



UNIVERSITÉ
**FRANCO
ITALIENNE**

UNIVERSITÀ
**I T A L O
FRANCESE**



UNIVERSITÀ DI PISA

UNIVERSITÉ PARIS IV-SORBONNE / UNIVERSITÀ DI PISA

Cotutelle internationale de thèse

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

/

SCUOLA DI DOTTORATO : Letterature e Filologie Moderne
CORSO DI DOTTORATO : Letterature Straniere Moderne
DISCIPLINA : Letteratura francese (Settore Scientifico Disciplinare : L-LIN/03)

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DES UNIVERSITÉS DE PARIS IV ET PISE

***LES DERNIERS FEUX DE LA TRAGÉDIE CLASSIQUE :
étude du genre tragique en France sous la Restauration et la
Monarchie de Juillet***

Dirigée par

M. Pierre FRANTZ / M. Gianni IOTTI

Avec le soutien de l'Université Franco-Italienne

Présentée et soutenue publiquement par

Maurizio MELAI

le mardi 31 mai 2011

Jury : M. Pierre FRANTZ (Université Paris IV-Sorbonne), M. Gianni IOTTI (Université de Pise), M. Olivier BARA (Université Lyon II), M. Franco PIVA (Université de Vérone).

Résumé en français

La présente étude porte sur la pratique du genre de la tragédie classique au XIX^e siècle, en particulier sous la Restauration et la Monarchie de Juillet. Nous nous intéressons surtout aux développements les plus tardifs du genre tragique en France, genre dont nous documentons l'évolution et le déclin progressif au cours de la première moitié du XIX^e siècle, c'est-à-dire jusqu'à sa disparition des théâtres français, qui a lieu autour de 1850. En nous basant sur un corpus de quatre-vingt pièces, nous essayons de brosser un tableau complet de la tragédie et des auteurs tragiques de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, ou plus exactement des quarante années comprises entre 1814 et 1854. Conçu comme l'étude d'un code littéraire, ce travail s'articule en deux parties : dans la première, nous définissons le code tragique post-napoléonien sur la base des constantes formelles qui le caractérisent, en montrant l'évolution que le genre connaît des points de vue stylistique, structurel et plus strictement dramaturgique ; dans une seconde partie, nous examinons les constantes thématiques de ce code, en étudiant les stratégies par lesquelles la tragédie transpose, à travers les sujets historiques fortement allusifs qu'elle traite, les grandes problématiques politico-sociales de son temps. En documentant la continuité qui existe entre cette tragédie tardive et le drame romantique, nous cherchons enfin à valoriser les pièces de notre corpus et à mettre en évidence leurs traits modernes, ce qui nous conduit à rechercher les raisons de la persistance d'un genre traditionnel comme la tragédie classique et les facteurs qui déterminent sa revitalisation au XIX^e siècle.

Mots clés

Tragédie française - héritage classique - théâtre du XIX^e siècle - drame romantique - Ancelot, Jacques (1794-1854) - Andrieux, François (1759-1833) - Arnault, Antoine-Vincent (1766-1834) - Arnault, Lucien (1787-1863) - Bis, Hippolyte (1789-1855) - Brifaut, Charles (1781-1857) - Chateaubriand, René de (1768-1848) - Delavigne, Casimir (1793-1843) - Delrieu, Étienne-Joseph-Bernard (1760 ?-1836) - Girardin, Mme Émile de (Delphine Gay) (1804-1855) - Guiraud, Alexandre (1788-1847) - Jouy, Étienne (1764-1846) - Latour, Isidore de, dit Latour de Saint-Ybars (1807-1891) - La Ville De Mirmont, Alexandre-Jean-Joseph de (1783 ?-1845) - Lebrun, Pierre-Antoine (1785-1873) - Lemercier, Louis-Népomucène (1771-1840) - Liadières, Pierre-Charles (1792-1858) - Loeuillard D'Avrigny, Charles-Joseph (1760-1823) - Pichat, Michel (1786 ?-1828) - Ponsard, François (1814-1867) - Soumet, Alexandre (1788-1845) - Viennet, Jean-Pons-Guillaume (1777-1868).

