

PINTO

Massacre ! malédiction ! Eh bien ! eh bien ! Monsieur le duc, je l'ai craint, je l'ai dit... un coup de votre tête, une frêle circonstance... nous sommes ruinés, noyés, égorgés... Et toi, toi planté comme une perche, que dis-tu ? Parle, parle.

PIETRO *le repoussant.*

Hé ! Hé...

PINTO

Oh !<sup>a</sup> le chien d'homme ! l'enragé duc de Bragance ! Pietro ! mon ami !... va, vole... attends... la trame est rompue... Dieu !... cette folle... Cours au pavillon du parc... moi<sup>b</sup>, impossible ; il me faut garder la place de peur de nouvelle surprise... (*Il écrit un mot au crayon*) Cours donc au pavillon... il y a une femme... Tu entends ! une femme.

PIETRO

Hom ! !

PINTO

Madame Dolmar... tu sais ? porte-lui ce papier... Amène, amène-la ; pars et reviens comme le vent.

## SCÈNE XXI

PINTO, *seul*

Anges du ciel ! oh ! que j'en réchappe !... Oui, oui, l'on ne meurt pas d'une agonie... Cette femme... Eh bien ! quitte à lui déclarer... elle m'aime, elle est officieuse, bonne, elle me secondera... Non, cachons-lui plutôt... oh ! tout ; qu'elle serve ma ruse et qu'elle ignore tout. Fruit de la nécessité, ma confiance tardive lui faisant outrage, serait trahie... Dès-lors plus de

---

<sup>a</sup> *CF* : (Fut-il mordu de mille et mille serpents) *Oh !*

<sup>b</sup> 1800, 1828 : non

remède... dirigeons mieux l'artifice... Bon ! en cas de malheur, je ne fais qu'un saut d'ici à la rivière.

## SCÈNE XXII

PINTO, MADAME DOLMAR  
Pinto fait signe au muet de se retirer.

PINTO

Chère amie ! chère et tendre amie !

MADAME DOLMAR

Chère amie ! eh ! qui a fait évaporer sa colère ?

PINTO

Millions de fois à vos pieds, le pauvre Pinto, Confus, humilié, au désespoir.

MADAME DOLMAR

Me laisse morfondre seule, durant une mortelle heure.

PINTO

Obstacles sur obstacles m'ont arrêté... C'est vous, c'est vous, chère belle, que j'implore, vous qui m'allez sauver la vie.

MADAME DOLMAR

Quel changement ! Dites-moi, Pinto, ce que vous avez... ces gestes, cet œil hagard... votre pâleur...

PINTO

M'aimez-vous ?

MADAME DOLMAR

Non, vous êtes trop méchant.

PINTO

Répondez net, m'aimez-vous ?

MADAME DOLMAR

C'est m'interroger d'un ton à m'en guérir.

PINTO

Si je vous suis cher, prouvez-le moi.

MADAME DOLMAR

Bon !

PINTO

Vous me résistez ?

MADAME DOLMAR

Eh ! Mon dieu, non, car vous me faites peur.

PINTO

Cédez à mes<sup>a</sup> sollicitations...

et passez, je vous prie, un seul instant pour la duchesse de Bragance.

---

<sup>a</sup> CF : (d'ardentes) mes



MADAME DOLMAR

Qu'est-ce qu'il dit ?

PINTO

Passez pour la duchesse de Bragance.

MADAME DOLMAR

Moi, pour la duchesse ?

PINTO

Oui, oui, oui ; apprenez mes craintes, ses fautes, le piège où elle est tombée, et l'expédient que je trouve. A l'heure que je parle elle est absente.

MADAME DOLMAR

La nuit !

PINTO

Sortie avec un homme, qui l'a entraînée, perdue. Folle tête ! où est-elle à présent, que devient-elle ? que fait-elle ?

MADAME DOLMAR, *follement*

Elle !... bon ! risible inquiétude ! Ah ! ah ! Pinto... et ces grands airs si froids, si fiers... les voilà bien toutes...

PINTO

Riez, riez ; la vice-reine qui l'a fait demander !

MADAME DOLMAR

Bah ! Vrai ?... la vice-reine... Ah ! ah ! ah ! rien n'y manque.

PINTO

Morbleu ! veuillez m'entendre, ou je...

MADAME DOLMAR

La sage personne qui trotte mystérieusement dans l'ombre... Et ces beaux sermons d'honneur, de vertu !...

PINTO

Ayez pitié de moi, je...

MADAME DOLMAR

Ah ! La Lucrèce !

PINTO en colère.

Maudites femmes ! est-ce donc un sujet de joie que la chute de vos pareilles ! La honte de l'une ne sera pourtant jamais la gloire de l'autre. Impitoyable rieuse, tirez-moi de la gêne où je suis.

MADAME DOLMAR

Vous ! Et laquelle ?

PINTO

Chargé par elle en son absence...

MADAME DOLMAR

De quoi ?

PINTO

De garder le logis...

MADAME DOLMAR

Joli emploi, vraiment ! secrétaire de ses plaisirs...

PINTO

Trêve ! trêve ! Sauvez ma pauvre duchesse...

MADAME DOLMAR

Que je serve aussi le mystère de ses amours !

PINTO

J'en connais mille qui ne se font aucun scrupule...

MADAME DOLMAR

Pour leur compte ?

PINTO

On va venir, soyez prête ; allez, allez vous disposer dans la chambre voisine.

MADAME DOLMAR

Est-ce qu'on s'y tromperait ? lui ressemblé-je ?

PINTO

Soyez malade, affaiblie ; dites à celui qui viendra, que le saisissement causé par l'arrestation de l'amiral dom Lopez, chez vous...

MADAME DOLMAR

Comment ? contez-moi... l'amiral dom Lopez..

PINTO *impatienté*

Arrêté, arrêté ici tout à l'heure, qu'importe ! Allez, couchez-vous...

MADAME DOLMAR

Que je me couche !

PINTO

Oui, dans son lit.

MADAME DOLMAR

Dans son lit !

PINTO

Comme vous êtes, toute habillée. Otez ces rubans, ces épingles.

MADAME DOLMAR

Mais, Pinto, qu'est-ce que vous faites ?

PINTO

La camariste. J'ai servi quelques femmes dans l'occasion, je suis au fait ; surtout, surtout, n'allez pas rire, il y va de ma vie ; répondez bien et brièvement : des mots, je ne puis... je souffre... mes excuses à la vice-reine... puis la voix éteinte, les rideaux fermés, blottie sous l'oreiller, plaignez, geignez, soupirez...

MADAME DOLMAR, *follement*

Ah ! c'est charmant !

## SCÈNE XXIII

MADAME DOLMAR, PINTO, PIETRO

PIETRO

Hem !

PINTO

On vient ; vite, courez vite.

MADAME DOLMAR

Mais...

PINTO

Point de mais.

MADAME DOLMAR

Si pourtant...

PINTO

Point de si...

MADAME DOLMAR

Il faut...

PINTO

Rien. Hâtez-vous, jetez-vous, ou je suis perdu. (*à Pietro*) toi, suis-la.

## SCÈNE XXIV

PINTO, FRANCISQUE ; Deux valets portent  
des flambeaux.

PINTO

Ah ! C'est vous, monsieur ; quelle réponse ?

FRANCISQUE

Que si la duchesse est hors d'état de se transporter, elle se rend demain diligemment chez la vice-reine ; son altesse désire sa présence à l'interrogatoire de l'amiral.

PINTO

Je vais lui porter ce nouvel ordre.

FRANCISQUE

Monsieur, je suis chargé de la voir moi-même, et de lui parler seul.

PINTO

Vous la trouverez au lit fort incommodée. (*Pietro rentre*) Conduisez dom Francisque chez madame De Bragance. à quoi bon ces deux flambeaux ? Pour lui crever les yeux ?

SCÈNE XXV

PINTO, PIETRO

PINTO

Elle est dans le lit ?... Bon ! la lampe un peu écartée ?... Bien. As-tu croisé les rideaux ?... Trèsbien. Ventrebleu ! s'il découvrait... Je frissonne... Que disent-ils ! Oh ! la babillarde... Le voici ! je respire.

SCÈNE XXVI

PINTO, PIETRO, FRANCISQUE

FRANCISQUE

Cette pauvre dame a la voix bien altérée.

PINTO, *déconcerté*.

Elle est si faible !<sup>a</sup>

FRANCISQUE

Je vais rendre compte de son état à la vice-reine<sup>b</sup>.

PINTO

Dites à la vice-reine qu'elle aura de nos nouvelles de bon matin.

FRANCISQUE

Je le lui dirai. (*Pietro le reconduit*)

SCÈNE XXVII

PINTO, *seul*

Oui, de par les mille diables, elle en aura de nos nouvelles... rassemblons nos gens et recordons-nous... madame, on est parti. Venez, madame.

SCÈNE XXVIII

PINTO, MADAME DOLMAR

PINTO

Mon sauveur ! ma libératrice ! mille ans de constance ne m'acquitteraient pas...

MADAME DOLMAR, *riant et contrefaisant la malade*.

Ah ! ah ! ah !... je n'en puis plus... Une migraine affreuse... mes nerfs... Ah ! ah !

PINTO

A merveille ! à merveille !

MADAME DOLMAR : Et tandis que je souffrais pour elle, moi, votre précieuse dame souffre...

PINTO : Ce que je voudrais obtenir de celle qui l'imitait.

---

<sup>a</sup> CF : Elle est si faible ! (c'est pitié)

<sup>b</sup> CF : (on vous souhaite le bonsoir) *je vais rendre compte de son état à la Vice Reine*

MADAME DOLMAR : Que je sorte enfin d'ici, et que je vous échappe, car je ne sais où vous pourriez me conduire.

PINTO, *avec un respect empressé* : Chez vous, madame, chez vous. Prenez mon bras et sortons.

## ACTE QUATRIÈME

Le théâtre représente l'appartement de Pinto, à Lisbonne<sup>a18</sup>.

### SCÈNE I

ALVARE, *seul*.

Que me veut Almada ?... A quel sujet cet entretien qu'il me demande chez Pinto ? « Qu'Alvare me parle » a-t-il dit aux gens de la porte, « sitôt qu'il reviendra se coucher ». Est-ce que je me couche, moi ?<sup>b</sup> Les plaisirs m'accablent d'affaires. Ouf ! Reposons-nous. Un jeu d'enfer... me voilà réduit à ma dernière piastre... Oh ! les escrocs, avec leur mine hâve... C'était un pillage. Quel métier que le jeu ! un vol dont on n'obtient justice qu'en se la faisant soi-même<sup>c</sup>.

### SCÈNE II

ALMADA, ALVARE

ALMADA

Tu n'es point rentré cette nuit, Alvare ?

ALVARE

Non. Que ne m'as-tu indiqué ce rendez-vous chez toi ?

ALMADA

Il me fallait parler aussi à Pinto ; et comme vous logez tous deux dans cet hôtel...

ALVARE

Que me voulais-tu ?

ALMADA

Te prouver mon amitié en réclamant une preuve de la tienne. Si je te cachais la circonstance difficile où je me trouve, tu ne me le pardonnerais de la vie.

ALVARE

N'en doute pas ; les vrais amis ne sont jaloux que de la confiance. Tout doit être commun entre eux, les plaisirs, les peines et les périls.

ALMADA

Les périls, dis-tu ?

ALVARE

Et que sera l'attachement d'un homme arrêté par la crainte, qui, s'il le faut, ne se jettera pas

---

<sup>a</sup> [Indication scénique absente dans CF]

<sup>b</sup> CF : (Est-ce que..affaires)

<sup>c</sup> CF : ...soi-même. (Pour moi, qui suis né violent, je tremble toutes les fois que je joue... Ah ! que l'amour est un plus doux passe temps ! Cette jolie étrangère que j'ai rencontrée au bal... hé, hé, ma vue ne lui était pas indifférente, et si notre vive conversation eut duré... Conçoit-on ce jaloux bourru qui me pousse s'assied entre elle et moi, sans me faire la moindre excuse et en me jettant des regards de feu... il est heureux pour lui, que la peur d'afficher cette femme ait modéré ma colère.)

tout vif à travers mille morts ?

ALMADA

Un tel homme n'appartient qu'à l'amour de vivre ; il abandonne, sitôt qu'ils sont menacés, les amis, la femme ou la maîtresse qu'il n'ose défendre ; et ne combattant qu'entre la honte et la lâcheté, se laisse enfin vaincre par la dernière. Point de sentiments fidèles dans les cœurs lâches.

ALVARE

Compte à jamais sur les miens<sup>a</sup>. J'aime mon pays comme toi ; et je le défendrai comme toi... Ah ! que jamais on ourdisse une grande conspiration, je quitte le plaisir, les maîtresses, le monde, j'entre dans le complot, et signale ce que je suis. Mais on est si faible... la prudence perd tout.

ALMADA

Pas tant que tu le crois. Il reste encore des cœurs révoltés contre l'injustice ; pleins de ces vertus dont l'inquiète et mâle vigueur ne se soumet qu'au frein des lois, et s'irrite sous la main des hommes.

ALVARE

Ces gens-là... qui sont-ils ? si ce n'est toi et moi.

ALMADA

Et ceux qui ont formé le grand dessein de soulever le Portugal contre ses oppresseurs, ne sont-ils pas du nombre ?

ALVARE

Comment ?

ALMADA

---

<sup>a</sup> 1800, 1828 : ALVARE. Compte à jamais sur les miens. /ALMADA. Es-tu prêt à me suivre dans une affaire sanglante qui se vide ce matin ?/ ALVARE. Une querelle ?/ ALMADA. Oui./ ALVARE. Et avec qui ?/ALMADA. Je ne te puis nommer encore mon ennemi./ALVARE. Pourquoi ?/ ALMADA. C'est un homme méprisé, haï, détesté de tout Lisbonne./ALVARE. Quel est le sujet de votre dispute ?/ALMADA. Un entretien sur le ministre espagnol ; je le trouve injuste, cruel ; il le défend en partisan effréné : je me courrouce, et bref il faut se battre./ ALVARE.C'est fort bien fait, mon ami ; la cause de ta colère est légitime, et la même indignation me transportait ce matin contre ces orgueilleux Castellans./ALMADA. Toi ?/ALVARE. Ma bile était allumée à tel point, qu'elle se répandait en présence du duc de Bragançe./ ALMADA. J'aime à te voir agité de cette noble fureur pour l'affranchissement de ton pays ; elle me convainc que les sociétés frivoles où tu vis, n'ont pas étouffé les germes de ta vertu, que le sceau d'opprobre qu'imprime à tant de Portugais, la tyrannie de Philippe, n'a point flétri ton ame encore pure ; en un mot, que tu sais être et penser./ALVARE. Si l'on me ressemblait, mais on n'a pas de nerf.../ALMADA. Ce n'est pas la fermeté qui manque, les ressources peut-être./ALVARE. Bah ! L'audace en fournit et multiplie les expédients./ALMADA. Les sages esprits sont convaincus que la seule prudence.../ALVARE. Bah ! La prudence perd tout./ALMADA. Les espagnols ont des forces contre lesquelles échoueraient nos téméraires attaques./ ALVARE Ah ! Que jamais on ourdisse une grande conspiration, je quitte les plaisirs, les maîtresses, le monde, j'entre dans le complot et signale ce que je suis ; mais on est si faible...

[Le texte de 1800 et 1828, avec quelque petit raturage, figure également dans CF] :

Alvare. Pourquoi ?... (il est nécessaire que je sache avant de m'engager)/ Almada. C'est un homme.. ;

Alvare. Ma bile était allumée à tel point, qu'elle se répandait en présence du duc de Bragançe (qui ma conseillé de me taire)

Alvare. Bah ! La prudence perd tout ; (et la promptitude qui la déconcerte veut mieux que les calculs d'une prévoyante sagesse).

..téméraires attaques. / (Alvare. Pooh ! ils ne résisterait pas si quelques déterminés comme moi tombaient sur eux, et les reversaient, et j'enrage qu'il n'y ait pas quelque trame où l'on se puisse fourer./ Almada. Tu as donc le cœur Portugais ?) ALVARE Ah ! Que jamais on ourdisse (une belle,) une grande conspiration...

Cette conspiration que tu désires, elle existe ; je le sais, et tu n'es pas de ceux à qui j'en fasse un mystère.<sup>a</sup>

ALVARE

Oh ! que je brûlerais d'en être, si j'en connaissais les auteurs !<sup>b</sup>

ALMADA

Tu vois l'un des chefs.

ALVARE, *reculant*.

Toi !

ALMADA

Moi-même.

ALVARE, *effrayé*.

Je t'en félicite... des conjurés de ton caractère... ont lieu d'attendre...

ALMADA

Écoute, écoute, Alvare, et achève d'entrer dans ma confiance.

ALVARE

Non, non, Almada, non. Tous mes vœux sont pour le succès ; mais<sup>c</sup> je suis si bouillant, si inconsidéré, que je dois éviter un secret de cette importance.

ALMADA

Au point où la chose en est, ton impétuosité n'est pas à craindre. Tu es Portugais, opprimé, brave ; que faut-il de plus pour te lier à notre cause ? Notre force est dans le vœu public, notre armée dans nos citoyens, notre espoir dans nos courages.

ALVARE

J'entends cela, j'entends ; mais si les grands de l'état ne se déclarent pas pour vous ?...

ALMADA

Le duc de Bragance est notre chef.

ALVARE

Le duc de Bragance !<sup>d</sup>

ALMADA

Les choses ont été menées de longue main. On a tenu les assemblées chez l'archevêque de Lisbonne. Dom Louis, son neveu, le vieil et respectable Alméida, Mello, son frère, le grand chambellan, Mendocce, Salseigne, le capitaine Fabricio, le secrétaire Pinto à notre tête, et mille autres, parmi lesquels tu mérites enfin d'être nommé ; voilà nos défenseurs. Tous<sup>e</sup> brûlent

---

<sup>a</sup> C, 1800, 1828 : Il existe une conspiration secrète. Je le sais, et tu n'es pas de ceux à qui j'en fasse un mystère.

<sup>b</sup> CF : Oh ! que je brûlerais d'en être ! (Oh ! faut-il que le hasard me dérobe la gloire de partager cette entreprise !) si j'en connaissais les auteurs !

<sup>c</sup> CF : Non, non, Almada, non. Tous mes vœux sont pour le succès (et je me pendrais si quelque indiscretion devenait la cause de ta perte.) <mais>

<sup>d</sup> CF : [l'auteur ajoute ici un note <Les choses ont été etc>, référence à la tirade d'Almada ; après la suppression d'un long passage que nous reproduisons dans la suite, la réplique résulte ainsi attribuée à Alvare, ce qui comporterait un contresens. Toutes les éditions corrigent cette fausse attribution] Alvare. Le Duc de Bragance ! <Les choses ont été etc>/ (Almada. Ce n'est, certes, pas lui que je mettrais audessus de nous si le têtes étaient plus mures ; mais ce pays est trop privé de lumières, pour un affranchissement total ; que pouvons-nous de plus ? Les révolutions qu'on ourdit pour les chefs sont l'ouvrage des hommes ; celles qui naissent pour peuple, sont l'ouvrage du tems./ Alvare. Du tems ! c'est fort bien dit... il faut le tems pour donner pleine maturité a des projets semblables. Quand la méditation ne prépare pas la chute des usurpateurs, on est écrasé par elle ; Diable !/ Almada)

<sup>e</sup> CF : (tous nos défenseur) tous



d'une noble impatience, et des mères, des femmes ont armé de leurs propres mains, leurs enfants et leurs maris engagés dans notre querelle. Cet ennemi, mon cher Alvare, ce méprisable ennemi dont je te parlais, n'est autre que Vasconcellos qui opprime, qui dévaste le Portugal ; c'est lui dont les persécutions ardentes ont attisé notre vengeance, et c'est sur lui qu'elle va tomber.

ALVARE

Peste ! Cela me paraît savamment conduit... mais je... mais j'appréhende que l'on ne résiste...

ALMADA

On résistera, n'en doute point ; il faut s'attendre à un choc terrible.

ALVARE

O mon Dieu ! mon Dieu ! N'allumez pas la guerre civile... prenez garde d'achever la ruine de votre pays, en voulant mettre fin à ses nombreuses calamités.

ALMADA

Nous vaincrons. D'ailleurs, nous ne pouvons plus réfléchir ni reculer.

ALVARE

C'est donc sous peu de jours...

ALMADA

Comment des jours !... tout à l'heure.

ALVARE *à part.*

O ciel !

ALMADA

J'attends le capitaine et d'autres camarades, et Pinto va donner le signal.

ALVARE

Le signal !

ALMADA

Oui, de fondre dans la place, de saisir le palais, d'assaillir Vasconcellos, et d'attaquer la citadelle.

ALVARE

Oh ! Ce sera un carnage épouvantable, et j'enrage que l'on n'ait pas mûri long-temps une si dangereuse révolte.

ALMADA

Tu l'as dit toi-même : une lente sagesse vaut moins qu'une impétuosité réglée. Touche cette main et sois prêt à marcher.

ALVARE

Adieu<sup>a</sup>.

ALMADA

Où vas-tu ?

ALVARE

Chez moi... écrire un mot à ma famille... que sait-on de la destinée ?... tu penses que l'action

---

<sup>a</sup> CF : (Tu peux croire... je ne suis pas fait... l'amitié que je te porte... l'honneur de combattre avec tant de gens de bien...) Adieu.

sera sanglante ?<sup>a</sup>

ALMADA

Chaude, mais décisive.

ALVARE

Tant mieux !

### SCÈNE III

ALMADA *seul.*

Bonne recrue ! Alvare méritait ma confiance. Tarder encore, c'était l'outrager par un doute infâme... il m'a paru tout de feu contre les Castellans... Eh ! cette chaleur-là, ce me semble, s'est un peu refroidie aux aveux que je lui ai faits... plus je me rappelle... Non, non, lui-même s'est jeté en avant... lui-même soupirait après notre délivrance... il invoquait à son aide l'audace et les complots... Aurait-il voulu me pénétrer ?... d'où vient<sup>b</sup> que mille objections timides se sont présentées à lui contre l'exécution de nos desseins... Eh ! Oui, j'ai lu sur son visage des marques passagères de frayeur... il balbutiait, sa contenance embarrassée, son œil attristé, sombre... Il y a dans les troubles de l'esprit une liaison si étroite entre la plus légère altération des traits et la plus secrète de l'âme, qu'elle trompe rarement l'œil qui l'examine... il a eu peur en dépit de sa valeureuse jactance... O colère !... si j'imaginai qu'il me trahît... Eh ! Le peut-il ?... Nous touchons à l'issue, un seul quart d'heure écoulé... mon sang bouillonne... Veillons, veillons sur lui...<sup>c</sup> il achèterait son salut de notre perte... Quoi !... qu'entends-je ?... un bruit dans la cour... oui... un cheval... c'est un cheval... Ah ! le traître ! courons.

### SCÈNE IV

ALMADA, LE CAPITAINE FABRICIO, MELLO,  
MENDOCE

MELLO à *Almada*

Où vas-tu ?

ALMADA *sortant.*

L'arrêter... le tuer... Restez-là. A moi, si j'appelle.

---

<sup>a</sup> *CF* : Alvare : Chez moi (dans ma chambre... faire quelque disposition en cas de revers)... écrire un mot (aux miens,) à ma famille... que sait-on de la destinée ?... (Il faut tout prévoir./ *Almada*. Va, hâte toi, et prépare tes armes./ *Alvare*). Tu (crois donc) *penses* que l'action sera sanglante ?

<sup>b</sup> *CF* : pénétrer ?... (Bon ! Un étourdi n'a pas une pensée suivie lorsqu'il parle, il cède aux impulsions diverses qui l'agitent. Sa haine contre les Espagnols était franche...) D'où vient (cependant)

<sup>c</sup> *CF* : sur lui...(l'appas des récompenses... l'effroi de l'échaffaud... de la mort...) il achèterait

## SCÈNE V

LE CAPITAINE, MELLO, MENDOCE

LE CAPITAINE

Que diable a-t-il ?... où court-il ?... si ce drôle-là nous a fait quelques bévues, je lui casse la tête.

MELLO

Arrêtez ! Arrêtez, capitaine ! Point de querelles, il nous faut de la sagesse et du sang-froid.

LE CAPITAINE

Du sang-froid !... moi, je n'ai point de sang-froid quand je suis en colère.

MENDOCE

Son air hagard... sa fuite... attendez, je vous dirai ce qu'il en est...

*(il sort)*

## SCÈNE VI

LE CAPITAINE, MELLO

MELLO

L'inférieure chose qu'une conspiration ! Il est cruel de passer une nuit entière entre la vie et la mort.

LE CAPITAINE

Eh ! C'est ainsi qu'on les passe toutes ; la mort nous atteint à table, au lit comme au champ de bataille ; si vite que nous puissions la fuir, elle est toujours sur nos talons ; et lorsqu'on l'affronte en face, on la fait souvent reculer. De quoi, morbleu ! vous tourmentez-vous ? attendons en paix l'heure d'en venir aux mains<sup>a</sup>.

## SCÈNE VII

LE CAPITAINE, MELLO, MENDOCE

MENDOCE

Rien, rien, une sottise confidence... Il tient son homme et veut lui parler seul ici... Entrons en attendant Pinto.

LE CAPITAINE

Où nos armes sont-elles déposées ?

MELLO

Là-dedans ; venez les prendre.

---

<sup>a</sup> CF : ...aux mains, (et nargue de l'avenir.)

MENDOCE

Les voici.

SCÈNE VIII

ALMADA, ALVARE

ALMADA, à *Mendoce*

Laisse-nous, Mendoce, laisse-nous un moment.

ALVARE, *pâle*.

Quel courroux vous transporte, Almada ?

ALMADA *furieux*.

Monsieur !... monsieur !...

ALVARE

Eh bien !

ALMADA

Où alliez-vous ?... Pourquoi ces apprêts ?

ALVARE

Pourquoi ?... pourquoi ?... Mais...

ALMADA

Pour nous échapper, sans doute ?

ALVARE

Eh ! non, pour vous suivre.

ALMADA

Ce cheval déjà tout sellé... pourquoi ?

ALVARE

Ce cheval ?

ALMADA

Oui.

ALVARE

Pour courir dans tous les quartiers de la ville, et soulever les citoyens.

ALMADA

Pour aller nous trahir, nous vendre ?

ALVARE

Moi !

ALMADA

Je te tiens, je te veille, je m'attache à toi comme ton ombre ; ne crois pas nous dénoncer.

ALVARE

Ce ton impérieux m'étonne, à la fin ! Suis-je un esclave dont vous deviez enchaîner les pas ?

ALMADA

Essaie, essaie de nous fuir, je te poignarde.

ALVARE, *épouvanté*.

Ai-je affaire à des assassins ?... m'enfermerez-vous ? M'égorgeriez-vous ici ?

ALMADA

Ah ! traître !<sup>a</sup> Penses-tu que ta liberté, tes jours me soient plus sacrés que l'affranchissement de ma patrie, que le sang de mes généreux compagnons, que les serments inviolables qui nous lient ? Non ! non ! quand tu as pénétré nos mystères, tu as renoncé à toi-même : des nœuds de fer t'ont garrotté, nos périls seront les tiens, nous te précipiterons avec nous, ou tu prendras part à notre gloire, si tu sais enfin t'en rendre digne<sup>b</sup>. Tu sortais, où allais-tu ? chez les suppôts de Philippe ? Eh ! traître, tu n'obtiendrais pas même notre vie pour prix de ta délation. Meurs, meurs plutôt cent fois, et n'immoles pas d'un seul mot tous ces hommes de tête et de cœur employés à notre délivrance.

ALVARE

Qui vous dit que ce fût mon dessein ?

ALMADA

La fuite que vous méditez.

ALVARE

Point du tout, monsieur, point du tout. Je vous déclare hardiment que, sous nul aspect, votre conspiration ne me paraît sage, que vos espérances me semblent dénuées de fondement, vos mesures hors de toute raison, et que je ne veux prendre aucune part à une folie qui vous mène droit à la mort<sup>c</sup>.

ALMADA

Vous ne me quitterez pas.

ALVARE

Encore une fois, suis-je votre prisonnier ?... De quel droit ?...

ALMADA

Celui du courage sur la pusillanimité<sup>d</sup>.

ALVARE

Quoi ! m'oser dire en face ?... Vous me ferez raison, ou je ne vois plus en vous...<sup>e</sup>

ALMADA

Achevez.

ALVARE

N'en venons point, s'il vous plaît, aux injures. Nous avons chacun fait nos preuves...<sup>f</sup>

ALMADA

Achevez, monsieur, exhalez vos outrages. En ce moment, ni mon épée, ni ma vie ne sont à moi ; permis de se battre à ceux que nul autre devoir ne réclame : une grande dette envers la gloire tient quitte d'un petit point d'honneur.

---

<sup>a</sup> CF : (Tu le méritais, scélérat, depuis que ta fausse amitié surprit nos secrets par de ridicules) (bravades) *Ah ! traître ! Penses-tu*

<sup>b</sup> CF : non... digne (<Penses-tu que je veuille me rendre complice de leur mort, en t'abandonnant aux conseils de ta crainte?>) [*Dans CF, la première version que nous avons reproduite est le fruit d'un ajout, remplacée finalement par le passage tel que nous le voyons dans toutes les éditions, par le biais d'un bout de papier collé sur le manuscrit*]

<sup>c</sup> CF : (potence) *mort*. (Almada. Ainsi vos promesse violées... Alvare. Faites, reversez, attaquez, soyez tueurs ou tués... moi, je décampe.)

<sup>d</sup> CF : (poltronnerie) *pusillanimité*.

<sup>e</sup> CF : (ou vous êtes...) *ou je ne vois plus en vous...*

<sup>f</sup> CF : ...preuves, (et je n'ai point envie de vous offenser.)

ALVARE

Vous refusez de vous battre ?...

ALMADA

Assurément.

ALVARE

Suffit, monsieur : n'oubliez pas que je vous l'ai proposé.

ALMADA

Demain je suis à vous ; aujourd'hui soyez à moi. Souffrez que je vous présente à nos amis, et bonne contenance. Capitaine Fabricio ! Mello ! Mendoce !

## SCÈNE IX

ALMADA, ALVARE, MELLO, MENDOCE,  
LE CAPITAINE

ALMADA

Voici un loyal Portugais qui veut être des nôtres. Il me suivra partout, et nous ne le perdrons pas de vue.

MELLO

Vous devez, monsieur, être enflammé d'admiration pour une si glorieuse tentative.

ALVARE

Enchanté, messieurs, enchanté.

MENDOCE

Almada vous a instruit des mouvements secrets du peuple.

ALVARE

Oui, messieurs, il m'a informé de tout.

LE CAPITAINE, *portant deux bouteilles et quelques verres sur la table*<sup>19</sup>.

Buvons un coup ensemble, mon camarade ; c'est peut-être le dernier.

ALVARE

Pourquoi donc ?

LE CAPITAINE

Si un coup de feu nous couche à terre, bonsoir<sup>a</sup>.

MENDOCE

N'est-ce pas une joie de prendre ces chiens de Castillans... là... au chaud<sup>b20</sup> du lit ?

ALVARE

C'est fort gai en effet, mais fort incertain.

LE CAPITAINE

Quelle incertitude trouvez-vous là, ventrebleu ! nous marchons, et tout ce qui résiste, à bas !  
Je vous trouve plaisant avec votre incertitude.

---

<sup>a</sup> CF : bon soir, (pas vrai camarade ?/ Alvare. Enchanté, vous dis-je, ravi.)

<sup>b</sup> 1828 : saut

ALVARE

Vous m'entendez mal... Je sais qu'on est sûr de tout.

LE CAPITAINE

On n'est sûr de rien, au contraire. Qui diable prévoit l'issue... Mes amis<sup>a</sup>, un coup à notre gloire future !

MENDOCE

Quels hommes nous serons !... Ah ! dans les temps d'Athènes et de Rome !...

MELLO

Quelles richesses nous attendent !

MENDOCE

C'est vous, Mello, qui avez adroitement su distribuer l'argent nécessaire à multiplier nos partisans.

MELLO

C'est vous, Mendoce, qui, par vos harangues éloquentes, avez su les embraser.

ALMADA

C'est vous, capitaine, qui nous conduirez.

LE CAPITAINE

Honneur à tous !

ALMADA, *prenant un verre.*

Mort aux Castellans !

TOUS, *buvant.*

Vivent les Portugais !

## SCÈNE X

ALMADA, ALVARE, MELLO, MENDOCE,  
LE CAPITAINE, SANTONELLO

MENDOCE

Santonello ! quelle nouvelle ?

SANTONELLO

Nous sommes découverts.

TOUS

Découverts !

SANTONELLO

Le secrétaire Vasconcellos, informé sans doute que sa maison devait être investie, est passé de l'autre côté du fleuve.

---

<sup>a</sup> *CF* : issue ? (Alvare. C'est là ce que je disais. Cependant, j'aurais préféré.../ Le Cap<sup>ne</sup>. Buvez, buvez jeune homme ; vous n'avez pas le sens commun./ Mendoce. Quelle était votre pensée ?/ Alvare. D'attendre la nuit prochaine et de.../ Le Cap<sup>ne</sup>, *lui versant à boire.* Tais-toi. Achève de noyer ta raison. Aussi bien [*tes*] yeux et tes idées commencent à se brouiller) Mes amis...

TOUS

Lui !

ALVARE, *à part.*

Où suis-je, malheureux !

MELLO

Un de ses espions l'aura prévenu du coup.

MENDOCE

Il se sera rendu au château d'Almada pour arrêter le duc et sa famille.

LE CAPITAINE

Pour rassembler les troupes cantonnées dans les bourgs voisins et leur donner ordre de marcher.

ALMADA

Et Pinto ! que fait Pinto ?

SANTONELLO

Il s'intrigue, il court, il place des gardiens sur le port, il va venir. Je n'en sais pas davantage ; et si tous les anges ne viennent pas à notre aide...

ALMADA

Depuis quand Vasconcellos est-il parti ?

SANTONELLO

Dans la nuit.

ALMADA, *avec abattement.*

Dans la nuit !

MELLO, *avec abattement.*

Dans la nuit !

MENDOCE, *avec abattement.*

Dans la nuit !

LE CAPITAINE

Vous pouvez, mon révérend, donner l'absolution à moi, à toute la société et à vous-même<sup>a</sup>.

MELLO

Mes amis, j'ai de l'or ; esquivons-nous, embarquons-nous, et tâchons de passer en Afrique.

ALMADA

Je ne sortirai pas de Lisbonne ; et avant de laisser nos adversaires maîtres de mon sort, ici même je me perce le cœur.

LE CAPITAINE

Moi, je soutiendrai le siège contre tous les sergents et tous les recors de la ville.

SANTONELLO

Santissimo Dio !

MENDOCE

A quoi bon ces jérémiades fanatiques !

---

<sup>a</sup> CF : vous-meme. #Almada. Que n'avez-vous cru, Almada !/ Almada. (va pleurer loin d'ici) Ah !/ Alvare. Ah ! ce n'est pas sur moi que je pleure... mais sur vous tous, sur vos amis immolés... je ne parle pas de moi.. Quel deuil pour une chère famille dont j'étais l'unique héritier... Ah ! Dieu... Dieu ! (Te tairas-tu, sot faquin ?) ta vie d'imbécille ! vaut-elle mieux que la notre ?#



SANTONELLO, *en fureur*.

Misérable athée ! ce sont vos blasphèmes qui attirent sur nous la colère divine.

MELLO, *en fureur*.

Ce sont vos violences, Mendoce, qui de nos amis irrités auront fait des dénonciateurs.

MENDOCE, *en fureur*.

C'est votre avarice, Mello, qui vous a fait épargner à votre profit les sommes que vous deviez répandre.

ALVARE, *en fureur*.

C'est vous, Almada, qui m'avez jeté dans le gouffre...

LE CAPITAINE, *en fureur se levant*.

Allez-vous vous assassiner ?<sup>a</sup> et faut-il que je vous mette en paix ?

## SCÈNE XI

ALMADA, ALVARE, MELLO, MENDOCE, LE  
CAPITAINE FABRICIO, PINTO, SANTONELLO

PINTO, *froidement*.

Quel bruit !... qu'est-ce ?... qui vous rend si furieux, si pâles ?

MENDOCE

Vasconcellos est averti de tout.

PINTO, *froidement*.

De rien.

SANTONELLO

Il est sorti de Lisbonne.

PINTO

Et revenu.

ALMADA

Santonello est accouru nous dire...

PINTO

Fausse alarme.

LE CAPITAINE

Quoi ! fieffé menteur !

PINTO

Il a dit vrai. Vasconcellos était allé à une fête sur l'autre bord du Tage. J'ai couru, guetté, suivi, ou fait suivre ses démarches... Maintenant, au son du hautbois, il rentre dans sa maison où nous allons le prendre. Tout est dans un profond calme, tout dort dans le palais, l'occasion est sûre et favorable... Eh bien !... eh bien ! remettez-vous. Qu'y a-t-il, mes chers compagnons ? Je veille, et vous craignez ? Pourquoi ces débats, ces angoisses où je vous trouve ? Si vous reculez devant l'apparence du danger, comment l'affronterez-vous lui-

---

<sup>a</sup> CF : (entr'assommer ?)/ assassiner ?

même ? Capitaine, courez jeter un coup d'œil sur les points d'attaque, et voyez si nos fidèles sont à leur poste.

(*Le capitaine sort*)

## SCÈNE XII

ALMADA, ALVARE, MELLO, MENDOCE, PINTO,  
SANTONELLO

PINTO

Non, mes amis, le soleil ne se lèvera pas sans éclairer vos succès. Nous touchons au moment d'exécuter, toujours moins redoutable que ceux qui le précèdent. Le soupçon pouvait suivre nos traces<sup>a</sup>. Un ami faible ou perfide pouvait nous livrer ; un coup imprévu, un changement d'ordre, de lieu, de temps,<sup>b</sup> déconcerter nos trames et les mettre au jour. Cependant mille fautes, mille accidents ont été réparés, mille obstacles franchis ; nos fronts ont su cacher leur trouble, et nos âmes leurs agitations. Entre tant d'hommes de rang, de fortune, de passions et d'intérêts divers, pas une indiscretion, pas un traître. Des femmes ont enseveli nos secrets dans leur sein. Nous sommes unis, courageux, forts, et le salut de la vie est le gage qui attache les moins zélés à notre victoire. Quoi ! protégés manifestement par une providence, secourus dans nos efforts, laisserons-nous échapper le triomphe ?...<sup>c</sup> On est prêt, les ordres sont donnés. Nos défenseurs, séparés en quatre bandes, investiront quatre différents passages, et fermeront toute communication entre les espagnols appelés à se secourir. Michel Alméida enfoncera la garde allemande à l'entrée de la place ; Estevant, à la tête des siens, chargera la compagnie espagnole, montant la garde au fort du château. Teillo De Ménézès, le grand chambellan, Antoine De Salseigne, nous, et le capitaine à notre tête, nous nous emparerons du palais de la vice-reine, et de sa personne et de l'infâme Vasconcellos, noir machinateur, altéré d'or, sourd à la pitié, froid aux nœuds du sang, qu'une laborieuse habileté guide dans le crime, qui aiguise ses armes cachées dans la retraite, et nous vend à sa cour comme des troupeaux ; vivant du prix de nos têtes et se revêtant<sup>d</sup> de nos dépouilles. Soyons pour lui ce qu'il fut pour nous, inflexibles. A sept heures et demie sonnante, un coup de pistolet par cette fenêtre sera le signal. Soudain joignons-nous, tombons, fondons sur nos ennemis ; que nous faut-il pour les abattre ? Du cœur, du fer, du plomb. Exterminons-les ! surtout ne vous laissez étonner ni du tumulte de la ville, ni des cris de femmes, d'enfants, ni du trouble des bourgeois fuyant, hurlant, fermant leurs boutiques, leurs maisons ; ne vous effrayez pas même d'une opiniâtre résistance ; et quand vous verrez, là se ruer la cavalerie, là de triples rangs de soldats, ici le canon au débouché des rues ; marchez ferme, jetez-vous, précipitez-vous à travers cette pluie de balles, de mitraille et de feu, vain orage qui ne gronde pas longtemps sur les braves qui le défient<sup>21</sup>.

ALMADA

Compte sur nous, Pinto.

---

<sup>a</sup> CF : Le soupçon pouvait suivre la trace qui eut conduit jusqu'à nous.

<sup>b</sup> CF : tems (<pouvait>) [*mot ajouté et biffé*] déconcerter

<sup>c</sup> CF : quoi.. triomphe ? [*Passage encadré précédé de deux B(on)*]

<sup>d</sup> CF : (vétissant) revêtant

TOUS

Oui, oui, Pinto

### SCÈNE XIII

ALMADA, ALVARE, MELLO, MENDOCE, PINTO,  
SANTONELLO, LE CAPITAINE FABRICIO.

LE CAPITAINE

Ils n'attendent que nous ; les uns se promenant autour du château ; les autres venus en litière pour cacher leurs mousquets ; d'autres se tenant sous les allées des maisons voisines, leurs armes sous le manteau ; un grand nombre de nouveaux libérateurs attirés d'abord par le prétexte de duels et de querelles particulières, embrassant<sup>a</sup> la cause commune...

PINTO

Et vis-à-vis la caserne des Castellans ?

LE CAPITAINE

Ils y sont tous ; attentifs, en silence, l'œil attaché sur l'horloge de la place.

PINTO, *leur montrant sa montre.*

Elle va sonner. Vous commanderez, capitaine. Nous nous battons, nous. Toi, Mendoce, à cheval ; dans tous les quartiers des cris de délivrance. Vous, le rosaire en main. On ne divise et l'on ne rallie les hommes que par de vains mots et de vains signes. (*A Mello*) Ouvre la fenêtre. Prenez vos armes. Il n'y a plus qu'une minute.

MENDOCE

Une minute.

*Ils vont s'armer.*

### SCÈNE XIV

PINTO, *seul.*

Et cette minute sera mortelle à la tyrannie d'un siècle ! La tyrannie... Malheureux ! si tu en fondais une nouvelle... Eh ! D'autres mains la briseront<sup>b</sup> ! ainsi va le monde<sup>22</sup>.

### SCÈNE XV

ALMADA, ALVARE, MELLO, MENDOCE, PINTO,  
SANTONELLO, LE CAPITAINE FABRICIO.

ALMADA, *armant Alvare*

Tiens, Alvare, tu m'en remercieras.

ALVARE

Je le souhaite.

---

<sup>a</sup> 1828 : embrassant

<sup>b</sup> CF : (briseront) renverseront !

PINTO, à *lui-même*.

Ou l'état<sup>a</sup> de l'empire, ou nos âmes passeront bientôt dans un nouvel ordre de choses.

*(Il sourit)*

MELLO

Qu'as-tu donc ?

PINTO, *brusquement*.

Laisse-moi. *(L'horloge de la place sonne)* Voici l'heure ! *(il tire un coup de pistolet)* Partons, et guerre à mort ! Il n'y a que les lâches qui plient ; les braves sont tués ou vainqueurs.

*(Ils sortent.)*

---

<sup>a</sup> *CF* : #Santonello. Je ne puis, mon fils, aller dans ce (massacre) *carnage* là, mais je loue bien la bravoure qui vous y expose.# Pinto, à *lui-même*. <Ou> L'Etat...

## ACTE CINQUIÈME

La décoration est la même qu'au second acte.

### SCÈNE I

LA VICE-REINE, MADAME DOLMAR, L'ARCHEVEQUE  
DE BRAGUES, HOMMES ET FEMMES  
DE LEUR SUITE.

LA VICE-REINE

Laissez-nous, je vous rends grâce de votre zèle... Ah ! je suis toute saisie... Ces cris que j'ai entendus...

MADAME DOLMAR

Ils m'ont réveillée en sursaut, madame. Je me suis promptement habillée, accourant chez vous où j'ai cru voir que le tumulte se dirigeait... On se battait, on se fusillait ; j'ai traversé tout le train. Oh ! je suis brave, moi, et curieuse.