Résumé en anglais

Title in English:

The last manifestations of classical tragedy : a study of the tragic genre in France during the Restoration and the July Monarchy

This study concerns the practice of the genre of classical tragedy in the nineteenth century, particularly during the Restoration and the July Monarchy. It focuses on the last developments of tragedy in France and documents the evolution and the progressive

decline of this genre during the first half of the nineteenth century; that is until its disappearance from French theatres, which took place around 1850. By considering a corpus of eighty plays, this work aims to give a clear picture of the tragic genre and tragic authors of the Restoration and the July Monarchy, or more exactly of the forty years from 1814 to 1854. This work is conceived as the study of a literary code and is divided into two parts: in the first part, we try to define the tragic code of the post-Napoleonic era on the basis of the formal constants which characterise it, showing the evolution of the stylistic, structural and dramaturgic features of tragedy. In the second part, we look at the thematic constants of this code, studying the strategies that tragedy uses to transpose – through the historical and highly allusive subjects that it treats – the principal social and political problems of its time. Finally, by showing the continuity which exists between the declining tragic genre and the romantic drama, we try to valorise the texts in our corpus and to underline their modern features. This leads us to look for the reasons behind the persistence of a traditional genre like the classical tragedy and for the factors which revitalise it in the nineteenth century.

Keywords

French tragedy - Classical heritage - Theatre of the nineteenth century - Romantic drama - Ancelot, Jacques (1794-1854) - Andrieux, François (1759-1833) - Arnault, Antoine-Vincent (1766-1834) - Arnault, Lucien (1787-1863) - Bis, Hippolyte (1789-1855) - Brifaut, Charles (1781-1857) - Chateaubriand, René de (1768-1848) - Delavigne, Casimir (1793-1843) - Delrieu, Étienne-Joseph-Bernard (1760 ?-1836) - Girardin, Mme Émile de (Delphine Gay) (1804-1855) - Guiraud, Alexandre (1788-1847) - Jouy, Étienne (1764-1846) - Latour, Isidore de, dit Latour de Saint-Ybars (1807-1891) - La Ville De Mirmont, Alexandre-Jean-Joseph de (1783 ?-1845) - Lebrun, Pierre-Antoine (1785-1873) - Lemerrier, Louis-Népomucène (1771-1840) - Liadières, Pierre-Charles (1792-1858) - Loeuillard D'Avrigny, Charles-Joseph (1760-1823) - Pichat, Michel (1786 ?-1828) - Ponsard, François (1814-1867) - Soumet, Alexandre (1788-1845) - Viennet, Jean-Pons-Guillaume (1777-1868).

Résumé en italien

Titolo in italiano:

L'ultima riviviscenza della tragedia classica: studio sul genere tragico in Francia sotto la Restaurazione e la Monarchia di Luglio

Il presente studio verte sulla pratica del genere della tragedia classica nell'Ottocento, in particolare durante la Restaurazione e la Monarchia di Luglio. Ciò che ci interessa sono gli sviluppi più tardi del genere tragico in Francia, genere di cui documentiamo l'evoluzione ed il declino progressivo nel corso della prima metà del XIX secolo, ovvero fino alla sua scomparsa dai teatri francesi, databile attorno al 1850. Basandoci su un corpus di ottanta testi, cerchiamo di dare un quadro completo della tragedia e degli autori tragici della Restaurazione e della Monarchia di Luglio, o più esattamente dei quaranta anni compresi tra il 1814 e il 1854. Il lavoro, concepito come lo studio di un codice letterario, si articola

in due parti: nella prima tentiamo di definire il codice tragico d'epoca post-napoleonica sulla base delle costanti formali che lo caratterizzano, mostrando l'evoluzione che il genere conosce dai punti di vista stilistico, strutturale e più strettamente drammaturgico; nella seconda parte ci occupiamo di esaminare le costanti tematiche del codice in questione, studiando le strategie attraverso le quali la tragedia trasporta, tramite i temi storici fortemente allusivi che essa tratta, le grandi problematiche politico-sociali dell'epoca. Documentando la continuità che esiste tra questa tragedia tarda ed il dramma romantico, tentiamo infine di valorizzare i testi del nostro corpus e di metterne in evidenza i tratti moderni; è da qui che giungiamo ad interrogarci sulle ragioni della persistenza di un genere tradizionale come la tragedia classica e sui fattori che contribuiscono, nell'Ottocento, ad una sua rivitalizzazione.

Parole chiave

Tragedia francese - Eredità classica - Teatro dell'Ottocento - Dramma romantico - Ancelot, Jacques (1794-1854) - Andrieux, François (1759-1833) - Arnault, Antoine-Vincent (1766-1834) - Arnault, Lucien (1787-1863) - Bis, Hippolyte (1789-1855) - Brifaut, Charles (1781-1857) - Chateaubriand, René de (1768-1848) - Delavigne, Casimir (1793-1843) - Delrieu, Étienne-Joseph-Bernard (1760 ?-1836) - Girardin, Mme Émile de (Delphine Gay) (1804-1855) - Guiraud, Alexandre (1788-1847) - Jouy, Étienne (1764-1846) - Latour, Isidore de, dit Latour de Saint-Ybars (1807-1891) - La Ville De Mirmont, Alexandre-Jean-Joseph de (1783 ?-1845) - Lebrun, Pierre-Antoine (1785-1873) - Lemerrier, Louis-Népomucène (1771-1840) - Liadières, Pierre-Charles (1792-1858) - Loeuillard D'Avrigny, Charles-Joseph (1760-1823) - Pichat, Michel (1786 ?-1828) - Ponsard, François (1814-1867) - Soumet, Alexandre (1788-1845) - Viennet, Jean-Pons-Guillaume (1777-1868).

Remerciements

Je remercie vivement :

M. Gianni Iotti et M. Pierre Frantz, pour leur compétence, leur disponibilité, leur amitié ;

M. Olivier Bara et M. Franco Piva, pour avoir accepté de faire partie du jury et pour avoir eu la patience de lire mon travail ;

Mme Hélène de Jacquelot, pour ses précieux conseils ;

ma famille, pour son soutien inconditionnel ;

mes collègues et amis, en particulier Barbara, Francesco, Luciano, Andrea, Clio, Mirco, Silvia, Vincenzo, Éva, Charles, Alexeï, Myriam, Valeria, Diego et Valentina, pour m'avoir aidé, amusé, enrichi ;

Camille, pour ses conseils linguistiques, son appui matériel et moral, sa présence.

Università di Pisa
Dipartimento di Lingue e Letterature
Romanze
Via Santa Maria 85
56126 Pisa

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

LES DERNIERS FEUX DE LA TRAGÉDIE CLASSIQUE :
étude du genre tragique en France sous la Restauration et la
Monarchie de Juillet

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

INTRODUCTION

Cette étude se propose de définir et examiner un code littéraire – ou plutôt dramaturgique – bien déterminé, le code qui caractérise la tragédie classique française sous la Restauration et la Monarchie de Juillet. Il faut d’abord préciser ce que nous entendons par le mot « code ». Nous utilisons ce terme d’ascendance jakobsonienne dans son sens le plus large, en nous prévalant de la définition extensive qu’en donne Francesco Orlando. Dans son *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Orlando – s’inspirant d’un célèbre travail de Jean Rousset sur la littérature baroque¹ – conçoit le « code littéraire » comme l’ensemble des constantes formelles, structurelles et thématiques qui caractérisent les textes d’une époque historique bien précise². Ces constantes, reductibles à des dénominateurs communs fondamentaux, sont – toujours selon Orlando – le résultat de la transposition artistique de grands paradigmes historiques, ou bien de ces grandes problématiques politico-sociales dont le « code littéraire » se fait l’écho. Le code littéraire est donc le miroir déformant d’une époque tout entière, le baromètre des états d’esprit et des conflits plus ou moins latents animant la civilisation qui le forge en y projetant sa propre image. Définir un code, par conséquent, signifie non seulement trouver et classer des constantes textuelles, mais encore montrer la prégnance et même la nécessité historique de ces constantes, repérer les référents extratextuels auxquels elles renvoient, mettre en évidence leur capacité de refléter et de transposer l’actualité historico-politique, faire ressortir leur lien profond avec la société qui les a codifiées et projetées dans l’espace littéraire. Or, c’est dans cette perspective ample et historicisante que nous entendons reconstruire le code littéraire qui fait l’objet de notre étude.

Consacrons maintenant quelques mots à ce code littéraire que nous allons traiter, aux coordonnées spatio-temporelles qui l’encadrent et aux raisons qui nous poussent à l’étudier. Comme nous l’avons anticipé, nous nous intéresserons à un genre dramaturgique, au genre théâtral noble par excellence, c’est-à-dire la tragédie. En examinant les composantes du code tragique au XIX^e siècle, nous devons donc inévitablement tenir compte des spécificités du langage théâtral et, plus particulièrement, du bagage des contraintes formelles conventionnellement liées à un genre riche en tradition tel que la

¹ Jean ROUSSET, *La littérature de l’âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, Corti, 1953.