LA VICE-REINE

Comment ! on se bat près du château ?

MADAME DOLMAR

Devant le fort.

L'ARCHEVÊQUE

Madame, c'est une émeute, une petite émeute qui se terminera entre vos gardes et la populace. Il n'y avait point de quoi troubler votre sommeil...

LA VICE-REINE

Je veux aller voir par les fenêtres de l'autre appartement...

L'ARCHEVÊQUE

Demeurez, madame, demeurez dans celui-ci, où<sup>a</sup> vous ne pouvez rien entendre.

LA VICE-REINE, *à un officier des gardes*

Donnez les ordres nécessaires en cas d'attaque nouvelle devant le château. (*A madame Dolmar*) Allez, madame, écrivez à Vasconcellos de se rendre ici à l'instant.

MADAME DOLMAR

J'y vais. Voici l'amiral qui va tout vous conter.

---

<sup>a</sup> 1828 : d'où

## SCÈNE II

LA VICE-REINE, L'ARCHEVEQUE DE BRAGUES,  
L'AMIRAL, etc<sup>a</sup>.

LA VICE-REINE

Ah ! monsieur l'amiral, je vous attendais impatiemment. Des troubles éclatent au nom du duc de Bragance, et je vous somme de m'apprendre le sujet de votre présence chez sa femme.

L'AMIRAL

Le ton sévère de votre altesse me prouve la durée de ses soupçons.

LA VICE-REINE

Vous étiez chez elle cette nuit ?

L'AMIRAL

L'heure que j'avais choisie m'excuse assez ; l'intérêt qui m'y conduisait n'est pas tel, que j'osasse vous en entretenir<sup>b</sup> en des moments si funestes.

LA VICE-REINE

Vous aviez reçu l'ordre du roi d'arrêter le duc.

L'AMIRAL

J'aurais obéi ce matin, si je n'avais été arrêté moi-même. Ni le devoir, ni l'honneur ne me permettent d'en garder le ressentiment. Mon zèle à vous défendre sera ma justification.

LA VICE-REINE

Savez-vous quelques détails de la rébellion, monsieur ?

L'AMIRAL

De très alarmants. La ville entière est soulevée. La haine pour le roi d'Espagne est le prétexte, et l'on entend crier partout le nom du duc de Bragance.

L'ARCHEVÊQUE

Quelques misérables las de vivre, ou payés pour se mutiner.

L'AMIRAL

C'est une révolte ouverte, et l'on a déjà fait une attaque au fort du château.

L'ARCHEVÊQUE

O ciel ! N'alarmez donc pas son altesse, ne l'alarmez pas. Il faut envoyer là, pour balayer ces factieux, le premier corrégidor, un fouet à la main.

L'AMIRAL

Je doute qu'un si grand trouble s'apaise ainsi. Le duc lui-même est entré dans la ville dès le point du jour ; il combat à la tête des siens, et sa troupe, enhardie par ses discours et son exemple, a déjà mis en fuite la garde allemande.

LA VICE-REINE

La garde allemande !

L'ARCHEVÊQUE

Impossible ! impossible ! vous êtes mal instruit.

---

<sup>a</sup> 1828 : LA VICE-REINE, L'ARCHEVEQUE DE BRAGUES,/L'AMIRAL.

<sup>b</sup> 1828 : parler

L'AMIRAL

Cette révolte pourra devenir une révolution, si l'on n'en prévient les suites. Il me semble que ce sera chaud.

L'ARCHEVÊQUE

Non, ce n'est que le peuple.

L'AMIRAL

C'est pour cela même.

LA VICE-REINE

Déjà vous refusiez de croire aux brigues de dom Juan, en voici d'évidentes preuves.

L'ARCHEVÊQUE

Eh bien ! j'ai eu tort... C'est un rebelle, on le punira.

LA VICE-REINE

Que devient Vasconcellos ?... O grand Dieu ! quel conseil suivrai-je ? quel parti prendre ?

L'ARCHEVÊQUE

Tant que nous n'aurons pas vu le secrétaire, soyons en repos ; s'il avait eu quelque sérieuse alarme, il nous eût fait avertir. Subtil, actif comme il l'est... Nous avons parlé cent fois de ce duc de Bragance... Pauvre tête ! étranger aux théories politiques... à l'équilibre des pouvoirs... Peste !... Vasconcellos a là-dessus des idées... Comme il dit fort bien, on a les yeux fixés... Une bonne garnison dans la citadelle, l'argent, les hommes, l'autorité du roi... On les pulvériserait... Il n'y a pas un mot à répondre.

L'AMIRAL

Si la confiance de madame croit pouvoir réparer l'injustice de ses doutes, qu'elle me donne le commandement de ses gardes, et je marche.

LA VICE-REINE

Volontiers, amiral ; le secrétaire d'état ne peut tarder, vous concerterez ensemble...

L'ARCHEVÊQUE

Ils apaiseront tout. Je crains que ce bruit ne vous ait éveillée trop matin, et qu'il ne vous rende malade. O madame ! si vous alliez être malade ; restez en paix, je vous en conjure.

### SCÈNE III

#### LES MEMES, FRANCISQUE

FRANCISQUE

Madame, calmez vos inquiétudes ; un avantage signalé sur les rebelles rendra bientôt à la ville la paix qu'ils ont troublée.

L'AMIRAL

Expliquez-vous.

FRANCISQUE

Pendant la chaleur du combat, les allemands, dispersés d'abord, se sont ralliés à la voix de leurs braves officiers ; ils ont assailli et environné le prince et ses défenseurs ; on a suspendu le feu, les chefs se sont approchés, et le duc sera contraint à se rendre.

LA VICE-REINE

Ah ! monsieur, dois-je vous en croire ? quel prix ne mérite pas la nouvelle d'un aussi heureux succès !

L'ARCHEVÊQUE

Eh bien ! ne l'avais-je pas prévu ?

L'AMIRAL

A-t-on fait quelques prisonniers dont les aveux utiles ?...

FRANCISQUE

On a saisi les armes à la main, un homme distingué par son opiniâtreté, à la tête des mutins. Si son altesse veut qu'on l'interroge en sa présence, on pourrait en tirer tel renseignement...

L'ARCHEVÊQUE

C'est donner de l'importance à ces gens-là. Envoyez aux officiers publics... N'abaissez pas votre dignité jusqu'à...

LA VICE-REINE

Je veux au contraire le voir, le questionner, remonter à la source du mal.

L'AMIRAL

Oui, gardons-nous de rien négliger.

LA VICE-REINE

Qu'on amène cet homme ; je ne serai tranquille qu'après l'avoir interrogé.

*(Francisque sort)*

#### SCÈNE IV

LA VICE-REINE, L'ARCHEVEQUE DE BRAGUES,  
L'AMIRAL, ETC.

L'AMIRAL

Nous connaissons par lui les agents secrets de dom Juan, et les principaux auteurs de ce trouble.

LA VICE-REINE

L'espoir des récompenses ou les menaces lui feront tout révéler.

L'AMIRAL

Le voici, je pense.

#### SCÈNE V

LES MEMES, FRANCISQUE, PIETRO

FRANCISQUE

Approche ; tu parleras au moins devant madame ; on n'a pu lui arracher un mot.

L'ARCHEVÊQUE

Quoi ! scélérat...



L'AMIRAL

Quel est ton nom ? qui t'a mis les armes à la main ? il ne s'agit pas de se moquer et de hausser les épaules.

L'ARCHEVÊQUE

Mais voyez son rire insolent !... Je te ferai bien répondre, moi !

## SCÈNE VI

LES MEMES, MADAME DOLMAR

MADAME DOLMAR

Ah ! ah ! le muet de Pinto !

LA VICE-REINE

Il est muet !

L'ARCHEVÊQUE

Il était temps de me le dire.

## SCÈNE VII

LA VICE-REINE, L'ARCHEVEQUE, L'AMIRAL,  
MADAME DOLMAR, PIETRO

LA VICE-REINE

Cet homme appartient à M. Pinto... Nul doute ; ce Pinto, l'âme damnée de dom Juan, aura machiné la sédition.

MADAME DOLMAR

M. Pinto, machiner ! lui qui faisait encore hier tranquillement de la musique avec moi !

L'AMIRAL

Autorisez-moi, madame, à prendre d'utiles mesures ; une rigueur prompte atteint moins de coupables ; une sévérité lente accroît le besoin de punir.

L'ARCHEVÊQUE

Faites juger cet homme, et s'il est coupable, qu'il soit châtié sans retard.

L'AMIRAL

Oui. Rien ne tempère l'ardeur des mutins, comme un exemple.

LA VICE-REINE

Tenez, amiral, je vais signer les ordres. Rassemblez les soldats, et courez achever vous-même la défaite du prince.

L'AMIRAL

Je voudrais qu'une occasion plus périlleuse mît à l'épreuve mon fidèle dévouement pour vous ; je vaincrais ou je périrais avec gloire.

L'ARCHEVÊQUE

Mon Dieu ! rassurez-vous ; le calme va renaître. Que votre altesse ne se rende point malade<sup>a</sup>.

SCÈNE VIII

MADAME DOLMAR, PIETRO

MADAME DOLMAR

Ce pauvre valet de Pinto !... S'il allait payer pour tous... Mais comment le soustraire ?... les portes sont gardées... Mon ami, je ne puis te cacher... suis-moi... Non... je dirai... Quoi ? Qu'il s'est sauvé. J'obtiendrai son pardon... Cette armoire pratiquée dans le mur... Oui, cache-toi, cache-toi là pour le premier moment ; il sera facile ensuite... On vient.

*(Elle le cache dans l'armoire)*

SCÈNE IX

MADAME DOLMAR, VASCONCELLOS

VASCONCELLOS

Quoi ! Criez, hurlez ! que me voulez-vous ? Me déchirer, me dévorer... Ah ! que vois-je !

MADAME DOLMAR

Vous fais-je peur ?

VASCONCELLOS

Ces furieux... J'ai cru les voir ; ils me suivent, ils me cherchent, me menacent, moi, vous tous, la vice-reine...

MADAME DOLMAR

La vice-reine ! ô ciel ! Je cours l'avertir.

SCÈNE X

VASCONCELLOS *seul*

Demeurez ! arrêtez ! Quoi donc ? elle me fuit... Ma fortune est tombée, plus d'amis... Quel bruit entends-je ? Où fuir ?... Et ces papiers ?... Où les cacher ?... Il y a de quoi te faire brûler vif... D'où les as-tu sauvés ? De ta maison en feu... Oh ! les forcenés ! Tout a été brisé, jeté par les fenêtres ; et toi-même sans la fuite... Réjouis-toi ; applaudis-toi. Tu as pillé, ruiné, proscrit ; on te pille, on te ruine, on te proscrit. O justice !... Le bruit redouble. On m'appelle.

---

<sup>a</sup> 1828 : [*astérisque renvoyant au bas de page*] Voir à la fin, dans la variante, les changements réglés par moi et Talma [*sur les Variantes publiées par Lemercier à la fin de cette édition, voir la Note sur le texte et infra*].

B : Les variantes de cet actes sont manuscrites à la fin de ce volume. : l'acte est ici tel qu'il a été représenté au théâtre ; et on le trouvera, là ,tel qu'il doit l'être [*cette note manuscrite se trouve en bas de la page 129 de l'exemplaire de la première édition à laquelle ce manuscrit est relié*].

Vasconcellos !... Par-tout Vasconcellos. Ils viennent, ils approchent... Ces papiers... ces exécrables papiers... Ah ! Mettons-les dans cette armoire...

(*Il ouvre l'armoire, le muet l'y pousse et l'y enferme à sa place*)<sup>23</sup>

## SCÈNE XI

L'ARCHEVEQUE, ALMADA, MELLO, MENDOCE, AUTRES  
CONJURÉS<sup>a</sup>

L'ARCHEVEQUE, *rencontrant Pietro qui se sauve*  
Saisissez cet homme, et répondez m'en sur votre tête.

LES CONJURÉS, *entrant par une autre porte.*

Vivent les Portugais !

L'ARCHEVÊQUE

Pourquoi ces cris ? que voulez-vous ?

ALMADA

Affranchir notre patrie, la soustraire au joug du roi d'Espagne.

MELLO

La maison de Vasconcellos est en feu ; on le cherche.

MENDOCE

Nous avons ouvert les prisons d'état.

ALMADA

Vos troupes Castellanes sont battues.

L'ARCHEVÊQUE

Mais, mais conçoit-on cette audace ?... La conçoit-on ?

ALMADA

Si son altesse veut épargner le sang, qu'elle envoie au gouverneur de la citadelle l'ordre de la reddition.

L'ARCHEVÊQUE

Elle ne le fera point. Votre proposition est odieuse. Si vous avez compté sur la faiblesse de son sexe pour la rendre votre complice, renoncez à vos espérances.

ALMADA, MELLO, MENDOCE, *ensemble*

Monsieur !...

L'ARCHEVÊQUE

Arrêtez, audacieux !... La citadelle peut foudroyer la ville. On ne cédera point à des factieux qui, ce soir même, seront châtiés sévèrement. Encore une fois, messieurs les brigands...

ALMADA

Imprudent ! Taisez-vous. Apprenez que je n'ai qu'à grand'peine obtenu votre grâce. Taisez-vous, si vous aimez la vie.

L'ARCHEVEQUE, *effrayé*<sup>b</sup>

Comment ?...<sup>a</sup> Veut-on m'environner d'assassins ?...

---

<sup>a</sup> 1828 : L'ARCHEVEQUE, ALMADA, MELLO, MENDOCE, AUTRES CONJURÉS

<sup>b</sup> 1800, 1828 : L'ARCHEVEQUE, *un peu effrayé*

LE CAPITAINE

Mais, mais de braves militaires qui vous protègent.

L'ARCHEVEQUE

Je veux sortir... je veux me montrer en personne au peuple.

LE CAPITAINE

Gardez-vous-en bien en ce moment de crise.

L'ARCHEVEQUE

Eh ! qu'oserait-il me faire ? ma dignité...

LE CAPITAINE

Il jetterait votre dignité par les fenêtres<sup>(1)</sup>.

L'ARCHEVEQUE

Mais, mais, mais, conçoit-on une rage pareille ?... Comme les choses ont donc tourné !... tout s'est fait autour de moi sans que je m'en aperçusse. Diable.

## SCÈNE XII

LES MEMES, LA DUCHESSE DE BRAGANCE, escortée<sup>b</sup>.

PEUPLE ET SOLDATS, *en dehors*<sup>c</sup>

Vivent les Portugais !

L'ARCHEVÊQUE

Quel nouveau bruit ?... Vous ici, madame ?

LA DUCHESSE

Le tumulte est partout ; ce palais entouré de soldats... J'ai tremblé ; j'ai frémi pour les jours de la vice-reine. Où est-elle ? Je veux lui parler.

L'ARCHEVÊQUE

La fortune l'a donc trahie !... Tandis que l'on nous annonçait la capitulation de votre époux...

LA DUCHESSE

Lui ! capituler ? Il a su vaincre et s'ouvrir un chemin. Déjà les preuves de sa clémence ont suivi celles de son courage. Cependant il n'est pas maître des transports excités dans le peuple par sa victoire. La multitude, les soldats qui cherchent à saisir Vasconcellos, menacent hautement la vice-reine. (*L'archevêque fait un mouvement de crainte*) Calmez-vous. Je suis accourue pour l'arracher à ses dangers.<sup>d</sup>

---

<sup>a</sup> [Dans 1828 et 1800, la scène terminait ici]

<sup>(1)</sup> Mot historique

<sup>b</sup> LES MEMES, LA DUCHESSE DE BRAGANCE

<sup>c</sup> 1800, 1828 : Les soldats derrière les coulisses s'écrient

<sup>d</sup> 1800, 1828 : ...à ses dangers. Messieurs, secondez-moi... mon dessein ne fut jamais de profiter cruellement des avantages de cette journée. J'eusse même respecté la puissance espagnole, si les perfidies de Vasconcellos ne m'avaient contrainte à chercher des défenseurs pour ma famille. Mes périls m'ont appris à courir au devant de ceux de votre maîtresse. Je sens d'avance tout l'effroi qui doit la troubler... que je puisse la voir, la sauver, l'entraîner chez moi ; mon palais est le plus sûr asile qui reste à celle qui fut jadis mon ennemie. Elle trouvera dans moi une consolatrice, un appui, des larmes pour la plaindre. Monseigneur, messieurs, hâtons-nous ; conduisez-moi vers elle./ LE PORTUGAIS, *derrière les coulisses*. Vivent les Portugais !

LE PORTUGAIS, *derrière les coulisses*

Vivent les Portugais !

L'ARCHEVÊQUE

Allons tous, allons, madame ; ces cris m'épouvantent pour elle. Si vous ne pouvez la sauver je serai votre première victime.

TOUS

Voici le duc !

### SCÈNE XIII

LA DUCHESSE, L'ARCHEVEQUE, ALMADA,  
MELLO, MENDOCE, LE DUC (*il entre, tenant la vice-reine par la main et  
au milieu des acclamations*), PINTO, etc...<sup>a</sup>

LE DUC

Ah ! madame, soyez sans crainte. Mes défenseurs ont rougi d'avoir un moment oublié les respects dus à votre rang. Ma voix a calmé leur furie ; vous êtes en sûreté au milieu de nous. C'est aux soins de la reine, à son cœur que je recommande votre infortune.<sup>b</sup>

LA VICE-REINE

Ah ! quel exemple de générosité me donne une si noble conduite ! votre valeur qui m'a défendue...

LE DUC

Braves Portugais ! qui de vous eût permis que l'on souillât l'honneur de ce jour ! Des voix terribles s'élevaient de toutes parts, une foule irritée pressait les portes... Madame eut l'aveugle témérité de les ouvrir et de paraître... Oh ! sans mon autorité déjà reconnue, sans mon secours... je m'élançai parmi ces furieux, je les écartai, et le ciel qui nous favorise ne veut pas que ma gloire et votre délivrance soient payées par un forfait.

PINTO

Eh bien ! sire, mon zèle a-t-il trompé le duc de Bragance ? Il me reste deux demandes à faire à votre majesté, celle de faire poursuivre Vasconcellos qu'on a vu entrer dans ce palais ; ordonnez aussi qu'on me rende mon fidèle Pietro, mon muet.

MADAME DOLMAR

Oh ! c'est grâce à moi s'il vous est rendu... Je l'ai caché là.

*(Elle ouvre l'armoire. Vasconcellos sort tout armé ; tout le monde recule avec effroi<sup>c</sup>)*

TOUS

C'est lui !...

LE CAPITAINE

Ah ! ventrebleu !<sup>a</sup>

---

<sup>a</sup> 1800, 1828 : LA DUCHESSE, LA VICE-REINE, L'ARCHEVEQUE, ALMADA, MELLO, MENDOCE, LE DUC PINTO, ET LEUR SUITE. Le duc entre, tenant la vice-reine par la main et au milieu des acclamations.

<sup>b</sup> 1800, 1828 : ...infortune. Dès votre premier désir une nombreuse escorte vous reconduira avec honneur en Espagne./ LA DUCHESSE. Comme vous tremblez... de grâce, reprenez courage... nos promesses doivent-elles vous laisser dans l'âme un reste de frayeur ?...

<sup>c</sup> 1828 : Elle ouvre l'armoire. Vasconcellos sort armé, tout le monde recule avec effroi

PINTO

Point de meurtre, point de massacre, ne souillons de sang une si belle journée populaire<sup>24</sup>.

TOUS, à *grands cris*

Point de meurtre !<sup>25</sup>

LA DUCHESSE

Ah ! Pinto ! ah ! messieurs, que ne vous doivent point notre famille et l'état ? Ne redoutez rien de vos ennemis, ils sont trop faibles contre vos vertus.<sup>b</sup>

MADAME DOLMAR

Quoi ! Pinto, vous m'avez oubliée dans tout ceci ?

PINTO

Que vous dire ?<sup>c</sup> on ne faisait pas la guerre aux femmes.

LE DUC

M. De Bragues, l'archevêque de Lisbonne vous invite à partager ses fonctions dans le ministère.

L'ARCHEVÊQUE

Vous ne vous offenserez pas de mon refus. Le devoir m'attache au sort de la vice-reine... Votre caractère vertueux m'est connu, et je suis tranquille.<sup>d</sup>

PINTO

Ça, monseigneur, n'êtes-vous pas surpris de cette révolution ?

L'ARCHEVÊQUE

Pas trop, pas trop... J'en avais des idées vagues... Oui, là, dans le fond je pressentais la chose... Je prévois même que tout ce ci ne durera guère... cela ne peut durer, cela ne durera pas.

PINTO, *ironiquement*

Fiez-vous là-dessous pour votre consolation !

SANTONELLO

Sire, le plus humble de vos serviteurs ne prétend rien aux biens de ce monde : mais s'il vaquait un petit bénéfice, ne m'oubliez pas.

LE DUC

Vivez en paix, et ayez foi en votre Seigneur. Quoi ! vous aussi, Alvare, vous avez marché ?...

ALVARE

Comme un lion, dans la mêlée. Je ne me vante pas ; mais je me recommande à vos bontés.

---

<sup>a</sup> 1800, 1828 : LE CAPITAINE. Ah ! ventrebleu !/ *Le capitaine s'élançe sur Vasconcellos qui tire ses pistolets, et se va jeter par la fenêtre.*/ PINTO. Nous n'eussions pas fait mieux, et je me félicite que les choses se soient passées sans violence.

<sup>b</sup> 1800, 1828 : LA DUCHESSE. Ah, Pinto ! ah, Messieurs ! que ne vous doivent point notre famille et l'état ? Sans votre généreuse vaillance nous gémirions encore dans les fers de Vasconcellos. Voyez couler les larmes de ma reconnaissance. Ne redoutez rien de vos ennemis, ils sont trop faibles contre vos vertus.

<sup>c</sup> 1800, 1828 : Que diable !

<sup>d</sup> 1800, 1828 : ... et je suis tranquille./ LE DUC Vous aussi, Alvare, vous avez marché !/ ALVARE. Ah ! Suis-je jamais le dernier, moi ?/ LE DUC. Pinto, tu seras à jamais mon ministre le plus cher. Dites à 'amiral qu'il est libre d'aller annoncer à son roi que ce jour l'enrichit par la confiscation de mon duché et de tous mes biens. Almada, mes amis, je ferai en sorte d'acquitter ma grande dette envers vous. Félicitez vos frères d'armes ; leur courage que j'ai eu la gloire de guider, s'est emparé du fort qui menaçait Lisbonne et sa liberté./PINTO. Portugais ! Honneur aux guerriers qui nous défendent, aux écrivains qui nous éclairent, et que des lois sages, inaltérables, succèdent aux caprices irréguliers d'une autorité usurpatrice./FIN

LE DUC

Mon brave, je vous fait camérier et chef des cérémonies.

LE CAPITAINE

Et moi, sire ?

LE DUC

Commandant de mes gardes. Mais toi, toi Pinto tu ne demande rien dans ce nouveau gouvernement ?

PINTO

Pas la moindre chose, sire ; qu'ai-je fait ?

LE DUC

Tout.

PINTO

Rien que mon devoir.

LE DUC

Tel est le langage du mérite. On le doit d'autant plus avancer, que sa modestie le tient en arrière. Soit secrétaire intime du roi de Portugal, son premier conseiller, et son ministre le plus cher.

LA DUCHESSE

Le roi me veut-il donner madame Dolmar pour ma première dame de compagnie ?

LE DUC

Vous prévenez mes désirs.

MADAME DOLMAR

Et vos majestés comblent les miens. Grand merci, Pinto ! n'est-ce pas vous qui me valez cette honorable faveur ?

PINTO

Un peu, j'imagine. Voyez tous ces gens-là ! Je serai l'artisan de leur fortune ; eh bien ? la plupart ne me reconnaîtront plus, quand ils seront en place. C'est là le train des cours ; et je m'en dépiterais si je n'étais qu'un sot.

MADAME DOLMAR

Chut ! ne faites plus de confiance qu'à votre muet.

PINTO, *en riant*

Je veux le faire nommer chancelier,

MADAME DOLMAR, *en riant*

Ah ! ah ! pour qu'il nous taise le reste.

LE CAPITAINE, *apercevant encore Vasconcellos arrêté*

Sire, ordonnez le procès de Vasconcellos

ALMADA

Qu'il soit puni.

SANTONELLO

Et sur ses partisans hypocrites, anathème !

PINTO, *vivement*

Non, non, sire ! grâce entière, oubli généreux, du passé ; unissez vous tous à ma voix qui répond au cœur d'un digne souverain, et criez amnistie.

TOUS

Amnistie, amnistie !

LE DUC

Oui, mes amis, mes frères d'armes, un exemple salubre glorifiera les guerriers qui défendent, les écrivains qui nous éclairent, et le peuple qui réclame cette amnistie pour le présent, et des lois justes, humaines, inaltérables pour l'avenir.

FIN DE PINTO



## CONSIDÉRATIONS<sup>a</sup>

La comédie de *Pinto*, composée il y a plus de deux ans, est la première en ce genre.<sup>b</sup>

Il eût été facile de bâtir sur la conjuration du duc de Bragance un drame bien triste, dont le succès n'eût pas été disputé.

Ma seule ébauche de quelques portraits historiques me prouve que de grands tableaux en ce genre produiront un effet théâtral, digne de la scène comique. J'espère un jour en convaincre ceux même qui m'attaquent toujours, parce que je ne me défends jamais.

J'ai voulu présenter au public le spectacle des mouvements intérieurs d'une conjuration, non l'appareil extérieur d'un fait héroïque qui eût ébloui le vulgaire. Mon dessein était de montrer que les intrigues politiques font quelquefois descendre les plus hauts personnages aux dernières bassesses.

Les hasards étrangers au sujet principal, servent dans mon plan à prouver que la réussite des conspirations dépend de mille circonstances impossibles à prévoir.

Le personnage de Lopez Ozorio, homme sans mœurs, m'a beaucoup servi ; un Espagnol tendre et respectueux n'aurait pu tenter l'entreprise nocturne qui jette en un si grand péril la famille de Bragance.

J'ai introduit un moine, parce qu'il rappelle les mœurs du pays où se passe l'action ; je lui ai donné des vices, parce qu'un honnête religieux ne se mêle d'aucune intrigue.

L'archevêque de Bragues n'est point avili par sa crédule sécurité au milieu des dangers qui l'environnent ; il n'est que comique. Qui n'a vu de ces hommes dont la confiance s'endort sur les appuis de leur pouvoir comme sur un lit dont les ais sont prêts à se rompre ? Beaucoup de gens d'esprit ne se sont réveillés qu'après les secousses.

L'ignorance m'a reproché d'avoir dégradé le ministre : Vasconcellos fut un oppresseur de tous les ordres de l'Etat, qui égorgea la noblesse portugaise ; un lâche qui, au moment de ses périls, se cacha sous un tas de papiers, au fond d'une armoire.

On s'est efforcé de comparer *Pinto* à Figaro. Le barbier parle sans, cesse, trèsspirituellement, pour obtenir une dot ; *Pinto* dit peu de chose, et donne un royaume à son maître. Quels rapports trouve-t-on entre ma comédie et celle du célèbre Beaumarchais ?

---

<sup>a</sup> [Lemercier utilise ce texte pour l'Avertissement de l'édition de 1828, en le publiant tout juste avant la liste des personnages].

<sup>b</sup> 1800, 1828 : ... en ce genre./ Je l'ai faite en vingt-deux jours, dans l'intervalle de longs travaux de poésie. On peut n'être pas de l'avis du Misanthrope, qui pense que le temps ne fait rien à l'affaire. Si j'eusse mis plus de temps à écrire cet ouvrage, le style en serait meilleur ; mais la nouveauté de mon entreprise rendant sa réussite trèsdouteuse, m'exposait à regretter des soins inutiles, et je n'ai pas voulu les prendre./ [L'Avertissement de la première édition consistait uniquement en ce quatre premiers paragraphes, les paragraphes successifs étant regroupés dans une sorte de postface non titrée. Ces deux derniers documents forment un texte unique à partir de 1828] Ma seule ébauche...



Variantes manuscrites et imprimées du cinquième acte de *Pinto*



[Le cinquième acte de Pinto dans le manuscrit de la  
Comédie-Française]

[197] Acte 5<sup>ème</sup>

Scène p<sup>ère</sup>

La Vice Reine, Mad. D'olmar, L'Archevêque de  
Bragues, des personnes de la suite de la Vice Reine  
La Vice Reine. #aux gens de sa suite#

- 1 Laissez-nous, je vous rends grace de votre affection, de  
votre zèle... *ils sortent* Ah ! je suis toute saisie...  
Ces cris que j'ai entendus avaient quelque chose  
d'extraordinaire, de menaçant  
Mad. d'Olmar.
- 5 Ils m'ont réveillée en sursaut, Madame. Je me  
suis promptement habillée, accourant chez vous  
où j'ai cru voir que le tumulte se dirigeait...  
On se battait, on se fusillait ; j'ai traversé  
tout le train. Oh ! je suis brave, moi, et curieuse !...
- 10 <Oh ! je ne crains rien>.  
La Vice Reine  
Comment ? on se bat près du château ?...  
Mad. d'Olmar.  
Devant le fort.  
#L' ARCHEVÊQUE  
Madame, c'est une émeute, une petite émeute  
[198]qui se terminera entre vos gardes et la populace.
- 15 Il n'y avait point de quoi troubler votre

Sommeil

Mad. D'Olmar.

Ce mouvement paraît sérieux.

L'Archevêque : Point du tout.#

La Vice Reine

Je veux aller voir par les fenêtres de l'autre

20 appartement...

#L'ARCHEVÊQUE

Demeurez, madame, demeurez dans celui-ci,

où vous ne pouvez rien entendre entendre; le bruit vous  
semblerait plus redoutable qu'il ne l'est.

Mad. D'olmar

Dom Francisque va tout nous conter.

Demeurez Madame

Scène 2.<sup>de</sup>

La Vice Reine, L'Archevêque, Mad. D'olmar,  
Francisque.

La Vice Reine.

1 Savez-vous quelque détails, Monsieur.

[199]Francisque

De très allarmans. La ville entière est soulevée ; la

- haine pour le roi d'Espagne est le prétexte et

- l'on entend crier par-tout le nom du Duc de

5 Bragance.

#L'Archevêque.

Quelques misérables las de vivre, ou payés pour  
se mutiner.#

Francisque.

C'est une révolte ouverte, et l'on a déjà fait une

- attaque au fort du chateau.  
La Vice Reine.
- 10 O ciel ! .  
#L'Archevêque. N'allarmez donc pas Son Altesse ne  
l'allarmez donc pas.[/] Il faut envoyer là, pour balayer  
ces factieux le premier corrégidor,  
un fouet à la main#  
Francisque.
- 15 (Je doute, Monseigneur, qu'un si grand trouble  
s'apaise ainsi...) Ils ont déjà battu la garde allemande.  
La Vice Reine.  
[200]La garde allemande.  
#L'Archevêque.  
Impossible, impossible !  
Francisque.  
Surprise au dépourvu elle n'a pu tenir contre
- 20 le nombre.  
L'Archevêque.  
Impossible, vous dis-je, vous êtes mal instruit.#  
La Vice Reine.  
Allez, Madame, écrivez à Vasconcellos de se  
rendre ici à l'instant.  
Mad. D'olmar.  
J'y vais Madame.  
La Vice Reine.
- 25 Donnez les ordres nécessaires en cas d'attaque  
nouvelle devant le chateau.

#Scène 3<sup>ème</sup>

La Vice Reine, L'Archevêque.

L'Archevêque.

- 1    Devant le chateau... impraticable, il n'en  
      [201]rechapperait pas un.  
      La Vice Reine. Déjà vous refusiez de croire aux brigues de  
      Dom  
      Juan, en voici d'évidentes preuves.
- 5    L' Archevêque. Eh bien, eh bien, j'ai eu tort... c'est un  
      rebelle,  
      on le punira#

scène 4<sup>ème</sup>

La Vice Reine, L' Archevêque, L' Amiral Lopez Ozorio.

La Vice Reine

- 1    Ah ! Monsieur l' Amiral, je vous attendais  
      impatiemment. Des troubles eclattent au nom  
      du Duc de Bragance, et je vous somme de  
      m'apprendre le sujet de votre présence chez  
5    sa femme.  
      Lopez.  
      Le ton sévère de Votre Altesse en me parlant  
      me prouve la durée de ses soupçons  
      La Vice Reine  
      Vous etiez chez elle cette nuit.  
      Lopez.  
      [202]L'intérêt m'y conduisait, n'est pas tel que  
10 j'osasse vous entretenir en de momens si  
      graves.  
      La Vice Reine  
      Vous avez reçu l'ordre du Roi d'arrêter le Duc.



Lopez  
J'aurais obéi ce matin si je n'avais pas été arrêté  
moi-même ; le devoir, ni l'honneur ne me  
15 permettent pas d'en garder le ressentiment ;  
mon zèle à vous deffendre du péril qui vous  
menace, sera ma justification.  
#L'Archevêque  
Vous croyez à ce péril... vous !  
Lopez  
D'après les récits qu'on m'a faits, le mal croît  
20 d'une vitesse effrayante, cette révolte pourrait  
devenir une révolution, s'y l'on n'y met ordre  
et il me semble que ce sera chaud.  
L'Archevêque.  
Non, ce n'est que le peuple.  
[203]Lopez *souriant*  
C'est pour cela même.  
L'Archevêque  
25 En ce cas Amiral, allez y vite, et délivrez-nous  
(des bralleries) *des ces mutins*  
Lopez#  
Si la confiance de (Madame) *Votre Altesse* croit pouvoir  
réparer  
l'injustice de ses doutes, qu'elle me donne le  
commandement des gardes et je marche.  
La Vice Reine  
30 Volontiers, Amiral, je vais signer l'ordre, mais

j'attends Vasconcellos, vous concerterez ensemble.

#L'Archevêque

Ils appaiseront tout restez en paix, Madame.

(Ne vous tournez pas le sang comme vous faites...) *je vous conjure*... le seul mal de cette alerte est qu'elle

35 vous ait réveillée si matin, et qu'elle vous rende malade. O bon Dieu ! Si vous allez être malade... restez en paix, je vous conjure.#

[204] Scène Cinq.<sup>ème</sup> [*sic*]

La Vice Reine, L'Archevêque, l'Amiral lopez  
Ozorio, francisque

Francisque.

1 Madame on vient de saisir les armes à la main un homme reconnu pour son opiniâtreté à la tête des mutins ; si Votre Altesse le veut faire interroger en sa présence, on pourrait en avoir  
5 tel renseignement...

#L'Archevêque

C'est donner de l'importance à ces drole là, envoyez, envoyez aux officier publics... n'abaissez votre dignité jusqu'à...#

La Vice Reine

Je veux (au contraire) le voir, le questionner,  
10 remonter à la source du mal...

Lopez

Oui, gardons-nous de rien négliger.

La Vice Reine, à *Francisque*

Qu'on amène cet homme.

[205] Scène 6<sup>ème</sup>

La Vice Reine, L'Archevêque, l'Amiral Lopez Ozorio.

L'Amiral.

- 1 Ne vous fiez pas à d'aveugle sécurités. #Il faut  
étouffer ces germes de révolte dès leur naissance,  
ou, fermentés dans les esprits ils fructifient bientôt,  
et portent ombrage à l'autorité. Une rigueur  
5 prompte est d'autant moins funeste qu'elle  
atteint moins de coupables, une lente sévérité  
multiplie le besoin de punir.

L'Archevêque

- Tant que nous n'aurons pas vu le Secrétaire,  
soyons en repos. S'il avait eu quelque sérieuse  
10 allarme, il nous en eut fait avertir. Subtil, agissant  
comme il l'est... nous avons parlé cent fois de  
ce Duc de Bragance... pauvre tête !... étranger  
aux théories politiques... à l'équilibre des  
pouvoirs... la grande maxime. Peste ! Vasconcellos  
15 a là-dessus des idées... comme il dit fort bien,  
[206]on a les yeux fixés... une bonne garnison dans  
la citadelle... l'argent, les hommes, l'autorité du  
roi.. bref, on les pulvériserait. Il n'y a pas un

mot à dire là-contre#

La Vice Reine

- 20 Je ne serai tranquille, (moi,) qu'après avoir  
interrogé l'homme qu'on vient de prendre, et connu  
ceux qui le font agir.

L'Amiral

Oh ! nous saurons par lui... le voici, je pense.

Scène 7<sup>ème</sup>

La Vice Reine, L'Archevêque, l'Amiral lopez  
ozorio, Francisque, Pietro.

Francisque.

- 1 Approche ! tu parleras au moins devant  
Madame, on n'a pu lui arracher un mot.  
(L'Archevêque.  
Quoi ? scélérat !...)

L'Amiral.

- Quel est ton nom ? qui t'as mis les armes  
[207]à la main ? il ne s'agit pas de te moquer et  
5 de hausser les épaules.  
#L'Archevêque  
Mais voyez l'insolent qui nous rit au nez encore...  
je te ferai bien répondre moi.#

Scène 8<sup>ème</sup>

La Vice Reine, L'Archevêque, l'Amiral,  
francisque, Pietro, mad. D'Olmar.

Mad. d'Olmar

1 Ah ! ah ! le muet de Pinto.

La Vice Reine

Il est muet !

#L'Archevêque.

(j'allais l'assommer) *on a bien fait de me le dire*#

La Vice Reine

Cet homme appartient à M.<sup>r</sup> Pinto !... nul doute,

5 ce Pinto, l'ame damnée de Dom Juan aura  
machiné la sédition.

Mad. d'Olmar

Monsieur Pinto ! machiner ! lui, qui faisait encore  
hier tranquillement de la musique avec moi !

[208]#lui ! machiner ! oh s'il machinait il me le

10 dirait à moi qui suis sa confidente... puis c'est  
bien le meilleur enfant du monde, et qui je vous  
jure ne ressemble point à ceux qui machinent...# A

*Francisque* Monsieur,

faites porter cette lettre à Vasconcellos

Lopez.

Autorisez-moi, Madame, à prendre d'utiles et

15 promptes mesueres, un moment perdu est pour les  
rebelles un grand avantage <si cet homme est  
coupable, je vais le faire punir sans retard>

#L'Archevêque

Agissez, agissez lestement, et faites-moi sans retard ni procès (pendre en public) *punir* cet assassin

20 là ; sa vue servira d'épouvantail à ses pareils.

B. Mad. d'Olmar

Ah ! grace, Monsieur.

(L'Archevêque) L'Amiral#

(Non) rien ne tempère l'ardeur des mutins  
comme un exemple (< + drôle, au gibet !>)

La Vice Reine

Venez (Messieurs,) venez Amiral, que je vous signe

25 [209]l'ordre. Le Secrétaire peut tarder et les délais  
devenir funestes. (Ah ! que je souffre ! Eh voilà  
plus qu'il ne faut pour me faire mourir) *Ah ! que je  
souffre !*

#L'Archevêque

Mon Dieu ! mon Dieu ! rassurez-vous Madame,  
et que pour si peu de chose, Votre Altesse ne

30 se rende pas malade#.

Lopez.

Hâtons-nous.

Scène 9<sup>ème</sup>

Mad. d'Olmar, Pietro.

Mad. d'Olmar.

1 Ce pauvre valet de Pinto !... s'il allait payer  
pour tous... Mais comment le soustraire... les

portes sont gardées... mon ami, je ne puis te  
cacher... suis-moi... non... je dirai, quoi ? qu'il  
s'est sauvé, j'obtiens son pardon... Cette  
5 armoire pratiquée dans le mur... oui, cache-toi,  
cache-toi là pour le moment, il sera  
facile ensuite... on vient.

*Elle le cache, et entendant du bruit elle pousse la  
porte vivement*

[210] Scène 10<sup>ème</sup>  
Mad. d'Olmar, Vasconcellos

Vasconcellos

Quoi ! criez, hurlez ! que me voulez-vous ? me  
déchirer, me dévorer... Ah ! que vois-je ?

Mad. d'Olmar.

10 Vous fais-je peur ?

Vasconcellos.

Non Ces furieux... j'ai cru les voir, ils me suivent,  
ils me cherchent, me menacent, moi, nous tous, la  
Vice Reine...

Mad. D'Olmar

La Vice Reine!... O ciel ! ciel ! je cours l'avertir.

Scène 11<sup>ème</sup>

Vasconcellos. *seul*

1 Demeurez ! arrêtez... quoi donc ! elle me fuit...  
(tout m'évite, tout m'abandonne...) Ma fortune est

Ma fortune est tombée, plus d'amis...  
quel bruit entend-je ? où fuir... ils sont

tombée, plus d'amis... (je suis seul au monde)  
quel bruit entend-je ? où fuir... ils sont là...

*quelles atroces figures*

Eh bien !... eh bien ! (regardez-moi, fixez-moi, exécutez tuez-moi.)

5 [211]#de rage... Quels yeux ils me font ! Quelles  
atroces figures !... accourez, me voici... tuez moi,  
assassinez-moi, mettez-moi en pièce !... et ces#  
papiers... où les cacher ? il y a de quoi te faire  
bruler vif... d'où les as-tu sauvés ? de ta maison

10 en feu... Oh ! les forcenés ! (lits, tables, chaises,  
coffres, argent, bijoux,) tout a été brisé, jetté

*-même sans la fuite*

par les fenêtres, et moi, (moi, peu s'en est fallu) #... tant de  
richesses... le prix de tant de sueurs... dis plutôt  
de tes crimes. Réjouis-toi, applaudis-toi, tu as  
15 pillé, ruiné, Proscrit ; on te pille, on te ruine,  
on te proscrit, O justice !...# le bruit redoutable, on  
m'appelle...

Vasconcellos ! (partout Vasconcellos)

ils viennent, ils approchent... ces papiers... ces  
exécrables papiers... Ah ! mettons les dans cette armoire...

*Vasconcellos ouvre*

*l'armoire, le muet en sort, saisit le Secrétaire, pousse la porte de  
l'armoire sur lui et s'enfuit*

## Scène 12<sup>ème</sup>

Vasconcello, L'Archevêque, Pietro, des gardes.

(L'Archevêque) *L'Amiral*

là... Eh bien !... eh bien... quelles  
atroces figures ! [1-4]

tout a été Brisé, jetté par les fenêtres et  
moi-même, sans la fuite... Réjouis toi,  
applaudis toi, tu as pillé, ruiné, proscrit  
On te pille, on te ruine, on te proscrit,  
O justice !... le Bruit redouble, on  
M'appelle... Vasconcellos, partout,  
Vasconcellos [11-17]



*faisant arrêter Pietro au passage*

- 1 Saisissez, saisissez cet homme et répondez m'en  
[212]sur votre tête... Quel effroyable tumulte !

Scène 13<sup>ème</sup>

Almada, mello, mendoce, plusieurs conjurés,  
Lopez Ozorio, Mad. d'Olmar, L'Archevêque, plusieurs  
hommes Et femmes de la Cour de la Vice Reine.

Les conjurés.

- 1 Vivent les Portugais !  
#L'Archevêque.  
Quoi ? Messieurs, dans ce palais même, chez la  
Vice Reine... mais, mais a-t-on l'idée d'insolences  
pareilles ?#  
L'Amiral.  
Pourquoi ces cris ! Que voulez-vous ?  
Almada.
- 5 Affranchir notre patrie, la soustraire au Roi  
d'Espagne.  
L'Amiral.  
Messieurs, je pardonne encore à votre aveuglement  
mais si vous poussez plus loin la rébellion, quelle  
excuse pourrai-je donner au Roi en votre faveur ?  
Almada.
- 10 Ces hommes courageux n'ont pas pris les  
[213]armes pour le respecter.  
Mello.

Ni pour ôter la vie à un Vasconcellos qui doit la perdre par une sentence honteuse.

(Almada)

Sa maison est en feu, on le cherche.

Mendoce

15 Nous avons ouvert les prisons d'Etat.

Mello

Vos (légions) *troupes* catillanes sont battues

#L' Archevêque.