² Francesco ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982 et 1997, pp. 70-75.

tragédie. Précisons que nous prendrons en considération seulement les pièces que les auteurs désignent comme tragédies et dont la dénomination de « tragédie » apparaît clairement sur la couverture des volumes reproduisant les textes en question. Nous écarterons donc de notre corpus toutes les pièces qui pourraient être rattachées au genre tragique par leur facture et leurs traits structurels mais qui sont qualifiées de « drames », de « drames historiques » ou de toute autre appellation qui ne soit pas celle de « tragédie ». Par ce choix, nous entendons adopter le point de vue des auteurs dramatiques eux-mêmes et du public qui assistait aux représentations de leurs pièces, en considérant comme tragédie seulement ce que les protagonistes de la vie théâtrale de l'époque définissent explicitement comme tel.

Quant aux délimitations spatiale et temporelle de notre corpus, nous examinerons des pièces publiées à l'intérieur des confins nationaux français et représentées dans les principaux théâtres officiels parisiens, en particulier le Théâtre-Français et le Théâtre de l'Odéon. Les raisons de ce choix sont évidentes : la tragédie classique – nous reviendrons plus tard sur cet adjectif – est un genre typiquement français, indissociable de la culture et de la tradition théâtrale nationales, profondément lié au contexte historico-politique de la France et à ses structures sociales. La dramaturgie classique française « fermée » et régulière, dramaturgie de matrice savante et liée à une conception aristocratique, élitiste et courtisane de l'art théâtral, est traditionnellement opposée au modèle dramatique « ouvert » et irrégulier, d'ascendance populaire, incarné par les théâtres anglais et allemand. L'opposition radicale entre les deux systèmes dramaturgiques fait d'ailleurs l'objet des réflexions de littérateurs et de critiques illustres dès le XVIII^e siècle, lorsque Rousseau, Diderot et Mercier expriment leur mécontentement à l'égard du répertoire classique usé qui domine la scène française ; de l'autre côté du Rhin, les travaux critiques de Lessing et Schlegel mettent encore plus en évidence les avantages du modèle théâtral germanique et shakespearien sur le modèle français, en influençant fortement, par leurs théories, la pensée d'intellectuels tels que Mme de Staël, Constant et enfin Stendhal. Nous reviendrons successivement sur ces questions ; pour l'instant, il nous suffit de montrer que, au début de la Restauration, dans les années qui coïncident avec le *terminus a quo* de notre étude, parler de tragédie classique signifie nécessairement parler de théâtre français, ou plutôt *du* théâtre français par excellence, et l'opposer au drame romantique provenant de l'étranger. Notre corpus tragique, par conséquent, ne peut qu'être un corpus entièrement

français. Les pièces de genre tragique, lorsqu'elles ne sont pas bloquées par la censure, ne sont mises en scène – sauf quelques exceptions notables³ – que dans les deux grands théâtres officiels de la capitale : le Théâtre-Français, temple de la célébration et de la perpétuation des formes et des genres dramatiques traditionnels, et l'Odéon, théâtre plus dynamique et relativement ouvert aux nouveautés, devenu depuis sa réouverture en 1819 le refuge d'un public jeune et fougueux, d'idéologie libérale, mais encore profondément attaché aux conventions dramaturgiques classiques.