Mais mais mais quelle audace ! conçoit-on cela ?

le conçoit-on ?#

1 Almada.

Si Son Altesse veut épargner le sang, qu'elle

20 envoie au Gouverneur de la citadelle l'ordre de sa reddition.

L' Amiral

Elle ne le fera point, votre proposition est odieuse,

si vous avez compté sur la faiblesse de son sexe

pour la rendre votre complice, renoncez à vos

25 espérances.

Almada.

Monsieur !

[214]Mello & Mendoce.

Monsieur !

#L' Archevêque.

Arretez, audacieux que vous etes... Dictier des lois

à votre souveraine, mais c'est une violation détestable,

30 un scandale sacrilège, un scélératesse infernale...  
 c'est que vraiment... c'est que c'est... c'est... c'est  
 monstrueux ! résistez, Monsieur, gardez une  
 citadelle imprenable, qui peut foudroyer la ville...  
 ne cédez pas à des factieux que ce soir même on  
 35 châtiara sévèrement. Encore une fois Messieurs  
 les brigands...  
 Almada.  
 Taisez-vous vite, malheureux, et apprenez que je  
 n'ai qu'à grand peine obtenu votre grace.  
 Taisez-vous si vous aimez encore la vie.#  
 L'Amiral

passager 40 Le Duc pourra se repentir, Monsieur, du succès  
 de vos manœuvres et la seule force de  
 la citadelle...  
 [215]Almada.

Si La Vice Reine ne veut pas nous la livrer ? Qu'elle  
 sache que le Duc de Bragance et Pinto en  
 45 Ont commencé l'attaque.  
 # Mad. d'Olmar.

B. Pinto en est !... le fourbe.#  
 #L'Amiral.  
 Je vais en personne demander vengeance au peuple.  
 Almada.  
 Il la demandera conte vous.  
 L'Archevêque.  
 Que peut-il nous faire ?

Le cap.<sup>ne</sup>

50 Rien d'autre que de jeter Monseigneur par les fenêtres.  
L'Archevêque.  
Mais mais quelle effronterie !... Qu'annonce encore ce tumulte ?#

B.- Almada.  
Celui à qui le courier de Pinto a porté cette nuit

55 la nouvelle du succès avant que rien ne fut commencé, [216]le duc de Bragance.  
L'Amiral. à L'Archevêque  
Le duc !... je cours à la citadelle et s'il en est tems encore m'y renfermer et la défendre. Peut-être y périrai-je mais avec gloire. *il sort* \*

\* L'Archevêque. à ses gens  
Oui... quittons ce palais... car Croyez moi.. ce Bouleversement... Cela ne durera pas ! Impossible Messieurs (bon)

60 Bon ! vous aussi, Monsieur Alvare, vous avez marché ?  
Alvare.  
Ah ! parbleu ! suis-je jamais le dernier moi ? #

Mello & Mendoce.  
Voici le Duc, voici le Duc.  
Tous.

65 Vivent les Portugais !

L'Archevêque.  
Oui, quittons ce palais... car, croyez moi... ce Bouleversement... Cela ne durera pas, Impossible ! Monsieur... impossible ! *il sort* [58-64]

Scène 16<sup>ème</sup>

Les mêmes, le Duc, la Duchesse, L'Amiral  
Lopez Ozorio

Le Duc.

- 1 Oui, mes fidèles compatriotes, la citadelle est  
prise et vous êtes affranchis, embrassez vos  
[217]frères qui me suivent ; leur courage que j'ai eu  
l'honneur de guider vient de s'emparer du fort  
5 qui menaçait Lisbonne et sa liberté.

Pinto.

*Sire, mes promesses ont-elles trompé le Duc de*

Eh bien ! (Le Duc de Bragance n'a-t-il pas  
fait aujourd'hui une belle chasse ? qu'en dit

*Bragance.*

Votre Majesté)

#Le Duc.

Oui, le Roi Philippe est forcé, et ses ministres

- 10 aux abois. #

#Pinto.

Le gibier ne s'est pas fait battre longtemps#

#Mad. d'Olmar.

B. Quoi ? infâme : sans m'avertir.

- Pinto.
- Pourquoi faire ?
- Mad. d'Olmar.
- Et si dans le tumulte il m'était arrivé...#
- Pinto.

M<sup>de</sup> Dolmar. à Pinto

Quoi (infâme) *Pinto* sans m'avertir ?...

Pinto.

Que Diable ! on ne faisait pas

la guerre aux Femmes. *au Duc*. Je n'ai  
plus que deux demandes à faire à votre  
majesté.

Celle de faire chercher Le Secrétaire

qu'on a

[9-15, reprendre la lecture à la ligne 23]

- 15 Que Diable ! on ne faisait pas la guerre aux  
B. femmes.#

[218]#Le Duc.

Un de vos deffenseurs vient de monter à la  
chambre souveraine de relations, il a proclamé  
aux Portugais leur glorieuse délivrance et la  
prise du fort. Des cris de joie en ont accueilli  
20 la nouvelle.

Pinto.

*Je n'ai plus que deux demandes À faire ò Votre Majesté.  
Celle*

(Il me reste deux sommations à faire, celle)  
*faire chercher*

de (nous livrer) le Secrétaire d'Etat qu'on a#  
vu entrer dans le palais. Ordonnez s'ils vous  
plaît qu'on me rende aussi mon fidèle Pietro,  
25 mon muet.

Mad. d'Olmar.

Pietro ! c'est grace à moi [s'il n'est pas pendu],  
je l'ai caché là... voyez... Ah ! ciel !

*elle ouvre l'armoire, Vasconcellos s'élançe armé de  
pistolets*

Tous.

C'est lui !

Francisque. *Met l'épée à la main*

*Almada le désarme*

Le Cap.<sup>ne</sup>

Ah ! ventrebleu !

[219]Vasconcellos. *Tire ses pistolets, manque Fabricio*

s'il vous est rendu [le feuillet couvre  
la moitié de la ligne 26]

*et va sauter par la fenêtre*

Pinto.

*point de victimes*

Le Duc. à *M<sup>de</sup> Dolmar*  
Madame, on a respecté la Vice Reine?  
*M<sup>de</sup> Dolmar*  
Votre épouse notre nouvelle Reine, lui a Offert (++) sa maison pour azile.  
Le Duc  
Vous aussi Alvare vous avez marché ?  
Alvare.  
Oh ! suis-je jamais le Dernier !

30 Demeurez !... (cet homme n'ira pas loin). J'ai lieu de me louer que les choses ayent été conduites sans violence.  
#Le Duc.  
Pinto, dites à l'Amiral que s'il reconnaît en moi l'homme favorisé qui se trouvait cette nuit chez la Duchesse, il ne peut désirer de rester longtemps à Lisbonne. Qu'il aille donc annoncer à son Roi, que ce jour l'enrichit par la confiscation de mon Duché et de tous mes biens.#  
#L'Archevêque. à *quelques uns des siens*  
Quittons ce palais... car... je... croyez-moi...  
40 ce bouleversement... cela ne durera pas, cela ne durera pas ! Impossible Monsieur !#

#Pinto.

Ne vous flattez point Monseigneur ; (ce sont ces) *c'est votre foi*  
à ces impossibilités présumées qui nous ont tout rendu possible#

[220] Scène 17<sup>ème</sup>

Le Duc, La Duchesse, Pinto, Almada, Mello, Mendoce, plusieurs conjurés, Mad. d'Olmar, Plusieurs hommes et femmes de la Cour de la Vice Reine.

Le Duc.

1 Tu sera à jamais mon confident le plus cher.

Le Duc. à *M<sup>de</sup> Dolmar*

Madame, on a respecté la Vice Reine?  
*M<sup>de</sup> Dolmar.*

Votre épouse, notre nouvelle Reine, lui a Offert sa maison pour azile

Le Duc.

Vous aussi, Alvare, avez-vous marché ?  
Alvare.

Oh ! suis-je jamais le dernier ? [30-41]

mes amis je ferai en sorte d'acquitter ma grande  
 dette envers vous. Almada, s'il m'arrivait  
 d'attaquer la liberté publique, et d'oublier que  
 5 ma naissance n'est que celle d'un homme, je  
 vous fixerai, vos yeux sévères me rappelleront  
 à mon devoir. #Assemblons les Magistrats et que  
 des lois sages, inaltérables succèdent aux  
 caprices irréguliers de l'autorité Castillane.#  
 Pinto.  
 10 (Oui) Portugais (stabilité aux loix). honneur aux  
 guerriers qui vous défendent, aux écrivains <qui  
 nous éclairent,> <et stabilité aux loix que leur  
 durée rend plus respectables.>  
 [221] #qui nous éclairent ; respect à la voix publique,  
 15 (effroi) *frayeur* de tous les genres de tyrannies. Allons, et  
 Que ce soir toute la ville illuminée montre que  
 Cette tragique révolution n'a coûté qu'un feu  
 d'artifice.# #Faites avertir <ceux de> nos dramatiques  
 et de nos chansonniers toujours prêts à écrire sur les  
 20 circonstances# #Je m'applaudis d'avoir consommé  
 mon ouvrage et su conduire à mon gré les différens  
 esprits des hommes. Flatter les partis, faire de  
 grandes promesses, éveiller des jalousies, unir ou  
 opposer les haines, et pousser à leur insçu toutes  
 25 les forces particulières, vers un point général qu'on  
 a fixé ; c'est là toute la science.#

Fin



[Variantes non représentées du cinquième acte]

## VARIANTES<sup>a</sup>

*Corrections du cinquième acte de Pinto, telles qu'elles ont été définitivement arrêtées entre l'auteur et Talma.*

### SCÈNE SEPTIÈME.

L'ARCHEVÊQUE

*Mon Dieu, rassurez-vous, le calme va renaître, que Votre Altesse ne se rende pas malade<sup>b</sup>. La seule précaution à prendre maintenant, c'est<sup>c</sup> de placer une forte garde qui consigne, aux portes, ceux qui pourraient entrer ou sortir sans vos ordres suprêmes. Je m'y sou mets le premier, Madame, et je donnerai à tous l'exemple de l'obéissance due à Votre Altesse. Mais je le répète, pour Dieu ! qu'elle ne se rende point malade !*

*La vice-reine se retire.*

### SCÈNE HUITIÈME

L'ARCHEVÊQUE ET PIÉTRO.

L'ARCHEVÊQUE<sup>d</sup>.

Ah ! coquin ! tu es l'un des agents de M. Pinto !... Oh bien ! oh bien ! tu paieras pour tous, si nous n'en attrapons pas d'autres... Quoique muet, tu n'es pas sourd, et tu entends ce que cela veut dire.... La potence, maraud ! la potence !... Ne prétends pas m'échapper... Tu ne sortiras d'ici que sous bonne escorte... Ah ! ah ! drôle !... Que vient m'annoncer Francisque ?

### SCÈNE NEUVIÈME.

LES MEMES, FRANCISQUE.

FRANCISQUE.

Les chefs des rebelles viennent de se présenter à la vice-reine ; on relève les sentinelles à toutes les issues ; Son Altesse vous en fait avertir, et vous prie, pour sa sûreté et pour la vôtre, de n'opposer aucune résistance.

L'ARCHEVÊQUE.

Moi, bon Dieu ! contrarier ses vues, rompre ses mesures, ses consignes ! Ne lui ai-je pas conseillé moi-même de faire garder le palais ?...Cela est fort bien ! les gardes empêcheront

---

<sup>a</sup> CF1, var.A, var.B : Corrections du 5<sup>ème</sup> Acte de Pinto.

<sup>b</sup> CF1, var.A : L'ARCHEVÊQUE. *Que Votre Altesse ne se rende pas malade !*

<sup>c</sup> CF1, var.A : est

<sup>d</sup> [Dans CF1, Lemercier écrit sur le premier feuillet : « Il faut toujours substituer le titre de commandeur à celui d'Archevêque ». Le mot « Archevêque » est partout biffé et remplacé par « C<sup>dr</sup> » (commandeur), de la main du censeur Saulnier (« SN »). Dans A, toutes les répliques de l'archevêque sont effectivement attribuées à un Commandeur. Dans B, la leçon « Archevêque » est définitivement rétablie].

<sup>e</sup> CF1, var.A : Ne prétends pas m'échapper... Tu ne sortiras d'ici mon drôle !

tout mouvement tumultuaire... A merveille ! excellentes dispositions !<sup>a</sup>

FRANCISQUE.

Vous êtes, dès à présent, vous-même, aux arrêts dans cette salle.

L'ARCHEVÊQUE.

Comme le voudra Son Altesse, je ne contreviendrai jamais à son autorité légitime... Allez, Monsieur, le lui dire de ma part... L'attachement, le respect... Je fais profession... Elle sait d'ailleurs... Allez, vous dis-je, l'assurer que je me comporterai fidèlement, loyalement ; en un mot, convenablement aux circonstances.

#### SCÈNE DIXIÈME.

LES MEMES, DES GARDES.

L'ARCHEVÊQUE.

Ah ! voici la force armée !... Entrez, camarades ! Ron, mes amis !... Tenez, monsieur l'officier, emparez-vous de cet homme-là. (*il montre Piétro*)<sup>b</sup>. C'est un suppôt de M. Pinto, nous en rendrons compte. Il vous reste des gens ? mettez encore deux sentinelles ici... Quelqu'un pourrait s'évader par cette issue... Un soldat de plus à l'entrée de ce cabinet... Bon ! les voilà postés<sup>c</sup> ! Veillez exactement et que personne ne bouge. Je me constitue moi-même votre prisonnier, s'il le faut, tant je respecte l'ordre et le gouvernement établi !... Quel bruit est-ce là ?

#### SCÈNE ONZIÈME.

LES MEMES, ALMADA, MELLO, MENDOCE, CONJURÉS.

TOUS.

Vivent les Portugais !<sup>d</sup>

L'ARCHEVÊQUE.

Pourquoi ces cris ? Que voulez-vous ?

ALMADA.

Affranchir notre patrie ! la soustraire au joug du roi d'Espagne !

MELLO.

La maison de Vasconcellos est en feu, on le cherche.

MENDOCE.

Nous avons ouvert les prisons d'Etat.

ALMADA.

Vos troupes castillanes sont battues.

---

<sup>a</sup> *CF1, var.A* : ...tumultuaire : à merveille !/ FRANCISQUE. Vous êtes..

*var.B* : ...tumultuaire... à merveille ! excellentes mesures !/ FRANCISQUE. Vous êtes..

<sup>b</sup> *CF1* : de cet homme. [*L'indication scénique figure uniquement dans la version imprimée*]

<sup>c</sup> *CF1, var.A* : posés

<sup>d</sup> [*Partout dans CF1, « vive les portugais » est sabré et remplacé par « vive nos défenseurs », quoique dans le feuillet préliminaire Seaulnier autorise le rétablissement de la première version*]

L'ARCHEVÊQUE.

Mais, mais conçoit-on cette audace ?...

ALMADA.

Si Son Altesse veut épargner le sang, qu'elle envoie au gouverneur de la citadelle l'ordre de sa reddition.

L'ARCHEVÊQUE.

Elle ne le fera point... Votre proposition est odieuse... si vous avez compté sur la faiblesse de son sexe pour la rendre votre complice, renoncez à vos espérances ; moi, qui suis mâle, je vous le dis<sup>a</sup>.

ALMADA, MELLO ET MENDOCE.

Monsieur !...

L'ARCHEVÊQUE.

Arrêtez, audacieux !... La citadelle peut foudroyer la ville... On ne cédera pas à des factieux qui, ce soir même, seront châtiés sévèrement !... Encore une fois, messieurs les brigands....

ALMADA.

Imprudent ! taisez-vous. Apprenez que je n'ai qu'à grand'peine obtenu votre grâce.... Taisez-vous, si vous aimez la vie<sup>b</sup>.

ARCHEVÊQUE.

Comment ?... comment donc ?... Mais vous, monsieur l'officier, et vous, sentinelles, est-ce ainsi que vous faites votre devoir !... Deviez-vous laisser forcer votre consigne par ces perturbateurs, et leur permettre ainsi l'entrée du palais ? Je cours de ce pas avertir la vice-reine.

ALMADA.

Vous êtes ici aux arrêts, de par le roi...

L'ARCHEVÊQUE. Quoi ?... du roi d'Espagne.

ALMADA.

Non, du roi de Portugal, duc de Bragance.

L'ARCHEVÊQUE. Quoi ! ces gardes-là ?...

ALMADA.

Sont les siens.

L'ARCHEVÊQUE.

Et moi, qui, sans m'en douter, prenais le soin de les poser moi-même !...

ALMADA.

C'est le roi de Portugal dont la bonté nous charge de vous retenir, pour votre salut.

L'ARCHEVÊQUE.

Ah ! ah !... Comme les choses ont donc tourné !... Ce que c'est que les révolutions ; tout<sup>c</sup> s'est fait autour de moi sans que je m'en aperçusse !... Diable !... Mais d'où viennent encore ces gens-ci ? Veut-on m'environner d'assassins ?

---

<sup>a</sup> *CFI, var.A* : ...à vos expériences./ ALMADA, MELLO, MENDOCE : Monsieur !

<sup>b</sup> *CFI, var.A* : ...taisez-vous ; que je n'ai qu'à grand'peine obtenu votre grâce.... Taisez-vous, si vous aimez la vie.

<sup>c</sup> *CFI, var.A, var.B* : ...Comme les choses ont donc tourné !... Tout s'est fait...

SCÈNE DOUZIÈME.

LES MEMES, LE CAPITAINE FABRICIO, SANTONELLO, ALVARE.

LE CAPITAINE.

Non, mais de braves militaires qui vous protègent.

L'ARCHEVÊQUE.

Je veux sortir... je veux me montrer en personne au peuple.

LE CAPITAINE.

Gardez-vous en bien.

L'ARCHEVÊQUE. Eh ! qu'oserait-il me faire ? ma dignité....

LE CAPITAINE.

Il jetterait votre dignité par les fenêtres

L'ARCHEVÊQUE.

Mais, mais, mais, conçoit-on une rage pareille ? la conçoit-on ?

MELLO.

Ah ! voici le roi ! voici la reine ! vivent Leurs Majestés.

TOUS.

Vivent Leurs Majestés !

SCÈNE TREIZIÈME.

LES MEMES, LE DUC ET LA DUCHESSE DE BRAGANCE, PINTO, MADAME  
DOLMAR, SUITE.

LE DUC.

Vos acclamations de joie, mes amis, sont le plus doux prix de mes efforts pour la conquête de votre liberté ! Braves Portugais, qui de vous eût permis que l'on souillât l'honneur de ce jour ? Des voix terribles s'élevaient de toutes parts, une foule irritée pressait les portes— La vice-reine eut l'aveugle témérité de les ouvrir et de paraître... Oh ! sans mon autorité déjà reconnue, sans mon secours... Je m'élance parmi ces furieux, je les écarte, et le ciel qui nous favorise n'a pas voulu que ma gloire, que votre délivrance fussent payées par un forfait.

L'ARCHEVÊQUE.

La fortune a donc trahi la vice-reine !... Tandis que l'on nous annonçait, Madame, la capitulation de votre époux !...

LA DUCHESSE.

Lui, capituler ! il a su vaincre, et se frayer un chemin jusqu'à la citadelle dont le gouverneur s'est enfin rendu. Déjà les preuves de sa clémence ont suivi celles de son courage. Cependant il craignit de ne pas maîtriser les transports excités au sein du peuple<sup>a</sup> par sa victoire. La multitude, les soldats menaçaient hautement la vice-reine... Calmez-vous, Monsieur ; nous sommes accourus l'arracher à ses dangers. Messieurs, secondez-moi encore. Mon dessein ne fut jamais de tirer un profit<sup>b</sup> cruel des avantages de cette journée. J'eusse même respecté la puissance espagnole, si les perfidies de Vasconcellos ne m'avaient contrainte à chercher des défenseurs pour ma famille. Mes périls m'ont appris à courir au-devant de ceux de votre

---

<sup>a</sup> *CFI, var.A* : il craignait de ne pas maîtriser les transports excités dans le peuple

<sup>b</sup> *CFI, var.A* : jamais de profiter

maîtresse. Elle est en sûreté désormais : on la conduit dans un appartement de la maison royale de Xabrégas, à l'extrémité de Lisbonne.

TOUS.

Vivent les Portugais !

PINTO.

Eh bien, Sire ! mon zèle a-t-il trompé le duc de Bragance ?

LE DUC.

Qu'est devenu l'ennemi public ? Où s'est caché Vasconcellos ?

PINTO.

Dans le fond d'une armoire, sous des papiers, registres de ses crimes, pièces de la condamnation qu'il a subie.

LE CAPITAINE.

Les portes de sa maison sont enfoncées, ses meubles brisés... Il a pillé, ruiné, proscrit : on le proscrit<sup>a</sup>, on le ruine, on le pille. Bonnes représailles !

PINTO.

Cela n'est pas légal... mais juste.

LE DUC.

Et sa personne ?

SANTONELLO.

Une vieille servante effrayée nous a montré du doigt sa cachette ; nous l'avons ouverte : il a tenté de se sauver en nous éblouissant de deux coups de pistolet...

LE CAPITAINE.

Mais moi, ventrebleu ! je l'ai... Chut ! ne parlons plus de cela. Il ne faut pas s'attrister de ces petites circonstances, au dénouement<sup>b</sup>.

LE DUC.

Ça, mes amis, ne craignez pas de me rappeler vos services : j'acquitterai ma dette envers vous<sup>c</sup>. — Almada, je vous nomme lieutenant-général de mes troupes, et membre de mon conseil.

ALMADA.

Votre Majesté récompense dignement mon zèle pour le pays<sup>d</sup>.

LE DUC.

Mello, vous êtes grand-écuyer : Mendoce, surintendant de mon palais ; et tous deux aussi, de mon conseil.

MELLO.

Sire, je n'attendais pas moins de votre générosité.

MENDOCE.

Sire, je me félicite d'avoir tout risqué pour votre conservation.

---

<sup>a</sup> *CFI, var.A* : on l'a proscrit,

<sup>b</sup> *CFI, var.A* : Mais moi, ventrebleu ! je l'ai... Ne parlons plus de cela ! Il ne faut pas s'attrister par ces petit détails, au dénouement

<sup>c</sup> *CFI, var.A* : Mes amis, je ferai en sorte d'acquitter ma dette envers vous : ne craignez pas de me rappeler vos services.

*var.B* : Mes amis, ne craignez pas de me rappeler vos services : j'acquitterai ma dette envers vous

<sup>d</sup> *CFI, var.A* : Je rends grâce à votre majesté : elle récompense dignement mon zèle pour le pais.

LE DUC.

L'archevêque de Lisbonne est monté à la chambre souveraine de *Relation* annoncer au peuple notre victoire et mon avènement au trône. Si je ne fusse resté dans la capitale, c'est à lui que j'aurais confié la régence. Il vous invite avec moi, M. de Bragues, à partager les fonctions que je lui donne dans le ministère.

L'ARCHEVÊQUE.

Vous ne vous offenserez pas de mon refus... le devoir m'attache à la vice-reine... Votre caractère vertueux m'est connu, et je suis tranquille.

PINTO, à M. de Bragues.

Ça, Monseigneur, n'êtes-vous pas surpris<sup>a</sup> de cette révolution ?

L'ARCHEVÊQUE.

Pas trop, pas trop... car, voyez-vous, j'avais dans l'esprit quelque idée de l'événement... Mes pensées, parfois, sont obscures, vagues... Mais, étant de ma nature méditatif, je perce<sup>b</sup>, je débrouille les nuages à la fin... et dans le fond, j'ai toujours pressenti la chose... Je prévois même encore que tout cela ne durera guère... Cela ne peut pas durer, cela ne durera pas<sup>c</sup>.

Il salue et se retire<sup>d</sup>.

PINTO.

Fiez-vous là dessus, pour votre consolation.

SANTONELLO, au duc de Bragance.

Le plus<sup>e</sup> humble de vos serviteurs ne prétend rien aux biens de ce monde ; mais s'il vaque<sup>f</sup> un petit bénéfice, ne m'oubliez pas<sup>e</sup>.

LE DUC.

Vivez dans l'espérance et ayez foi en votre Seigneur. — Quoi ! vous aussi, Alvare, vous avez marché ?

ALVARE.

Suis-je jamais le dernier, moi ? On m'a vu me jeter comme un lion dans la mêlée...

LE CAPITAINE.

Quelle mêlée ?...

ALVARE.

Parbleu ! devant la garde espagnole, qui faisait un feu du diable.

LE CAPITAINE.

Bah ! de la poudre aux moineaux !... Je le sais, j'y étais.

ALVARE.

Et près du corps de garde allemande, c'était un enfer ! on s'y tuait en enragés.

---

<sup>a</sup> *CF1, var.A* : Ça, Monsieur le Commandeur, n'êtes-vous pas un peu surpris

<sup>b</sup> *CF1, var.A* : ...vagues... mais, je perce...

<sup>c</sup> *CF1, var.A* : Je prévois même encore que ça ne durera pas... ça ne peut pas durer... cela ne durera pas

<sup>d</sup> [*indication absente dans CF1, var.A, var.B*]

<sup>e</sup> *CF1, var.A, var.B* : Fiez vous là dessus./ SANTONELLO. Sire, le plus...

<sup>f</sup> *CF1, var.A, var.B* : vaquait

<sup>g</sup> *CF1* : ...un (presbytère, un bon évêché) un petit bénéfice m'oublieriez-vous en vos promotions ?

*var.A* : ...un petit bénéfice m'oublieriez-vous en vos promotions ?

LE CAPITAINE.

Bah ! des riens, des gourmandes, des batteries de cabaret !... Je l'ai vu, j'y ai mis le holà !

ALVARE.

Et sous le château ? n'était-ce pas un vrai carnage ?

LE CAPITAINE.

Quelques frottées... Mais bah ! j'en ai vu bien d'autres !

ALVARE.

Sire, je ne me vante pas ; mais je me recommande à vous.

LE DUC, *souriant*.

Mon brave, je<sup>a</sup> vous fais camérier et chef des cérémonies.

LE CAPITAINE.

Et moi, Sire ?

LE DUC, *lui touchant sur l'épaule*.

Commandant de mes gardes. — Mais toi, toi, Pinto, ne demandes-tu rien dans ce nouveau gouvernement ?<sup>b</sup>

PINTO.

Pas la moindre chose, Sire : qu'ai-je fait ?

LE DUC.

Tout.

PINTO

Mon devoir, en vous obéissant.<sup>c</sup>

LE DUC.

Tel est le langage du mérite ! On le doit d'autant plus avancer, que sa modestie le tient en arrière. Le secrétaire du duc de Bragance sera le secrétaire intime du roi de Portugal, et son premier conseiller.

MADAME DOLMAR.

Quoi, Pinto ! vous m'avez fait mystère de tout ceci, à moi ?<sup>d</sup>

PINTO.

Que vous dire ?<sup>e</sup> on ne faisait pas la guerre aux femmes.

LA DUCHESSE.

Le roi me veut-il donner madame Dolmar pour première dame de compagnie ?

LE DUC.

Vous prévenez mes désirs.

MADAME DOLMAR.

Et Vos Majestés comblent tous les miens. Grand merci, Pinto ! N'est-ce pas vous qui me valez cette honorable faveur ?

---

<sup>a</sup> *CFI, var.A* : LE DUC. Je vous fais..

<sup>b</sup> *CFI* : (Capitaine) *Commandant* de mes gardes. Mais toi Pinto, (qui) ne demandes <-tu> rien (que te dois-je) dans ce nouveau gouvernement ?

<sup>c</sup> *CFI, var.A* : ...gouvernement ?/ PINTO. Pas la moindre chose, Sire : je n'ai fait que mon devoir en vous obéissant.

<sup>d</sup> *CFI, var.A* : ...de tout ceci ?

<sup>e</sup> *CFI, var.A* : Que diantre !

PINTO.

Un peu, j'imagine. Voyez tous ces gens-là : je serai l'artisan de leur fortune comme de la vôtre ; eh bien ! la plupart ne me reconnaîtront plus, quand ils seront en place. C'est là le train des cours, et je m'en dépiterais, si je n'étais qu'un sot.

MADAME DOLMAR.

Chut ! ne faites plus de<sup>a</sup> confidences qu'à votre muet.

PINTO.

Je veux le faire nommer chancelier<sup>b</sup>.

MADAME DOLMAR *riant*.

Ah ! ah ! pour qu'il nous taise le reste<sup>c</sup>.

LE DUC

Pinto, tu seras à jamais mon ministre le plus cher. Dites à l'Amiral qu'il est libre d'aller annoncer à son roi que ce jour l'enrichit par la confiscation de mon duché et de tous mes biens. Mes enfants, je me sens aujourd'hui votre père. Félicitez vos frères d'armes : leur courage, que j'ai eu la gloire de guider, s'est emparé du fort qui menaçait Lisbonne et votre liberté.

PINTO.

Portugais ! honneur aux guerriers qui nous défendent, aux écrivains qui nous éclairent ! et que des lois sages, inaltérables, succèdent aux caprices irréguliers d'une autorité usurpatrice<sup>d</sup>.

---

<sup>a</sup> *CF1*, : Ne (dite vos) faites plus de confidences qu'à votre muet.

<sup>b</sup> [dans *CF1*, la tirade est le fruit d'un ajout]

<sup>c</sup> [Tirade absente de *CF1*, var.A, var.B]

<sup>d</sup> *CF1* : Portugais ! honneur aux guerriers qui nous défendent, aux écrivains qui nous éclairent ; (et que des lois sages, inaltérables, succèdent aux caprices irréguliers d'une autorité usurpatrice) [A coté du passage *sabré*] Ceci, je crois, peut être retabli.

var.A : Portugais ! honneur aux guerriers qui nous défendent, aux écrivains qui nous éclairent. [fin]



*Romance de Pinto*, la partition de Boieldieu

# ROMANCE DE PINTO

Chantée Par M<sup>lle</sup> CONTAT.

Musique et Accompagnement de Forte Piano Par A. BOIELDIEU.

Prix 1<sup>fr</sup> 4<sup>cs</sup>.

A Paris, chez COCHET M<sup>d</sup>. de Musique et d'Instrumens Passage Feydeau N<sup>o</sup>. 23.  
à droite en entrant par la rue Vivienne.

Enregistré à la Bibliothèque N<sup>lle</sup>.

PIANO  
ou  
HARPE

Allegretto moderat

Un por-tu-gais dont l'a-me fiere s'ir-ri-tait  
 contre ses re-vers, a-vec sa fille pri-son-nie-re languissait plongé dans les  
 fers. la mort l'at-tend, le glaive bril-le, son ar-ret ne peut l'effrayer

mais les pleurs de sa ten-dre fil-le font pleu-rer le preux che-va-lier

font pleu-rer le preux che-va-lier.

2<sup>e</sup> Couplet  
 Le mur-mu-re des flots du Ta-ge, le vent qui mu-git sur la  
 tour, à sa plainte aux cris de sa rage semblent répondre nuit et jour, ce-tes  
 mains une arme bril-le, il voit s'endor-mir le geo-lier mais l'é-froi qu'il sent pour sa  
 fille fait trem-bler le preux che-va-lier fait trem-bler le preux che-va-lier

3<sup>e</sup> Couplet  
 Le por-tu-gais plein d'es-pé-ran-ce frappe son ar-gus endor-mi et tout  
 prest de sa dé-li-vran-ce rentre aux fers de son en-ne-mi, son tri-s-te cœur,  
 du fer qui bril-le n'at-tend pas le coup meur-tri-er et ce lui qui frap-pe sa fil-le  
 fait mou-rire le preux che-va-lier fait mou-rire le preux che-va-lier.

*Boieldieu*

# ROMANCE DE PINTO

Chantée Par M<sup>lle</sup>. CONTAT .

Musique et Accompagnement de Forte Piano Par A. BOIELDIEU .

Prix 1<sup>fr</sup> 4<sup>s</sup>.

A Paris, chez COCHET M<sup>d</sup>. de Musique et d'Instrumens Passage Feydeau N<sup>o</sup>. 23 .  
à droite en entrant par la rue Vivienne .

Enregistré à la Bibliothèque N<sup>alle</sup>.

PIANO  
ou  
HARPE

Allegretto moderat



FP F



Un por-tu-gais dont l'â-me fiere s'ir - - ri - - tait

PP

*Romance de Pinto, détail 1*



contre ses re-vers, a-vec sa fille pri-son-nie-re languissait plon-gé dans les

fers. la mort l'at-tend, le glai-ve bril-le, son ar-ret ne peut l'effrayer

*Romance de Pinto, détail 2*

mais les pleurs de sa ten-dre fil-le font pleu- rer le preux che-va-  
 -lier font pleu- rer le preux che-va-lier. ♯

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in French and describe a scene of a knight and his horse. The score includes dynamic markings like 'F' and 'FP' and a repeat sign at the end of the second system.

*Romance de Pinto, détail 3*

2<sup>e</sup>. Couplet  
 Le mur-mu-re des flots du Ta-ge, le vent qui mu-git sur la  
 tour, a sa plainte aux cris de sa rage semblent répon-dre nuit et jour, en-tre ses  
 mains une arme bril-le. il voit s'endor-mir le geo-lier mais l'ef-froi qu'il sent pour sa  
 fille fait trem-bler le preux che-va-lier fait trem-bler le preux che-va-lier

3<sup>e</sup>. Couplet  
 Le por-tu-gais plein d'es-pe-ran-ce frappe son ar-gus endor-mi' et tout  
 prest de sa dé-li-vran-ce rentre aux fers de son en-ne-mi. son tris-te cœur,  
 du fer qui bril-le n'at-tend pas le coup meur-tri-er et ce lui qui frap-pe sa fil-le  
 fait mou-rir le preux che-va-lier fait mou-rir le preux che-va-lier.

The image shows a musical score for two couplets of a song. Each couplet is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The lyrics are in French and describe a scene of a knight and his horse. The score includes a signature at the bottom right.

*Romance de Pinto, détail 4*

## **Lemercier et l'« école romantique » : textes et documents**

[*article non titré tiré de La Décade philosophique, littéraire et politique ; par une société de gens de lettres, sixième année de la république, III<sup>e</sup> trimestre, germinal, floréal, prairial*]

Plusieurs personnes m'ont parlé et même écrit au sujet d'un drame héroïque prêt à paraître, et dont elles m'ont cru l'auteur. Cette pièce, intitulée *Louis XI*, n'est point de moi, mais du C. Mercier, représentant du peuple. Je lui restitue l'honneur du succès futur que lui promet son talent original et éprouvé par d'estimables ouvrages. Deux lectures que j'ai faites d'une comédie historique, en prose, sur la révolution de Portugal, ont pu donner lieu à l'erreur que je m'empresse de détruire. J'espère offrir bientôt au public cette comédie, achevée depuis un mois. Elle porte le titre de *Pinto*. Mon soin, en la composant, a été de dépouiller une grande action de tout ornement poétique qui la déguise, de présenter des personnages parlant, agissant, comme on le fait dans la vie, et de rejeter le prestige quelquefois infidèle de la tragédie et des vers. Heureux, après m'être efforcé, dans *Agamemnon*, à prouver mon respect pour les lois de Melpomène, si je pouvais ouvrir une route nouvelle au théâtre, où l'on suit trop souvent les ornières des chemins battus.

Louis LEMERCIER<sup>1</sup>

## REMARQUES

SUR LES BONNES ET LES MAUVAISES INNOVATIONS DRAMATIQUES,

*Lues à L'Académie française, le mardi 5 avril 1825*

[Publiées dans *La Revue Encyclopédique*, xxvi. — *Avril 1825*]<sup>2</sup>

Nous voulons du nouveau, n'en fût-il plus au monde.

La meilleure source des nouveautés sur la scène française est encore l'imitation des théâtres anciens, et non l'imitation des théâtres étrangers modernes. Il nous sera facile de le prouver : mais, avant tout, contestons la nécessité de chercher du nouveau dans les genres que l'art a créés, et l'insuffisance des règles de ceux-ci pour représenter la nature sous tous ses aspects, d'une manière toujours nouvelle. Je pense qu'on ne doit rien exclure, rien proscrire, mais qu'il faut tout classer et tout ordonner. — Interrogeons d'abord les personnes qui demandent des innovations : à quoi tendent-elles en les recherchant ? Sans doute, au but d'un perfectionnement dont l'art leur paraît encore susceptible : mais, quelles conditions lui manquent pour être en état de tout produire ? N'a-t-on pas reçu classiquement les modèles de la tragédie et de la comédie, dont l'une peint en grand les mœurs historiques, dont l'autre peint en détail les mœurs privées ? Entre ces deux genres fondamentaux, l'antiquité ne plaçait – elle pas elle – même plusieurs espèces moyennes, telles que les pièces allégoriques dont le *Plutus* d'Aristophane est un bon exemple, des tragi-comédies où le grave s'unit au plaisant, comme dans le *Penthée* et dans le *Polyphème* antiques, comme dans *Amphitryon* même, où les adultères des Dieux sont livrés au rire, ainsi que les folles intrigues des hommes; enfin, des pièces touchantes et sérieuses, comme les *Captifs* de Plaute, et l'*Andrienne* de Térence ? Les héritiers des anciens n'ont-ils pas ajouté à ces primitives espèces deux modes dérivés de celles-ci ? Les drames héroïques, tels que le *Don Sanche*, de Pierre Corneille, le *Prince jaloux*, de Molière, que le style et les sentiments tempérés rangent au-dessous de la haute tragédie ; et les drames domestiques, que le langage familier, le pathétique ordinaire, et les mœurs bourgeoises rangent au-dessous de la haute comédie ? Melpomène et Thalie n'établirent-elles pas toutes deux des degrés et des distinctions diverses entre leurs compositions, qui se divisent, d'un côté, en tragédies fabuleuses, merveilleuses et historiques ; de l'autre, en comédies moralement satiriques et bouffonnes ? A tant de différentes espèces que prétend-on ajouter profitablement ? N'ouvrent-elles pas une assez vaste carrière au jeu de l'imagination ? et croit-on l'agrandir en effaçant toutes les limites que l'expérience et le goût leur ont jadis imposées ? Nos doctes maîtres, qui surent les observer avec scrupule, créèrent des chefs-d'œuvre, sans outrepasser les bornes prescrites par chacune. Ils furent originaux dans leurs innovations, parce que leur vigueur et leur audace toujours réglées ne sortirent pas des routes spéciales. Cette soumission au frein n'attiédit donc pas la chaleur de l'originalité, puisque la leur éclata, même en imitant leurs doctes prédécesseurs. Si le plus original parmi nous fut Pierre Corneille, c'est qu'il appliqua purement les formes tragiques à l'histoire : cette innovation améliora le genre et le rendit plus efficacement et plus populairement instructif. Après avoir médité ce puissant exemple et celui de l'*Amphitryon* latin et français, je m'efforçai d'appliquer aussi les formes comiques à l'histoire, de traiter familièrement les grands, comme les Muses traitaient les Dieux, et de créer la Comédie historique, dans la conjuration de *Pinto*, dans la *Journée des Dupes*, du cardinal de Richelieu, dans la conquête de *Christophe Colomb*. Je pris le soin, dans la première de ces innovations, de m'écarter peu de l'unité de lieu, et de m'astreindre à celles de temps et d'action ; dans la seconde, plus

rectifiée et mise en vers, je respectai les trois unités strictement ; dans la troisième, où j'associai le comique à l'héroïque, je m'affranchis entièrement des règles de tems et de lieu, je ne conservai que celle d'action. Ces essais d'un disciple parurent un progrès utile aux genres secondaires, à l'époque où l'on encourageait les innovations raisonnables ; mais ces extensions des ressorts de l'art n'étaient pas l'affranchissement de ses lois les plus importantes : elles n'autorisent pas la mixtion confuse de ses principes élémentaires et le renversement total de ses méthodes.

Supputez donc le nombre des genres d'imitation que nous venons d'énumérer, et voyez si chaque chose n'y trouve pas son accès, son rang, sa place, sa représentation ou fictive ou naturelle. Que veut-on, que peut-on imaginer de plus, dont notre art ait un réel besoin ? Mais, répondra-t-on encore, comment introduire du neuf, en se traînant dans les voies que le tems a creusées ? Ce ne sont pas, répliquerai-je, les routes nouvelles qui produisent la nouveauté des spectacles, ce sont les objets nouveaux qu'on fait passer sous les yeux des spectateurs dans les chemins battus, dont il faut éviter seulement les ornières. On y fit marcher tels et tels âges, telles et telles mœurs ; transportez-y d'autres siècles, d'autres coutumes et d'autres caractères : l'image exacte des époques et les traditions locales vous fourniront les effets curieux après lesquels court la multitude. La même méthode que j'employai dans le sujet *Agamemnon*, je l'appliquai dans la création des sujets de *Clovis*, de *Frédégonde* et de *Charles VI*, mes plus originales tragédies : je ne changeai point de règles, mais de fonds. Innovez dans le choix des fables, et n'innovez pas dans les plans et dans la diction : rendez le tout conforme à la nature, à la vérité, à l'idéal que les peuples ont pu s'en former ; et vous deviendrez originaux, comme ont su l'être vos premiers modèles, sans altérer les méthodes adoptées par le génie. Est-ce que les motifs de la mélodie et de l'harmonie musicales ne sont pas innombrables, indéfinis, quoique leurs sources ne s'écoulent que de l'invariabilité des mêmes gammes et des mêmes rapports, strictement prescrits, de ton, de mesure, et de combinaisons mathématiques ?

Un cri perpétuel des sectateurs de la licence littéraire s'élève contre la chaîne qu'impose à l'esprit la loi des trois unités de jour, de lieu et d'action. Mais, si la rigueur de cette triple unité accroît et complète l'illusion du spectacle, en assimilant la proportion et la durée de la fable à la marche réelle et vraisemblable du fait représenté, on doit en admirer la triple condition qui me paraît préférable à toutes, dans *Œdipe*, dans *Philoctète*, dans *Athalie*, et dans le *Tartufe*. Néanmoins, le système grec et français n'exige absolument que l'unité d'action, et souffre l'abandon des deux autres, quand la nécessité du sujet, et non le seul caprice, réclame cette liberté.

La première représentation de *Christophe Colomb*, accueillie par des applaudissements unanimes, prouva que les spectateurs ne se montrèrent ni rétifs aux hardiesses, ni choqués du développement d'une action écoulee durant le cours de plusieurs mois et dans l'espace d'un quart du globe terrestre : à peine s'aperçurent-ils de ces intervalles parcourus en deux heures. J'appuie sur cette expérience faite; car le tumulte de la seconde représentation résulta d'une provocation personnelle dans le parterre, et d'une influence politique, cause très étrangère aux épreuves de l'art.

La récente imitation *Shakespearienne* que j'ai hasardée dans le drame de *Richard III et Jeanne Shore*, dont l'action remplit indispensablement cinq jours, n'a point été réprouvée par les préventions du parterre. Or, nous avons vu que la multiplicité des genres principaux,



intermédiaires et inférieurs, suffit au besoin de nos muses théâtrales ; et nous voyons, de plus, que l'infraction de deux unités leur est encore permise par la judicieuse tolérance du public : mais, je le répète, dans les genres inférieurs à celui de la pure tragédie.

Quelle découverte profitable, quelle conquête fructueuse aurions-nous donc à faire sur les théâtres étrangers ? Sera-ce la puissance des visions fantastiques et surnaturelles dont ils établissent l'empire à la scène ? Mais le merveilleux de la Melpomène grecque en offre un magnifique modèle dans la tragédie intitulée *Xerxès*, où l'ombre de Darius apparaît ; mais Voltaire reproduisit un pareil spectre dans sa *Sémiramis* ; avant lui, Molière et Thomas Corneille n'avaient pas craint d'emprunter à la comédie espagnole cette statue parlante et animée, simulacre toujours présent du souvenir d'un meurtre qui poursuit l'athée *Don Juan* au milieu d'un festin. Ces moyens extraordinaires nous sont depuis longtemps acquis ; et l'ignorance seule a pu s'étonner de leur emploi dont abusèrent souvent Shakespeare et Lope de Véga ; mais dont l'usage modéré ne mérite aucun blâme et ne constitue pas une innovation hardie. S'ensuit-il, en induira-t-on qu'il faille personnifier à la scène toutes les rêveries des superstitions, ne peupler les coulisses que de sorciers, de magiciennes, de diables et de vampires ? Jusqu'à présent, rien ne nous manque pour faire agir la nature au théâtre : devons-nous y faire intervenir ce qui n'est plus elle, ce qui n'est point en elle, et superposer l'absurde fictif à ses réalités frappantes et positives ? Notre bon sens repousse de telles fantasmagories.