En ce qui concerne les limites chronologiques de notre corpus, nous avons décidé de nous concentrer sur les années de la Restauration et de la Monarchie de Juillet pour différentes raisons. D'abord parce que ces années sont vraiment les dernières où l'on écrit et où l'on met en scène des tragédies classiques originales et parce que cette production tragique tardive est nettement sous-estimée et méconnue. Une réévaluation de ce théâtre oublié nous paraît nécessaire, ainsi qu'un déplacement en avant des dates conventionnellement associées à la disparition du genre tragique en France. Certes, la critique a désormais démenti le lieu commun selon lequel la tragédie française serait morte avec Racine et plusieurs études récentes ont réhabilité la tragédie du XVIII^e siècle, mettant en évidence sa vitalité et son originalité⁴. Le préjugé qui voulait qu'entre Racine et Hugo il n'y eût qu'un grand vide et qui ne définissait les auteurs tragiques du XVIII^e qu'au moyen d'adjectifs avec préfixe – tels que « néoclassiques » ou « préromantiques » – a été dépassé. Cette perspective téléologique, qui ne voyait dans ces auteurs que des épigones ou des précurseurs, s'est révélée illusoire : la tragédie du siècle des Lumières est finalement lue et mise en valeur pour ses caractères à elle, pour l'originalité de ses solutions et de ses expérimentations, et non plus en fonction de ce qui la précède ou la suit. À ce propos, dans son étude sur l'héritage classique, Jean-Pierre Perchellet observe qu'il faut considérer l'histoire de la tragédie, et plus généralement du théâtre sérieux en vers – de ses origines jusqu'au drame romantique – comme un parcours sans interruptions : le genre tragique évolue et se transforme à travers un mouvement incessant et progressif, sans connaître de vraies césures ou de périodes aux résultats négligeables, jusqu'au moment où elle produit

³ L'exception la plus significative est sûrement le *Marino Faliero* de Delavigne, créé en 1829 au théâtre de la Porte Saint-Martin.

⁴ Voir en particulier Christian DELMAS, *La Tragédie de l'âge classique, 1553-1770*, Paris, Seuil, 1994 ; Jean ROHOU, *La Tragédie classique (1550-1793)*, Paris, SEDES, 1996 ; Jean-Pierre PERCHELLET, *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Champion, 2004 ; Renaud BRET-VITTOZ, *L'Espace et la scène : dramaturgie de la tragédie française, 1691-1759*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008 (SVEC, 2008 : 11).

tout naturellement le drame romantique. Par ailleurs, il faut reconnaître que ce dernier, tout en s'écartant dans une certaine mesure de la tradition tragique nationale – et malgré la propagande contestataire qui l'accompagne –, reste redevable à la dramaturgie classique sous bien d'aspects d'ordre technique et structurel. C'est donc la continuité d'un parcours constant qu'il faut prendre en considération et non la discontinuité de moments isolés tels que l'œuvre de Racine ou le drame hugolien⁵.

Une telle perspective devrait supprimer les préjugés qui discréditent *a priori* ladite tragédie postclassique ou préromantique et déterminer la valorisation de chaque moment de la production tragique en tant qu'anneau d'une chaîne ininterrompue. Toutefois, une partie de ces préjugés persistent : si la critique a réévalué l'importance du genre au XVIII^e siècle, elle continue d'ignorer ses développements au XIX^e, développements qui nous paraissent d'autant plus dignes d'attention qu'ils entraînent et expliquent l'essor du drame romantique. Comment peut-on comprendre l'origine du théâtre romantique si l'on ne connaît pas la tragédie de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, cette tragédie qui engendre tout en l'entravant la dramaturgie nouvelle, cette tragédie qui constitue pour les novateurs à la fois un modèle et un anti-modèle, un pôle d'attraction et de répulsion, un terme de comparaison inévitable et un point de départ obligé ? La critique élude encore aujourd'hui la question et, tout en prônant l'inscription de chaque segment d'histoire théâtrale à l'intérieur d'un mouvement de continuité où tout se tient, elle persévère à ignorer ce chaînon manquant qu'est la tragédie de la première moitié du XIX^e siècle. L'idée reçue d'une mort de la tragédie n'a fait que se déplacer d'un siècle : le dernier poète tragique n'est plus Racine mais Marie-Joseph Chénier, l'ultime période de vitalité du genre est l'époque révolutionnaire, qui tue la tragédie et engendre le mélodrame⁶.

Il apparaît que la critique n'a pas résisté à la tentation d'établir une équation parfaite entre la fin de l'Ancien Régime et la fin du genre tragique. Certes, cette tentation naît de raisons précises et n'est pas complètement dénuée de fondements : l'avènement de la nouvelle société bourgeoise et démocratique mine les bases idéologiques d'un genre

⁵ Jean-Pierre PERCELLET, *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., pp. 11-15 et pp. 349-351.