Mais, dit-on, ces chimères naissent dans les cerveaux humains ; elles en sortent : donc, elles ont aussi leur existence naturelle. Or, il faut les saisir et les reproduire, parce qu'on peut admettre et peindre tout ce qui est. Quoi ! Vous nous offrirez sans choix toutes les abstractions intellectuelles, toutes les mélancolies de l'aberration des cœurs et des sens, tous les rêves de la folie, comme des agents merveilleux ? Vous suppléerez les passions par ces idéalités extravagantes ? et vous présumerez de là que la tragédie atteindrait à des hauteurs plus éminentes que celle où la sublimité des sentiments vrais et des grandes pensées l'éleva dans les *Horaces*, dans *Cinna*, dans *Polyeucte*, dans *Phèdre*, dans *Brutus*, dans *Mélope* et dans *Mahomet* ? Quelle ridicule erreur est la vôtre ! Sommes-nous réduits à la réfuter ?

Arrivons au dernier reproche qu'on adresse à ces convenances poétiques, liens étroits dans lesquels on nous accuse de resserrer notre Melpomène. Les uns, comme on l'a déjà vu, nous plaignent de ne pouvoir monter assez haut dans l'extraordinaire : les autres, par une contradiction étrange, nous blâment de ne pas abaisser nos personnages et leurs discours jusqu'aux trivialités les plus vulgaires de la vie. C'est à partir de ces deux points extrêmes qu'ils mesurent l'étendue d'un art déréglé dont les dimensions n'ont aucune borne à leurs regards.

Lisez *Robert, chef de brigands*, et le tissu compliqué d'une intrigue subversive de toutes les idées d'ordre social ne vous conduira qu'à vous apitoyer basement sur le sort d'un assassin et d'un voleur sensible et repentant.

Lisez leur *Marie Stuart* ; vous y verrez deux reines, ennemies politiques, s'entre-accuser sur leurs rivalités galantes, ainsi que deux femmes sans pudeur ; un jeune page tout prêt à violer l'une d'elles au fond d'un cachot, et les apprêts horribles d'un échafaud que devance une confession.

Lisez la *Fiancée de Messine*, où toutes les circonstances incestueuses de la famille d'Œdipe s'accumulent ensemble, sans qu'aucun autre effet en sorte que celui d'un enterrement solennel éclairé par des cierges d'église.

Lisez les aventures de *Faust* qui se voue au démon, et tombe des régions sublimes de la métaphysique dans le lit d'une paysanne qu'il pousse à la potence pour crime d'infanticide et de meurtre d'une mère.

Lisez le *Vingt-quatre février* ; vous y retrouverez les fatalités du sort des Pélopidés, mais appliquées au guet-apens exécrationnel d'un soldat et de sa femme qui, dans une chaumière, assassinent à leur insu leur propre fils, pour lui voler l'or qu'il apportait à ses parents. Vous croirez avoir parcouru les atrocités de la plupart des noirs procès criminels translatés dans les volumes des *Causes célèbres*. Les Muses, dont le pouvoir ne tend qu'à l'élévation et à l'épuration des âmes, puiseront-elles rien de beau, de généreux, d'utile, dans ces horreurs qui dépravent l'imagination et qui vicent les penchants du cœur, en excusant les crimes par la fatalité, dogme que les anciens appliquaient très moralement aux tyrans et aux rois, devenus inviolables, mais très immoral pour les hommes soumis au châtement des lois ?

Lisez *Don Carlos*, et vous aurez vu se déployer tous les feuillets d'un long poème historique dialogué, dans lequel l'auteur n'a pas su choisir le point central d'un fait, ni saisir le pivot unique sur lequel doit rouler son action et les ressorts les caractères. Ne tirez de là que quelques bons traits de la physionomie du sombre Philippe II, qui, rouvrant le registre où les noms de ses serviteurs sont inscrits, ne se souvient plus des actes de dévouement, et ne se rappelle que les offenses. Ne vous emparez que de la sublime scène d'un inquisiteur centenaire et décrépît qui terrifie ce roi comme un enfant, et l'absout du meurtre de son fils, au nom du Père éternel sacrifiant le sien.

Lisez les trois drames qui renferment l'histoire de *Walstein* : vous y trouverez l'image vraie de la défection des chefs d'une armée trahissant leurs serments et livrant leur général, telle que nous en avons vu la réalité ; mais cette instructive peinture, noyée dans la surabondance de mille incidents et de mille détails superflus, ne vous fournira que des matériaux à emprunter, et non les proportions d'un bon modèle à copier.

Lisez l'absurde *Jeanne d'Arc* de la dramaturgie germanique : votre goût, votre savoir, votre raison s'indigneront de l'entassement de toutes les invraisemblances, de toutes les bigarrures qui travestissent l'histoire de France en roman ridicule, et de toutes les trivialités jointes à ce fatras tiré des plus fausses chroniques.

N'exceptez de tant d'ouvrages informes que la belle pièce de *Guillaume Tell* : celle-là, seule, par l'exacte représentation des mœurs et la beauté des contrastes, se place à côté des plus fortes et des plus naïves créations de Shakespeare. Les Allemands se flattent-ils d'avoir hérité du génie de l'Eschyle anglais, en ne s'emparant que de ses irrégularités sauvages et grossières, en abâtardissant les grandeurs de ses oppositions énergiquement théâtrales ? Celui-ci met en présence des personnages de toutes les classes, mais unis par des intérêts réciproques dans la même affaire publique ou personnelle, mais concourant tous, par leur opposition théâtrale, au même but d'un sujet moral ou politique : ceux-là ne rapprochent les grands et les petits dans un même tableau, ne les groupent sous un même cadre, que pour changer de ton et d'objet : l'un développe toujours le vrai positif, et le sentiment dramatique ; les autres affectent partout le fantastique, le sentimental et le pittoresque : notez bien ces différences ; et remarquez aussi que ni lui, ni eux, ne savent garder cette coordonnance noble et gracieuse, cette élégante conformité des parties dont se compose la beauté parfaite.,

Empruntez de Shakespeare les éclairs de génie, la véhémence pathétique et terrible, les grands traits de caractère et de sublimité frappante, par lesquels il ressemble aux tragiques

grecs, vous innoverez utilement sans blesser les règles de notre goût quelquefois trop timide : mais n'empruntez pas ses plans défectueux et ses dissonances de ton ; vous n'innoveriez plus : vous vous traîneriez sur les pas de ces muses à peine hors du berceau qui marchent encore sur leurs langes, ou qui, dans leurs emportements, se précipitent par sauts et par bonds en Bacchantes enivrées. Ne poursuivez pas, comme elles, les amours dans les rues : ne cherchez pas la pitié sous les échafauds, et la terreur dans les cimetières : ne dénaturez pas les sympathies des jeunes cœurs, des âmes tendres, par des élans à la fois sensuels et mystiques : ne confondez pas sans cesse les extases de la volupté et de la religion dans votre langage indécis. Que chaque sentiment parle comme il doit parler : et ne croyez pas que la simplicité des discours dignes de Melpomène puisse descendre au-dessous de la simplicité de ceux du vieil Horace, de son fils, et de son gendre, dans leur héroïque maison ; de ceux de Léontine, qui, nourrice du royal Héraclius, tient en échec la cour entière d'un usurpateur, et Phocas lui-même ; de ceux d'Auguste en ses entretiens familiers avec Cinna ; de ceux de l'enfant Joas, dans le chef d'œuvre le plus pompeux ; de ceux de Nicomède, enfin, dont la fierté s'explique sur le ton d'une haute ironie qui touche presque à celui de la comédie même, et garde pourtant encore une dignité supérieure. Simplifiez ainsi, sans rien avilir. Corrigez, s'il le faut, la monotonie et l'emphase des tirades ; supprimez ces formules d'étiquette et de galanterie, trop discordantes avec les passions ou les mœurs : animez le dialogue ; évitez le faste épique et descriptif ; innovez en achevant d'imiter les Grecs dans les parties échappées au génie de leurs savants imitateurs ; empruntez-leur cette élocution élégamment naïve qu'Euripide prêtait à la famille d'Hécube, à celle d'Alceste ; introduisez, comme Sophocle dans ses deux *Œdipe*, des pâtres à côté des rois, et le désert du Cithéron près des palais où leur grandeur réside. Innovez en traçant les mœurs du moyen âge et des tems féodaux avec franchise, vigueur et fidélité, comme les Grecs peignaient celles de leurs âges barbares : offrez, comme eux, ces exemples des fastes de la cruauté superstitieuse et tyrannique à l'horreur d'une postérité plus éclairée ; mais ne déshonorez pas vos pinceaux, en colorant les images de la dépravation des êtres les plus vils de la société, sous les enseignes trompeuses de Melpomène. M'oubliez jamais le noble principe de cette Muse qui ne doit traiter dans un langage élevé, mélodieux, choisi, que les intérêts des nations, de leurs dieux, de leurs souverains et de leurs tribuns, et qui rejette les intrigues vulgaires et la familiarité prosaïque dans les genres subalternes. Elle attache au terme des souffrances de Philoctète le destin de Troie, et ne vous émeut de ses douleurs physiques que dans cette grande vue : elle ennoblit la passion de Phèdre, en la considérant comme l'effet des vengeances de Vénus : toujours elle rehausse par de semblables artifices les infirmités et les désordres humains. Ne souillez donc pas la pureté du beau langage conforme à ses belles fictions, puisqu'il sert de musique à ses paroles harmonieusement mesurées : ne renouvelez pas les sophismes du bel esprit de La Mothe et ceux du président Hénault qui, dépouillant Melpomène de l'éclat poétique des beaux vers, donnèrent le ridicule exemple d'écrire la tragédie en prose.

Un vers coûte à polir, et le travail nous pèse ;  
Mais, en prose du moins, on est sot à son aise<sup>3</sup>.

Reléguez le commun naturel dans les drames romanesques et communs, compositions de genre où tout est passable, hors l'ennui. Retranchez les bizarreries, corrigez les vices des choses que vous empruntez ; mais ne vous corrigez pas de vos propres régularités. Sachez

embellir le gothique même, à la manière de l'antique, et n'allez pas modeler vos figures sur la roideur des saints de vos chapelles, sur les statues grotesques de vos Dagobert et sur les difformes mannequins de la chevalerie.

La carrière d'exploitation des théâtres germains fut depuis longtemps ouverte à l'opéra comique et sur vos boulevards : laissons le mélodrame suivre les heureux filons de leurs muses bâtardes, dégrossir les premiers matériaux qu'elles nous procureront ; et quand des essais long-tems soumis au creuset public nous auront fourni quelques lingots d'un métal précieux dans ces immenses alliages, approprions les au trésor de notre littérature épurée. Surtout, et je ne cesserai de le répéter, ne mêlez pas les genres, dans l'espoir de créer une tragédie plus simple et plus vraie. Celle que nos maîtres nous ont léguée n'est monotone que lorsque l'inhabileté des poètes ou des acteurs la rend déclamatoire : dans leurs chefs-d'œuvre, bien joués, elle ne l'est jamais. Or, tâchons d'atteindre le beau, par les règles ; et ne soyons pas ennuyeux dans les règles : ce ne serait plus être vraiment classique.

Mais, afin de mieux discerner les degrés du bon et du beau clans les espèces primitives, comparez la peinture historique de Raphaël, de Jules Romain, et de David, et la grande sculpture antique, qui lui ressemble, à la peinture de genre vers laquelle redescendent déjà les artistes de nos écoles dégénérées ; comparez la grande architecture à celle qui construit nos habitations particulières et nos usines de ville et de campagne : vous reconnaîtrez d'un coup d'œil les qualités qui les distinguent dans leur ordre relatif.

Que diriez-vous d'un architecte qui, pour satisfaire la généralité des goûts et des commodités de la vie, construirait un édifice composé des ordres égyptien, dorique, moresque et gothique ; entremêlerait leurs frontispices, leurs colonnes, leurs dômes, leurs ogives, dans un même bâtiment ; assortirait du hauts vestibules, des galeries spacieuses à des toits de masures, à des hangars, à des écuries dépendantes de sa façade et de ses pompeux compartiments ? Ce chaos bâti blesserait vos regards, après les avoir frappés par ses contrastes singuliers : il ne conviendrait ni à l'auguste appareil des cérémonies religieuses ou civiles, ni au logement habituel des princes et de leurs commensaux. Tel est l'ensemble bizarre qu'offre la tragédie allemande. La tragédie ancienne, plus perfectionnée, n'élève que des temples, des palais réguliers, des constructions monumentales, et ne les remplit que de nobles et décentes figures. Voilà le grand et premier ordre dont il faut craindre de détériorer la beauté par des innovations qui, loin de l'améliorer, l'altèrent et le dégradent.

Eschyle, inventeur de la tragédie, lui donna de si hautes proportions, qu'elle sembla n'être lyriquement formée que pour faire parler et agir des demi-dieux ; l'art épuré de Sophocle sut la corriger d'un excès d'élévation, pour la rendre plus humaine en la ramenant au ton des passions qui animent les héros ; la philosophie d'Euripide rendit son langage plus conforme aux faiblesses des hommes et plus populaire. Bientôt, les Athéniens lui reprochèrent de l'avoir fait dégénérer de sa primitive noblesse : c'est ce qu'Aristophane nous apprend par ses mordantes censures, pleines de sel attique.

Qu'auraient pensé des esprits si fins, et si bien cultivés, de l'étrange enlacement de scènes héroïques et vulgaires en des pièces demi-nobles et demi-bourgeoises ? Quelle estime en eussent fait Corneille, qui ne traça rien que de grand, soit en vertu, soit en crime ; Racine, qui n'exprima dans le langage le plus exquis que les passions les plus délicatement ennoblies et les transports les plus divins ; Voltaire, de qui la muse constamment brillante et correcte fut l'interprète des saintes lois de l'humanité ? Ces doctes écrivains auraient-ils cru corriger la

tragédie en l'abaissant, et la rendre plus naturelle par les familiarités du drame ? Auraient-ils cru que la ressemblance des rois et des chefs d'état deviendrait plus philosophiquement instructive et plus fidèle, si l'art les exposait dans leur nudité défectueuse ou accidentelle, au lieu de les traduire tels que le prestige des rangs, le prisme de la renommée, la perspective de l'antiquité des annales les figurent à l'imagination des peuples ; enfin, si le parterre les revoyait comme leurs serviteurs ou leurs valets de chambre ont pu les voir ? Non, quelque vraies que soient ces copies des petits défauts des grands personnages, elles déplaisent dans les tableaux tragiques, et ne doivent entrer que dans les cadres de la satire et de la tragicomédie des Calderon et des Lope de Véga ; ces génies espagnols se raillaient eux-mêmes des folies qu'ils créaient pour exciter à la fois le rire et les pleurs, par les imbroglio de leurs pièces, mieux intriguées, plus vives et plus originales que celles de l'emphatique Schiller et du triste Werner.

Ce que je dis de ces auteurs, dont le génie s'accorde avec le goût de leurs nations moins avancées que la nôtre, n'attaque point les droits qu'ils acquièrent à l'admiration de leurs compatriotes par leur fécondité de verve, par leur variété de couleurs, par leur inspiration poétique en leur idiome, par leur supériorité relative en leur pays. Ils ont en leur langue des grâces qui leur sont propres, dont nous ne pouvons être les juges, qui parfois nous pénètrent d'un charme vaguement agréable, et que trop souvent les traductions nous voilent. Mon blâme ne porte que sur le système désordonné qu'ils suivent encore, que les véritables lettrés allemands réprouvent eux-mêmes, et que l'erreur et l'exagération d'un fol enthousiasme s'efforcent de nous communiquer. Du reste, jamais je n'ai pu comprendre quel débat on suscite entre ce qu'on nomme le *classique* et le *romantique* : de ces deux termes, l'un est défini, l'autre est indéfinissable. Je reconnais comme étant classique le beau, c'est à-dire l'éclat du bon et du vrai : je ne sais ce que signifie le romantique, si ce c'est la licence de tout peindre sans choix et sans règles, c'est-à-dire la confusion des genres. Or, je n'entre point dans les obscurités de ce sujet de contestation. Ce qui me paraît évident, c'est qu'il n'existe que trois littératures dramatiques perfectionnées dans le monde, la grecque, l'italienne, la française ; et celle-ci est la plus éminemment raisonnable. Abjurerons-nous ses principes clairs et précis, rejetterons-nous ses éléments indigènes pour des théories exotiques, obscures et douteuses ? Certes, vouloir, en fait de prééminence dans les lettres et les beaux-arts, soulever des questions d'honneur national, ce serait absurde : mais n'oser déclarer et soutenir une supériorité réelle, universellement attestée, et dès longtemps acquise, la démentir par de pusillanimes bienséances et par une fausse modestie, ce serait honteux. Ressouvenons-nous de ces tems où la France littéraire dominait les cours de Catherine de Russie, du héros de Berlin, et des empereurs d'Autriche ; où sa langue imposait son usage et les lois du bon goût à l'Europe entière ; où son esprit répandait jusqu'aux Dardanelles les lumières et la vérité ; où son autorité commandait à toutes les académies savantes, et présentait des modèles à tous les théâtres de l'Allemagne et de la moderne Italie ; où la gloire de tous les écrivains étrangers se bornait à l'imitation de ses ouvrages : on était loin alors de prétendre à nous donner des leçons dans l'art de composer et d'écrire ; on était loin de nous offrir des drames monstrueux comme objets d'études, de nous prescrire de les copier et de les préférer aux chefs-d'œuvre de notre scène si généralement admirée. Eh bien, serons-nous complices nous-mêmes des incursions de là barbarie, nous dont le génie marchait en tête des peuples les plus civilisés ? Ramperons-nous à la suite des derniers disciples dont nos exemples n'ont pas encore achevé l'éducation

philosophique ? Ceux qui venaient de toutes parts à notre école, nous attireront-ils à la leur ? Les novices littérateurs qui se décorent des couleurs allemandes sont-ils assez adroits diplomates pour nous entraîner dans leur lourde alliance ? Quelque fervent que soit le zèle des dévots au Phébus étranger, nous fera-t-il brûler ce que nous avons adoré ? Subirons-nous l'invasion grossière du pathos et de la licence tudesque ? Laisserons-nous battre en brèche et ruiner tout notre Parnasse par les Velches et par les Goths de l'est et du nord ? Non, non, les forces de la raison et de l'intelligence ne rétrogradent jamais : elles sont au-dessus des forces matérielles; leurs richesses, dont aucune ligue ne peut les dépouiller, ne deviendront pas la proie des barbares. La république des lettres saura défendre et garder ses frontières, et le sanctuaire des lois qu'elle reçut d'Horace et de Boileau demeurera toujours inexpugnable aux attaques dirigées contre sa splendeur enviée.

Népomucène L. LEMERCIER

[Lemercier, article « drame », dans M. Courtin, Encyclopédie moderne ou dictionnaire abrégé des sciences, des lettres et des arts, Paris, Bureau de l'Encyclopédie, 1827, t. X, p. 502-515]<sup>4</sup>

DRAME. (*Littérature*) Tous les dictionnaires étymologiques nous enseignent que le mot *drame* signifie action. Le sens général de ce terme s'applique aux diverses espèces de représentation théâtrale d'un fait historique, ou anecdotique, ou imaginaire, soit qu'il excite la terreur, la compassion ou le rire. Dans son extension générique, il embrasse la tragédie, la comédie, et le genre intermédiaire et mixte. On désigne même encore par ce nom plusieurs sortes de *poèmes* narratifs et de *romans*, qui ne sont point composés pour la scène, mais qu'animent le récit d'une action imitée et les caractères des personnages agissants, dont les aventures émeuvent le lecteur.

Ce n'est point sous cette acception étendue que nous prétendons à définir le drame ; nous le restreignons ici simplement à la spécialité particulière qu'indique sa dénomination dans notre langue. Les bons auteurs français entendent par drame un genre propre qui diffère du genre tragique et du genre comique absolus, et qui se place entre ceux-ci ; c'est faute de l'avoir su bien distinguer qu'on l'a souvent confondu vaguement avec eux, et qu'en franchissant la ligne de démarcation qui l'en sépare, on l'a privé de sa consistance réelle, on a défiguré ses formes précises, on l'a, par des altérations et de faux alliages, exposé au mépris du public, qui l'a surnommé *genre bâtard*. Son analyse exacte, le réduisant à son essence élémentaire, peut donc fournir aux disciples en littérature une méthode pour le discerner clairement, et par là, peut-être, ajouter à la théorie de l'art scénique une importante leçon très utile et très nouvelle.

L'invention du drame n'est pas aussi récente que le croient ses partisans et ses antagonistes qui l'ont attribuée au dix-huitième siècle ; les anciens le connaissaient et l'ont légué aux premiers poètes de nos théâtres, sous l'appellation de tragi-comédie et comédie héroïque, espèce résultante de la mixtion du noble et du familier, et dans laquelle des héros et des sentiments extraordinaires s'associent aux mouvements des intérêts privés et des intrigues ordinaires de la vie. On en trouve quelques éléments dans une pièce d'Euripide, et dans les scholiastes grecs, qui les ont transmis aux poètes latins. Le vieux Plaute offrit aux Romains un modèle plus pur du drame dans ses *Captifs*. L'élégant et sensible Térence, dont le génie incluait plus vers l'intérêt attendrissant que vers l'âcre ridicule, en a laissé des exemples touchants. Corneille, créateur parmi nous de tous les genres de la scène française, n'intitulait pas tragédies la plupart de ses belles compositions, telles que le *Cid*, *Nicomède* et *Don Sanche d'Aragon*, dont les intrigues imposantes ou pathétiques ne se terminaient que par des dénouements heureux ; aussi la simplicité du langage tempéré, dans ses beaux ouvrages, ne s'élève pas continuellement à la hauteur du cothurne, et ne descend jamais, dans ses expressions les plus naïves, jusqu'à la familiarité du brodequin. Molière, après lui, garda les mesures de plan et de style convenables, en traitant les sujets moins élevés de *Don Garcie de Navarre*, et de *Don Juan*, *du Festin de Pierre*. Il nous fraya la route sans la suivre entièrement lui-même ; et, le premier, il nous apprit qu'on pouvait écrire en prose des scènes intéressantes, et quelquefois égayer la tristesse du plus effrayant dialogue par l'intervention de riants caractères.

Les successeurs de ces grands maîtres s'écartèrent de leur chemin assuré, présumèrent aller plus loin que Destouches qui déjà, par l'abus des graves moralités et du pathétique, avait altéré le naturel enjoué de la comédie ; ils préconisèrent l'intérêt dramatique au-dessus des autres qualités de Melpomène et de Thalie ; ils s'imaginèrent accroître la puissance de l'art en ne le consacrant qu'à peindre les infortunes du peuple et les passions domestiques, et dès lors, ils le dégradèrent.

Ce système, encourageant pour les auteurs médiocres incapables de composer de bonnes tragédies et de vraies comédies, fut vivement attaqué par les rigoristes qui s'alarmèrent de la future décadence des deux genres primitifs, entre lesquels s'interposait celui qu'on nomma tragédie bourgeoise ; mais Diderot, interprète de la philosophie moderne qui n'aspirait qu'à changer tous les arts en organes de la prédication morale, Diderot en fut l'éloquent et fougueux défenseur. Les affiliés de sa grande entreprise encyclopédique l'appuyèrent des efforts de leur zèle : il donna au théâtre le *Père de famille*, que son crédit soutint avec éclat. Le succès de ce sermon dramatique entraîna la multitude, et trouva mille approbateurs. *Nanine* et *l'Enfant prodigue* réussirent à la faveur du grand nom et du talent de Voltaire, toujours prêt à soumettre sa plume au dessein de rendre la raison plus commun et de combattre les préjugés, même classiques. Ses imitateurs ampoulés et froids n'avaient ni sa réserve, ni son goût exquis : ils outrèrent ses principes ; ils forcèrent ses situations ; ils enfantèrent des monstruosité, et crurent donner aux muses une démarche plus libre et plus vigoureuse en les dégageant de l'entrave des vers, et en ouvrant la carrière aux faciles déclamations des écoliers.

Examinons le cercle vicieux qu'a parcouru la théorie. D'abord, les sophismes de Lamothe et ses exemples tentèrent de dépouiller la tragédie du langage et du rythme poétiques ; mais ses revers et les succès de la brillante versification de Voltaire avaient dissuadé les auteurs de cette absurde et barbare doctrine, qu'essaya de faire prédominer un bel esprit. Ses sectaires, après avoir renoncé à faire parler prosaïquement les héros de Melpomène, se rabattirent sur les sujets vulgaires, et produisirent le drame en prose. Il réussit ; et, séduite par la vogue, une foule d'écrivains, sans même prendre la peine que s'était donnée Saurin de versifier son morne *Béverley*, inonda la scène de productions lourdement prosaïques et lamentables. Parmi leur nombre obscur, trois bons dramaturges s'illustrèrent : Mercier, l'auteur du *Tableau de Paris* ; Sedaine, collaborateur de Grétry ; Beaumarchais, spirituel-chroniqueur des folies de Figaro. La vérité de leurs drames, le relief des portraits qu'ils contiennent, l'énergie naturelle du dialogue de leurs personnages, excitèrent l'enthousiasme. On pensa bientôt que la même méthode, appliquée à la peinture des grands événements historiques, et aux catastrophes terribles des cours et des états, produirait une complète illusion théâtrale. La traduction des tragédies allemandes corrobora cette opinion ; et les esprits, dirigés à leur insu par cette prévention renouvelée dans notre littérature, reviennent aujourd'hui, sans s'en douter, et par d'autres modifications, au système impoétique et dégénéré de Lamothe : et l'on appelle emphatiquement ce retour, une innovation, une révolution littéraire, conforme au progrès des lumières, et nécessitée par les besoins d'un âge de perfectionnement universel !

Je ne reproduirai ni les arguments énergiques de Diderot, ni les spéculations ingénieuses de Marmontel, en faveur du drame ; à l'époque du développement des idées philosophiques, les spécieuses raisons ne manquaient pas pour l'introduire principalement sur la scène. On le



trouvait plus propre à rendre les tableaux de la nature humaine tout populaires ; il servait à rapprocher les petits des grands sous un égal point de vue ; il touchait directement les spectateurs de toutes les classes en les frappant de l'image des vertus ou des vices de leurs conditions individuelles, tandis que la peinture des destinées royales était moins en rapport avec les sentiments et les pensées habituelles de la multitude. Je ne dispute pas au drame ces sortes d'avantages ; mais je nie que son effet soit aussi moral que celui de la tragédie et de la comédie, qui l'une et l'autre atteignent, celle-ci par la terreur, celle-là par le ridicule, des crimes ou des travers que ne peuvent punir les lois. La tragédie venge les nations de l'inviolabilité de leurs tyrans qu'elle châtie en exposant aux yeux le trouble de leur conscience et les révolutions qui les renversant. La comédie venge les familles des chagrins que leur causent les bizarres manies et les inclinations perverses. Le drame qui passe cette limite en traçant les conséquences fatales des délits les plus bas et des forfaits les plus atroces ne suffit pas à la morale pour remplacer les arrêts de la justice qui frappe inévitablement les coupables vulgaires, et devant laquelle on doit sans cesse les présenter sans pitié si l'on veut effrayer le crime. Toujours, même, il faut que l'astuce qu'il prête aux fourbes, et que les passions véhémentes dont il anime les méchants, amusent la foule à la vue des uns et l'attendrissent pour la souffrance des autres ; et cette double émotion, ressort de son succès, rend plus souvent le drame une école pour le mal que pour le bien, et forme de nombreux disciples en filouterie et en scélératesse. Tend-il à prévenir ce danger, son aspect, contraire au but de l'art, devient moins attachant que repoussant et hideux, parce qu'il n'offre en perspective que des échafauds. C'est en cela surtout qu'il est pernicieux pour le goût, parce qu'il s'écarte du terme où la terreur et la pitié sont agréables, et que la tendance des imitations théâtrales doit viser autant à plaire qu'à corriger. Les critiques lui ont justement reproché d'introduire sur la scène française les spectacles horribles qu'admettent les Anglais et les Allemands dans leurs pièces, et de familiariser nos muses avec de trop noires conceptions.

On répond à ce reproche que les plus frappantes tragédies ont le même inconvénient dans leurs effets, puisque leurs meilleurs dénouements aboutissent aux assassinats, aux empoisonnements, aux révoltes sanglantes, aux parricides. L'identité n'est pas exacte ; les sujets que développe la tragédie diffèrent de ceux du drame : la grandeur des crimes publics ne ressemble pas, dans ses causes et dans ses suites, à la bassesse des crimes particuliers ; les secousses des palais sont autres que les désordres des maisons obscures. Il n'y a point de parité entre les motifs des coups d'État et des vils guet-apens. L'occasion des grands attentats étant plus rare que celle des vols et des meurtres domestiques, l'image des premiers paraît extraordinaire, fictive et presque idéale. La poésie, qui rehausse encore le dialogue des criminels élevés par le rang social, revêt leurs forfaits d'un lustre artificiel qui, en avertissant les spectateurs qu'ils n'assistent qu'à une sombre fable, tempère artistement ce que le fait réel aurait de trop rude et d'atroce. Le drame, au contraire, étalant des objets bas et sinistres dans leur grossier naturel, et les exprimant à l'aide de la prose ordinaire qui ne couvre d'aucune illusion leur odieuse vérité, semble rendre le parterre présent à Faction même, et laisse tout le prestige de l'imitation s'évanouir. Voilà ce qui l'assimile aux tragédies germaniques, dont les plus fortes ne peuvent, à l'exception du *Guillaume Tell* de Schiller, être comptées qu'au nombre des drames.

Est-il besoin de confirmer incontestablement mon assertion ? J'en fournirai la preuve en définissant le drame. Qu'est-ce autre chose que l'imitation la plus simple des actions

communes et tristes des hommes de toutes les conditions humaines, imitation dialoguée en un langage ordinaire et vrai ? Les tragédies sont au contraire l'imitation la plus élevée des actions extraordinaires et noblement choisies, des éminents caractères et des mœurs les plus hautement distinguées, imitation dialoguée en un idiome surnaturel, harmonieux et mesuré. La différence de ces deux genres est donc sensible au seul examen de leurs principes. Tout événement, toutes passions dont les effets n'intéressent que le sort privé des individus subalternes ou d'une seule famille, appartiennent au drame. Tout événement, toutes passions dont les effets ont une influence générale sur la destinée des princes et des États, appartiennent à la tragédie. Or, soumettez à cet axiome les pièces qu'on intitule tragédies en Allemagne, et vous discernerez dans le plan et dans les scènes qu'elles renferment, ce qui constitue le genre dramatique inférieur à celui que régularise Melpomène. Des banalités triviales y sont intercalées parmi les faits les plus héroïques. Une princesse d'Éboly viendra mêler ses galantes intrigues aux amours funestes de Don Carlos ; et dans quel ouvrage ? dans celui qui se termine par le sublime entretien de Philippe II et de l'inquisiteur centenaire, dont la caducité fanatique fait trembler ce même roi de qui le despotisme fait trembler les Espagnes. Un page épris indécemment de l'infortunée Marie Stuart, prête à être décapitée, la menace des violences de sa frénésie impudique sous les verrous de son cachot ; cette reine, en présence d'Élisabeth, aura subi déjà les plus outrageantes railleries sur ses infidélités conjugales. Certes, de telles circonstances sont dans la nature des personnes et des choses ; mais elles blessent la dignité tragique, et le drame lui seul en tolère la peinture trop matériellement fidèle. Une autre licence du drame, très convenable à son sujet, c'est de concilier les couleurs les plus disparates, et de faire figurer ensemble les maîtres et les valets comme la comédie, et contrastes entre eux les hommes de toutes les classes. L'esprit des muses tudesques se permet cette diversité de ton et de personnages ; mais vainement s'autorisent-elles des exemples de Shakespeare. Quelque irrégulier, quelque bizarre que se soit montré ce génie éminent et vaste, toujours il a su rester tragique dans ses inventions.

Les poètes allemands groupent dans un même tableau les diverses conditions de la société, pour en tirer seulement des jeux de contraste, et ne prêtent à chacun des auteurs que les idées relatives à l'intérêt de leur profession. Shakespeare, plus constant à suivre un dessein d'unité, n'offre l'image de l'artisan, de l'ouvrier, à côté de celle du héros, du monarque ou du grand seigneur, que pour marquer la relation réciproque des classes opposées et les sentiments particuliers qui les unissent tous, de loin ou de près, à la cause publique et nationale. Rien de superflu, rien de trop incidentel, rien d'étranger à l'action principale dans ses immenses ouvrages. Son art ignore la justesse des proportions et leur coordonnance, mais tout ce qu'il emploie tient de la tragédie ; et tout ce que les Allemands manient de plus vrai, de plus grand, participe du drame. Voilà pourtant ce qu'une secte zélée pour les hardiesses et les incohérences des muses welches, qu'elle qualifie de romantiques, s'efforce à donner en parfaits modèles et présente comme des germes nouveaux d'amélioration nécessaire, aux muses grecques, italiennes et françaises !

Que ne cesse-t-on de répéter ? Le siècle présent a secoué les entraves des préjugés classiques ; il veut de plus grands spectacles, des émotions plus fortes, des images plus positives ; il exige plus de vigueur, plus d'audace dans les conceptions imitatives. Quoi ! veut-il aussi le dérèglement et l'absence des beautés de l'art ? Autant vaudrait-il dire qu'il exclut

les imitations élégantes et mesurées; qu'il préfère les réalités pareilles aux procès des cours d'assises, aux combats des dogues et des taureaux. Ce système grossier nous ramène tout droit à la barbarie.

Si l'excellence des pièces théâtrales se mesure à la force des secousses qu'elles impriment au parterre, les mélodrames de nos tréteaux subalternes sont préférables aux chefs-d'œuvre de Sophocle et de Ménandre. Bientôt les tours de force, les périls des funambules plairont mieux que les danses voluptueuses et que les nobles pantomimes, les machines et les décorations surprenantes mieux que le dialogue et le jeu varié des caractères et des passions. Nous redescendrons à la brutalité des sauvages qu'il faut enivrer de liqueurs spiritueuses pour exalter leur goût.

Pourquoi l'infériorité du drame acquiert-elle plus de valeur dans l'esprit des auteurs du jour et devant les yeux de la multitude que ces spectacles attirent ? C'est que rien n'est plus commode pour l'impuissance et pour la médiocrité que de dialoguer en prose commune une déplorable intrigue commune ; c'est que rien n'est plus accessible à l'intelligence du vulgaire que le style et les intérêts vulgaires ; c'est que l'instinct de l'égalité se plaît à voir et entendre les hauts personnages parler et agir comme la bourgeoisie, ou les petits exprimer en phrases boursoufflées les sentiments et les idées des grands ; c'est que le drame est à la tragédie ce que les meilleurs romans en prose sont aux moindres épopées en vers ; et qu'en composant un drame, on peut, sans que les fautes y soient trop apparentes, le rimer en versificateur prosaïque, ou le dicter en mauvais prosateur poétique, sorte de style le plus facile et le plus courant, mais toujours faux ; car il affecte les qualités qu'il n'a jamais.

Après avoir signalé la ressemblance des tragédies germaniques avec le drame, et démontré les défauts vers lesquels elle entraîne ce genre même, ne laissons pas croire que nous le déprécions injustement. Nul doute que le théâtre ne doive et ne puisse convenablement tout représenter. Les mœurs du peuple, les vertus, les souffrances, enfin l'héroïsme domestique des indigents, ont droit à intéresser exemplairement le public autant que les grandeurs et les calamités royales. Donc le drame est utile et instructif ; il tient un rang sur la scène et mérite qu'un le porte au degré de perfection relative à laquelle il doit ses succès approuvés par le goût et par la morale. Pour atteindre ce but, il faut qu'il se borne, ainsi que les deux genres capitaux, à n'exposer aux regards que l'effet douloureux des vices ou des fautes que les lois ne peuvent châtier ni réprimer. S'il peint les héros historiques, il est convenable qu'il ne les montre que sous l'aspect de leurs mœurs privées, afin de ne pas empiéter sur l'a magnificence tragique. Le drame d'*Edouard en Ecosse*, de M. Alexandre Duval, me semble un bon modèle de cette espèce. Lorsque je mis en scène *Christophe Colomb*, je sentis que cet homme extraordinaire, aux prises avec l'ignorance des cours et de ses parents, en lutte avec l'insubordination des forçats qui lui servirent de matelots, ne pouvait se produire en héros tragique sans paraître défiguré. Les applaudissements unanimes dont le public couvrit la première représentation de l'ouvrage où j'exposai naïvement la découverte du Nouveau-Monde, prouva la puissance spéciale du drame. Les rixes sanglantes qui interrompirent son succès, n'ayant été que la suite de querelles personnelles, n'ont point infirmé la valeur de cette expérience dramatique.

Dans la seconde espèce, c'est-à-dire dans celle où l'auteur ne traite que les désordres intérieurs des familles et les attentats particuliers, je citerai *Eugénie* et la *Mère coupable*, de Beaumarchais, pièces excellentes par l'intrigue, par la vivacité du dialogue, par le naturel des

caractères, la richesse et le pathétique des situations ; je citerai le *Philosophe sans le savoir*, chef d'œuvre du bon Sedaine ; *L'école des pères*, *La Femme jalouse* ; plusieurs drames de Mercier, et entre les plus remarquables le *Déserteur*. A l'égard de ce dernier ouvrage, on se convaincra de l'influence importante du genre, en lisant l'anecdote que je vais raconter.

En l'année 1811, l'affiche du spectacle qui annonçait la reprise du *Déserteur*, en cinq actes, m'attira le soir au théâtre de l'Odéon<sup>5</sup>. Cette pièce, que je n'avais jamais vue, captiva mon attention, et reçut les marques les plus vives de l'approbation des spectateurs ; j'aperçus, de la loge où je l'écoutais, le vieillard qui l'avait composée assis à l'orchestre. Le désir de lui porter mes félicitations me fit voler à sa rencontre au moment où la toile se baissait ; je le vis qui pleurait d'attendrissement avec ses voisins : ma première pensée attribua ce signe d'émotion à la faiblesse paternelle de l'auteur pour son œuvre et à la débilité de son âge, quand, à mon abord, le vénérable Mercier s'écria : « Mon *Déserteur* n'avait pas reparu depuis quarante ans ; et l'accueil qu'il obtient m'émeut moins vivement que le souvenir du salutaire effet qu'il produisit à son origine. La reine de France voulut assister à l'une des premières représentations de cet ouvrage ; elle y versa des larmes, elle emporta la mémoire des impressions dont elle sortit pénétrée, et me fit dire, peu de temps après, qu'une ordonnance du roi, sollicitée par elle et inspirée par le récit de mon sujet pathétique, abolissait la peine de mort appliquée aux déserteurs. Je suis pauvre, et la-plus forte pension sur le trésor ne m'eût pas causé tant de joie que cette récompense de mon travail. Vous voyez, mon cher Lemercier, mon jeune confrère, que j'en pleure encore, et que je puis m'honorer du titre de dramaturge ». Qui oserait, après ce touchant exemple, nier le pouvoir d'un bon drame.

En résumé, les qualités essentielles de ce genre consistent dans la vraisemblance du fond, dans la contexture raisonnable de l'intrigue, dans la conformité absolue des discours avec les situations et l'état des personnages, dans la convenance exacte du style familier, et dans l'éloquence animée des passions ordinaires qui agitent la société. Le ton tragique le surcharge d'un appareil sentencieux et déclamatoire, et lui ôte l'accent vrai par l'exagération de son langage ; le ton satyrique lui imprime une teinte de comédie qui en altère l'intérêt et détruit la compassion déchirante que ses sujets excitent au fond des cœurs. Il doit être l'image sérieuse et fidèle des actions vertueuses ou criminelles des hommes dans toutes les conditions de la vie privée. Un drame parfait est pour la scène ce qu'un excellent tableau de genre est en la peinture, comparativement aux tableaux historiques et aux statues monumentales dont les figures ressemblent aux acteurs de Melpomène.

N. L...R

## AVANT-PROPOS

[tiré du recueil des Comédies Historiques, Paris, Dupont et C<sup>ie</sup>, 1828, p. I-VIII ]<sup>6</sup>

On dit peu tirer vanité du bonheur des découvertes, puisque le plus souvent c'est le hasard qui les produit : néanmoins le titre d'INVENTEUR nous semble si précieux en toutes choses, que nous tenons à le revendiquer sur les concurrents au nom de qui l'erreur en attribuerait le mérite à notre préjudice. On trouvera donc naturel que je constate la priorité de mes travaux dans la création de LA COMEDIE HISTORIQUE.

Voici quelle occasion fit naître ce nouveau genre de composition théâtrale, dont j'offre ici trois exemples divers en rapport avec ses différentes espèces.

Dans un cercle de personnes amies de la littérature et des beaux-arts, parmi lesquelles on distinguait l'esprit cultivé de l'aimable et belle duchesse d'Aiguillon, des dames de Lameth, Dumas, et de Larue, fille de l'ingénieur et hardi Beaumarchais, j'entendis affirmer que le *Mariage de Figaro* était la dernière innovation possible après tant de productions variées qu'avait fournies la fécondité des auteurs dramatiques. On assurait que tous les ouvrages futurs rentreraient nécessairement dans les mêmes moules, et qu'on ne saurait plus rien créer de nouveau, sans s'écarter défectueusement des règles étroites de l'art. Quoique jeune encore, mais ayant déjà donné au théâtre plusieurs pièces soumises aux formes classiques, j'osai m'élever contre le sentiment général et soutenir, contre la banalité de cette opinion, que l'imitation de la nature en tous ses modes était inépuisable, infinie. On combattit vivement mon avis : je le défendis avec chaleur, et dans le feu d'une discussion que rendirent très piquante les répliques des interlocutrices et les saillies de plusieurs hommes du monde et de quelques littérateurs fort instruits, on me défia de prouver le système que j'avais par une composition entièrement neuve. Poussé à bout, j'acceptai la gageure assez étourdiment et m'engageai même à lire bientôt un ouvrage dramatique, soit en prose, soit en vers, formé d'éléments inconnus encore au théâtre. Mes antagonistes exigèrent de plus que je respectasse rigoureusement la condition des trois unités, ainsi que dans mes autres comédies ou tragédies. Je souscrivis à cette convention raisonnable d'autant plus volontiers qu'à cette époque on était loin de croire que pour innover et coopérer aux progrès douteux du siècle, il fallût recourir aux emprunts des informes conceptions étrangères, et renverser de fond en comble les lois constitutives de notre admirable scène française, si merveilleusement enrichie par la gloire des maîtres de l'art.

Plein des idées que ce débat avait fait germer dans ma tête, jaloux de triompher des difficultés de mon entreprise, je repassai dans ma mémoire la série entière des modifications que nos devanciers avaient procurées à leurs successeurs, depuis les genres les plus réguliers jusqu'à ceux qui paraissent l'être le moins, et même jusqu'aux imitations où le fantastique est employé, tel que la statue parlante du *Festin de Pierre*. D'un côté, je reconnus que la perfection de la comédie domestique de mœurs, de caractères ou d'intrigue, et que les extensions du drame comprenaient toutes les formes imaginables : d'autre part, je vis que la tragi-comédie ou comédie héroïque contenait le type des passions élevées et du noble langage qui les exprime, ainsi que la tragédie dont le spectacle représente, conformément à sa beauté idéale, les vertus et les crimes des rois et des héros ; mais j'aperçus qu'en dépouillant ces éminents personnages du faux

appareil qui les couvre, et qu'en appliquant à leurs vices et à leurs actions perverses la force du ridicule, il en résulterait un genre vrai, moral, instructif, qui apprendrait au peuple à démasquer la basse politique, et lui montrerait les grands en déshabillé, et, pour ainsi dire, mis à nu sous le fouet de la satire. Dès cet instant, me fut révélé le secret d'une invention positive, et mon problème résolu m'inspira la comédie historique de PINTO, qui lui servit de preuve évidente. Examinez la date de cette création, et vous verrez que jamais l'histoire n'avait été traitée de cette manière au théâtre, et qu'aucune pièce de ce genre n'y avait encore paru ; car on aurait tort de lui comparer quelques drames antérieurs où le langage noble et le familier sont unis, où les situations risibles et pathétiques se confondent. Aucuns de ceux-là ne sont uniquement dirigés vers le but satirique, ni précisément écrits du ton de la franche comédie qui n'admet que le ridicule.

En effet, la plus grande difficulté que je rencontrai dans l'exécution de mon premier essai fut d'en abstraire cette sorte d'intérêt contraire à la raillerie, cette pitié larmoyante qu'excite le drame. Y retomber, c'eût été fausser et manquer le genre en ternissant son éclat d'un triste alliage ; c'eût été l'abâtardir aux yeux de Thalie, qui semble, dès qu'on l'attendrit un peu trop, laisser échapper sa fêrule en grimaçant. La victime de Tartufe est à plaindre ; Molière se garde d'émouvoir la compassion sur ses malheurs ; les plaisanteries de Dorine et l'opiniâtreté de la vieille Pernelle, qui le punissent de sa crédulité dévote, font juger au spectateur égayé qu'Orgon ne subit que la peine qu'il mérite. Voilà l'essence du bon comique.

Craignant que la gravité de la révolution du Portugal, traitée familièrement, ne se fit pas assez bien comprendre du parterre et ne lui pesât, j'ai pris soin, pour l'amuser, d'y lier un vif imbroglio, à la manière espagnole. Ce mélange de caractères et d'intrigue, dialogué en libre prose, a rapproché Pinto du mode employé très gaiement par l'auteur de *la Folle Journée*, de qui cette pièce obtint le suffrage, précurseur de celui du public.

Les variantes du cinquième acte, que je joins à la publication de *Pinto*, ont été conçues dans le projet d'épurer le genre du vice des effets propres au mélodrame, et de le conformer en tout au mode riant de la comédie ordinaire. Mon ouvrage avait besoin de cette amélioration.

Cette épreuve une fois bien accueillie ne suffisait pas à fonder le genre nouveau que j'avais découvert. Il restait à le corriger des défauts que j'y avais notés dans ma première expérience, à le régulariser suivant la méthode classique de Molière, et à le faire monter au rang de la haute comédie, d'après les modèles parfaits du *Misanthrope*, des *Femmes savantes* et de la *Métromanie*, pièces écrites en vers, exemptes d'intérêt touchant, de situations fortes et de nœuds compliqués, et ne consistant que dans le simple jeu des ridicules et des mœurs, et dans l'artifice du style mesuré. L'histoire m'offrit un sujet dont elle fournissait même le titre comique, *la Journée des dupes*.

Le succès des nombreuses lectures de cet ouvrage, appuyé par le goût des hommes les plus éclairés de la capitale, m'encourage à l'exposer dans cette édition, comme le complément de mon invention nouvelle.

Cette pièce ne développe point une action générale et populaire comme celle de *Pinto* ; mais le mouvement ultérieur d'une cour dans laquelle se signale un ministre ambitieux qui domine son prince et les premiers seigneurs de l'État, par sa supériorité

frauduleuse, mais qui cependant mérita le surnom de grand homme, parce qu'il acheva d'abaisser les grands féodaux, qu'il seconda le génie des belles lettres, et qu'il se montra le soutien des droits de la France contre les brigues de l'étranger.

Quiconque aura bien lu les Chroniques et les Mémoires du règne de Louis XIII, remarquera que le plan total de cette pièce est fondé sur les faits les plus exacts. Je n'y ai rien altéré, rien ajouté : mon effort s'est borné à bien choisir les matériaux, et à disposer le tout théâtralement. Je recommande le même soin à l'étude des émules qui tenteront de suivre la route que je leur ouvre ; faute de quoi leur comédie, au lieu d'être vraiment historique, ne serait plus que romanesque.

« L'idée de cette pièce » ai-je dit en mon COURS ANALYTIQUE DE LITTÉRATURE, « je la dois à Molière qui laissa dans ses manuscrits le titre de *l'Homme de cour*, projet d'ouvrage qu'il parut léguer en mourant à ses disciples. Heureux s'il était permis à son plus humble et plus ardent admirateur de devenir au moins en ceci son exécuteur testamentaire! »<sup>7</sup>.

Mes laborieuses recherches sur les antiquités théâtrales m'ont suggéré le projet de donner une légère image de la Thalie des Grecs, qui eurent aussi leur comédie politique, mais très différente de la nôtre, puisque celle-ci n'a jamais qu'un fonds réel, et qu'Aristophane nous montra la leur, toute fictive et toute allégorique.

A la comédie latine dont j'ai retracé l'espèce dans ma pièce intitulée *Plaute*, et que j'ai écrite en vers libres, sur le modèle de notre *Amphitryon*, j'ai donc voulu joindre l'imitation, non de la primitive comédie grecque, mais de la seconde, surnommée la moyenne ; et je l'intitule *l'Ostracisme*, pièce où je représente les agitations démocratiques de la place publique d'Athènes.

La prose m'a paru plus convenable que les vers à l'exécution de cette œuvre, parce que la poésie eût prêté à des personnages fameux et agrandis sous le prisme des âges, un ton presque tragique et trop au-dessus du dialogue naturel, et propre à l'ironie. Les connaisseurs apprécieront cette délicatesse et ne blâmeront pas mon choix.

Je pense que, durant les jours où nous vivons, on ne me demandera pas pourquoi je préfère soumettre ces trois ouvrages au jugement des lecteurs, plutôt qu'à celui des spectateurs, pour lesquels je les ai composés. La hauteur de mes vues dans l'invention du genre de LA COMEDIE HISTORIQUE, la puissance qu'il exercerait plus universellement que tout autre sur les esprits, l'utilité qu'il aurait pour l'instruction morale du vulgaire, et le châtement que, par sa réussite, le rire infligerait aux intrigants civils, ecclésiastiques et militaires, aux grands et petits factieux, ou parvenus ou assis au pouvoir, enfin à tous les fourbes qui se jouent des hommes et des empires, l'ont d'avance proscrit dans les obscurs comités des cabales qu'une noire malice engendra toujours et partout à ma suite, et dans les bureaux de la censure mutilatrice, lâche recéleuse des vols qu'on me fait, quand ses ciseaux n'achèvent pas d'énerver les plus mâles enfants de ma muse interdite.

En résumé, l'analyse démontrera que la nouveauté de cette méthode dramatique, en accord avec les anciennes règles prescrites, consiste à mettre les mémoires en

action<sup>(1)8</sup>, et ne résulte que de l'application philosophique du ridicule à la vicieuse conduite des grandes affaires d'Etat. J'aurai payé ma dette à mes concitoyens, si, par l'établissement de ce genre théâtral, mon zèle peut rendre un service à la liberté de mon pays, ou du moins fournir des traits à la loquacité vengeresse de notre bonne ville.

---

<sup>(1)</sup> J'entends par *mettre les mémoires en action*, non dialoguer des parties d'histoires dans plusieurs suites de scènes décousues, et composées à l'imitation de celles du président Hénault ou des romans de Walter Scott, mais concentrer l'esprit des annales dans le plan d'un sujet que resserre un nœud soutenu par des combinaisons théâtrales. C'est là ce qui seulement constitue la vraie comédie, ainsi que le drame historique.



POT-POURRI-PRÉFACE<sup>9</sup>

[tiré de Caïn, ou le premier meurtre, *Constant-Chant pie*, 1829 p. 1-11]

*AIR du menuet d'Exaudet*

Cher lecteur,  
Point d'auteur  
Qui ne pense,  
En vous offrant son écrit,  
Devoir à votre esprit  
Faire la révérence  
Doucement,  
Humblement,  
Sa préface,  
De son éloge de lui,  
De son blâme d'autrui,  
Vous lasse.  
Moi, sans modeste grimace,  
Je viens soutenir en face,  
Les docteurs,  
Vieux recteurs,  
Du Parnasse,  
Qui renverrai sans égards  
Les modernes Ronsards  
En classe.

*AIR de Mahomet*

Tous ces beaux fils d'origine étrangère,  
Des bords germains viennent incognito.  
A qui fait-on l'honneur d'en être père ?  
C'est à l'auteur de *Plaute* et de *Pinto*.  
L'ingrat qu'il est, renie à droite, à gauche,  
De tels bâtards par son goût réprouvés,  
Qui de folie et d'esprit en débauche  
Ne sont, dit-il, que les enfants trouvés<sup>(1)</sup>. } *bis*

*AIR : au ma tendre musette*

Élevé sur la base  
Du Pinde d'autrefois,  
Il préfère Pégase  
A leur grand palefrois :  
Il rit de ces vains bardes  
Qui, faussant leurs accords,  
Pour luths ont des guimbardes,  
Ou les cloches des morts.

*AIR : il était une fille*  
Que dit la chanterelle  
Des ménestrels en train ?  
« Nul frein, nul frein,  
A nos crin-crin ! »  
On répète avec elle :  
« Mettons, par ce refrain,  
Aux leçons des Longin  
Fin »

*AIR : Des fraises*  
« Le siècle veut du nouveau :  
Les classiques déplaisent.  
Tout art sans règle est très beau.  
Que Corneille et Boileau  
Se taisent » (*ter.*)

*AIR : à travers la croisée*  
« En bon style aujourd'hui reçu,  
*Enfonçons* tout docte volume.  
*Activons* le genre conçu,  
Pour *utiliser* notre plume.  
De notre *spontanéité*  
Suivons les *élans arbitraires* :  
Notre *simultanéité*  
Séduira les libraires » (*bis*)

*AIR des Folies d'Espagne*  
« Pèlerions au berceau des mystères ;  
Mainte relique y produira du neuf ;  
Pérégrinons aux pays des chimères,  
Dans leurs brouillards se pondra le grand œuf »

*CANON : Frère Jacques, dormez-vous*  
Sœurs divines  
Des collines  
D'Hélicon,  
Adieu donc !  
Des muses béguines  
Chantent les matines :  
Gloire au son  
Du Bourdon !

Vos musiques,  
Si lyriques,

Ne font pas,  
Le fracas  
Des harpes mystiques,  
Des accents gothiques,  
Du plein-chant [*sic*]  
Plus touchant

*AIR : Le Lendemain*  
La prose poétique  
Suffit au chantre inspiré  
De chaque loi rythmique  
Le poète est libéré.  
Travailler est d'un manœuvre :  
De la veille au lendemain,  
Tout rêveur bâcle un chef-d'œuvre  
D'un tour de la main.

*AIR : Grenadier, que tu m'affliges*  
Romantisme, tu nous choques  
Par ton manque de bon sens :  
Tes discours sont équivoques,  
Et tes sujets repoussants.  
Tu prends le ton  
Ignare,  
Barbare,  
Bizarre,  
De Scarron et Lycophron.

*AIR : Père capucin, confessez ma femme*  
Confessez-vous bien  
De casser la bride,  
Utile lien  
du Pégase ancien.  
Sans mors, sans selle et sans soutien,  
Monter l'étalon Shakspirien [*sic*],  
D'un vol déréglé fondre dans le vide,  
Confessez-le bien,  
C'est n'aller à rien<sup>(1) 1821</sup>.

*AIR : La bonne aventure, ô gai !*  
Un auteur fit pour l'enfer

---

<sup>(1)</sup> L'auteur de *Colomb* et de *Richard III*, ne s'est permis de franchir deux unités prescrites que par la nécessité des sujets, mais il a scrupuleusement observé l'unité d'action et la conformité du langage propre à ces deux drames, auxquels il n'a pas même donné de titre tragique.

L'*Hypocrisiade*<sup>(1)</sup> (1822),  
Et le Dante à Lucifer  
Donna même aubade :  
Ces chants, plaisirs des damnés  
Pour la scène sont-ils nés ?  
Ils sont fait pour rire  
Au nez  
Des jongleurs d'empire.

*AIR : Quand on va boire à l'Ecu*  
Messieurs les joueurs d'archet,  
Il ne faut pas tant tortiller vos phrases  
On entend qui parle net  
A la cour comme à l'estaminet.  
Anacréons des gibets,  
Qui, de taverne en palais,  
Promenez cote ivresse et vos extase  
De niais,  
Messieurs les joueurs d'archet,  
Il ne faut pas tant tortiller vos phrases  
La nature parle net  
A la cour comme à l'estaminet.

*AIR : La danse n'est pas ce que j'aime*  
Le plus vieux récit de la Bible  
M'offre ici les moyens divers  
De châtier, en prose, en vers,  
Le mélange en forme et risible  
Et du fantasque et du terrible :  
Mais tout se fait par comités ;  
Plagiaires y sont postés  
Et maints agens,  
Trèsbonnes gens,  
Fermant de tout côté  
La scène aux vérités.

*AIR du Petit Matelot*  
Le père Adam et la mère Eve,  
Scandaliseraient les censeurs,  
Qui des pénitents de la Grève

---

<sup>(1)</sup> La *Panhypocrisiade*, épopée satirique, sur laquelle les imitateurs romantiques ont tâché d'appuyer le système confus et désordonné de leurs innovations théâtrales. Elle fut publiée avant toutes leurs théories mélodramatiques, si destructives des belles formes de la haute tragédie et de la haute comédie, dont il veulent confondre les genres.

Ont ouvert l'école aux pécheurs.  
Leur moralité s'effarouche :  
Jouer Caïn serait trop fort.  
Poulailler, Desrue et Cartouche,  
Méritent mieux leur passeport. (bis)

*AIR : J'ai de l'argent*  
Chez l'imprimeur,  
Point de mésaventure :  
Chez l'imprimeur  
Je passe sans clameur.  
J'esquive les comités de lecture ;  
Et j'échappe aux comités de censure,  
Sans folle humeur,  
Chez l'imprimeur.

*AIR : La Dame Blanche vous regarde*  
Puissent d'un trait nos vaudevilles  
Venger le bon goût insulté !  
Souvent l'esprit des grandes villes  
S'arma de leur malignité.  
Vif couplets sont verte leçon ;  
Et, tourné de noble façon,  
C'est d'Horace, ou de Malherbe,  
L'ode superbe, }  
Mais en herbe, } bis  
Comme on fait la strophe en chanson.

*AIR de la Sauteuse*  
Trissotins du jour  
Ah ! moquez-vous de notre atteinte,  
Vous êtes l'amour,  
Des Armandes sur le retour.  
Nos cercles du jour  
Comptent plus d'une autre Araminte,  
Se pâmant autour  
Des romantiques de leur cour,  
Des grands Chapelains  
L'écho dans l'oreille vous tinte ;  
Pour doctes pantins  
Femmes savantes sont catins.  
Vos vers enfantins  
Qui du moyen âge ont la teinte,  
Visent au destins

De ceux des Pradons et Cotins.

*AIR de Calpigi*

D'une voix encore applaudie,  
Chantez sans peur du *quoi qu'on die*,  
En Gaulois des temps d'Amadis,  
Vos Amarantes, vos Laïs : (bis)  
Mais craignez dans leur *beau carrosse*  
*Où tant d'or se relève en bosse*,  
D'offusquer sur votre chemin,  
Un Molière, le fouet en main. (bis)

*AIR : Tremp'ton pain*

Jeunes fous,  
Vieux fous,  
Entrez tous,  
Tous, à l'académie.  
Poussez-vous bien tous ;  
Les jaloux  
En mourront de courroux.  
Si la compagnie  
Est moins endormie,  
Vos travaux  
Éclos,  
Sont pavots  
Pour les fauteuils nouveaux.

ANAMALEK, démon, éditeur de  
*La Panhypocrisiade.*

## Douce ironie du peintre Guérin

[*Bibliothèque de Bayeux, ms 245, 1 feuille 12x20cm, encre noire, s.d., mais vers 1830*]

Guérin, bon peintre, et galant homme,  
à Paris revenait de Rome ;  
un Libéral lui détaillait  
les faits de la triple journée  
où par le soleil de Juillet  
la liberté fut ramenée :  
lui, qui peu s'en émerveillait,  
sur ce ton fin dont il raillait,  
dit : « me doutais-je en Italie,  
de Brutus imberbes remplies,  
qu'ici le volcan travaillait ?  
ah ! roulant les fourgons fragiles  
de ses chartes à déclarer,  
si la Liberté dans les villes  
partout se hâte de rentrer,  
pour vivre en paix, les gens tranquilles  
ne sauront plus où se fourrer ! »

Mot du peintre Gros, illustre élève  
de David, Grand maître, dont les conseils  
le firent à son tour un grand maître en peinture,  
sur le moderne romantisme dans les arts

[*Bibliothèque de Bayeux, ms 456, 1 feuille 14x20cm, encre noire, s.d., mais vers 1830*]

gloire aux gothiques théories  
des poètes rimant le vieux jargon français !  
gloire aux peintres de diableries  
modelant pour charmer les spectres [*sic*] les plus laids  
leur [*mot biffé, illisible*] sublime Apollon est Méphistophélès  
et leurs grâces sont les furies.



Avis d'un ancien contemplateur des révolutions  
de la politique et des beaux arts<sup>10</sup>

[*Bibliothèque de Bayeux, ms 243, 2 feuilles vergés recto/verso encre rouge,  
numération au recto 20x14cm, s.d., mais vers 1830*]

La nature nous forme et nous modifie en tout,  
Plus que les bonnes ou mauvaises doctrines, soient  
Traditionnelles, soient nouvelles.

On ne fait pas des républiques, sans une sévère  
dépendance des vertus et de l'ordre discipliné qui  
en établissent la liberté juste et stable.

On ne fait point de monarchie, sur le seul  
axiome de l'héréditaire légitimité despotique ; mais  
sur le maintien du contract [*sic*], garant des loix respectives,  
aux quelles [*sic*] se soumettent les races régnautes et les  
sujets de l'état.

Un sentiment universel incline les peuples à la  
piété. On ne fait pas de religion éternelle, unique,  
en prêchant des dogmes d'abnégation que l'hypocrisie  
enfreint, et des maximes d'humilité que le sacerdoce  
transgresse lui même.

Le naturel particulier fait les grands poètes, les  
grands écrivains et orateurs, et les grands artistes  
plus que les leçons scholastiques de leurs époques.  
Ainsi qu'il fait les héros guerriers, plus que l'étude  
des tactiques militaires, dont ils surpassent les  
théories communes. [1r]

L'antiquité, dans les lettres et dans les arts,  
Conserve et conservera sa supériorité parce qu'elle  
fût inspirée par la nature qui nous laissa ses  
beaux exemples de choix pour modèles.

La littérature, la sculpture, et la peinture du  
seizième jusqu'au dix-huitième siècle, qui émanent  
de ses principes les plus purs, prévaut [*sic*] toujours sur  
les innovations des systèmes gothiques, des caprices  
irréguliers, et de l'aveugle ignorance, même érudite.

L'art des comédiens et de la mimique théatrale [*sic*]  
résulte lui même de la nature, qui en infusa  
l'intelligence, plus qu'il ne provient de la direction  
des habiles professeurs dont le savoir traditionnel  
a seulement le mérite et l'honneur de bien cultiver  
le naturel privilégié des meilleurs élèves [*sic*].

De nos temps, Talma, Desgarcins, Duchenois

produisirent dans la tragédie les preuves de cette vérité. Préville, Molé, Comtat, et m.<sup>lle</sup> Mars les multiplierent en attirant la foule aux chef-d'œuvres [*sic*] de Molière, qu'un croyait surannés. La cantatrice Malibrand les fit éclater dans les passions lyriques. L'aérienne dansante Taglioni dans l'idéalité décente de la chorégraphie.

M.<sup>lle</sup> Rachel aujourd'hui fournit par ses débuts [1v] un même exemple, honorable [*sic*] à son guide, en ramenant la jeunesse vers Corneille, Racine et Voltaire, nos devanciers et nos maîtres.

Or donc, zélé dévot de nos anciens demi-Dieux plus que néophyte des écoles du moyen âge, je crois fermement à la durée, non du médiocre mais du parfait classique [*souligné deux fois*], émané de la nature agrandie, et que je ne fais pas consister dans l'étroit asservissement aux règles des trois Unités ; mais dans celle de l'action et des sentiments vrais et bien développés. Cette conviction m'empêche de croire à la solidité du hasardeux romantique [*souligné deux fois*], dont le nom même est vaguement et mal construit et dont je ne connais encore rien de transcendant et de bon, parce qu'il outre et fausse la nature.

Toutefois, mon orthodoxie de préférence, n'est pas exclusivement intolérante : elle ne condamne aucun essais des genres que ma foi dogmatique déclare subalterne et éphémères, tant qu'ils ne respecteront pas la beauté des formes, et la réalité des caractères tracés exactement sur les personnages de l'histoire.

En résumé, je crois à la divine résurrection périodique [*biffé et réécrit*] des Muses consacrées par le génie et [2r]

la voix des temps ; et non à la renaissance de leurs sœurs batardes [*sic*], romanesque, et pédantesquement plagiaires. La poétique de leur séminaire tend moins au progrès qu'à [*ligne biffée et illisible*] la rétrogradation vers le (berceau)*grossier* des spectacles, [+ ] et des mystères du crucifiement.

Nép. L. Lemer cier

## Sur les révolutionnaires en littérature<sup>11</sup>

[*Bibliothèque de Bayeux, ms 245, 1 feuille 12x20cm, encre noire, s.d., mais vers 1830*]

Quand l'anarchie infecta les esprits  
de la parole passa aux écrits.  
des carrefours, tribunes aux harangues,  
des cabarets, trépieds de ses journaux,  
elle emprunta les jargons infernaux,  
et crût depuis régénérer les langues.  
les clubs ainsi, bouillonnants arsenaux,  
forgeaient toute arme aux barbares extases  
dont s'échauffait le crime à ses fournaux [*sic*]  
dont des Dantons rayonnait les emphâses [*sic*].  
Sa propagande, ayant moins de carnaux  
pour épancher sa verve outre-mesure,  
aux champs fleuris de la littérature  
S'ouvre aujourd'hui des chemins vicinaux.  
ruisseaux fangeux roulant d'immondes vases,  
son style impur, et trempé dans l'égout,  
en prose, en vers, terrifiant le gout [*sic*],  
meurtrit les mots, guillotine (décapite) les phrases,  
et s'enhardit à ses rauques accens  
à confisquer tous les fonds du bon sens.



---

## NOTES

### REFLEXIONS SUR LA TRAGEDIE

<sup>1</sup> Les *Réflexions générales* ont paru pour la première fois dans l'édition de 1803. Elles remplacent les déclarations de l'auteur et l'hommage à Talma des éditions précédentes (voir *supra*, *Note sur les textes*).

<sup>2</sup> Lemercier consacre au théâtre les deux premiers tomes de son *Cours analytique de littérature générale*. Dans ce texte, à vocation théorique et didactique, il adopte néanmoins les mêmes principes énoncés dans les *Réflexions*, c'est-à-dire l'observation de modèles antiques et l'examen de certains cas issus de la tradition moderne et des théâtres étrangers.

<sup>3</sup> Lemercier souligne l'importance d'une distinction entre les genres théâtraux. Cette attitude semblerait contredire l'expérience de *Pinto* et plus en général le modèle de la « comédie historique » qui se fonde notamment sur une souplesse majeure par rapport aux unités aristotéliennes, mais qui apparaît néanmoins motivée par des exigences propres à la fable. Tout en anticipant le drame romantique, Lemercier ne pose pas la « comédie historique » comme un genre intermédiaire entre la tragédie et la comédie : c'est en vertu de cette différenciation qu'il a pu créer des pièces radicalement hétérogènes, dans l'illusion, plus ou moins consciente, de ne jamais sortir des genres qu'il considérait comme canoniques.

<sup>4</sup> En 1803, Lemercier utilise encore ce terme dans une acception qui était propre de l'esthétique des Lumières : dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, Diderot définit la naïveté comme « une grande ressemblance de l'imitation avec la chose, accompagnée d'une facilité de faire » ou encore « de l'eau prise dans le ruisseau et jetée sur la toile ». A cette idée de « simplicité », l'encyclopédiste associe « l'innocence [...] et l'originalité d'une enfance heureuse qui n'a point été contrainte » (Diderot, *Salons*, édition de Michel Delon, Paris, Gallimard, 2008, p. 468-470). Pour Voltaire, c'est justement la naïveté de Lucien de Samosate qui fait de cet écrivain un auteur digne d'être imité (« Ce Lucien est naïf, il fait penser ses lecteurs »), comme l'affirme le Patriarche dans une lettre de 1751 à Frédéric II à propos de *Marc-Aurel et un récollet* (D4486).

<sup>5</sup> L'ami de Talma se laisse emporter par un réquisitoire voué à souligner la difficulté du métier de l'acteur, les risques auxquels les comédiens s'exposent à chaque représentation, ainsi que la nature éphémère de leur art. L'idée d'une récitation guidée par la raison, dont la source de « lumière » se trouverait dans le « cerveau » de l'acteur, rapproche la conception lemercienne du jeu dramatique des définitions formulées par Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*, où la récitation était notamment présentée en termes de « singerie sublime ». Effectivement, d'après Diderot, « les larmes du comédien descendent de son cerveau » (Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres*, cit., *passim*).

<sup>6</sup> Ces considérations concernant la contingence du jeu des acteurs, ont sans doute été inspirées par les expériences personnelles de Lemercier avec les comédiens. Je signale à ce propos une anecdote reportée par Etienne dans sa *Notice* sur Molé : après une représentation d'*Heureusement* de Rochon de Chabanne, Lemercier se félicita avec l'acteur pour « l'effet prodigieux de son talent ». Molé n'était pas satisfait de sa performance : « Je me suis trop livré, je n'étais plus maître de moi ; j'étais entré si vivement dans la situation, que j'étais le personnage même et que je n'étais plus l'acteur qui le joue ; j'ai été vrai comme je le serais chez moi, mais pour l'optique du théâtre il faut l'être autrement. La pièce, ajouta Molé, se rejoue dans quelques jours ; venez la voir encore et placez-vous dans les premières coulisses. M. Lemercier s'y trouva avec exactitude ; au moment où arrive la fameuse scène, Molé tourne la tête de son côté, et lui dit à voix basse : 'Je suis bien maître de moi, vous allez voir'. Et en effet, M. Lemercier m'a assuré que l'acteur avait produit une sensation beaucoup plus forte que le

premier jour, et qu'il n'avait jamais vu plus d'art et plus de calcul pour remuer profondément les spectateurs » (M. Etienne, *Notice*, dans *Mémoires de Molé*, Paris, Ponthieu, 1825, p. xl-xli).

<sup>7</sup> Dans *De la poésie dramatique*, Diderot attribuait au public la même autonomie de jugement : « Pour le public, il prend son parti. Si l'ouvrage d'un auteur est mauvais, il s'en moque, ainsi que des observations du critique, si elles sont fausses » (éd. cit., p. 260).

<sup>8</sup> On reconnaît encore des échos de Mercier : « Ces esprits ordinairement si divisés semblent, en se réunissant, acquérir un degré de force et de justesse, qui étonne l'homme attentif et confond sa raison », Mercier, *Si le poète dramatique doit travailler pour le peuple*, in *Du Théâtre*, cit., chap. XX, p. 1326. La vision d'un public conçu comme un « être collectif » revient aussi dans les écrits de Beaumarchais (Voir Beaumarchais, *Essais sur le genre dramatique sérieux*, dans *Œuvres*, cit., p. 125).

<sup>9</sup> Lemerrier fait allusion à ses pièces, comme par exemple *Méléagre*, *Lovelace* ou *Le Lévitte d'Ephraïm*, qui ont précédé *Agamemnon* et qu'il n'a jamais fait imprimer.

<sup>10</sup> L'auteur se réfère peut-être à son expérience avec *Pinto*, qui « encourût la désapprobation de cinq régimes politiques » (*Pinto et la censure*, dans Lemerrier, *Pinto ou la journée d'une conspiration*, édition critique par Norma Perry, cit., p. XXX).

<sup>11</sup> Possible souvenir des *Questions sur l'encyclopédie* : « Dépouillez les vers de la cadence et de la rime, sans y rien changer d'ailleurs. Alors la faiblesse et la fausseté de la pensée, ou l'impropriété des termes, ou le solécisme, ou le barbarisme, ou l'ampoulé, se manifeste dans toute sa turpitude. Faites cette expérience sur tous les vers de la tragédie d'*Iphigénie*, ou d'*Armide*, et sur ceux de l'*Art Poétique*, vous n'y trouverez aucun de ces défauts, pas un mot vicieux, pas un mot hors de sa place », (Voltaire, *Questions sur l'encyclopédie, par des amateurs*, s.v. « Vers et Poésie », édition de Nicholas Cronk et Christiane Mervaud, *Œuvres Complètes/Complete Works*, 40, Oxford, The Voltaire Foundation, 2009).

<sup>12</sup> L'expression « remuer les entrailles » témoigne d'une vision encore matérialiste de l'émotion, qui rapproche Lemerrier des philosophies du dix-huitième siècle. Il est intéressant de relever la présence de la même image dans le *Paradoxe* : selon la théorie de Diderot, « ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible ».

<sup>13</sup> Le déguisement d'Egisthe est de l'invention de Lemerrier. Le « faux nom » qu'il choisit, Plexippe, est sans doute une allusion à l'histoire de Méléagre, qui tua son oncle Plexippe, tout comme Oreste tua Egisthe dans la suite de l'*Orestie*. Le nom constitue en outre une référence à sa première tragédie, *Méléagre*, mais le choix d'un référent connu, même pour un pseudonyme, est également motivé par l'adhésion à l'un des principes de la *Poétique* d'Aristote : « pour la tragédie au contraire, on s'attache aux noms d'hommes qui ont existé » (51b, 15-16).

<sup>14</sup> Le personnage est absent de toutes les autres versions de la tragédie. Lemerrier a pu trouver une référence à Strophus de Phocide, ainsi qu'à son rôle de « gouverneur » d'Oreste, dans une tirade de la Clytemnestre eschyléenne, où elle justifie l'absence du jeune prince après le retour de l'Atride (Eschyle, *Agamemnon*, v. 879-884).

<sup>15</sup> Cette *nota* est présente dans la plupart des pièces publiées chez Barba dans la collection « Conforme à la représentation ». L'ordre de la liste des personnages est repris de *ms.CF*.

<sup>16</sup> Selon la tradition classique, la fonction principale de la scène première d'une pièce de théâtre est essentiellement informative (« Que dès les premiers vers l'action préparée/ Sans peine du sujet aplanisse l'entrée », Boileau, *Art Poétique*, III, 37). Dans ce cas particulier, Lemerrier semble évoquer la structure de l'incipit de *Bajazet* : Egisthe-Acomat demande à Pallène-Osmin des renseignements concernant un monarque absent et son éventuel retour, afin de mener à bout un coup d'état.

## AGAMEMNON

<sup>1</sup> Ces vers reprennent et synthétisent la scène du retour d'Agamemnon dans la tragédie alférienne : « Cl. : [...] il cor mal regge/ A sì diversi e repentini affetti. El. : [...] Iva la fama dubbia di te spargendo orride nuove. », (Alfieri, *Agamennone*, v. I, 4, 198-205). Alfieri attribue ces vers à Clytemnestre et à Electre, alors que chez Eschyle c'est la reine seule qui accueille son mari et se plaint de « pénibles nouvelles » qu'elle recevait sans cesse (v. 855-868).

<sup>2</sup> Cette affirmation reprend une tirade de Clytemnestre de la version sénéquienne : « Delicta novit nemo nisi fidus mea » (v. 285).

<sup>3</sup> L'échange entre les deux personnages reprend le passage de *Bajazet* (I,1) où le vizir Acomat avoue le projet de son coup d'état à Osmin : dans les deux cas, le confident prend pour vraie une passion que le héros n'affiche que pour dissimuler son complot (« Voudrais-tu qu'à mon âge/ Je fisse de l'amour le vil apprentissage ?/ Qu'un cœur qu'ont endurci la fatigue et les ans/ Suivît d'un vain plaisir les conseils imprudents ?/ C'est par d'autres attraits qu'elle plaît à ma vue :/ J'aime en elle le Sang dont elle est descendue. », Racine, *Bajazet*, v. 177-181).

<sup>4</sup> Clytemnestre est issue d'une famille de femmes adultères. Egisthe fait allusion à Lédà, mère de Clytemnestre, qui trahit son mari Tyndare avec Jupiter et donna ainsi le jour à Hélène. De plus, la trahison de celle-ci semble préfigurer l'assassinat d'Agamemnon. Chez Alfieri, c'est Clytemnestre-même qui rappelle sa généalogie adultère en évoquant le nom de la mère et de la sœur (« Ma, e chi son io ? Di Leda/ non son figlia, e d'Elena sorella ? » I, 3, v. 251-252). La trahison de Clytemnestre est également associée à l'adultère d'Hélène par Hésiode, dont les vers sont cités dans la scholie à l'*Oreste* d'Euripide (Voir *Schol. ad Eur. Or.*, 249 = fr. 93 Rzach).

<sup>5</sup> « En cet aveuglement ne perds pas la mémoire », Corneille, *Cid*, v. 1505.

<sup>6</sup> « Et que si près du port, contre toute apparence,/ Un orage si prompt brisât notre espérance », Corneille, *Cid*, v. 989-990 ; « Ne m'as-tu point flatté d'une fausse espérance ?/ Puis-je sur ton récit fonder quelque assurance ? », Racine, *Britannicus*, v. 27-28. La ressemblance avec ces distiques était encore plus évidente dans les premières éditions de la tragédie qui en reprenaient la rime espérance/assurance.

<sup>7</sup> « A che m'inseguì, o sanguinosa, irata/ Dell'inulto mio padre orribil ombra ? », Alfieri, *Agamennone*, I, 1, v. 1-2.

<sup>8</sup> Le passage de l'épée du père au fils évoque l'investiture de Rodrigue (« Et ce fer que mon bras ne peut plus soutenir,/ Je le remets au tien pour venger et punir », Corneille, *Cid*, I, 5), où l'on retrouve les thèmes de l'outrage et de la vengeance. La cession de l'épée est une invention de Lemercier : d'après les sources classiques Egisthe reçut l'épée de sa mère-sœur Pélodie (Voir Hyginus, *Fabulae*, 88).

<sup>9</sup> Voir Sénèque, *Thyestes*, v. 382-384 (AT. : Poculum infuso cape gentile Baccho. TH. : Capiro fraternae dapibus donum).

<sup>10</sup> Calque syntaxique d'*Andromaque* III, 8, v. 1222 (« J'ignore quel succès le sort garde à mes armes »).

<sup>11</sup> « Huc omnis turba ad ripas effusa ruebat », Virgile, *Enéide*, VI, 305.

<sup>12</sup> L'image fait probablement allusion à Sénèque, *Agamemnon*, v. 760-761 (« Cassandra : Instant sorores squalidae/ anguinea iactant verbera »).

<sup>13</sup> Dans les versions de 1797, Lemercier introduisait à ce point la figure de Tisiphone, la furie qui, d'après la tradition, était chargée de châtier le meurtre et le parricide. A partir de Bar.1804, l'auteur lui préfère Aleceton, une figure si bien détestable que même ses sœurs et les dieux avaient du mal à

supporter sa présence (Virgile, *Eneïde*, VII). De plus, toujours d'après Virgile, Junon lui attribue le pouvoir de susciter la haine entre deux frères. La référence virgilienne pose l'accent sur le conflit entre les membres de la même famille et rend cette allusion mythologique même plus adaptée à la situation familiale des Pélopidés, tout en enrichissant la tragédie avec une référence littéraire plus noble. La figure de Tisiphone était déjà apparue dans sa première tragédie, *Méléagre* (I,1), où la furie communique à Althée dans une vision que le destin du héros dépend du flambeau sacré (Comédie Française, ms 351, p. 3).

<sup>14</sup> L'impossibilité de toucher au corps impalpable de l'ombre paternelle est sans doute un souvenir virgilien : « Ter conatus ibi collo dare brachia circum; / ter frustra comprehensa manus effugit imago, / par leuibus uentis uolucrique simillima somno » (Enéide, VI, 700-702). Lemer cier altère profondément sa source en l'adaptant à l'atmosphère sombre du récit séné quéen, modèle principal de ce passage. La tentative de s'approcher du parent défunt est également présent dans le rêve d'Athalie (II, 5), mais Racine prête en revanche à l'ombre de la reine Jézabel une existence corporelle : en tendant la main vers sa mère, Athalie touche à un « l'horrible mélange/ [...] De lambeaux plein de sang, et de membres affreux » (v. 503-505). L'ombre de Tantale demande enfin qu'on le laisse s'enfuir (« Abire in antrum carceris liceat mei ») dans le *Thyeste* de Sénèque (v. 70).

<sup>15</sup> « Encore tout teint de sang que j'ai le plus chéri », Corneille, *Cid*, v. 1660.

<sup>16</sup> « Il faut d'un vain amour étouffer la pensée, / Madame. Rappelez votre vertu passée », Racine, *Phèdre et Hippolyte*, III, iii, v. 825-826.

<sup>17</sup> Les versions de 1797 insistaient sur la généalogie divine de Clytemnestre : d'après le mythe, son père Tyndare serait né de l'union d'Oebalos avec la nymphe Bateia ou bien, d'après d'autres versions, de Périérés et Gorgophone, cette dernière étant la fille d'Andromède et de Persée. Sa parenté avec ce héros fait ainsi qu'elle soit du sang de Zeus, comme l'était d'ailleurs sa sœur Hélène, née de l'union du dieu et de Lédà.

<sup>18</sup> Le sens de culpabilité éprouvé par Clytemnestre est analogue mais spéculaire aux anxiétés de la Phèdre racinienne, qui, à la nouvelle du retour de Thésée, se voyait désormais condamnée au déshonneur (« Je mourais ce matin digne d'être pleurée/ J'ai suivi tes conseils, je meurs déshonorée », III, iii, v. 837-838).

<sup>19</sup> Cet échange reprend le dialogue entre Elettra et Clitennestra de l'acte premier (scène III) de la version alfierienn e : « CL. : (...) [Egisto] saria d'Oreste/ un nuovo padre, un difensore/ El. : Ei fora un rio tiranno (...) l'uccisor ne sarebbe » (v. 265-275). L'absence d'Electre impose, encore une fois, que les tirades soient redistribuées parmi les autres personnages. Lemer cier traduit « uccisor » (assassin) par « oppresseur » : les raisons de cette atténuation sont probablement liées au caractère modéré du personnage de Strophus, qui a du mal à concevoir le meurtre d'un enfant auquel il a « donné tous ses soins » et pour lequel, d'après Egisthe, aurait même négligé son propre fils Pylade. De plus, les autres personnages ignorent jusqu'à quel point Egisthe entend pousser sa perfidie : une allusion explicite au projet du conjuré aurait été nuisible au climax de la tragédie.

<sup>20</sup> Dans la version d'Eschyle, c'est le « veilleur » (pour reprendre la traduction de Leconte de Lisle) qui aperçoit de loin, dans le prologue, le feu « messenger de victoire » et apprend la nouvelle à la reine qui l'annonce ensuite au chœur (v. 269-280). De plus, Eschyle parvient à respecter l'unité de temps en concentrant tous les événements (la chute de Troie, la tempête, le retour d'Agamemnon ainsi que son homicide), en une seule journée. Par souci de vraisemblance, Lemer cier, tout comme Alfieri, fait commencer sa tragédie quelque temps après la conquête de Troie et pose donc l'accent sur le retard du chef des rois.

<sup>21</sup> Le thème de l'éloquence du silence, qui revient deux fois dans des contextes différents au fil de la pièce (v. 763-765 ; 1057-1058), est issu de l'univers tragique racinien. Dans cette tirade d'Egisthe on



peut effectivement entrevoir la réécriture d'un distique d'*Andromaque* : « L'amour n'est pas un feu qu'on renferme en une âme ;/ Tout nous trahit, la voix, le silence, les yeux », Racine, *Andromaque*, v. 574-575.

<sup>22</sup> « Tandem revertor sospes ad patrios lares », Sénèque, *Agamemnon*, v. 782.

<sup>23</sup> Lemerrier a pu trouver dans le théâtre anglais l'exemple d'un Oreste parlant, c'est le cas d'*Agamemnon* (1738), tragédie de James Thompson (1700-1748) : « Ag.: [...] Where shall I find, to teach thee these, Orestes, Another Troy ?/ Or. : How happy had I been! To have beheld what I must only hear !/ But I will hear it often, every day ;/ [...] But something here I feel, which bids me hope / That I shall not betray my father's honour » (Voir *Agamemnon*, II, 2, dans *The Works of James Thompson*, London, Strahan, 1788, vol. III, p. 30).

<sup>24</sup> « Oreste,/ sola mia speme, del mio trono erede », Alfieri, *Agamennone*, v. 253-254.

<sup>25</sup> L'hypotypose du souvenir d'Oreste, explicitée par l'expression « j'imaginai te voir » (« mon cœur te figurait », dans les premières éditions), s'ouvre sur le récit des exploits guerriers d'Agamemnon exposés à travers le procédé rhétorique de l'énumération. Il s'agit d'un *topos* tragique qui trouve des antécédents dans *Iphigénie* de Racine, où l'auteur expose les exploits guerriers du Péliade (« La Thessalie entière, ou vaincue ou calmée,/ Lesbos même conquise en attendant l'armée,/ De toute autre valeur éternels monuments,/ Ne sont d'Achille oisif que les amusements » v. 165-169).

<sup>26</sup> « El. : O padre, al fine/ Su questa man, su questa man tua stessa,/ Su cui, bambina io quasi al partir tuo,/ Baci infantili impressi, adulti imprimo or più fervidi baci », Alfieri, *Agamennone*, v. 210-215.

<sup>27</sup> « Je l'ai vu, tout couvert de sang et de poussière », Corneille, *Cid*, I, 5.

<sup>28</sup> « El. : [...] Deh, quando fia, de quando,/ Ch'io il vegga ? – ei grida. E poi di Troia e d'armi,/ e di nemici udendo, in tua difesa/ Con fanciullesco vezzo ei stesso agogna/ Correre armato ad affrontar perigli », Alfieri, *Agamennone*, v. 271-275.

<sup>29</sup> Allusion explicite à Homère, *Iliade*, XXIV, 15-20.

<sup>30</sup> Sur cet échange, voir le chapitre consacré à *Agamemnon*.

<sup>31</sup> Dans la tragédie grecque, Clytemnestre invite la Pythonisse à entrer dans la maison d'Atride et attribue à un accès de folie le refus de la prophétesse (v. 1064-1068). Comme chez Lemerrier, en cette occasion, Cassandre n'adresse même pas un seul mot à Clytemnestre, qui lit en son mutisme l'effet d'une incompréhension linguistique (Voir Eschyle, *Agamemnon*, v. 1035-1038).