⁶ On indique parfois 1797, année de l'*Agamemnon* de Lemercier, comme date de la fin de la tragédie classique. C'est ce qu'observe Jean-Marie Thomasseau, rapportant l'opinion d'historiens tels que Robert Abirached. Voir Jean-Marie THOMASSEAU, *Drame et tragédie*, Paris, Hachette, 1995, p. 126. La volonté de situer la mort de la tragédie au XVIII^e siècle est évidente, par exemple, dans l'article de Mathé ALLAIN, « Voltaire et la fin de la tragédie classique », *The French Review*, Champaign, American Association of Teachers of French, 39, december 1965, pp. 384-393.

traditionnellement préposé à la représentation des passions royales et aristocratiques tel que la tragédie. Il est d'ailleurs incontestable que ces bases idéologiques se sont progressivement affaiblies à partir de l'époque de la « crise de la conscience européenne⁷ » : si Racine réussit encore à conférer un sens plein au tragique grâce à une interprétation chrétienne et janséniste de la passion, au cours du siècle des Lumières l'affirmation du concept de perfectibilité humaine ainsi que la découverte de l'origine sociale et non métaphysique du mal semblent imposer une vision de l'homme définitivement optimiste et anti-tragique⁸. En outre, les conventions liées à la forme tragique et l'utilisation de l'alexandrin sont mises en question au nom des nouvelles exigences de réalisme et ne paraissent pas résister à l'examen critique de la raison scientifique moderne⁹. Cependant, l'ère des philosophes parvient à réactiver sur des bases renouvelées l'idée du tragique et les conventions formelles que la tradition classique a associées à cette idée : le théâtre de Voltaire, en particulier, propose une nouvelle conception du tragique, tout à fait adaptée à la philosophie des Lumières et déliée d'implications métaphysiques, qui repose sur la lutte entre le mouvement progressif de la raison et les forces régressives de l'irrationnel, dont les traces restent enracinées dans l'âme humaine¹⁰. De même que les Lumières créent leur propre tragédie, expression des inquiétudes et des contradictions inscrites dans leur esprit, la Révolution forge un théâtre tragique conforme à ses exigences et à ses idéaux, qui se propose comme école de vertu et de démocratie contre la tyrannie et le fanatisme¹¹.

Alors que la critique a étudié les procédés de transformation et de réactualisation du genre jusqu'à la Révolution, elle a sous-estimé l'impulsion qu'un événement historique

⁷ Paul HAZARD, *La Crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961.

⁸ George Steiner, en particulier, voit dans la pensée de Rousseau le tournant décisif qui détermine la mort du tragique : si le mal n'est pas enraciné dans la nature humaine mais dérive de la société corruptrice, il ne peut plus y avoir de tragédie mais seulement du mélodrame. Voir George STEINER, *La Mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 122-125 (éd. originelle : *The Death of tragedy*, London, Faber and Faber, 1961).

⁹ La contestation du vers tragique à l'époque romantique n'est que le dernier avatar de la « querelle de l'alexandrin », née au début du XVIII^e siècle avec la critique de l'alexandrin de la part, entre autres, de Fénelon et de La Motte. Sur cette question, voir Jean-Pierre PERCHELLET, « Houdar de La Motte et la querelle de l'alexandrin », dans *Tragédies tardives, Actes du colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998*, dir. Pierre Frantz et François Jacob, Paris, Champion, 2002, pp. 43-51. Voir également, du même auteur, *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814, op. cit.*, pp. 99-114.

¹⁰ Sur la réactualisation du tragique à l'âge des Lumières et en particulier chez Voltaire, voir Gianni IOTTI, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Paris, Champion, 1995, pp. 9-17.

¹¹ Sur la prégnance historico-politique du genre tragique pendant la période révolutionnaire, voir Pierre FRANTZ, « Marie-Joseph Chénier : la tragédie en quête de politique », dans *Le travail des Lumières. Mélanges Georges Benrekassa*, éd. Nicole Jacques-Lefèvre et Yannick Séité, Paris, Champion, 2002, pp. 593-608.