<sup>32</sup> Les fureurs de Cassandre constituent un élément recourant dans la tragédie. On les retrouve également chez Eschyle et Sénèque. Si dans *Agamemnon* Lemerrier n'hésite pas à emprunter certains vers de Sénèque, il s'avère ensuite très critique envers le dramaturge latin, notamment à propos de son traitement du personnage de la Pythonisse. La figure de Cassandre est « conçue pour émouvoir par toutes les conditions tragiques » ; Sénèque en aurait pour Lemerrier atténué « les admirables effets », en la réduisant à un « froid et inutile hors-d'œuvre », Lemerrier *Notice sur Troilus et Cressida* parue dans *Chef-d'œuvres de Shakspeare [sic], Jules César et la tempête* [trad. M. Jay et Mme Louise Colet], avec notices critiques et historiques [...] par la plupart des collaborateurs et D. O Sullivan, Paris, Belin-Mandar, Bibliothèque Anglo-Française, 1839, p. 92. Cassandre est le personnage fétiche de Lemerrier : même vers la fin de sa vie, il y revient dans un texte dont la nature est très différente par rapport à son *Agamemnon*. Les tirades forcenées de Cassandre ont d'ailleurs été âprement critiquées par Geoffroy, qui n'y voyait que le signe d'une « fureur utérine » égarant le « cerveau » d'une « pauvre fille » dont les prévisions ne seraient que du « galimatias prophétique » (Geoffroy, feuilleton du 25 brumaire an XII, paru ensuite dans son *Cours de littérature dramatique*, Paris, Blanchard, 1819, t. 4, p. 48).

<sup>33</sup> « Viens, suis-moi. La Sultane en ce lieu se doit rendre », Racine, *Bajazet*, I,1, v. 2.

<sup>34</sup> Le souvenir de la mort d'Iphigénie, comme une ombre obscure projetée sur la famille d'Agamemnon marquant la rupture entre les deux époux, occupe une place tout aussi importante dans la version alfieriéenne. Chez Alfieri, c'est Elettra qui rappelle à Agamennone l'épisode du sacrifice (v. 65-89), en imputant à la mort de la jeune fille la cause du trouble de Clitennestra. Lemercier en fait par contre l'objet d'un entretien privé entre le roi et son confident Strophus.

<sup>35</sup> Dans la tragédie d'Alfieri, le « sacré nom » n'est effectivement jamais prononcé par le chef des rois. C'est en revanche Clitennestra qui nomme sa fille bienaimée en deux occasions (I, 2, v. 126 ; IV, 5, v. 245).

<sup>36</sup> Dans la tragédie d'Eschyle, Agamemnon et Egisthe ne se rencontrent jamais sur la scène, le fils de Thyeste n'apparaissant que dans l'épilogue. Chez Alfieri, Atride est tout à fait conscient de la présence d'Egisthe en Argos et sollicite un entretien (III, 1). Le déguisement et le faux nom de Plexippe sont effectivement une création de Lemercier, mais la reconnaissance par le biais de l'épée est en revanche reprise d'une source latine, c'est-à-dire les *Fabulae* de Hyginus (86-88). D'après l'écrivain latin, Thyeste reconnaît Egisthe, qu'Atrée avait envoyé le tuer, grâce à l'épée que sa mère Pélopie lui avait confiée. Lemercier reprend la structure de la *Fabula*, mais il insère l'épisode dans l'intrigue de sa tragédie : c'est donc Agamemnon qui démasque son cousin en reconnaissant l'épée que son père Atrée lui avait donnée pour tuer Thyeste.

<sup>37</sup> Alfieri attribue cette tirade à Agamennone : « Una città non cape/ chi di Tieste nasce e chi di Atreo », Alfieri, *Agamennone*, v. 240-241.

<sup>38</sup> « Sors, et que le soleil levé sur mes États,/ Demain près du Jourdain ne te retrouve pas », Voltaire, *Zaïre*, I, 4, v. 291-292.

<sup>39</sup> « Seigneur, vous m'offensez. Si vous mourez, je meurs », Racine, *Bajazet*, v. 1424.

<sup>40</sup> « Juste Ciel ! tout mon sang dans mes veines se glace ! », Racine, *Esther*, v. 165.

<sup>41</sup> Traduction fidèle de « composti e studiati accenti » de la version alfieriéenne (*Agamennone*, I, 1, v. 25).

<sup>42</sup> « In cor di madre a stento una tal piaga/ Sanar si può », Alfieri, *Agamennone*, I, 2, v. 61-62.

<sup>43</sup> Ce vers, c'est Lemercier qui le signale, reprend la structure métrique-syntaxique d'un vers de *Britannicus* (« Que vois-je autour de moi... Que des Amis vendus, » Racine, *Britannicus*, v. 329). Il paraît que « des auteurs très connus » avaient conseillé au jeune Lemercier de l'éliminer. Le vers est absent de Fay.1797<sub>1</sub>, mais l'auteur le rétablit à partir de Bar.1804, où il signale par une note sa filiation racinienne (voir la *Note sur les textes*).

<sup>44</sup> « Agamemnon : Festus dies est./ Ca. : Festus et Troiae fuit./ Ag. : Veneremur aras./ Ca. : Cecidit ante aras pater. », Sénèque, *Agamemnon*, v. 791-792.

<sup>45</sup> « Ca. : Ubi Helena est, Troiam puto », Sénèque, *Agamemnon*, v. 795.

<sup>46</sup> « O nuit ! nuit effroyable !/ Peux-tu prêter ton voile à de pareils forfaits ? », Voltaire, *Zaïre*, V, 7.

<sup>47</sup> Pallène invite Egisthe à se montrer devant le peuple pour calmer les esprits et soumettre la révolte. C'est la même invitation que Roxane adresse à Bajazet quand elle s'apprête à le couronner : « Il est temps de paraître,/ Et que tout le Sérail reconnaisse son Maître » (Racine, *Bajazet*, v. 1113-114).

<sup>48</sup> Cet échange est un calque de Sénèque, *Agamemnon*, v. 966-967 (« Clytaemestra : Redde nunc natum mihi/ Electra : et tu parentem redde. »), Lemercier se limite ici à attribuer à Cassandre une tirade d'Electre.

<sup>49</sup> La prophétie finale de Cassandre, qui ouvre la possibilité d'un renouveau politique par l'intervention du jeune Oreste, est reprise par Lemercier dans une de ses tragédies à sujet médiéval. « Instruit par la réussite à notre théâtre moderne de la singulière physionomie empruntée du vieil Eschyle, j'essayai de la replacer sur la scène, en créant un rôle analogue qui pût animer un sujet du moyen-âge étranger à la mythologie. Ma tragédie, intitulée *Beudoïn empereur*, tirée de l'histoire des Croisades, me fournit

une expérience heureuse; et les applaudissements du public accueillirent sous le nom d'Athanasie la figure d'une sainte veuve, éclairée d'un esprit divinatoire, et jetant, à l'égal de la fabuleuse pythonisse, une mystérieuse terreur par ses prophéties. On appela celle-ci *la Cassandre chrétienne* » (Lemercier, la *Notice sur Troilus et Cressida*, cit., p. 96). Cette analogie qu'établit l'auteur entre les deux prophétesses n'est qu'un autre témoignage du projet unitaire ordonnant l'esthétique tragique de Lemercier qui conçoit le passage de l'antiquité mythique à l'histoire nationale comme un changement de fonds mais non de langage. Sur ce aspect, voir le chapitre consacré à la tragédie.

#### PINTO, OU LA JOURNÉE D'UNE CONSPIRATION

<sup>1</sup> Distribution lyonnaise pour la création et les reprises aux Gymnase en 1834 : Le duc DE BRAGANCE : Danguin ; La duchesse DE BRAGANCE : Faivre ; La VICE-REINE de Portugal : Legaigneur ; M<sup>me</sup> DOLMAR : Herguez ; PINTO : Adam ; LOPEZ OZORIO : Rousseau ; VASCONCELLOS : Hamilton ; L'ARCHEVÊQUE de Bragues : Baudoin ; MELLO : Joanny ; MENDOCE : Sardon ; ALMADA : Cachardy ; ALVARE : Henri ; LEMOS : Auguste ; FLORA CATHARINA : Augustine ; LE CAPITAINE FABRICIO : Kime ; SANTONELLO : Jules ; FRANCISQUE : Tony ; PIETRO : Barqui ; UN VALET : Legaigneur (Voir l'extrait *Pinto, ou la journée d'une conspiration*, Lyon, Boursy, 1834, p. 2).

<sup>2</sup> Diderot désapprouvait la présence des valets sur la scène : « si un valet parle comme dans la société, il est maussade : s'il parle autrement, il est faux » (Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, III, dans *Œuvres*, cit., IV, p. 1168). Lemercier contourne la difficulté et propose ainsi un valet muet.

<sup>3</sup> Pour la création à la Comédie-Française, le premier acte, se déroulant dans une forêt, réutilisait probablement un décor d'extérieur tel que *La forêt* (1791) ou *Le Jardin* de Lemaire (1792-93), ce dernier ayant été restauré en 1799.

<sup>4</sup> Le portrait du Duc en roi fainéant l'insère justement dans le type lemercien du monarque malgré lui dont le protagoniste d'*Ophis* représente le premier exemple. Par rapport à *Ophis*, Bragance réunit à l'amusement de la chasse (élément qui est commun à presque tous les figures royales peintes par Lemercier) à l'amour pour les femmes en alliant ainsi, comme le François I de la *Panhypocrisiade*, la vénerie au libertinage.

<sup>5</sup> « Henri, à part tandis qu'ils causent tous ensemble : Quel plaisir ! Je vais donc avoir encore une fois la satisfaction d'être traité comme un homme ordinaire... de voir la nature humaine sans déguisement », Collé, *La Partie de Chasse*, éd. cit., III, 3, p. 637. Le Duc de Bragance semble ici partager les mêmes désirs que le roi Henri dans la *Partie de Chasse* mais si chez Collé la caractérisation bourgeoise de la royauté est atténuée et le monarque souhaite essentiellement de se rapprocher à ses sujets et d'être traité comme un homme commun, chez Lemercier Bragance voudrait dans un premier temps éviter les responsabilités qu'implique le titre de roi. De plus, Lemercier fait ainsi que le duc participe finalement et malgré lui à la prise de la ville : dans la réalité historique, le Duc attendit la fin des tumultes dans son palais. Sur cet aspect du Duc, voir *supra*, les pages consacrées à *Pinto*.

<sup>6</sup> Tout comme Marie dans la tragédie de *Beaudoin*, la duchesse pousse son époux vers une couronne qui ne semble pas l'intéresser. La composition de *Beaudoin* serait donc contemporaine ou successive à celle de *Pinto*, une scène presque identique se trouvant aussi chez l'Abbé de Vertot, source principale de la comédie historique de Lemercier (*Histoire des Révolutions du Portugal*, cit., p. 82-83).

<sup>7</sup> Figure du moine débonnaire issu d'un milieu populaire, Santonello s'oppose à l'Archevêque de Bragues, exemple néfaste de la collusion entre pouvoir temporel et pouvoir religieux.

<sup>8</sup> Le décor de la création prévoyait les châssis de Lesueur qui avaient servi pour *Charles IX* de Chénier.

<sup>9</sup> La scène, tout en reprenant le schéma comico-farcesque du « dépit amoureux » (méprise sur la fidélité de l'amant ; dispute ; réconciliation), semble intégrer le modèle moliéresque avec une autre source : la guerre amoureuse entre Pinto et Madame Dolmar n'est pas sans rappeler celle entre Béatrice et Bénédicte dans *Beaucoup de bruit pour rien*, la misogynie de Pinto adoucie par l'amour étant un souvenir de celle du Seigneur de Padoue dans la comédie shakespearienne.

<sup>10</sup> Sur ce monologue au souvenir beaumarchien ainsi que sur les autres monologues du personnage, voir *supra*, le chapitre consacré à *Pinto*.

<sup>11</sup> Possible allusion à la Campagne d'Italie et à la fondation de la République Transpadane (1797) à la suite de la victoire bonapartiste contre le Ducat de Milan.

<sup>12</sup> Lire « camériste ». Tout comme Beaumarchais dans le *Mariage de Figaro*, Lemer cier opte ici pour une graphie hibernisante.

<sup>13</sup> C'est-à-dire le « petit palais gothique » que Lemaire avait réalisé en 1798 pour *Blanche et Montcassin* de Arnault et dont il avait repeint en bleu les colonnes des châssis.

<sup>14</sup> L'*Encyclopédie méthodique* de Lacretelle (1788, s.v. « amitié ») décrit justement l'amitié entre les femmes comme un « phénomène » ne se produisant que très « rarement ».

<sup>15</sup> La guitare faisait uniquement partie des objets scéniques, la *Romance* prévoyant un accompagnement à la harpe ou au forte-piano. La musique d'accompagnement se signale par une structure très simple. Destinée comme il l'était à deux chanteuses non professionnelles, elle ne prévoyait pas un registre vocal particulièrement étendu ou une agilité particulière.

<sup>16</sup> Dans la première version de la pièce, le chant de la Duchesse était interrompu par l'intervention de Madame Dolmar mêlant au ton pathétique de la *Romance* un *comic relief* presque farcesque.

<sup>17</sup> Après le déguisement de la « camariste » en duchesse, Lemer cier reprend le cliché du (futur) roi déguisé en valet. Cette reprise n'est pas sans implications polémiques, si l'on pense aux affirmations de son ennemi La Harpe à propos de ce type de travestissements. La Harpe dénonce en effet l'immoralité des pièces dont l'intrigue est fondée sur le travestissement et l'échange de rôles entre maître et domestique : si une personne « bien née » tombait amoureuse d'un « valet prétendu » en ignorant la véritable identité de ce dernier, son « avilissement » serait « réel », il s'agirait d'une « une immoralité dont les conséquences sont dangereuses » (La Harpe, *Lycée*, cit., t. XII, p. 553). Pour ce déguisement, Lemer cier repense sans doute au *Jeu de l'amour et du hasard*, la comédie de Marivaux vantant pas moins de 62 reprises parisiennes entre 1797 et 1799.

<sup>18</sup> L'acte IV réutilisait le « palais gothique » de Lemaire ayant déjà servi pour *Macbeth* de Ducis en 1784.

<sup>19</sup> La didascalie témoigne d'une attention toute particulière pour la mise en scène : Lemer cier essaie de ne pas réduire le moment de la conspiration en un simple dialogue et ajoute à l'échange des conjurés cette note naturaliste.

<sup>20</sup> La variante de 1828 (« au saut du lit ») est vite éliminée par Lemer cier pour circonscrire l'unité de temps, ce qui ne se produit d'ailleurs pas : la révolte se déroulant à l'aube, la « journée » de la conspiration dépasse légèrement l'étendue des vingt-quatre heures canoniques.

<sup>21</sup> En dépit de l'atténuation du dénouement au fil des éditions, ce discours mêlant la pragmatique rhétorique militaire au modèle oratoire asianique (Pinto insiste effectivement sur le sens de la vue) tend à peindre le côté le plus violent de la révolution que l'auteur ne peut s'empêcher de reprocher.

<sup>22</sup> Le résumé imprimé lors de la reprise lyonnaise contient la citation *in extenso* de plusieurs passages des scènes XII à XIV du quatrième acte. Les extraits sont composés de manière à former un texte homogène et cohérent calqué sur le discours de Pinto au conjurés de la scène XII (Voir *Pinto, ou la*

*journée d'une conspiration*, Lyon, Boursy, 1834, p. 6-7). Cela indiquerait enfin que, même à Lyon, c'était la nouvelle version de *Pinto* que l'on jouait.

<sup>23</sup> Lemer cier réserve au muet, personnage populaire aux mouvances grotesques, un rôle central dans la conjuration. Véritable propage de *Pinto*, le valet est bien le responsable de l'enfermement du tyran et de sa défaite. Le rôle du muet implique également l'abaissement du registre de la pièce : d'un point de vue esthétique, la présence de Pietro marque la descente de l'histoire dans le registre du comique.

<sup>24</sup> Dans ce passage, Lemer cier s'éloigne progressivement de la source historique, où l'on assistait à un véritable lynchage (voir Abbé de Vertot, *Les Révolutions du Portugal*, cit., p. 121). Sur ce changement, voir aussi le chapitre dédié à *Pinto* dans la présente étude.

<sup>25</sup> L'élimination de la mort sur la scène donne au cri « point de meurtre » une sauveur toute particulière : en éliminant l'épisode le plus violent du dénouement, Lemer cier semble ici vouloir discipliner sa comédie en essayant d'évacuer le mélange des genres qu'impliquerait une mort insérée dans le cadre d'une pièce comique dont la fin doit être gaie par définition. Dans la source historique (voir *supra*) Vasconcellos est tué par une populace en furie ; dans le premier jet de la pièce de Lemer cier, une tirade de *Pinto* (« cet homme n'ira pas loin ») fait entendre que le personnage subit le même traitement : en éliminant complètement la mort de Vasconcellos dans la version de 1834, l'auteur veut peut-être prendre ses distances de *Cromwell*, qui se clôt justement avec le trépas du conjuré Syndercomb, massacré par le peuple.

#### LEMERCIER ET L'« ECOLE ROMANTIQUE »

<sup>1</sup> Il s'agit de la première allusion à *Pinto* que fait Lemer cier dans un texte imprimé. L'auteur se réfère à la *Mort de Louis XI* (1783), drame historique de Sébastien Mercier. Dans la conclusion de cet article, Lemer cier annonce ce qu'il ne précise enfin qu'en 1828 dans l'*Avant propos* de ses *Comédies historiques*, où les proportions de la nouveauté de sa *Journée d'une conspiration* sont redéfinies par rapport à la tradition du théâtre français et notamment par rapport à Molière et Beaumarchais.

<sup>2</sup> Dans ce long discours, Lemer cier propose un examen lucide du théâtre de son temps et s'interroge sur les possibilités de réforme de la scène française. Lemer cier se lance d'abord en un réquisitoire contre les théâtres étrangers : Schiller et Shakespeare offrent effectivement des caractères intéressants que la tragédie peut bien utiliser comme modèles si cette imitation n'affecte pas la forme du genre de Melpomène. La vraie cible de Lemer cier ne sont donc pas les auteurs étrangers mais plutôt leurs imitateurs français qui avaient désormais captivé la faveur du public : l'éloge du théâtre espagnol – et notamment de Lope de Vega et Calderon de la Barca, qui étaient conscients de leurs « railleries » – lui sert donc de contremodèle pour attaquer la schilléromanie croissante de la tragédie française. Après un réquisitoire en faveur des paradigmes antiques et de modèles classiques, Lemer cier oriente son discours sur les genres intermédiaires. La réussite dans le drame ne s'évalue qu'à partir du résultat au théâtre et non de la théorie : une fois établie la recevabilité de cette licence – que Lemer cier restreint aux genres intermédiaires et dont il se sert pour justifier les hardiesses de *Pinto* et *Colomb* – l'auteur décourage les jeunes dramaturges qui voudraient se consacrer au génie de Momus. En dépit d'une majeure liberté d'exécution et d'écriture, le genre intermédiaire risque de faire tomber dans le piège du mauvais goût tout auteur qui ne serait pas capable d'en maîtriser les difficultés.

<sup>3</sup> « J'approuve l'auteur de ces drames diserts/ Qui ne s'abaisse point jusqu'à parler en Vers./ Un vers coûte à polir, et le travail nous pèse ;/ Mais en prose du moins on est sot à son aise », Nicolas-Joseph-Florent Gilbert, *Le Dix-huitième siècle, Satire I*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Dalibon, 1823, p. 32.

<sup>4</sup> Dans cet article, Lemer cier – qui s’apprête à publier son recueil de *Comédies historiques* – revient sur ses positions radicales de 1825 (voir *supra*) et se sert de l’exemple de Sébastien Mercier pour légitimer les genres intermédiaires. Le drame devient donc une typologie textuelle acceptable, quoiqu’inférieure à la tragédie et à la comédie, et par sa nature de genre subalterne doit être relégué dans les scènes mineures. Lemer cier précise également ses vues envers les dramaturgies allemandes et anglaises : l’imitation de ces modèles allochtones est donc possible, à condition qu’elle demeure l’apanage du drame et non de la haute tragédie. De ce point de vue, l’auteur de *Pinto* légitime également le caractère schillérien de sa première tragédie historique qu’il est sur le point de republier.

<sup>5</sup> S’il n’y a aucune preuve que cet entretien entre Lemer cier et Mercier eut vraiment lieu, les *Déserteur* fut effectivement repris à l’Odéon le 16 août 1811 (voir Pore et Monval, *L’Odéon*, cit., vol. 1, p. 233).

<sup>6</sup> Publié au lendemain de la *Préface* de *Cromwell*, cet *Avant-propos* se veut une défense et une illustration du genre de la « comédie historique ». Tout en inscrivant ce nouveau genre dans l’expérience du classicisme, Lemer cier y revendique l’authenticité et l’originalité de son entreprise et son autonomie par rapport aux expériences théâtrales de la « nouvelle école » en affichant comme modèles Molière et Beaumarchais et en se taisant sur sa dette envers Schiller ou Shakespeare, auteurs fétiches du romantisme. Sur le genre de la « comédie historique » et sur sa réception au fil des années, voir les parties II et III de ce travail.

<sup>7</sup> « L’idée de cette pièce, dont je ne prends la liberté de vous entretenir que relativement à de nouvelles considérations sur l’art comique, je la dois à Molière qui, dit-on, laissa dans ses manuscrits le titre de *L’Homme de Cour*; projet d’ouvrage qu’il parut léguer en mourant à ses disciples. Heureux s’il était permis à son plus humble et plus ardent admirateur de devenir au moins en ceci son exécuteur testamentaire! », *Cours analytique de littérature*, cit., t. II, p. 418. *L’Homme de cour* est une pièce légendaire et perdue parfois citée en tant qu’avant-texte de *Tartuffe* ou de *Dom Juan*. Mercier semble y faire également allusion dans son *Molière* de 1776 (« Il me faut rêver à mon Malade Imaginaire, à mon Envieux, à mon Homme de cour... Oh ! Je garde celui-ci pour le dernier... Si la mort ne me surprend point, vous verrez un miroir, Messieurs les courtisans ! », Mercier, *Molière*, éd. cit., V, 4) et c’est bien chez lui que Lemer cier en aurait pu puiser la référence. Par son *Richelieu*, Lemer cier se pose en tant qu’héritier de Molière, comme il l’avait été de Beaumarchais grâce à *Pinto*. En inscrivant ses comédies historiques et – pour ce qui concerne *Richelieu* – sa comédie nationale dans le sillage de Molière, Lemer cier essaie de montrer qu’un renouveau de la scène française serait possible à partir de l’observation et de l’étude de ses véritables chefs-d’œuvre, c’est-à-dire sans recourir à la dramaturgie envahissante de la « scène germanique » et sans sortir de la haute littérature en tombant dans les bassesses du mélodrame.

<sup>8</sup> La comédie historique révèle ici son pouvoir d’analyse et de réflexion et montre son approche sinon pédagogique du moins problématique aux faits de l’histoire qu’elle est censée exposer sur les tréteaux. L’idée de « mettre les mémoires en action » rapproche encore une fois Lemer cier de son quasi-homonyme : « C’est à la poésie dramatique qu’il appartient d’animer l’histoire languissante et froide dans ses narrations ; de retracer avec précision et vérité les événements les plus faits pour instruire les siècles futurs, en leur exposant les tableaux des calamités passées. Calamités toujours prêtes à renaître, et que les hommes ne pourront éviter qu’en rejetant les opinions absurdes de leurs ancêtres, et en gémissant sur leur aveuglement et leur frénésie » Louis-Sébastien Mercier *La destruction de la Ligue* (1782), Genève, Slatkine, 1970, p. 324.

<sup>9</sup> La *Préface* de cette « parodie-mélodrame », violent attaque dirigée contre Victor Hugo, montre également une approche nouvelle aux modèles allemands et à leurs imitations : si dans les *Remarques* de 1825 l’émulation de Schiller ou Goethe était nuisible pour la scène de Melpomène, en 1829 elle

s'avère pour Lemer cier tout autant néfaste pour les modèles qu'elle voudrait pérenniser, dans la mesure où le procédé imitatif implique une déformation de l'original. Les théâtres étrangers ne seraient donc pas fondés sur une esthétique exécrationnelle : ils sont parfaitement adaptés au contexte où ils ont vu le jour. Les transplanter sur la scène française impliquerait une déperdition manifeste de leur poésie qui, sans permettre un véritable renouveau de la scène française, dénature et ternit les beautés de la scène allemande que Goethe ou Schiller ne pourraient que désavouer. Face à ses « enfants trouvés » qui ont cherché dans *Pinto* et dans la *Panhypocrisiade* des instruments de légitimation de leur esthétique extravagante, Lemer cier oppose ainsi le dédain des imités envers leurs imitateurs (voir *supra*, le chapitre sur la réception romantique de *Pinto*).

<sup>10</sup> Dans ce poème, petite *summa* ironique de ses idées estético-politiques, Lemer cier réaffirme – en politique comme dans les arts – la supériorité des modèles antiques, vers lesquels il faudrait se diriger pour trouver des paradigmes de gouvernement rationnels fondés sur un accord entre le *princeps* et le peuple, mais aussi des paradigmes d'un art rationnel fondé sur l'observation de la nature et non sur les « caprices gothiques » du Moyen Age et du seizième siècle.

<sup>11</sup> En évoquant dans la *Préface* du *Sylphe* de Charles Dovalle « le grand mouvement social » de 1789, Hugo écrit en 1830 l'une des définitions le plus connues du romantisme, qui ne serait finalement que la traduction de l'idéal d'une liberté révolutionnaire dans le domaine de l'expression littéraire (« Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, que le libéralisme en littérature », Hugo, *Préface* dans Charles Dovalle, *Le Sylphe, Poésies de feu Charles Dovalle*, Paris, Ladvocat, 1830, p. V ; XII, reprise pour la préface d'*Hernani* de la même année). Dans ce court poème, Lemer cier compare la révolution romantique et les bouleversements dans les codes esthétiques et langagiers qu'elle aurait entraînés aux dérives de la Révolution de 1789, en présentant le romantisme comme une sorte de terrorisme en littérature : s'agit-il d'une réponse inédite de Lemer cier à l'auteur d'*Hernani* ?





## **Bibliographie**

Cette bibliographie s'organise en quatre sections. La première consiste en l'inventaire des œuvres que Lemercier a publiées ou représentées au cours de sa vie, ainsi que des œuvres acceptées par les différents théâtres qui n'ont pas reçu les feux de la rampe. La seconde section contient un inventaire des documents manuscrits consultés : un classement synthétique du fond « Lemercier » conservé la Médiathèque de Bayeux – Centre « Guillaume le Conquérant » est suivi d'une liste de autres sources manuscrites consultées dans les bibliothèques parisiennes. La troisième section regroupe les documents de presse, les pièces de théâtre, les ouvrages littéraires, ainsi que d'autres témoignages consultés soit dans des éditions de l'époque, soit dans des éditions critiques modernes qui ont été fondamentaux pour la reconstruction du contexte historique et littéraire. La bibliographie se complète enfin par les ouvrages de références : l'inventaire des textes critiques modernes sur Lemercier précède ainsi une liste des études sur le théâtre et des autres ouvrages cités dans ce travail. Les œuvres de Lemercier son rangées par ordre chronologique de représentation ou de publication ; le reste de la bibliographie suit un ordre alphabétique.

## 1 Œuvres de Lemercier

Ouvrages représentés ou reçus ; textes publiés. Le lieu de publication est toujours Paris

Titre	Lieu et date de la création	Première édition
<i>Méléagre</i> (tragédie en cinq actes et en vers)	Odéon, 29/02/1788	
<i>Epître d'un prisonnier délivré de la Bastille</i>		s.l., n. d., 1789
<i>Les voyages de Scarmentade en cinq pays</i> (1792)	Odéon, 20/10/1808	
<i>Lovelace</i> (comédie en cinq actes et en vers)	Théâtre de la Nation, 20/04/1792	
<i>Le Tartuffe Révolutionnaire</i>	Théâtre Français, 20/12/1794	
<i>Le Lévitte d'Éphraïm</i> (tragédie en trois actes et en vers)	Théâtre Français, 04/02/1796	
<i>Agamemnon</i> (tragédie en cinq actes et en vers)	Théâtre Français, 24/04/1797	Fayolle, 1797
<i>La Prude</i> (comédie en cinq actes et en vers)	Feydeau 03/12/1797	
<i>Ophis</i> (tragédie en cinq actes et en vers)	Théâtre Français, 21/12/1798	Fayolle, 1798
<i>Penthée</i> (tragédie lyrique en trois actes, 1798)	reçue à l'Opéra en 1798	
<i>Les quatre métamorphoses</i> (poèmes érotiques)		Laloy, 1799
<i>Pinto ou la journée d'une conspiration</i> (tragédie historique en cinq actes et en prose, 1798-1800)	Théâtre Français, 22/03/1800	Huet Charon, 1800
<i>Les trois fanatiques,</i> philosophicomique en 4 chants	poème	Didot l'aîné, 1800
<i>Homère, Alexandre</i>		Raynouard, 1800 1801

<i>Fragments de poèmes inédits (Discours de la foi, Discours de l'Impie ; Discours de la métempsychose, Coup d'œil sur les vicissitudes perpétuelles de la politique humaine)</i>		s.l., n.d., s.d
<i>Ismaël au désert ou l'origine du peuple arabe (puis Agar ou l'origine du peuple arabe, scène orientale en vers)</i>	Odéon, 23/01/1818	Marchands de nouveauté, 1802
<i>Un de mes songes, ou quelques vers sur Paris</i>		Renouard, 1802
<i>Isule et Orovèse, (tragédie en cinq actes et en vers, 1800)</i>	Théâtre Français, 05/01/1803	Barba, 1803
<i>Nihil sub sole novum</i>		<i>Décade philosophique</i> , 10 décembre 1803
<i>Philippe Auguste, tragédie en trois actes</i>	reçue à l'Odéon, 4 novembre 1803 (reçue)	
<i>Les âges français (poème en quinze chants, suivi de La vie et la mort du juste)</i>		Barba, 1803
<i>Hérologues, ou Chants des poètes rois, et l'Homme renouvelé, récit moral en vers</i>		Renouard, 1804
<i>Traduction des vers dorés de Pythagore et deux idylles de Théocrite ; suivie d'un Dialogue entre Démocrite et Hippocrate et d'un Discours sur la métempsychose</i>		Barba, 1806
<i>Discours de la Nature sur l'équilibre universel et autres fragments [l'opuscule contient L'esprit de Saint Jérôme et L'esprit de Rabelais]</i>		Brasseur aîné, 1806
<i>Epître à Talma</i>		Collin, 1807
<i>Epître sur la pudeur</i>		<i>Mercure de France</i> , juin 1808
<i>Plaute ou la comédie latine (comédie en trois actes et en vers)</i>	Théâtre Français, 20/01/1808	Collin, 1808

<i>Baudouin Empereur</i> (tragédie en trois actes et en vers)	Odéon, 09/08/1826	Collin, 1808
<i>Essais poétiques sur la théorie newtonienne tirés de l'Atlantiade, poème inédit.</i>		Collin, 1808
<i>Ode à l'hymen, par Népomucène Louis Lemercier, mise en musique par Chérubini</i>		s.d. [mais 1810]
<i>La démence de Charles VI</i> (tragédie en cinq actes et en vers, 1806)	Reçue à l'Odéon pendant l'été de 1820	Barba, 1820
<i>Christophe Colomb</i> (comédie historique en trois actes et en vers)	Odéon, 7/03/1809	Didot Jeune, 1809
<i>Atlantiade ou la théogonie newtonienne</i>		Pichard, 1812
<i>Ode sur le doute des vrais philosophes, à qui les faux zélés imputent l'athéisme</i>		Didot jeune, 1812
<i>Discours pour les funérailles de Legouvé 1812</i>		Firmin Didot, [1812]
<i>Epître sur le bonheur de la vertu prononcée</i>		s.l., n.d. [1813]
<i>Chant dithyrambique aux jeunes gens qui ont rendu les derniers honneurs à Delille</i>		s.l., n.d. [1813]
<i>Epître à Bonaparte, sur le bruit répandu qu'il projetait d'écrire des commentaires historiques</i>		Marchands de nouveauté, 1814
<i>Réflexions d'un Français, sur une partie factieuse de l'armée française</i>		Dentu, 1815
<i>Charlemagne</i> (tragédie en cinq actes et en vers, 1800)	Théâtre Français, 27/06/1816	Barba, 1816
<i>Le Frère et la sœur jumeaux</i> (comédie en trois actes et en vers)	Odéon, 07/11/1816	Barba, 1816
<i>Le Faux bonhomme</i> (comédie en trois actes et en vers)	Théâtre Français, 25/01/1817	Barba, 1817
<i>Le complot domestique ou le maniaque supposé</i> (comédie en trois actes et en vers)	Odéon, 16/06/1817	Barba, 1817

<i>Observations critiques sur l'ouvrage intitulé « le Génie du christianisme », par M. de Chateaubriand, pour faire suite au « Tableau de la littérature française » (Lemercier et alii)</i>		Maradan, 1817
<i>Cours analytique de littérature générale</i>		Nepveu, 1817-1818
<i>La Mérovéide ou les champs catalauniques</i> (poèmes en quatorze chants)		Firmin Didot/ Nepveu, 1818
<i>D'une opinion de M. de Châteaubriand dans le Conservateur</i>		Didot, 1818
<i>Du second Théâtre Français ou instruction relative à la déclamation dramatique</i>		Nepveu, 1818
<i>La Panhypocrisiade ou le spectacle infernal du seizième siècle, comédie épique</i>		Firmin Didot, 1819
<i>Analyse raisonnée du théâtre de Chénier</i>		<i>Revue Encyclopédique</i> (1819) ; repris dans l'introduction du Tome I des <i>Œuvres complètes</i> de Chénier (Robert et Dantou, 1826)
<i>Clovis</i> (tragédie en cinq actes et en vers, 180?)	Odéon, 1831	Baudouin Frères, 1820
<i>Frédégonde et Brunehaut</i> , (tragédie en cinq actes et en vers, 1820)	Odéon, 27/03/1821	Barba, 1821
<i>Ode à notre âge analytique</i>		Baudouin fils, 1821
<i>Louis IX en Egypte</i> (tragédie en cinq actes et en vers)	Odéon, 04/08/1821	Barba, 1821
<i>Ode sur la Melpomène des Français</i>		Louis Libraire de Savoie, 1803
<i>Chant pythique sur l'alliance européenne</i>		Firmin Didot, 1820
<i>Galerie française, ou Collection de portraits des hommes et des femmes qui ont illustré la France dans les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles avec des notices et des fac simile précédée d'une introduction (par Nepomucène L. Lemercier continuée par Andrieux).</i>		Firmin Didot, 1821

<i>M. de Noirville ou le Corrupteur</i> (comédie en cinq actes et en vers, 1812), précédé de <i>Dame censure ou la corruptrice</i> (tragédie en un acte et en prose)	Odéon, 26/11/1822	Barba, 1823
<i>La Paysan albigeois</i>		Firmin Didot, 1823
<i>Richard III et Jeanne Shore</i>	Théâtre Français, 01/04/1824	Firmin Didot, 1824
<i>Chants héroïques des Montagnards et Matelots grecs</i>		Bruxelles, Tarlier, 1825
<i>Chants héroïques des Montagnards et Matelots grecs et Suite des Chants héroïques</i>		Canel, 1825
<i>Les Martyrs de Souli</i> , (tragédie en cinq actes et en vers)		Canel, 1825
<i>Ode à la mémoire du comte de Souza</i>		Firmin Didot, 1825
<i>Les apparences trompeuses ; Impromptu sur la mort de Bréguet ; Boutade</i> , dans <i>Les contemporaines</i> , recueil de poésies et chansons inédites, pour 1825		Bouquin de la Souche Ponthieu 1825
<i>Remarques sur les bonnes et les mauvaises innovations dramatiques</i>		Revue encyclopédique, Avril 1825
<i>Principes et développements sur la nature de la propriété littéraire</i> (présentés à la commission royale sur la propriété littéraire, tirage à 80 exemplaires, non destinés au commerce)		Pillet, 1826
<i>Dialogue de Charles VI premier et Charles VI second</i> , dans la troisième édition de <i>La démence de Charles VI</i>		Toquet, 1826
<i>Camille ou la Capitole sauvé</i> (1808)		Barba Canel, 1826
<i>Les deux filles spectres</i> (mélodrame en trois actes et en prose)	Porte Saint Martin, 1827	Barba, 1827
<i>Notice sur Talma</i>		Rignoux, 1827
<i>Discours sur le prix de vertu</i>		Firmin Didot, 1828
<i>Comédies Historiques</i> , contenant <i>Pinto, Richelieu ou la journée des dupes</i> (1804), <i>L'Ostracisme</i> (1804).		
<i>Cain ou Le Premier meurtre</i> (parodie mélodrame mêlée de couplets en 3 actes)		Constant Chantpie, 1829

Lemercier ( <i>et alii</i> ) notes et commentaires de Pline, <i>Histoire naturelle</i> , traduction nouvelle par M. Ajasson de Grandsagne		C. L. F. Panckoucke, 1829 1833
<i>Le Triomphe national. Ode en hommage aux citoyens de Paris</i> (1830), dans <i>La Lyre nationale ou 1789, 1815, 1830, dédiée à la jeune France</i>		Belin, 1831
<i>Le Serfs polonais</i> (mélodrame en trois actes et en prose)	Ambigu Comique, 15/06/1830	Riga, 1830
<i>Népomucène L. Lemercier, à ses concitoyens, sur la grande semaine</i>		Librairie des étrangers, 1831
<i>Vœu d'un membre du Comité polonais, adressé au gouvernement du roi des Français</i>		Everat, 1831
<i>Alminti ou le mariage sacrilège</i> (roman physiologique, 1833 1834, 2 t.)		Dupuy, 1834
<i>Réflexions sur le danger des applications de la conjecturale doctrine orthophrénique, lues à l'Académie des sciences</i>		Firmin Didot, 1835
<i>L'Héroïne de Montpellier</i> (mélodrame en cinq actes et en prose)	Porte Saint Martin, 07/11/ 1835	Barba, Delloye, Bezou, 1835
<i>Translation des restes de Florian, à la commune de Sceaux, le 13 septembre 1839 à l'Académie Française</i>		Firmin Didot, s.d. [1839]
<i>Notice sur Troilus et Cressida, dans Chef d'œuvres de Shakspeare [sic], avec notices critiques et historiques [...] par la plupart des collaborateurs et D. O Sullivan</i>		Belin Mandar, Bibliothèque Anglofrançaise, 1839.

## 2 Sources manuscrites et documents des collections spécialisées

- Médiathèque municipale de Bayeux – Centre « Guillaume le Conquérant » :

Ms 239 : Documents provenant de Népomucène Lemercier, de l'Académie Française. Papiers personnels et papiers concernant sa famille.

Ms 240 : Biographie de N. Lemercier dans celles intitulées *Les hommes du jours* (notes y relatives, par sa veuve, pour M. de Salvandy ; autres notes de sa fille, en addition à celles de Madame Lemercier (1840).

Ms 241 : Lemercier. Vers signés.

Ms 242 : Chansons autographes non signées.

Ms 243: Lemercier. Proses signées : correspondance ; affaire de la Légion d'honneur ; affaire de la rue des Pyramides ; note pour les journaux concernant sa tragédie de *Frédégonde et Brunehaut* (1821).

Ms 244 : Lemercier, prose autographe non signée.

Ms 245 : pièces en vers non signées et fragments de tragédies.

Ms 247 : pièces en prose non signées (dont l'examen du *Génie du christianisme*) ; traduction de *L'immortalité* de Young.

Mss 248, 249, 249bis 249, ter 350, 352, 353, 354, 370, 371, 372, 414 : Correspondance (lettres adressées à N. Lemercier et à sa famille ).

Ms 251 : pièces en vers signées et non signées.

Ms 351 : *Méléagre*, tragédie en cinq actes, représenté (sic) par les comédiens ordinaire du Roy (sic).

Ms 373 : pièces concernant l'affaire de de La Ville de Mirmont.

Mss 454, 454 bis 455, 456 : N. Lemercier : essais poétiques ; recueil factice de pièces imprimées ; traduction de vers de Martial et Horace. Ms 455 contient le manuscrit des variantes de *Pinto* appartenue à Gustave Larroumet (*var.B*). La plupart des documents ne sont pas datés.

- Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française :

*Agamemnon*, ms 407.

*Lovelace*, ms 393.

*Méléagre*, ms 356.

*Pinto, ou la journée d'une conspiration*, ms 414 bis.

*Pinto, ou la journée d'une conspiration*, 1 PIN Lem.

Dossiers : « Talma », « Lemercier ».

- Bibliothèque Nationale de France :

Cabinet des estampes.

Fonds Rondel.

Fonds Taylor.

*Pinto, ou la journée d'une conspiration*, BNF 8- RF- 29875.



*Copies des rôles joués par Talma, exécutées pour lui, avec annotations de sa main et de celle des auteurs, ms 14032-14033.*

- Archives Nationales (rapports de censures)

*Baudouin empereur, F18 618A.*

*Camille, F18 618A.*

*Charlemagne, F18 616.*

*Complot domestique, F18 585.*

*Le faux bonhomme, F18 585.*

*Frédégonde et Brunehaut, F18 616.*

*Le frère et la sœur jumeaux, F18 585.*

*Richard III, F18 617B.*

*Louis IX en Egypte ou Saint Louis, F18 616, F21 967.*

*Le corrupteur, F18 590.*

*La Démence de Charles VI, Charles VI (La Ville de Mirmont), F21 966.*

*Pinto, ou la journée d'un conspiration, F7 3701.*

### **3 Documents de presse, ouvrages littéraires, témoignages**

#### **3.1 Périodiques XVIIIe-XIXe siècle et autres documents de presse**

dépouillement de la création de *Méléagre* (1788) à la dernière reprise de *Frédégonde et Brunehaut* (1842)

-L'Almanach des muses	-La Gazette de France	-Le Mercure de Londres
-L'Almanach des spectacles	-La Gazette Nationale	-Le Moniteur universel
-Les Annales dramatiques	-Le Globe	-Le Nain jaune
-Les Annales encyclopédiques	-Le Journal de l'Empire	-Le National
-Les Annales politiques	-Le Journal de l'opinion	-Le Nouveauté
-L'Année littéraire	-Le Journal de la République française	-Les Nouvelles de Paris
-L'Annuaire Historique	-Le Journal de Paris	-L'Opinion
-Le Censeur dramatique	-Le Journal des Débats	-Pandore
-La Chronique de Paris	-Le Journal des savants	-Les Petites affiches
-Le Constitutionnel	-Le Journal des spectacles	-La Quotidienne
-Le Courrier des spectacles	-Le Journal général de la littérature de France	-Le Republicain français
-Le Courrier des Théâtres	-Le Journal général des théâtres	-La Revue encyclopédique
-Le Courrier français	-The London quarterly review	-Les Semaines critiques
-La Décade philosophique	-Le Magasin encyclopédique	-Le Spectateur du Nord
-Le Drapeau blanc	-Le Mémorial dramatique	
-L'Esprit des journaux	-Le Ménestrel	
-La France littéraire	-Le Mercure de France	

## 3.2 Volumes imprimés

### 3.2.1 Editions XVIIIe-XIXe siècle

- AIGNAN, Etienne, *Brunehaut, ou les successeurs de Clovis* Paris, Vente, 1811.
- ANDRIEUX, François, *Molière avec ses amis, ou le souper d'Auteuil*, Paris, Madame Masson, 1804.
- Annales d'hygiène publique et médecine légale*, 1835, 13, première partie.
- ANSEAUME, Louis, *Les deux chasseurs et la laitière*, musique de DUNI, Paris, Cailleau, 1769.
- ARNAULT, Antoine-Vincent, *De Shakespeare et du mélodrame*, dans *Œuvres. Critiques philosophiques et littéraires*, Paris-Leipzig, Bossange, 1827, t. 2.
- ARNAULT, Antoine-Vincent, *Souvenirs d'un sexagénaire*, Paris, Dufey, 1833, t. 2.
- AUDE, *Cadet Roussel aux Champs-Élysées, ou la colère d'Agamemnon, parodie-vaudeville en 1 acte, mêlée de mystifications, pantomimes, cérémonies*, etc. par Aude, Paris, Fage, 1801.
- BACULARD D'ARNAUD, François-Thomas de, *Coligni*, nouvelle édition revue et augmentée, Lausanne, Bosquet, 1789.
- BACULARD D'ARNAUD, , François-Thomas de, *Fayel*, tragédie, s.l., Lelay, 1773.
- BALZAC, Honoré de, *Une fille d'Eve*, dans *Scènes de la vie privée*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1839, t. 1.
- BARBA, Jean Nicolas, *Souvenirs de Jean Nicolas Barba, Ancien Libraire au Palais-Royal*, Paris, Ledoyen et Giret, 1846.
- BARRE, RADET, DEFONTAINES ET ARMAND-GOUFFREE, *Cassandra-Agamemnon et Colombine-Cassandra, parodie d'Agamemnon, en un acte, en prose, mêlée de vaudevilles*, Paris, Mme Masson, 1803.
- BELLOY, Pierre de, *Discours de réception de Pierre de Belloy à l'Académie Française* (8 janvier 1772), *Œuvres complètes de M. de Belloy*, Paris, Cussac, 1782, t. 6.
- BELLOY, Pierre de, *Gabrielle de Vergy* (1777), Paris, Barba, 1817.
- BIANCOLELLI, Pierre-François, *Agnès de Chaillot*, Dijon, Lefay, 1777.
- BOUILLY, Jean-Nicolas, *L'abbé de l'épée*, comédie historique en cinq actes et en prose, Paris, André, 1799.
- BRICHETEAU, Isidore, *Philippe Pinel, son Ecole, son influence*, Paris, Panckoucke, 1828.
- BRUMOY, Pierre (éd.), *Le théâtre des grecs, édition revue et augmentée* par MM. ROCHEFORT et du THEIL, Paris, Cussac, 1785.
- Bulletin annoté des lois, décrets et ordonnances: depuis le mois de juin 1789 jusqu'au mois d'aout 1830*, Paris, Dupont, 1836.

- CAILHAVA D'ESTANDOUX, Jean-François, *De l'Art de la comédie, ou Détail raisonné des diverses parties de la comédie et de ses différents genres, suivi d'un traité de l'imitation, où l'on compare à leurs originaux les imitations de Molière et celles des modernes... terminé par l'exposition des causes de la décadence du théâtre et des moyens de le faire refleurir*, Paris, Didot aîné, 1772-1776, 4 vol.
- CAILHAVA D'ESTANDOUX, Jean-François, *De l'Art de la comédie*, Paris, Pierres, 1789, 2 t.
- CAILHAVA D'ESTANDOUX, Jean-François, *Le mariage interrompu*, Paris, Merlin, 1769.
- CAILHAVA D'ESTANDOUX, Jean-François, *Le Tuteur dupé, comédie en 5 actes et en prose ; sujet tiré de Plaute, acte deuxième du Soldat fanfaron*, Paris, Veuve Duchesne, 1765.
- Catalogue de costumes, tableaux, dessins, gravures, et autres objets d'art composant le cabinet de feu François-Joseph Talma*, Paris, David, Gibé, Monfort, 1827.
- CHAPUS, Eugène, *Chasses de Charles X, souvenirs de l'ancienne cour*, Paris, Beauvais, 1837.
- CHARTIER, Philibert, *La vérité sur M. Lemercier et ses ouvrages, suivie de quelques observations littéraires sur Pinto*, Paris, Palais-Royal, 1827.
- CHARTIER, Philibert, *Dialogue sur le Charles VI de M. Népomucène Lemercier, et celui de M. de La Ville de Mirmont*, Paris, Ponthieu, 1826.
- CHAS, Jean, *Parallèle de Bonaparte et Charlemagne*, Paris, Everat, 1803.
- CHASSIRON, *Réflexions sur le comique larmoyant*, Paris, s.n., 1749.
- CHATEAUBRIAND, François René de, *Des alliés*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1861, t. 7.
- CHATEAUBRIAND, François René de, *Voyage en Amérique (1827)*, dans *Œuvres*, Paris, Dufour et Mulat, 1852, t. 3.
- CHENIER, Marie-Joseph, *Fragments sur les unités de jour et de lieu dans le poème dramatique*, dans *Œuvres*, Paris, Guillaume, 1825, t. IV.
- CHENIER, Marie-Joseph, *Œuvres complètes*, [édition commentée par LEMERCIER], Robert et Dantou, 1826.
- CHENIER, Marie-Joseph, *Théâtre, précédé d'une analyse par M. Népomucène LEMERCIER*, Paris, Baudouin Frères, 1821, 3 vol.
- CHENIER, Marie-Joseph, *Tibère. Avec une analyse de cette pièce, par M. Népomucène LEMERCIER, Membre de l'Institut*, Paris, Ponthieu, Libraire, Palais-Royal, 1819.
- CORNEILLE, Pierre, *Théâtre*, avec notes et commentaires de VOLTAIRE, Paris, Ditot l'aîné, 1795, 2 vol.

- Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1791*, Paris, Buisson, 1812.
- CREBILLON, Prosper Jolyot de, *Atrée et Thyeste*, La Haye, Johnson, [1711].
- CROFT, Herbert, *Bonaparte Consul à vie*, Paris, Pougens, 1803.
- D'ALEMBERT, *Œuvres philosophiques, historiques et littéraires*, Paris, 1805, t. I.
- DELAVIGNE, Casimir, *Le Paria*, Paris, Barba, 1821.
- DELAVIGNE, Casimir, *L'Ecole des vieillards*, Bruxelles, Dupont, 1826.
- DELAVIGNE, Casimir, *Les enfants d'Edouard*, s.l., Dondey Dupré, 1833.
- DELAVIGNE, Casimir, *Une famille au temps de Luther*, tragédie en un acte, Paris, Delloy et Lecou, 1836.
- DELECLUZE, Etienne-Jean, *Louis David. Son école et son temps*, Paris, Didier, 1855.
- DELECLUZE, Etienne-Jean, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, Michel Lévy Frères, 1862.
- DESTOUCHES, Philippe Néricault, *Lettres sur divers sujets*, dans *Œuvres*, La Haye, s. n., 1742, t. 4.
- DESTOUCHES, Philippe Néricault, *Troisième lettre à M. le Chevalier de B\**, dans *Œuvres Dramatiques*, Paris, Imprimerie Royale, 1757, t. 4.
- DIDEROT, Denis, *Hamlet, tragédie de M. Ducis*, dans *Œuvres complètes de Diderot, revues sur les éditions originales*, Paris, Garnier-Frères, 1875-1877, t. VIII.
- DUCIS, Jean-François, *Othello ou le more de Venise*, Paris, Barba, 1817.
- DUCIS, Jean-François, *Roi Lear* dans *Œuvres de J.-F. Ducis, suivies des Œuvres de M.-J. Chénier*, Paris, Nepveu, 1839, t. 2.
- DUCKETT, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Didot Frères, 1857.
- DUFOUR, Jean-François, *Essai sur les opérations de l'entendement et sur les maladies qui les dérangent*, Paris-Amsterdam, Melin, 1770.
- DUMAS, Alexandre, *Le Corricolo*, Bruxelles, Société Belge de l'Imprimerie, 1844, III.
- DUMAS, Alexandre, *Napoléon*, Berlin, Liebmann et Cie, 1841.
- DUVAL, Alexandre, *La jeunesse de Richelieu (1796)*, II, 6, dans *Œuvres complètes*, Paris, Firmin-Didot, 1822, t. 1.
- DUVAL, Alexandre, *Le faux bonhomme*, représentée par les comédiens ordinaires du Roi le 7 avril 1821, Paris, Barba, 1821.
- DUVAL, Alexandre, *Lettre à M. Victor Hugo*, Paris, Dufey et Vezard, 1833.
- DUVAL, Alexandre, *Préface*, dans *Œuvres Complètes*, Bruxelles, Hayez, 1824, t. 1.

- DUVAL, Alexandre, *Réflexions sur l'art de la comédie*, lues à l'Académie Française le 4 avril 1820, Paris, Ladvocat, 1820.
- DUVAL, Alexandre, *Struensé, ou le ministre d'Etat*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Barba, 1827, t. IV.
- Encyclopédie des gens du monde, par une société de savans*, Paris, Treuttel et Wüerst, 1842, t. 16
- FILLEAU DE LA CHAISE, Nicolas, *L'Histoire de Saint-Louis*, Paris, Coignard, 1688, 2 vol.
- FLEURY, Joseph-Abraham Bénard (dit), *Mémoires de Fleury de la Comédie-Française. Première série, 1757-1789*, Paris, Delahays, 1847.
- FRANCONI LE JEUNE, *Caïn, ou le Premier crime*, pantomime en 3 actes, imitation du poème de Gessner, Paris, Fages, 1817.
- FRIEDEL, Adrien Chrétien, BONNEVILLE, Nicolas de, *Le Nouveau théâtre allemand*, Paris, 1782-1785.
- GALLOIS, Léonard, *Citateur dramatique*, Paris, Ledoyen, 1829.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874.
- GEOFFROY, Julien-Louis, *Cours de littérature dramatique*, Paris, Blanchard, 1819-1820, 5 vol.
- GEORGES Sand, *Le Château des déserts*, dans *Œuvres illustrées de Georges Sand*, Paris, Hetzel, 1853, t. 5.
- GESSNER, Salomon, *La mort d'Abel*, traduction de HUBER, S. I. Trévoux, L. Damptin, 1827.
- GESSNER, Salomon, *La mort d'Abel*, poème, en cinq chants, traduit de l'allemand par M. HUBER, Paris, chez Hardy, 1760.
- GILBERT, Nicolas-Joseph-Florent *Le Dix-huitième siècle, Satire I*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Dalibon, 1823.
- GIRARDIN, Saint Marc, *Essais de littérature et de morale*, nouvelle édition, revue par l'auteur, Paris, Charpentier, 1853.
- GRELLET, Hyppolite, Discours de réception à l'Académie de Laon, Laon, 1852
- GRIMAREST, *La vie de M. de Molière*, Paris, Le Febvre, 1705.
- GUIZOT, François, *Œuvres complètes de Shakespeare, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A. P[ichot], traducteur de Lord Byron, précédée d'une notice biographique et littéraire sur Shakespeare, par F. Guizot*, Paris, Ladvocat, 1821.
- HOUDARD de la Motte, *Œuvres*, Paris, Prault l'ainé, 1754, t. III.
- HUGO, Victor, *Les Mages*, VI, dans *Les contemplations*, Paris, Hachette, cinquième édition, 1858.

- HUGO, Victor, *Œuvres*, Bruxelles, Société Typographique Belge, 1842, t. I.
- JAY, Antoine, *La conversion romantique. Un manuscrit de Jacques de Lorme*, Paris, 1830.
- JOUY, Etienne, *Œuvres complètes*, Paris, Didot aîné, 1823, t. 3.
- LA HARPE, Jean-François de, *Coriolan*, dans *Œuvres choisies et posthumes*, Migneret, 1806.
- LA HARPE, Jean-François de, *Le Comte de Warwick*, Amsterdam, Constapel, 1764.
- LA HARPE, Jean-François, *Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Agasse, 1798-1804, 16 vol.
- LA HARPE, Jean-François, *Molière à la nouvelle salle, ou les audiences de Thalie*, comédie en un acte et en vers libres, Paris, Lambert-Baudouin, 1782.
- LA HARPE, Jean-François, *Œuvres*, Paris, Verdière, 1820, t. V.
- LA HARPE, Jean-François, *Réflexions sur le Drame. Réfutation du livre intitulé : Essai sur l'art dramatique*, dans *Œuvres*, t. I, Paris, Pissot, 1778.
- LA MORVONNAIS, Hyppolyte de, *Œuvres Choisies*, Paris, Champion, 1853.
- LA VILLE DE MIRMONT, Alexandre de, *Charles VI*, Paris, Barba, 1826.
- LA VILLE DE MIRMONT, Alexandre de, *Œuvres dramatiques*, Paris, Amyot, 1846, t. I.
- LAMI, Pierre-Rémy, *Observations sur la tragédie romantique*, Paris, Ponthieu, 1824.
- [LAMOTHE-LANGON, Étienne Léon De], *Mémoires et souvenirs d'une femme de qualité*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, 1830, t. 3.
- LANGRES, Lombard de, *Les têtes à la Titus*, parodie-vaudeville, Paris, Barba, an VI.
- LAS CASES, *Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris, Barba, 1862.
- LE BEAU, Charles, *Histoire du Bas Empire*, Paris, Didot, 1766, t. 10
- LEBRUN-FOSSA, *La Folie de Georges, ou l'ouverture du parlement d'Angleterre*, comédie en trois actes, Paris, Pelissier, s.d.
- LEGOUVE, Ernest, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, Hetzel, 1888.
- LEGOUVE, Gabriel, *La mort d'Abel*, tragédie en trois actes et en vers, Paris, J.-G. Mérigot le jeune, 1793.
- LEMAIRE, N.-E. (éd.), *L. Annaei Senecae pars tertia sive opera tragica*, dans *Bibliotheca classica latina sive Collectio auctorum classicorum latinorum cum notis et indicibus*, Paris, 1832.
- LEMERCIER, Népomucène, *Ofis ó la heroica abdicacion*, tragedia en cinco actos, traducida del frances y arreglada á nuestro teatro por Manuel DE CASTRO Y MUÑOZ, Granada, Benavides, 1836
- LEMERCIER, Népomucène, *Agamemnon*. Tragedia en cinco actos traducida del frances por D.E.T., Madrid, Benito Garcia y Comp., 1800.

- LEMERCIER, Népomucène, *Ofis*, treuspel, gevolgd naar het fransche van Lemer cier door A. L. BARBAZ, Amsteldam, Nieman, 1800.
- LEMIERRE, Antoine-Marin, *Les Fastes*, dans *Œuvres*, Paris, Maugeret, 1810, vol. III.
- LEPEINTRE- DEROCHES (éd.) *Fin du répertoire du théâtre français*, Paris, Madame Veuve Dabo, 1824.
- LEPEINTRE-DEROCHES, *Notice sur Lemer cier*, dans *Suite du répertoire du Théâtre-Français*, Paris, Veuve Dabo, 1822, vol. X.
- LEROY, Onésime, *Études sur les mystères, monumens historiques et littéraires, la plupart inconnus, et sur divers manuscrits de Gerson, y compris le texte primitif français de l'Imitation de J.-C., récemment découvert*, Paris, Hachette, 1837.
- LEROY, Aimé Nicolas, et al., *Archives historiques et littéraires du nord de la France, et du midi de la Belgique*, Paris, Au Bureau des Archives, 1836-1850.
- LE ROY, Pierre-Charles, (paroles) et DESTOUCHES, André Cardinal (musique), *Callirhoé*, tragédie, représentée par l'Académie royale de musique pour la première fois le 27 décembre 1712, remise au théâtre le 3 janvier 1731 et le 22 octobre 1743. Nouvelle édition, conforme à la deuxième remise, Paris, Ballard, 1743.
- [LESSER, DE, Creuzé], *Les voleurs, tragédie en prose en cinq actes, par Schyller [sic], imitée de l'allemand par A.C.D.P.*, Paris, Citoyenne Toubon, an II [1795].
- LETOURNEUR, Pierre, *Shakespeare traduit de l'anglois*, Paris, Paris, Impr. de Clousier, 1776-1882.
- LEVEE, B., MONNIER, G. A. Le, *Théâtre Complet des Latins, Sénèque, XIII*, Paris, Chasseriau, 1822.
- LIADIERES, Pierre-Chaumont de, *Jean sans peur*, Paris, Barba, 1821.
- LIADIERES, Pierre-Chaumont de, *Jeanne Shore*, Paris, Dabo, 1824.
- LOUANDRE, Charles, BOURQUELOT, Félix, *La Littérature française contemporaine, continuation de la France littéraire [de QUERARD]*, Daguin frères, 1840-1857, 6 vol.
- MANNE, Edmond-Denis de, *Galerie historique des comédiens de la troupe de Nicolet*, Lyon, Scheuring, 1869.
- MELI-JANIN, Jean Marie, *Oreste*, tragédie en cinq actes, Paris, Pillet Aîné, 1821.
- MENEGAULT, *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, Paris, Babault, 1808-1811, 9 vol.
- MERCIER, Sébastien *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, van Harrevelt, 1773.

- MERCIER, Sébastien, *Épître à l'auteur de Pinto et de Christophe Colomb*, dans *Journal de Paris*, 10 mars 1810.
- MERCIER, Sébastien, *Le juge*, dans *Théâtre Complet*, Amsterdam, Murray, 1828.
- MERCIER, Sébastien, *Le Nouveau Paris*, Paris, Fuchs, [1799], t. 1.
- MERCIER, Sébastien, *Néologie ou vocabulaire de mots nouveaux*, Paris, Moussard-Ramadan, 1801, t. I.
- MERCIER, Sébastien, *Portrait de Philippe II, Roi d'Espagne*, Amsterdam, s.n., 1785.
- MERCIER, Sébastien, *Théâtre Complet*, Amsterdam, Murray, 1828.
- MERLE, BRAZIER, DUMERSAN, *Les deux Philiberte ou sagesse et folie*, Paris, Barba, 1817.
- MERLET, Gustave, *Tableau de la littérature française. 1800-1815*, Paris, Didier, 1878-1883, t. II, *Le roman et l'histoire*.
- MESNARD, Paul, *Histoire de l'Académie de sa fondation jusqu'en 1830*, Paris, Charpentier, 1857.
- METRAL, Antoine de, *De la liberté des théâtres, dans ses rapports: avec la liberté de la presse : à l'occasion de l'analyse de la Démence de Charles VI*, Paris, Barba, 1820.
- MICHAUD, Louis-Gabriel, *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris-Leipzig, Madame C. Desplaces et M. Michaud - F.A. Brockhaus, 1854-[1865], t. XXV.
- MILLEVOYE, Charles Hubert de, *L'invention poétique*, dans *Œuvres*, Bruxelles, Laurent, 1837.
- MONTI, Vincenzo, *Ode ad Imeneo*, dans *Versioni poetiche di Vincenzo Monti*, a cura di CARDUCCI Giosué, Firenze, Barbera, 1869
- MONVEL, Jacques Marie Boutet de, *Frédégonde et Brunehaut*, Paris, Veuve Duchesne, 1775.
- MORTON, Thomas, *Columbus, or a World discovered, an historical play*, London, Miller, 1792.
- NEE DE LAROCHELLE, Jean-François, *Clarisse Harlowe*, drame en trois actes et en prose, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1786.
- NERVAL, Gérard de, *La Bohème galante*, Paris, Michel Lévy Frères, 1855.
- NODIER, Charles, *Mélanges de littératures et de critique*, mis en ordre par BARGINET Alexandre, Paris, Raymond, 1820, t. 1.
- NOËL, François, *Leçons françaises de littérature et de morale*, Paris, Le Normant, 1816, 2 vol.
- PAGES, François, *Nouveau traité de littérature ancienne et moderne*, Paris, Testu, 1802.
- PALISSOT DE MONTENOY, Charles, *Discours préliminaire de l'édition de 1754 adressé à Madame la Comtesse de la Marck*, dans *Œuvres de Monsieur Palissot*, Liège, Bastien, 1778.
- PANCKOUCKE, André-Joseph, *Abrégé chronologique de l'histoire de Flandre*, Lille, chez Panckoucke, 1762.



- PICARD, Benoît, *Le Passé, le présent et l'avenir dans Théâtre républicain posthume et inédit de J. B. Picard*, Paris, Bechet, 1832.
- PICARD, Jean-Benoît, *Les deux Philibert*, Paris, Gide, 1816.
- PICARD, Jean-Benoît, *Théâtre républicain posthume et inédit*, éd. de LEMESLE C., Paris, Bechet, 1832.
- PIERRON, Alexis (éd.), *Théâtre d'Eschyle*, Paris, Charpentier, 1842.
- PIEYRE, Alexandre, *Comédies*, Paris, Maradan, 1811.
- PINEL, Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Paris, Brosson, 1809.
- POINSINET DE SIVRY, Louis, *Traité des causes physiques et morales du rire relativement à l'art de l'exciter*, Francfort, 1769.
- POREL, Paul et MONVAL, Georges, *L'Odeon : histoire administrative, anecdotique et littéraire du Second théâtre français*, Paris, Lemerre, 1882, 2 vol.
- PRUDHOMME, *Les crimes des reines de France : depuis le commencement de la monarchie jusqu'à Marie-Antoinette*, Paris, au Bureau de la Révolution, 1791.
- PUJOUXX, Jean-Baptiste, *Paris à la fin du dix-huitième siècle*, Paris, Mathé, 1801.
- QUERARD, Joseph-Marie, *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Firmin Didot, 1827-1839, 10 vol.
- RACINE, Jean, *Œuvres*, avec des Commentaires de M. de LA HARPE, Paris, Agasse, 1807.
- RACINE, Louis, *Réflexions sur la poésie*, in *Œuvres de Louis Racine*, Paris, Le Normant, 1808.
- RAYNAL, *Histoire philosophique et politique des Etablissements et du commerce des européens dans les deux Indes*, Paris, Pellet, 1780.
- REMUSAT, Madame de, *Mémoires*, Paris, Calmann Lévy, 1880, t. 1.
- RICCOBONI, Luigi, *De la réformation du théâtre*, nouvelle édition, Paris, Le Breton, 1767.
- RONTEIX, Eugène Toren, *Histoire du romantisme en France*, Paris, Dubreuil, 1829.
- ROULLET, [Pierre-Nicolas], *Notice historique des événements qui se sont passés dans l'administration de l'Opéra la nuit du 13 février 1820*, Paris, Didot, 1820.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, édition par PETITAIN, Paris, Lefèvre, 1839, t. 7.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Supplément aux œuvres de J.J. Rousseau*, Amsterdam et Lausanne, Grasset, 1779.

- S. N., *Epître à M. Caron de Beaumarchais, sur son drame intitulé Eugénie*, par une Muse Jouaillère, à Paris, ce 15 février 1767, dans *Mercure de France*, avril 1767.
- S. N., *Histoire critique des théâtres de Paris pendant l'année 1821*, par MM. \*\*\* et \*\*\*, Paris, Lelong-Delaunay, 1822.
- S. N. *Pinto, ou la journée d'une conspiration*, Lyon, Boursy, 1834, [résumé imprimé de la pièce].
- S. N., *Clovis*, tragédie nationale dédiée à la Confédération, Paris, Belin, 1790.
- S. N., *Ephémérides universelles ou tableaux religieux, politique, littéraire, scientifique et anecdotique, présentant pour chaque jour de l'année un extrait des annales de toutes les nations et de tous les siècles, depuis les temps historiques jusqu'au 1er janvier 1828*, deuxième édition, Paris, Corby, 1835.
- S. N., *Jeanne Shore ou le triomphe de la fidélité à la patrie, et à la roiauté* [sic], tragédie en cinq actes, traduite en vers français par L. D. C. V. G. D. N., Londres, Le Boussonnier, 1797.
- S. N., *Le Grand-Baillage*, comédie historique, en 3 actes et en prose, Rouen 8 mai 1788, représentée... par une troupe de Baladins qui a été sifflée par tous les bons citoyens, s.l., s.n., s.d., (Paris, BNF 8-RF-79371).
- S. N., *Le valet reconnaissant*, comédie historique en un acte et en vers, Londres, de l'imprimerie de Baylis. Et se vend chez l'auteur, chez A. Dulau & Co., de Boffe, Boosey, Hookham, 1796.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin de, *Causeries du lundi*, Paris, Garnier frères, 1856, vol. 11.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin de, *Critiques et portraits littéraires*, Paris, Eugène-Renduel, 1836-1839, 5 vol.
- SAINT-JUST, Louis Antoine Léon de, *Discours à la Convention nationale*, le 11 germinal an II (31 mars 1794).
- SAINT-MARTIN, Louis-Claude de, *Le ministère de l'homme-esprit*, Paris, Migneret, 1802.
- SALVANDY, [Narcisse-Achille de], *Discours prononcé aux funérailles de M. Népomucène Lemercier*, Le 10 juin 1840, s.l. [Paris], Didot Frères, s.d.
- SAND, Georges, *Œuvres illustrées*, Paris, Hetzel, 1853, t. 5.
- SARRUT, Germain et SAINT-EDME, B., *Biographie des hommes du jour*, Paris, Krabe, 1835, t. 1.
- SCHILLER, Friederich von, *Don Carlos, Infant d'Espagne*, [...] traduit de l'allemand par LEZAY Adrien, Paris, Crapelet, 1799.
- SCHILLER, Friederich von, *Œuvres dramatiques*, traduites de l'Allemand, et précédées d'une notice biographique et littéraire [...], par M. de BARANTE, Paris, Ladvocat, 1821, 6 vol.
- SCHILLER, Friederich von, *Théâtre*, traduit de l'allemand par LAMARTELIERE, Paris, Renouard, 1799, 2 t.

- SCHLEGEL, August Wilhem von, *Cours de littérature dramatique*, (trad. NECKER DE SAUSSURE), Genève, Paris, Lacroix, 1832.
- STICOTTI, Antoine-Fabio, *Garrick, ou les acteurs anglois, ouvrage contenant des observations sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation, et le jeu des acteurs, avec des notes historiques et critiques*, Paris, Lacombe, 1769.
- SCRIBE, Eugène, *Philibert marié*, Bruxelles, Dumont, 1821.
- SISMONDI, Jean Charles Léonard Simonde de, *Histoire des Français*, Paris, Rignoux, 1821, t. I.
- SOUJET, Alexandre, *Clytemnestre*, tragédie en cinq actes et en vers, Bruxelles, Lacrosse, 1822.
- SOUJET, Alexandre, *Norma*, tragédie en cinq actes, Paris, Barba, 1831.
- STAËL, Madame de, *De l'Allemagne* [1810], Paris, Charpentier, 1839.
- STAËL, Madame de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], Paris, Charpentier, 1842.
- TALLEYRAND, Charles-Maurice de, *Mémoires*, Paris, Calmann-Lévy, 1891.
- THOMSON, James, *Works*, London, Strahan, 1788, vol. III.
- TISSOT, Pierre-François, *Souvenirs historiques sur la vie et la mort de Talma d'après les documents donnés par lui-même*, Paris, Baudouin Frères, 1826.
- TOUCHARD-LAFOSSE, Georges, *Souvenirs d'un demi-siècle, 1789-1836*, Paris, Librairie de Dumont, 1839.
- VERTOT, Abbé de, *Histoire des Révolutions du Portugal*, Paris, Renouard, 1795.
- VIGNY, Alfred de, *Cinq-mars, ou une conjuration sous Louis XIII* (1826), Paris, Michel Lévy Frères, 1869.
- VIGNY, Alfred de, *Journal d'un poète: recueilli et publié sur des notes intimes*, par L. Ratisbonne, Paris, Michel Lévy Frères, 1867.
- VIGNY, Alfred de, *Le More de Venise*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Delloye-Lecou, 1839, t. VI.
- VILLEMAIN, Abel François de, *Cours de littérature française*, Paris, Massart et Janssens, 1839.
- VIOUET-LE-DUC, Eugène, *Nouvel Art poétique*, poème en un chant, Paris, Martinet, 1809.
- VOISIN, Félix, *Analyse de l'entendement humain*, Paris, Baillièere et fils, 1858.
- VOLTAIRE, *La Bible enfin expliquée*, Londres, 1776, 2 t.
- WAHLEN, Auguste, *Nouveau dictionnaire de la conversation*, Bruxelles, Librairie historique et artistique, 1843, t. 15.
- WAIRY, Louis Constant, *Mémoires sur la vie privée de Napoléon, sa famille et sa cour*, Paris, Ladvocat, 1830.

-XAVIER PAGES, François, *Nouveaux Dialogues des morts*, Paris, Laurens Jeune, 1802.

### 3.2.2 Editions modernes

-ALFIERI, Vittorio, *Agamennone*, a cura di JANNACO Carmine e DE BELLO Raffaele, dans *Tragedie*, V, Asti, Casa di Alfieri, 1967.

-ARISTOTE, *Problème XXX, I*, trad. et notes par Pigeaud JACKIE Paris, Rivages, 1988.

-ARNAULT, Antoine-Vincent, *Souvenirs d'un sexagénaire*, édition critique par TROUSSON Raymond, Paris, Champion, 2003.

-BANDELLO, Matteo, *Novelle*, a cura di MENETTI Elisabetta, Milano, Rizzoli, 1990.

-BARANTE, Bonne de (éd.), *Lettres de Claude-Ignace de Barante à son fils Prosper sur Mme de Staël, de Mme de Staël à Claude-Ignace de Barante, de Prosper de Barante à son père sur Mme de Staël, de Prosper de Barante à Mme de Staël (1804 à 1815), publiées par son arrière-belle-fille et belle-petite-fille, Bonne de Barante, douairière*, Clermont-Ferrand, Imprimerie moderne, 1929.

-BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance*, édition établie par PICHOS Claude, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, t.1.

-BAUDELAIRE, Charles, *Histoires Extraordinaires*, dans *Œuvres complètes*, édition par CONARD Louis, Paris, Imprimerie Nationales, 1953.

-BEAUMARCHAIS, *Œuvres*, édition par LATHOMAS Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

-BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Henri, *Paul et Virginie*, édition critique par TRAHARD, Pierre, Paris, Garnier, 1964.

-BONAPARTE, Napoléon, *Correspondance*, Paris, Plon, 1963, t. XI.

-CHATEAUBRIAND, François René de, *Mémoires d'Outre-tombe*, édition par LEVAILLANT Maurice et MOULINIER Georges, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1947, t. I.

-CHENIER, André, *L'Amérique*, dans *Œuvres complètes*, publiées d'après les manuscrits par DIMOFF Paul, Paris, Delagrave, 1911.

-CHENIER, Marie-Joseph, *Caius Gracchus, Tibère. Deux tragédies politiques*, présentation et notes de FRANTZ Pierre et JACOB François, Saint-Malo, Cristel, 1998.

-CHENIER, Marie-Joseph, *Rapport à l'Empereur, 3, Tableau de la littérature française*, présentation et notes de Jean-Claude Bonnet et Pierre Frantz, Paris, Belin, 1989.

-CHENIER, Marie-Joseph, *Théâtre*, édition par AMBRUS, Gauthier et JACOB, François, Paris, Flammarion, 2002.

- CLAUDEL, Paul, *Le livre de Christophe Colomb*, dans *Théâtre*, édition sous la direction d'AUTRAND Michel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II.
- COCTEAU, Jean, *Théâtre complet*, édition sous la direction de DECAUDIN Michel, Paris, GALLIMARD, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
- CONDILLAC, Etienne Bonnot de, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, présentation de BERTRAND Aliénor, Paris, Vrin, 2002.
- CORNEILLE, Pierre, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter selon la vraisemblance ou la nécessaire*, dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. III.
- CORNEILLE, *Théâtre Complet*, tome I (éd. G. Couton) et II (éd. L. Picciola), Paris, Garnier, 1993-1996.
- D'AUBIGNAC, *La pratique du théâtre*, édition critique par BABY Hélène, Paris, Champion, 2001.
- DANTE, *Convivio*, a cura di INGLESE Giorgio, Milano, Rizzoli, 1993.
- DANTE, *La divina commedia*, a cura di BOSCO Umberto e REGGIO Giovanni, Firenze, Le Monnier, 1979.
- DIDEROT, Denis, *Œuvres*, t. IV, *Esthétique – Théâtre*, édition établie par VERSINI Laurent, Paris, Laffont, 1996.
- ESCHILO, *Oresteia*, introduzione di DI BENEDETTO Vincenzo; traduzione e note di MEDDA Enrico, BATTEZZATO Luigi, PATTONI Maria Pia, Milano, Rizzoli, 1995.
- ESCHYLE, *Agamemnon*, traduit et commenté par JUDET DE LA COMBE Pierre, Paris, Bayard, 2004.
- ESCHYLE, SOPHOCLE, EURIPIDE, *Les tragiques grecs*, traduction, notices et notes de DEBIDOUR Victor-Herni, Paris, Le livre de Poche, 1999.
- GELLIO, Aulo, *Le notti attiche*, a cura di BERNARDINI-PIERINI Giorgio, Torino, UTET, 2007, 2 vol.
- GOLDONI, Carlo, *Molière*, a cura di GUTHMÜLLER Bodo, Venezia, Marsilio, 2004.
- HENAULT, Charles-Jean-François, *François II, roi de France*, édition établie et présentée par WINN Thomas, London, MHRA, Phoenix, 2006.
- GUERVILLE, Henri de, *La liberté conquise ou le despotisme renversé*, édition établie et annotée par PELAZZOLO Paola, Verona, Fiorini, « Varia et curiosa », 2012.
- HUGO, Victor, *Cromwell*, chronologie et introduction par UBERSFELD Anne, Paris, Flammarion, 1968.
- HUGO, Victor, *Lucrece Borgia*, édition établie par ANFRAY Clélia, Paris, Gallimard, 2007.
- HUGO, Victor, *Œuvres Complètes, Théâtre*, présentation par UBERSFELD Anne, Paris, Laffont, 1985.

- HUGO, Victor, *William Shakespeare*, dans *Œuvres complètes : Critique*, éd. SEEBACHER Jean, Paris, Laffont, 1985.
- LA FONTAINE, *Fables, contes et nouvelles*, édition établie, présentée et annotée par COLLINET Jean-Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.
- LAMARTINE, Alphonse de, *Christophe Colomb*, édition critique de LE GARS Yves, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992.
- LAYA, Jean-Louis, *L'Ami des lois*, édition présentée, établie et annotée par DARLOW Mark et ROBERT Yann, London, MHRA, « Phoenix », 4, 2011.
- LETOURNEUR, Pierre, *Préface du Shakespeare traduit de l'anglais*, édition critique par GURY Jacques, Genève, Droz, 1990.
- LONGEPIERRE, Hilaire-Bernard de, *Médée*, texte établi et annoté par TOBARI Tomoo, Paris, Nizet, 1967.
- LOPE DE VEGA, Félix, *El Nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón, comedia* [1604], édition critique, commentée et annotée par LEMARTINEL Jean et MINGUET Charles, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980.
- MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature*, édition présentée, établie et annotée par LE MENAHEZE Sophie, Paris, Edition Dejonquères, 2004.
- MAUPERTUIS, *Dissertation sur les différens moyens dont les hommes se sont servis pour exprimer leurs idées*, 1756, dans PORSET C. (éd.), *Varia Linguistica*, Bordeaux, Ducros, 1970.
- MERCIER Sébastien, *Molière*, texte établi et présenté par MARCHAND Sophie, Paris, Garnier, en voie de parution.
- MERCIER, Sébastien, *Théâtre complet*, Slatkine Reprints, Genève, 1970.
- MERIMEE, Prosper, *Correspondance générale*, établie et annotée par PARTURIER Maurice, avec la collaboration de JOSSERAND Pierre et MALLION Jean, Toulouse, le Divan, É. Privat, 1941-1964, t. III (1841-1843).
- MOLIERE, *Œuvres Complètes*, édition par FORESTIER Georges avec la collaboration de BOURQUI Claude, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2010, 2 t.
- MONTESQUIEU, *Pensées*, dans *Œuvres complètes*, édition par OSTER Daniel, Seuil, Paris, 1964.
- NEUFCHATEAU, Francois de, *Paméla, ou la vertu récompensée*, édition critique par POIRSON Martial, Oxford, Voltaire Foundation, 2007.
- NODIER, Charles, *Correspondance de Jeunesse*, édition par DAHAN Jacques-Remi, Genève, Droz, 1995.

- PLAUTO, Tito Maccio, *Commedie*, a cura di FARANDA Giovanna, Milano, Mondadori, 2007, 2 vol.
- RACINE, Jean, *Ifigenia*, a cura di MARIOTTI Flavia, Venezia, Marsilio, 2007.
- RACINE, Jean, *Théâtre – Poésie*, éd. FORESTIER G., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- Répertoire du théâtre républicain ou Recueil de pièces imprimées avant, pendant et après la République française*, Genève, Slatkine, 1986, 15 vol.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Le Lévite d'Ephraïm*, édition critique par EIGELDINGER, Paris, Champion, 1999.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, édition présentée par BUFFAT Marc, Paris, Flammarion, 2002.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1995, t. 5.
- SAINT-MARTIN, Louis-Claude de, *Lettre à un ami, ou considérations politiques, philosophiques et religieuses sur la Révolution Française*, texte présenté et annoté par JACQUES-LEFEVRE Nicole, Grenoble, Jérôme Millon, 2005.
- SCHILLER, Friederich, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, Stuttgart, Reclam, 1982.
- SCHILLER, Friederich, *Don Carlos*, a cura di FOI Elena, Venezia, Marsilio, 2004.
- SCHWEIGHAEUSER, Jean, *Tableau de la littérature de la France au XVIIIe siècle* (1806), métaphore de HEMMERDINGER, Bertrand, introduction de DOTOLI Giovanni, Fasano, Schena, 1998.
- SENECA, *Tragedie*, a cura di GIARDINA Gian Carlo e CUCCIOLI MELONI Rita, testo a fronte, Torino, Utet, 2009.
- SIMON, Yoland, *Tout un drame ! ou la grande querelle*, notes et recherches iconographiques de l'auteur assisté de DUMAS Danielle, Paris, Editions des Quatre-Vents, 1997.
- STENDHAL, *Correspondance générale*, édition par DE LITTO Victor, Paris, Champion, 1997, t. 1
- STENDHAL, *Racine et Shakespeare et autres textes de théorie romantique*, édition critique par CROUZET Michel Paris, Champion, 2006.
- TALMA, François-Joseph, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, édition établie et présentée par FRANTZ Pierre, Paris, Éditions Desjonquères, 2002.
- TRUCHET, Jacques (éd.), *Théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, 2 t.
- VIGNY, Alfred de, *Les Destinées*, édition critique par Saulnier Verdun L., Genève, Droz, 1967.

- VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, édition par WILLIAMS David dans *Œuvres Complètes/ Complete Works*, Oxford, Voltaire Foundation, 1975, 55.
- VOLTAIRE, *Dictionnaire Philosophique*, chronologie et préface par POMEAU René, Paris, Flammarion, 1964.
- VOLTAIRE, *L'Enfant prodigue*, édition critique par DUNKLEY John et GOULBOURNE Russell, dans *Œuvres Complètes/ Complete Works*, Oxford, Voltaire Foundation, 2003, 16.
- VOLTAIRE, *La mort de César*, édition par FLETCHER Dennis, *Œuvres Complètes/ Complete Works*, Oxford, Voltaire Foundation, 1988, 8.
- VOLTAIRE, *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète*, édition par JAMES Edward, dans *Œuvres Complètes/ Complete Works*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002, 20B.
- VOLTAIRE, *Nanine*, édition critique par de LABRIOLLE Marie-Rose et DUCKWORTH dans *Œuvres Complètes/ Complete Works*, 1994, 31b
- VOLTAIRE, *Zaïre, Le Fanatisme ou Mahomet le prophète, Nanine ou l'homme sans préjugé, Le Café ou L'Écossaise*, édition présentée par GOLDZINK Jean, Paris, Flammarion, 2004.

## 4 Ouvrages de référence

### 4.1 Bibliographie critique moderne sur Lemer cier

- BARONIAN, Jean-Baptiste, « Fou mais pas trop », *Magazine Littéraire*, 413, Oct. 2002, p. 8.
- CHAFFIOL-DEBILLEMONT, Fernand, « Lemer cier », *Revue des Deux mondes*, Janv-févr 1968, p. 53-64.
- COOPER, Barbara T., « Censorship and the Double Portrait of Disorder in Lemer cier's *La Démence de Charles VI* », *Orbis Litterarum*, XL, Copenhague, 1985, p. 300-316.
- EFFINGHER, John R., « Lemer cier's *Méléagre* », *Modern language notes*, 1905, 20, 7, p. 211-212.
- GUITTON, Emile, « Un thème "philosophique": l'"invention" de Louis à Racine à Népomucène Lemer cier », *Studies on Voltaire and the 18th Century*, 88, 1972, p. 677-709.
- LABITTE, Charles, « Poètes et romanciers modernes de la France. Népomucène Lemer cier », *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1840, p. 445-488.
- LANNI, Dominique, « Le crépuscule des héros dans le théâtre de Lemer cier : ruptures et innovations dans les marges des Lumières », dans MIRONNEAU Paul et LAHOUATI Gérard (éds.), *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007, p. 285-292.



- LARROUMET, Gustave, *Népomucène Lemerrier et Pinto. Conférence faite au Théâtre national de l'Odéon*, le 19 mars 1896, Aux bureaux des Deux Revues, Paris, 1896.
- LEMERCIER, Jean Louis Népomucène, *Pinto, ou La Journée d'une conspiration*, édition critique par PERRY Norma, University of Exeter, 1976, XXXII (Textes littéraires 21).
- LUPPE, DE, Robert, « Madame de Staël et Népomucène Lemerrier (autour d'une lettre inédite de Sismondi) », *Cahiers Staelens*, nouvelle série, Paris, ATTINGER Victor, n° 11, Décembre 1970, p. 39-47.
- PASCAL, Jean-Noël, « L'histoire dans la tragédie et la tragédie dans l'histoire : à propos de deux tragédies de Louis IX sous la Restauration », dans MIRONNEAU Paul et LAHOUDI Gérard (éds.), *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007, p. 293-310.
- PONGERVILLE, DE, Jean-Baptiste, *Biographie de Népomucène Lemerrier*, Marseille, typ. de rue Marius Olive, 1859.
- ROUSSEAU, Laurier Gérard, *Le "Pinto" de Népomucène Lemerrier et la censure, contribution à l'histoire de la censure dramatique en France de 1798 à 1836*, Mayenne, impr. de Floch, 1958.
- ROUSSEAU, Laurier-Gérard, *Le Pinto de Népomucène Lemerrier*, Thèse de Doctorat, Lettres, Université de Paris, 1951 (non publiée).
- ROUSSEAU, Laurier Gérard, *Népomucène Lemerrier et Napoléon Bonaparte*, Mayenne, impr. de Floch, 1958.
- SOURIAU, Maurice, *Népomucène Lemerrier et ses correspondants*, Paris, Vuibert et Nony, 1908.
- SOURIAU, Maurice., « Un dénouement inédit de *Pinto* de Népomucène Lemerrier », *Revue latine*, 1908, 7, p. 694-704.
- VAUTHIER, Gabriel Marie François, *Essai sur la vie et les œuvres de Népomucène Lemerrier : thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris*, Toulouse, Chauvin et fils, 1886.

## 4.2 Etudes sur le théâtre

### 4.2.1 Volumes

- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.
- ALLARD, Louis, *La comédie de mœurs en France au dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1923.
- BELLIER-DUMAINE, Charles, *Alexandre Duval et son œuvre dramatique : étude suivie de notes et de documents inédits*, Paris, Hachette et Cie, 1905.

- BENAC-GIROUX, Karine, PASCAL, Jean-Noël (éds.), *Regards sur la tragédie. 1736-1815, Littératures*, 2010, 62.
- BERTHIER, Patrick, *Le théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1986.
- BESTERMANN, Theodore, *Voltaire on Shakespeare*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 54, Oxford, Voltaire Foundation, 1967.
- BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Gallimard, 2006.
- BLOOM, Harlod, *Shakespeare. The Invention of the Human*, London, Fourth Estate, 1999.
- BOËS-ANTHOUCARD, Anne, *La lanterne magique de l'histoire : essai sur le théâtre historique en France de 1750 à 1789*, Oxford, Voltaire Foundation, 1982.
- BONNET, Jean-Claude (éd.), *Louis-Sébastien Mercier : un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995.
- BOURDIN, Philippe et LOUBINOUX, Gérard (éds.), *La scène bâtarde entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- BOURDIN, Philippe et LOUBINOUX, Gérard (éds.), *Les arts de la scène et la Révolution française*, Clermont-Ferrand et Vizille, Presses universitaires Blaise Pascal et Musée de la Révolution française, 2004.
- BRET-VITTOZ, Renaud, *L'Espace et la scène : dramaturgie de la tragédie française, 1691-1759*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008.
- BROCKETT, Oscar Gross, *History of the theatre*, Boston, Allyn and Bacon, 1968.
- BROCKETT, Oscar Gross, *Storia del teatro*, a cura di VICENTINI Claudio, Venezia, Marsilio, 2001.
- CARLSON, Marvin, *Le théâtre de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1970.
- CHARPENTIER, John, *Napoléon et les hommes de lettres*, Paris, Bussière, 1935.
- COOPER, Barbara T., *French dramatists, 1789-1914*, Detroit, Gale, 1998.
- DANIEL, George Bernard, *The development of tragédie nationale in France from 1552 to 1800*, Chapel Hill, The University of California Press, 1964.
- DANIELS, Barry, *Le décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848*, suivi d'une édition du *Registre des machiniste* par RAZGONNIKOFF Jacqueline, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2003.
- DANIELS Barry et RAZGONNIKOFF Jacqueline (éds.), *Les patriotes sur la scène. Le théâtre de la République, 1790-1799 : un épisode méconnu de l'histoire de la Comédie-Française*, Vizille, Musée de la Révolution française, 20 avril-16 juillet 2007, Versailles, Artlys, 2007.
- DE POL, Roberto, *Alle soglie della Rivoluzione. Schiller e la politica*, Genova, La Quercia, 1989.

- DENIS, Andrée, *La fortune littéraire et théâtrale de Kotzebue en France : pendant la Révolution, le Consulat et l'Empire*, Paris, Champion, 1976.
- DESCOTES, Maurice, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1965.
- EGGLI, Edmond, *Schiller et le romantisme français* (1927), Genève, Slatkine, 1970, 2 vol.
- ERNEST, Gerald et GILLESPIE, Paul, *Romantic Drama*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1994.
- FAVRE, Georges, *Boieldieu : sa vie, son œuvre*, Genève, Droz, 1945.
- FAZIO, Mara et FRANTZ, Pierre (éds.), *La fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010.
- FAZIO, Mara, *François-Joseph Talma, Le Théâtre et l'Histoire, de la Révolution à la Restauration*, Paris, CNRS Editions, 2011.
- FAZIO, Mara, *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Roma, Bulzoni, 1992.
- FRANCO, Bernard, *Le despotisme du goût. Débats sur le modèle tragique allemand en France*, Waldstein, Verlag, 2006, 2 vol.
- FRANTZ, Pierre et BALIQUE, Florence, *Beaumarchais*, Neully, Atlante, 2004.
- FRANTZ, Pierre et JACOB, François (éds.), *Tragédies tardives*, Paris, Champion, 2002.
- FRANTZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998.
- FRANTZ, Pierre, MARCHAND, Sophie (éds.), *Le théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions l'avant-scène théâtre, 2009.
- FRANTZ, Pierre et SAJOU-D'ORIA, Michèle, *Le siècle des théâtres. Salles et Scènes en France 1748-1807*, Paris, Bibliothèque Historique de la ville de Paris, 1999.
- FRANTZ, Pierre, *Théorie et pratique du drame bourgeois 1750-1815*, Paris, Université de Paris III, Thèse de doctorat d'État, Directeur : UBERSFELD Anne, 1994.
- GAMBELLI, Delia, *Arlecchino a Parigi : dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993.
- GARRETTE, Robert, *La phrase de Racine. Etude stylistique et stylométrique*, Presse Universitaire du Mirail, 1995.
- GOLDZINK, Jean, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- HAMICHE, Daniel, *Le théâtre et la Révolution*, Paris, 10/18, 1973.
- HAQUETTE, Jean-Louis, HENIN, Emmanuelle (éds.) *La scène comme tableau*, Poitiers, la Licorne, 2004.

- HEMMINGS, Frederic William John, *Theatre and State in France, 1760-1905*, Cambridge University Press, 1994.
- HOWARTH, W. D., *Sublime and grotesque. A study on French romantic drama*, London, Harrap, 1975.
- JOMARON, DE, Jacqueline (éd.), *Le théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1989, 2 vol.
- JONES, Michel H., *Le théâtre national en France de 1800 à 1830*, Paris, Klincksiek, 1975.
- KENNEDY, Emmet, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris*, Greenwood Publishing Group, 1996.
- KRAKOVITCH, Odile, *Les pièces de théâtre soumises à la censure. 1800-1830*, Paris, Archives Nationales, 1982.
- KROEN, Sheryl, *Politics and Theater. The crisis of Legitimacy in Restoration France, 1815-1830*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- LA COMBE, Pierre, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaires des dialogues*, Presses Universitaires du Septentrion, 2001.
- LE ROY, Albert, *L'aube du théâtre romantique*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1904.
- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, LEDDA, Sylvain, NAUGRETTE, Florence (éds.), *Le théâtre français du XIX siècle*, éditions l'avant-scène théâtre, 2008.
- LECOMTE, Louis-Henri, *Napoléon et le monde dramatique. Etude nouvelle d'après des documents inédits*, Paris, Daragon, 1912.
- LEDDA, Sylvain et Florence NAUGRETTE (éds.), *Casimir Delavigne en son temps. Vie culturelle - théâtre – réception*, Paris, Eurédit, 2012.
- LEGGATT, Alexander, *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge University Press, 2001.
- LENIENT, Charles, *La comédie en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1898, 2 t.
- LOMBARDO, Agostino, *L'eroe tragico moderno. Faust, Amleto, Otello* (1986), Roma, Donzelli, 2005.
- MANNUCCI, Erica Joy, *Il patriota e il vaudeville. Teatro, pubblico e potere nella Parigi della Rivoluzione*, Napoli, Vivarium, 1998
- MARCHAND, Sophie, *Théâtre et pathétique au XVIII<sup>e</sup> siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Champion, 2009.

- MARTIN, Roxane et NORDERA, Marina (éds.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Champion, 2011.
- MARTIN, Roxane, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Champion, 2007.
- MCEACHERN, Claire, *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*, Cambridge University Press, 2003.
- MELAI, Maurizio, *Les derniers feux de la tragédie classique : étude du genre tragique en France sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*, Université Paris – Sorbonne et Università degli Studi di Pisa ; directeurs : FRANTZ Pierre / IOTTI Gianni, 2011.
- MELCHIORI, Roberto, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opera* (1994), Roma-Bari, Laterza, 2005.
- MIRONNEAU, Paul et LAHOUATI, Gérard (éds.), *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007.
- NAUGRETTE, Florence, *Le théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001
- NEBOUT, Pierre-Romain, *Le Drame romantique*, Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1895.
- ORLANDO, Francesco, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa, Pacini, 2007.
- PADUANO, Guido, *Shakespeare e l'alienazione dell'io. Quattro lezioni*, Editori Riuniti, 2007.
- PATTERSON, Helen Temple, *Poetic genesis : Sébastien Mercier into Victor Hugo*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, XI, 1960.
- PERCHELLET, Jean-Pierre, *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Champion, 2004.
- PIEJUS, Anne (éd.), *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- POIRSON, Martial (éd.), *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Editions Desjonquères, 2008.
- PORCELLI, Maria Grazia (éd.), *Il teatro francese. 1815-1930*, Roma-Bari, La Terza, 2009.
- REQUEMORA-GROS, Sylvie, GUYON, Loïc P. (éds.), *Voyage et théâtre*, Paris, PUPS, 2011.
- RICHTER, Mario (éd.), *Il Teatro e la Rivoluzione Francese*, Atti del Convegno di studi, Vicenza 14-15-16 Settembre 1989, Vicenza, Accademia Olimpica, 1991.
- RIDGWAY, Ronald S., *La Propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire*, Oxford, SVEC, 15, 1961.

- RIGOTARD, Jean, *La vie théâtrale en France sous le Consulat et l'Empire* (Thèse d'Histoire, Université de Paris VII, 2000).
- RODMEL, Graham E., *French drama of the revolutionary years*, London and New York, Routledge, 1990.
- ROSE, Margaret A., *Parody : ancient, modern and post-modern*, Cambridge University Press, 1993.
- SCHMELING, Manfred, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes, 1982.
- SCHRERER, Jacques, *La dramaturgie de Beaumarchais* (1954), Paris, Nizet, 1999.
- SEGRE, Cesare, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne* (1965), trad. de MULLER Sybille, Paris, Circé, 2006.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, *Le mélodrame*, Paris, PUF, 1984.
- TISSIER, André, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique* Genève, Droz, 1992-2002.
- TROUSSON, Raymond, *Antoine-Vincent Arnault : 1766-1834. Un homme de lettres entre Classicisme et Romantisme*, Paris, Champion, 2004.
- UBERSFELD, Anne, *Le Roi et le Bouffon. Etude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Corti, 1973.
- UBERSFELD, Anne, *Le roman d'Hernani*, Paris, Mercure de France, 1985.
- UBERSFELD, Anne, *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1994.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1998.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1999.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 2005.
- VINCENZA Perdichizzi, *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*, Pisa, ETS, 2009.
- WARTELLE, André, *Bibliographie historique et critique d'Eschyle à Paris (1518-1973)*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- WELSCHINGER, Henri, *Le théâtre de la Révolution (1789-1799) avec documents inédits* (1880), Genève, Slatkine Reprints, 1968.
- WINTER, Suzanne (éd.), *Il mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi*, Roma, edizioni di Storia e Letteratura, 2006.
- YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, Paris, Nizet, 2000.

#### 4.2.2 Articles

- ALBANESE, Ralph, « The Molière myth in Nineteenth-Century France » dans MITCHEL Robert L., *Pre-text, text, context. Essays on Nineteenth-Century French Literature*, Columbus, Ohio State University Press, 1980, p. 239-256.
- ARTHUR, Stéphane, « Les représentations théâtrales de Christophe Colomb au début du XIXe siècle », dans REQUEMORA-GROS Sylvie, GUYON Loïc P. (éds.), *Voyage et théâtre*, Paris, PUPS, 2011, p. 149-166.
- AUTRAND, Michel, « Sur la légende du drame romantique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2008, 4, p. 821-847.
- AUTRAND, Michel, « Christophe Colomb et la scène française avant et après Claudel », dans HOURIEZ Jacques (éd.), *Christophe Colomb et la découverte de l'Amérique, Mythe et Histoire*, actes du colloque organisé à l'Université de Franche-Comté les 21, 22 et 23 mai 1992, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 181-192.
- AUTRAND, Michel, « Les sinistrés du théâtre classique », *Jeux et enjeux des théâtres classiques (XIXe XXe siècles)*, actes du colloque du 2 et 3 mars 2001 présentés par BURY Marianne et FORESTIER Georges, *Littératures Classiques*, Paris, Champion, printemps 2002, 48, p. 151-159.
- BARA, Olivier, « Le triomphe de *Lucrece* (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », dans SAMINADAYAR-PERRIN Corinne (éd.), *Qu'est-ce qu'un événement théâtral ?*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 151-168.
- BASSAN, Fernande, « La comédie de boulevard au XIXe siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1991, 43, p. 169-181.
- BAUER, Roger, « Du drame "bourgeois" au drame "romantique" », dans SZABOLESI M., KOVACS J., *Change in Language and Literature*, Budapest, Akadémiai Kiado, 1966, p. 153-178.
- BEDARIDA, Henri, « Colomb héros de quelques drames français (de Rousseau à Claudel) », dans *Studi Colombiani*, 1951, I, p. 173-196.
- BERTHIER, Patrick, « L' "échec" des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 187, 1995.
- BRET-VITTOZ, Renaud, « L'Égypte pharaonique dans la tragédie du XVIIIe siècle : le renouvellement progressif d'un imaginaire », dans BENAC-GIROUX, Karine, PASCAL, Jean-Noël (éds.), *Regards sur la tragédie. 1736-1815, Littératures*, 2010, 62, p. 73-87
- BRET-VITTOZ, Renaud, « Lekain maître de la scène » : la mise en scène à la lumière d'un manuscrit de l'acteur, » dans FAZIO Mara et FRANTZ Pierre (éd.), *La fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010, p. 217-227.

- BUFFAT, Marc, « La matérialité du théâtre », dans *Diderot, l'invention du drame*, études réunies et présentées par BUFFAT Marc, Paris, Klincksieck, 2000, p. 77-88.
- BURWICK, Frederick, « Illusion and Romantic Drama », dans ERNEST Gerald et GILLESPIE Paul, *Romantic Drama*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1994, p. 59-80.
- CAMPAGNOLI, Ruggero, « La Rivoluzione di Caino : *La Mort d'Abel* di Légouvé », dans RICHTER, Mario (éd.), *Il Teatro e la Rivoluzione Francese*, Atti del Convegno di studi, Vicenza 14-15-16 Settembre 1989, Vicenza, Accademia Olimpica, 1991, p. 107-12.
- CARNAHAN, D. H., « The romantic debate in French daily press of 1809 », *Publications of the modern languages association of America*, LIII, 1938, p. 475-501.
- CHEVALLEY, Sylvien, « Ducis, Shakespeare et les Comédiens Français, I », *Revue d'histoire du théâtre*, 1964, p. 327-350.
- CHEVALLEY, Sylvien « Ducis, Shakespeare et les Comédiens Français, II. Du *Roi Lear* (1783) à *Othello* (1792) », *Revue d'histoire du théâtre*, janvier-mars 1965, p. 5-37.
- DEL VENTO, Christian, « La première fortune d'Alfieri en France : de la traduction française du *Panegyrique de Trajan par Pline* (1787) à la traduction des *Œuvres dramatiques* (1802) », *Revue des études italiennes*, 2004, 1-2, p. 215-227.
- DESVIGNES, Lucette, « Le Théâtre de Voltaire et la femme victime », *Revue des Sciences humaines*, 168, 4, 1977, p. 537-571.
- EHRENFREUD, Yaël, « Les représentations de personnages juifs au théâtre : tradition française et réception de l'*Aufklärung* », *Dix-huitième siècle*, 2002, 34, p. 479-496.
- FABIANO, Andrea, « La réception d'Alfieri du théâtre d'Alfieri dans la presse théâtrale et littéraire française entre Révolution et Consulat », *Revue des études italiennes*, 2004, 1-2, p. . 229-240.
- FILIPPI, Florence, « Les comédiens contre le texte : acteurs en quête d'autorité dans le répertoire révolutionnaire », dans POIRSON Martial (éd.), *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Editions Desjonquères, 2008, p. 156-168.
- FRANCO, Bernard, « Wallenstein et le romantisme français », *Revue germanique internationale*, 22, 2004, mis en ligne le 01 septembre 2011, consulté le 19 novembre 2012.
- FRANTZ, Pierre, « Marie-Joseph Chénier : la tragédie en quête de politique », dans JACQUES-LEFEVRE, Nicole et SÉITÉ, YANNICK (éds.), *Le travail des Lumières. Mélanges Georges Benrekassa*, Paris, Champion, 2002.



- FRANTZ, Pierre, « Appropriation bourgeoise et populaire de l'histoire nationale dans le drame historique de S. Mercier », dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Heidelberg, Winter, n° 3, 1979, p. 319-334.
- FRANTZ, Pierre, « Drame et opéra-comique. Une affaire de promiscuité », dans TERRIER Agnès et DRATWICKI Alexandre (éds.), *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle*, Lyon, Symétrie, 2011, p. 59-62
- FRANTZ, Pierre, « L'invention du classicisme aux sources de la modernité », dans GALLIGNANI Daniela, LEROY Claude, MAGNAN André, SAINT GIRON Baldine (éds.), *Révolutions du Moderne*, Paris, Méditerranée, 2004, p. 116-125.
- FRANTZ, Pierre, « Le héros, la fraternité et la mort. La poétique des tragédies néoclassiques de Chénier », dans MASSEAU Didier (éd.), *Le XVIIIe siècle. Histoire, mémoire et rêve. Mélanges offerts à Jean Goulemont*, Paris, Champion, 2006, p. 203-217.
- FRANTZ, Pierre, « Le roman, perte ou salut du théâtre ? », dans PIVA Franco (éd.), *Il Romanzo a teatro*, Fasano, Schena, 2005, p. 37-47.
- FRANTZ, Pierre, « Le Théâtre sous l'Empire : entre deux révolutions », BONNET Jean-Claude (éd.), *L'Empire des Muses*, Paris, Belin, 2004, p. 173-197.
- FRANTZ, Pierre, « Les genres dramatiques pendant la Révolution », dans RICHTER Mario (éd.), *Il Teatro e la Rivoluzione Francese*, Atti del Convegno di studi, Vicenza 14-15-16 Septembre 1989, Vicenza, Accademia Olimpica, 1991, p. 49-63.
- FRANTZ, Pierre, « Pas d'entracte pour la Révolution », dans BONNET Jean-Claude (éd.), *La Carmagnole des Muses*, Paris, Colin, 1988, p. 381-397.
- FRANTZ, Pierre, « Spectacle et tragédie au dix-huitième siècle », dans FRANTZ Pierre et JACOB François (éds.), *Tragédies tardives*, Paris, Champion, 2002, p. 77-86.
- FRANTZ, Pierre, « Talma et David : quelques réflexions sur une collaboration exemplaire », dans HAQUETTE Jean-Louis, HENIN, Emmanuelle (éds.) *La scène comme tableau*, Poitiers, la Licorne, 2004, p. 95-106.
- FRANTZ, Pierre, « Théâtres et fêtes de la Révolution », dans JOMARON Jacqueline de, *Le Théâtre en France*, Paris, Colin, 1992, p. 501-521.
- FRIEDEMANN, Joë, « Cet inquiétant rire de l'art » William Shakespeare et l'œuvre critique de Victor Hugo » *Les lettres romanes*, XLIX, 3-4, 1995, p. 263-278.

- GAMBELLI, Delia, « Bérénice ou les Amants magnifiques. Les transports furtifs d'une pièce faite de rien », dans *Cahiers de littérature française*, IV, « Racine », dirigé par Gabriella Violato et Francesco Fiorentino, Bergamo UP – Paris, l'Harmattan, 2006, 105-123.
- GAUDEMER, Marjorie, « La dramaturgie propagandiste. L'exemple de la Terreur », dans POIRSON, Martial (éd.), *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Editions Desjonquères, 2008, p. 340-352
- GOHIN, Yves, « Regards sur le renouvellement du vers dans *Hernani* », dans HUGO Victor, *Hernani*, éd. présentée par GOHIN Yves, Paris, Gallimard, 1995, p. 205-213.
- GOUGENHEIM, Georges, « La valeur psychologique des temps dans le monologue de Figaro », dans Id., *Etudes de grammaire et de vocabulaire français*, Paris, Picard, 1970, p. 149-154.
- GOUVARD, Jean-Michel, « L'alexandrin d'*Hernani*. Étude des procédés de dislocation du vers dans le théâtre de Victor Hugo », REGGIANI Christelle, STOLZ Claire, SUSINI Laurent (éds.), *Styles, Genres, Auteurs. Jean Bodel, Adam de La Halle, Des Périers, Viau, Voltaire, Hugo, Bernanos* 8, Paris, PUPS, 2008, p. 163-193.
- GREAR, Allison, « Les enfants dans le théâtre français du XVIIIe siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, 1991, 4, 172, p. 299-304.
- GRIMAUD, Michel, « Tutoiement, titre et identité sociale. Le système de l'adresse du "Cid" au "Théâtre en liberté" », *Poétique*, 77, fév. 1989, p. 53-75.
- GUTHMÜLLER, Bodo, « Ad imitazione delli Francesi ». Il *Moliere* di Goldoni », dans *Problemi di critica goldoniana*, 1, 1994, Ravenna, Longo Editore, p. 273-297.
- GUTHMÜLLER, Bodo, « Il *Moliere* di Carlo Goldoni riscritto da Louis Sébastien Mercier », dans WINTER Suzanne (éd.), *Il mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi*, Roma, edizioni di Storia e Letteratura, 2006, p. 109-121.
- HILLERIN, Alexis de, « L'image du roi dans les tragédies de 1760 à 1789 », dans *Regards sur la tragédie. 1736-1815*, *Littératures*, 2010, 62, p. 123-139.
- HOWARTH, W.D., « Les "Tartuffes" de l'époque révolutionnaire », dans RICHTER Mario (éd.), *Il Teatro e la Rivoluzione Francese*, Atti del Convegno di studi, Vicenza 14-15-16 Settembre 1989, Vicenza, Accademia Olimpica, 1991, p. 65-77.
- IACOBINI, Valerio, « *Molière, Terenzio e Tasso*: il passato riformato e la riforma del presente. Riflessi estetici dell'altro letterario in Carlo Goldoni », dans CORABI Gilda et GIZZI Barbara, *AUCTOR/ACTOR. Lo scrittore-personaggio nella letteratura italiana*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 187-208.

- JACOB, François, « Tragédies nationales : de Belloy et Marie-Joseph Chénier », dans FRANTZ Pierre et JACOB François (éds.), *Tragédies tardives*, Paris, Chiampion, 2002, p. 11-120.
- JACOB, François, « Lyre Chénier », dans BARDAZZI Giovanni et GROSCHARD Alain, (éds.), *Dénouement des Lumières et invention romantique*, Genève, Droz, 2003, p. 131-142.
- JEAN BERARD, Suzanne, « Une curiosité du théâtre à l'époque de la Révolution, les 'faits historiques et patriotiques' », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Heidelberg, Winter, 3, 1979, p. 250-277.
- KAHN, Didier, « Entre les *Observations sur Garrick* et le *Paradoxe sur le Comédien* : la version intermédiaire de la copie Lespinasse », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1995, 18-19, p. 231-245.
- KOWZAN, Tadeusz, « Molière comme personnage de théâtre du XVIIe au XXe siècle », *Dix-septième siècle*, 2005, 227, 2, p. 349-354.
- KRAKEUR, Lester Gilbert, « Le théâtre de Madame de Genlis », *The Modern Language Review*, 1940, 35, 2, p. 185-192
- KRACOVITCH, Odile, « Le théâtre de la République et la censure sous le Directoire », dans POIRSON Martial (éd.), *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Editions Desjonquères, 2008, p. 169-192.
- KRACOVITCH, Odile, « Les romantiques et la censure au théâtre », *Romantisme*, 1982, 38, p. 33-46.
- KRAKOVITCH, Odile, « La Censure théâtrale sous le Premier Empire, 1800-1815 », *Revue de l'Institut Napoléon*, 1992, 157-158, p. 9-105.
- KRAKOVITCH, Odile, « Les femmes de pouvoir dans le théâtre de la Restauration », dans MIRONNEAU Paul et LAHOUDI Gérard (éds.), *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007, p. 257-284.
- KROEN, Sheryl, « Politique et théâtralité sous la Restauration », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2007, 35, 2, p. 19-34.
- LAMBERT, José, « Shakespeare en France au tournant du XVIIIème siècle. Un dossier européen », dans DELABASTITA Dirk, HULST Lieven d' (éds.), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin's publishing Company, 1993, p. 25-44.
- LANSON, Gustave, « Les parodies dramatiques » dans Id., *Hommes et livres*, Paris, Lecène, Onchin et Cie, 1895, p. 261-293.

- LAPLACE, Roselyne, « Des théâtres d'enfant au XVIIIe siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, 1980, 1, 31, p. 21-31.
- LAURENT, Franck, « La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, 1998, 100, p. 63-89.
- LEIGH, Matthew, « Commedia Togata : the Terenzio of Goldoni and the contest for literary authority », *International Journal of the Classical Tradition*, 2008, 15, 1, p. 53-73.
- LOGE, Tanguy, « Le théâtre comique sous le Consulat et l'Empire : pour ou contre le rire ? », *Revue d'histoire du théâtre*, 1991, IV, 172, p. 312-330.
- LONCLE, Stéphanie, « Faire entrer le présent dans les cadres du passé : écrire du théâtre contre la Révolution en 1790, 1793 et 1795 », POIRSON Martial (éd.), *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Editions Desjonquères, 2008, p. 314-323.
- LOTTERIE, Florence, « Rendre la littérature populaire ? La plume pédagogique de Mercier », dans Andries Lise (éd.), *Le partage des savoirs. XVIIIe-XIXe siècles*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 2003, p. 35-55.
- MANS, M.J., « The Macabre in Seneca's tragedies », *Acta Classica*, XVII, 1984, p. 101-119.
- MARTIN, Roxane, « L'apparition des termes « mise en scène » et « metteur en scène » dans le vocabulaire dramatique français », dans FAZIO Mara et FRANTZ Pierre (éds.), *La fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010, p. 19-31.
- MASLOWSKI, Michel, « L'aliénation du geste héroïque : *Kordian* et *Lorenzaccio* », dans Brunel Pierre (éd.), *Romantismes européens et Romantisme français*, Montpellier, Editions Espace 34, 2000, p. 206-227.
- MCMAHON, Joseph H., « Ducis : unkindest cutter? », *Yale French Studies*, 33, 1964, p. 14-25.
- MELAI, Maurizio, « Couronnement factice et vérité morale : une scène emblématique de l'imaginaire tragique de la Restauration », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, mars 2010, 9, p. 324-338.
- MELAI, Maurizio, « Respect et violation des unités classiques dans la tragédie française du XIXe siècle », *Revue italienne d'études françaises*, 2011, 1, p. 71-88, <http://www.rief.it>.
- MISAN-MONTEFIORE, Jacques, « Shakespeare et les origines du drame romantique français », *Studi Francesi*, 2005, 49, pp. 22-31.
- NADEAU, Martin, « La politique culturelle de l'an II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *Annales historiques de la Révolution française*, 327, janv.-mars 2002, p. 57-74.

- NADEAU, Martin, « Des héroïnes vertueuses : Autour des représentations de la pièce *Paméla* », *Annales historiques de la Révolution française*, 2006, 2, p. 93-105.
- NAUGRETTE, Florence, « Les premiers souvenirs de théâtre des Romantiques », *Orages*, 4, 2005, p. 99-116.
- NAUGRETTE, Florence, « La périodisation du Romantisme théâtral », dans MARTIN Roxane et NORDERA Marina (éds.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Champion, 2011, p. 145-154.
- NEMOIANU, Virgil, « Romantic irony and Biedermeier tragicomic », dans ERNEST Gerald et GILLESPIE Paul, *Romantic Drama*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1994, p. 399-411.
- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, « Victor Hugo et le sublime : entre tragique et utopie », *Romantisme*, 82, 1993, p. 17-29.
- PERAZZOLO, Paola, « La Rivoluzione a teatro. Il caso de *La liberté conquise ou le Despotisme renversé* di Harny de Guerville », *Quaderni di lingue e letteratura*, 2006, 31, p. 155-168.
- PROSCHWITZ, Gunnar von, « Le mot 'drame' et ses changements de valeur du *Diable boiteux* à la *Comédie humaine* », *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, 1964, 15, p. 43-58.
- ROSA, Guy, « Entre *Cromwell* et sa préface. Du grand homme au génie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, nov.-déc. 1981, 6, p. 901-918.
- ROUGEMONT, Martine de, « Le dramaturge », in BONNET Jean-Claude (éd.), *Louis-Sébastien Mercier : un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 121-151.
- ROUGEMONT, Martine de, « Un rendez-vous manqué. Shakespeare et les Français au XVIIIème siècle », *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris, Peter Lang, 1988, p. 77-101.
- SEGRE, Cesare, « Fra teatro e romanzo: la lunghezza del testo », dans PIVA Franco (éd.), *Il Romanzo a teatro*, Fasano, Schena, 2005, p. 14-16.

- SOZZI, Lionello, « Da Chénier a Constant: presenza di Alfieri in Francia », dans *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra Illuminismo e restaurazione*. Atti del Convegno Internazionale a cura di IOLI G., S. Salvatore Monferrato, Torino, Bona, 1985, p. 297-307.
- SPIQUEL, Agnès, « La Légende de la bataille d'Hernani, dans DOLLE Marie (éd.), *Quel scandale* », Presses universitaires de Vincennes, « Culture et Société », 2006, p. 13-27.
- SZONDI, Peter, « Denis Diderot : théorie et pratique dramatique », *Diderot et le théâtre*, Paris, Comédie française, 1984, p. 33-61.
- TALHEIM, Hans-Günter, « Volk und Held in de Drames Schillers », *Weimarer Beiträge*, 1959, V, p. 9-35.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, « La Tragédie Néoclassique Nationale », dans BERNARD-GRIFFITHS Simone, GLAUDES Pierre et VIBERT Bertrand (éds.), *La fabrique du Moyen Age au XIXe siècle*, Paris, Champion, 2006, p. 1001-1015.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, « Le Vers noble ou les chiens noirs de la prose ? » dans SIMON Yoland, *Le drame romantique. Actes du colloque du Havre*, Paris, Les Quatre-Vents, 1999, p. 32-40.
- TREILHOU-BALAUDE, Catherine, « Shakespeare et l'esthétique romantique du drame. Idéaux et apories », dans SIMON Yoland, *Le drame romantique. Actes du colloque du Havre*, Paris, Les Quatre-Vents, 1999, p. 3-15.
- TRIOLAIRE, Cyril « Contrôle social et arts du spectacle en province pendant le Consulat et l'Empire », *Annales historiques de la Révolution française*, 333, juillet-septembre 2003, p. 45-66
- TRUCHET, Jacques, « Deux imitations des *Femmes Savantes* au siècle des Lumières, ou Molière antiphilosophe et contre-révolutionnaire », dans *Approches des Lumières : mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 471-485.
- TRUCHET, Jacques, « La *Vie de Molière* de Grimarest portée à la scène par Goldoni et Sébastien Mercier », dans *Mélanges historiques et littéraires sur le XVIIe siècle offerts à Georges Mongrédien*, Paris, Société d'Etude du XVIIe siècle, 1974, p. 367-376.
- UBERSFELD, Anne, « Dumas père et le drame bourgeois », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1983, 35. p. 121-139.
- VILATTE, Sylvie, « L'antiquité grecque dans le théâtre de la République directoriale : les régimes politiques », dans BOURDIN Philippe et GAINOT Bernard (éds.), *La République directoriale*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand (mai 1997), Clermont-Ferrand-Paris, 1998, « Bibliothèque d'Histoire Révolutionnaire », 1998, tome 2, p. 611-634.

-VIOLATO, Gabriella, « Scènes de “première vue” dans le théâtre de Racine. L'exemple d'*Andromaque* », dans *Cahiers de littérature française*, IV, « Racine », dirigé par Gabriella Violato et Francesco Fiorentino, Bergamo UP – Paris, l'Harmattan, 2006, p. 7-20.

-WEBER-CAFLISCH, Antoinette, « A quoi tient le *Livre de Christophe Colomb* de Claudel », dans HOURIEZ Jacques (éd.), *Christophe Colomb et la découverte de l'Amérique, Mythe et Histoire*, actes du colloque organisé à l'Université de Franche-Comté les 21, 22 et 23 mai 1992, Paris, Les Belles Lettres, p. 201-240.

### 4.3 Autres ouvrages de références

#### 4.3.1 Volumes

-ABEL, Lionel, *Metatheatre. A new view of dramatic form*, New York, Hill and Wang, 1963.

-ALLARD, Sébastien, *et al.*, *L'enfant dans la peinture*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

-APRILE, Sylvie, *Le siècle des exilés Bannis et proscrits, de 1789 à la Commune*, CNRS, 2010.

-ASSUNTO, Rosario, *L'Antichità come futuro. Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Milano, Mursia, 1973.

-BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

-BARDAZZI, Giovanni et GROSRIEUX, Alain, (éds.), *Dénouement des Lumières et invention romantique*, Genève, Droz, 2003.

-BEFFORT, Anna, *Alexandre Soumet, sa vie et ses œuvres*, Luxembourg, J. Beffort, 1908.

-BENICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* (1973), Paris, Corti, 1996.

-BENICHOU, Paul, *Romantismes français*, Paris, Gallimard, 2004, 3 t.

-BERGSON, Henri, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1969.

-BERNARD-GRIFFITHS Simone, GLAUDES Pierre et VIBERT Bertrand (éds.), *La fabrique du Moyen Age au XIXe siècle*, Paris, Champion, 2006.

-BERTRAND, Louis, *La fin du Classicisme et le retour à l'Antique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et les premières années du XIXe en France*, Paris, Fayard, 1897.

-BETHLENFALVAY, Marina, *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle. Esquisse d'un typologie*, Genève, Droz, 1979.

-BINNI, Walter, *Preromanticismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1985.

-BONNET, Jean-Claude (éd.), *L'Empire des Muses*, Paris, Belin, 2004.

- BONNET, Jean-Claude (éd.), *La Carmagnole des Muses*, Paris, Colin, 1988.
- BOUDON, Jacques-Olivier et BOURDIN, Philippe (éds.), *Les héritages républicains sous le Consulat et l'Empire, numéro spécial des Annales historiques de la Révolution française*. 2006, 4.
- BRAY, René, *Chronologie du Romantisme (1804-1830)*, Paris, Boivin, 1932.
- BRIX, Michel, *Le Romantisme Français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Peeters Publishers, 1999.
- BRUNOT, Ferdinand, *Histoire de la langue française*, Paris, Armand Colin, 1937, t. IX.
- BURKE, Todd et SIEGFRIED, Susan L., *Staging the Empire. Napoleon, Ingres and David*, Penn State Press, 2006.
- BURKERT, Walker, *La religione greca*, Milano, Jaca Book, 2003.
- CALVET, Jean, *L'Enfant dans la littérature française des origines jusqu'à nos jours*, Paris, Lanore, 1930, 2 vol.
- CARON, Pierre (éd.), *Paris pendant la Terreur. Rapports des agents secrets du ministre de l'intérieur publié pour la Société de l'Histoire de France*, Paris, Marcel Didier, 1949.
- CATACH, Nina, *Histoire de l'orthographe françaises*, éd. Posthume réalisée par HONVAULT R. et ROSIER CATACH I., Paris, Champion, 2001.
- CAZAMIAN, Louis François, *A History of French Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- CORABI Gilda et GIZZI Barbara, AUCTOR/ACTOR. *Lo scrittore-personaggio nella letteratura italiana*, Roma, Bulzoni, 2006.
- COUTY, Daniel et KOPP, Robert (éds.), *Romantisme et Révolution(s)*, Paris, Gallimard, 2008.
- CREMIEUX, Albert, *La censure en 1820 et 1821: étude sur la presse politique et la résistance libérale*, Paris, Cornély, 1912.
- CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Age Latin* (trad. BREJOUX Jean), Paris, PUF, 1956.
- DESCHANEL, Emile, *Le Romantisme des classiques*, Paris, Lévy, 1883.
- DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1760-1820)*, Paris, PUF, 1986.
- DELON, Michel, *Le principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIIIème siècle*, Paris, Albin Michel, 2011.
- DI MAIO, Mariella, *Le cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire de Moyen-âge au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 2005.
- EICHNER, Hans (éd.), *«Romantic» and its cognates, the European history of a word*, Buffalo, University of Toronto press, 1972.



- FAISANT, Claude, *Mort et résurrection de la Pléiade*, Paris, Champion, 1998.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique. Les Hétérotopies*, Nouvelles Editions Lignes, 2009.
- FRANCALANZA, Eric (éd.), *Le Prérromantisme. Une esthétique du décalage*, Paris, Eurédit, 2006.
- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969.
- FUSIL, Casimir-Alexandre, *La poésie scientifique de 1750 à nos jours : son élaboration, sa constitution*, Paris, Scientifica, 1917.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1992.
- GUITTON, Edouard, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris, Klincksieck, 1974.
- HOURIEZ, Jacques (éd.), *Christophe Colomb et la découverte de l'Amérique, Mythe et Histoire*, actes du colloque organisé à l'Université de Franche-Comté les 21, 22 et 23 mai 1992, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (trad. MAILLARD Claude), Paris, Gallimard, 1978.
- JOBERT, Barthélémy (éd.), *Delacroix, le trait romantique, catalogue de l'exposition*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 7 avril-13 juillet 1998, Paris, BNF, 1998.
- KRIEF, Hugnette, *Entre terreur et vertu. Et la fiction se fit politique... (1789-1800)*, Paris, Champion, 2010.
- LAFORGUE, Pierre, *Eros Romantique. Représentation de l'amour en 1830*, Paris, PUF, 1998.
- LANGERON, Roger, *Un conseiller secret de Louis XVIII: Royer-Collard*, Paris, Hachette, 1956.
- MACCHIA, Giovanni, DE NARDIS, Luigi, COLESANTI, Massimo, *La letteratura francese dall'Illuminismo al Romanticismo* (1974), Milano, Rizzoli, 2000.
- MACCHIA, Giovanni, *La letteratura francese dal tramonto del Medioevo al Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 1992.
- MELKA, Pascal, *Victor Hugo. Un combat pour les opprimés*, Paris, La Compagnie Littéraire, 2008.
- MINSKI, Alexander, *Le prérromantisme*, Paris, Armand Colin, 1998.
- MOREAU, Pierre, *Le Classicisme des Romantiques*, Paris, Plon, 1932.
- MORTIER, Roland, *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.
- MOSSE, Claude, *L'Antiquité dans la Révolution Française*, Paris, Albin Michel, 1989.
- PETITFILS, Jean-Christian, *Louis XIII*, Paris Perrin, 2008.

- PIGEAUD, Jackie, *La maladie de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Les Belles Lettres, 1989.
- POIREL, Evclyne (éd.), *Lorsque l'enfant paraît.... Victor Hugo et l'enfance*, Paris, Somogy Editions d'art, « Musée Victor Hugo », 2002.
- PRAZ, Mario, *Gusto Néoclassico*, Napoli, Edizioni Scientifiche, 1959.
- PROCTOR, WILLIAMS, William, ABBOTT, Craig S., *An introduction to bibliographical and textual studies*, New York, The Modern Language Association of America, 1989.
- ROSE, Margaret A., *Parody : ancient, modern and post-modern*, Cambridge University Press, 1993.
- ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, PUV, 1991.
- SCAIOLA, Anna Maria, *Dissonanze del grottesco nel romanticismo francese*, Roma, Bulzoni, 1988.
- SERMONTI, Giuseppe, *Il mito della grande madre*, Milano, Mimesis, 2002.
- SOTO-ALLIOT, Isabelle, COUFFON, Claude (éds.), *Christophe Colomb vu par les écrivains français*, Amiot, Lenganey, 1992.
- SOZZI, Lionello (éd.), *D'un siècle à l'autre : le Tournant des Lumières*, supplemento al n° 124 di Studi Francesi, janvier-avril, 1998.
- STOPPELLI, Pasquale, *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- STUSSI, Alfredo, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- TESSITORE, Fulvio, *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1995, vol. 2.
- THEVOZ, Michel, *Le théâtre du crime. Essai sur la peinture de David*, Paris, Ed. de Minuit, 1989.
- TURCHETTI, Mario, *Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours*, Paris, PUF, 2001.
- TWOOD, Michael P., *Dante and the French romantics*, Genève, Droz, 1985.
- VAJDA, György Mihály (éd.), *Le tournant du siècle des Lumières : 1760-1820*, John Benjamins Publishing, 1982.
- ZIESING, Théodore, *Le Globe de 1824 à 1830 considéré dans ses rapports avec l'école romantique*, Zurich, C.M. Ebell, 1881.

#### 4.3.2 Articles

- BALDENSBERGER, Fernand, « Gessner en France », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1903, 10, p. 437-456.

- BILLAZ, André « Voltaire traducteur de Shakespeare et de la Bible: philosophie implicite d'une pratique traductrice », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1997, 3, 97, p. 372-380.
- DELON, Michel, « Ce nouvel Ulysse méritait sans doute un autre Homère », *Europe*, 756, avril 1992, p. 76-84.
- DELON, Michel, « *Homo sum, nihil a me alienum puto*. Sur le vers de Térence comme devise des Lumières », dans PLARD Henri (éd.), *Morale et vertu au siècle des Lumières*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 17-31.
- DELON, Michel, « Les secondes Lumières françaises », dans SOZZI Lionello (éd.), *D'un siècle à l'autre : le tournant des Lumières*, Supplemento al n. 24 di *Studi Francesi*, gennaio-aprile 1998, p. 9-13.
- DIAZ, José Luis, « L'individuation du style entre Lumières et romantisme », *Romantisme*, 2010, 2, 148, p. 55-62.
- FAYOLLE, Roger, « Quand ? Où ? Et pourquoi la notion de préromantisme est elle apparue ? », dans VIALLANEIX Paul, *Le Préromantisme : hypothèque ou hypothèse ?*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 29-30 juin 1972, Paris, Klincksieck, 1975, p. 38-39.
- FLAMARION, Edith, VOLPILHAC-AUGER, Catherine, « Etat de recherches et tendances actuelles », *XVIIIème siècle*, 1995, 27, p. 5-10.
- FRANCALANZA, Eric, « La Révolution, moment « préromantique » de la littérature française ? », dans COUTY Daniel et KOPP Robert (éds.), *Romantisme et Révolution(s)*, Paris, Gallimard, 2008, p. 135-154.
- GAMBELLI, Delia, « Parisi "en passant". Vicoli fatali e ingorghi eloquenti nella letteratura francese del Settecento », dans VIOLATO Gabriella et RUBINO Gianfranco (éds.), *Itinerari urbani : l'immagine della città nella letteratura francese dal Cinquecento al Duemila*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 63-94.
- GLINOER, Anthony, « Y a-t-il une 'identité collective' du romantisme de 1830 ? », *Romantisme*, 2010, 1, 147, p. 29-40.
- GUITTON, Edouard, « L'après-Lumières ou les soubassements d'une métaphore », dans Sozzi Lionello (éd.), *D'un siècle à l'autre : le tournant des Lumières*, Supplemento al n. 24 di *Studi Francesi*, gennaio-aprile 1998, p. 14-23.
- JACOB, François, « Amérique épique : le cas de Christophe Colomb », dans FRANTZ Pierre (éd.), *L'Épique : fins et confins*, Paris, PUFC, 2000, p. 207-224.

- JACQUES-LEFÈVRE, Nicole, « 1789. Interprétations eschatologiques de la Révolution française », dans GALLIGNANI Daniela, LEROY Claude, MAGNAN André, SAINT GIRON Baldine (éds.), *Révolutions du Moderne*, Paris, Méditerranée, 2004, p. 271-280.
- MARTIN, Jean-Clément, « La Révolution française, une révolution romantique ? », dans COUTY Daniel et KOPP Robert (éds.), *Romantisme et Révolution(s)*, Paris, Gallimard, 2008, p. 77-91.
- MERCURI, Roberto, « Comedía di Dante Alighieri », dans ASOR ROSA Alberto (éd.), *Letteratura Italiana. Le opere*, Torino, Einaudi, 1982-2000, t. 1, p. 231-235.
- MERCURI, Roberto, « Metodi di lettura », dans VIVARELLI Maurizio (éd.), *Il Futuro della lettura: seminari di Massa Marittima, Grosseto, Pitigliano*, 11, 18, 25 octobre 1996, Manziana, Vecchiarelli 1997, p.17-25.
- MORTIER, Roland, « 'Sensibilité', 'néo-classique', ou 'préromantique' ? », dans VIALLANEIX Paul, *Le Préromantisme : hypothèque ou hypothèse ?*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 29-30 juin 1972, Paris, Klincksieck, 1975, p. 310-318.
- MORTIER, Roland, « Mme de Staël et l'héritage des « Lumières », dans *Madame de Staël et l'Europe*, colloque de Coppet (18-24 juillet 1966), Paris, Klincksieck, 1970, p. 129-144.
- RIGOLI, Juan, « L'apprentissage du singulier: Philippe Pinel entre « histoire » et « cas », dans BARDAZZI Giovanni et GROSCHARD Alain, (éds.), *Dénouement des Lumières et invention romantique*, Genève, Droz, 2003, p. 301-320.
- ROSEN, Elisheva, « Grottesque, modernité », *Romantisme*, 1991, 74, pp. 23-28.
- ROUSSEL, Fabrice, « Le concept de mélancolie chez Aristote », *Revue d'histoire des sciences*, 1988, 41, 3-4, p. 299-330.
- VOLLILLAC-AUGER, Catherine, « De vous à toi : tutoiement et vouvoiement dans les traductions au XVIIIème siècle », *Dix-huitième siècle*, 2009, 41, p. 553-566.
- ZANELLI QUARANTINI, Franca, « Autografi francesi (XIX secolo) del "Fondo Piancastelli" di Forlì », *Francofonia*, 1995, 28, p. 19-108.