aussi déterminant que l'épopée napoléonienne a pu donner à une réactivation de la forme tragique. S'il est difficile de s'exprimer sur la tragédie de l'Empire, quand une censure implacable empêche toute originalité et entrave la libre expression du génie poétique¹², la Restauration, avec les désillusions qu'elle comporte et avec l'idée de retour au passé prérévolutionnaire qu'elle implique, se prête parfaitement à la régénération d'un genre démodé à restaurer. Ce n'est pas un hasard si le retour en France des Bourbons coïncide avec la reviviscence de la tragédie : des rapports profonds lient ce genre dramaturgique à l'institution monarchique ; et si les rois rétablis promeuvent les représentations de nouvelles tragédies sur les scènes officielles, c'est parce que ces dernières véhiculent – ne serait-ce que par leur fidélité nostalgique aux formes qui ont célébré l'Ancien Régime – les valeurs régressives d'une société qui n'est plus et que l'on voudrait ressusciter. Dans le cadre de la société bourgeoise post-révolutionnaire, la monarchie bourbonnienne et la tragédie classique sont deux incarnations de l'autorité – l'une politique, l'autre littéraire – désuètes et incongrues, deux anachronismes utopiques qui se justifient et se cautionnent réciproquement. Avec le régime de la Restauration, la tragédie trouve donc un terrain fertile pour se régénérer et pour regagner un peu du prestige perdu. Grâce à l'assouplissement de la censure, impitoyable sous l'Empire, elle réacquiert également la faculté de parler – par les biais neutralisants de l'allusion, de la métaphore et de la projection historique, bien entendu – de l'actualité politico-sociale, de transposer les grandes problématiques de son temps et de prendre position dans les débats idéologiques qui partagent l'opinion publique française. Forte de la liberté (partielle) dont elle bénéficie, la tragédie devient paradoxalement, au cours des années 1820, l'un des véhicules privilégiés des idées libérales et anti-monarchiques, en niant par ses contenus contestataires les valeurs qu'elle est censée exprimer par son orthodoxie formelle. La tension entre forme et fond – tension qui caractérisait déjà la tragédie voltairienne et qui ne fait que s'amplifier sous la Restauration¹³ – est certainement l'un des aspects qui font l'intérêt de ce théâtre post-napoléonien flottant entre modernité et tradition.

Cependant, il ne faut pas chercher les éléments de nouveauté de cette production tragique seulement du côté des contenus et des idées qu'elle propose. La modernité de ce

¹² À ce propos, voir Pierre FRANTZ, « Le théâtre sous l'Empire : entre deux révolutions », dans *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, pp. 173-197.

¹³ Sur les enjeux de cette tension dans le théâtre voltairien, voir Gianni IOTTI, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, op. cit., pp. 45-46.

code n'est pas uniquement dans son message politico-idéologique mais aussi dans les formes, les structures et les expédients dramaturgiques qui véhiculent ce message. C'est aussi de ce point de vue, et non seulement sur le plan thématique, que le code tragique se révèle riche en éléments nouveaux et en solutions inédites. L'assouplissement de la censure et le climat conciliateur qui caractérise – du moins temporairement – le début du règne de Louis XVIII favorisent l'ouverture du théâtre français aux nouveautés provenant de l'étranger et l'expérimentation de formes dramaturgiques nouvelles. La querelle entre classiques et romantiques qui se développe dans ces années n'est que la conséquence de l'ouverture au *plaisir dramatique*¹⁴ et des expériences qui en dérivent, expériences qui, se fondant sur la tension entre conservation et renouvellement des formes traditionnelles, suscitent les réactions les plus discordantes de la part du public, tantôt d'enthousiasme excessif, tantôt de sévère indignation.

Si nous avons décidé de fixer le *terminus a quo* de notre étude au moment du retour des Bourbons en France, c'est donc parce qu'avec cet événement le théâtre tragique français redevient quelque chose de vraiment vivant. Promu par le nouveau régime mais libre – dans une certaine mesure – de le critiquer, partagé entre la fidélité aux conventions classiques et l'expérimentation dramaturgique, le genre tragique semble traduire toutes les contradictions et les conflits latents de cette époque controversée qu'est la Restauration, tiraillée entre le passé et l'avenir, voulant rétablir l'ordre prérévolutionnaire – dont les règles classiques ne sont que le reflet au théâtre – et se voyant obligée de faire les comptes avec les acquis socio-politiques de la Révolution. La tragédie se révèle surtout capable, pendant cette période, d'exprimer les inquiétudes et les aspirations des contemporains, de traduire leur sentiment du *tragique*, de remuer leurs passions et d'enflammer le débat politico-idéologique qui anime leur temps¹⁵. Au cours de la Restauration, toute représentation tragique constitue un véritable événement, en attirant au théâtre une foule tapageuse et en alimentant le débat critique et journalistique. La tragédie est l'une des voix les plus éminentes dans la grande tribune politique qu'est le théâtre, le baromètre infallible des passions de l'opinion publique et de la popularité des différents partis et idéologies.

¹⁴ Nous empruntons cette expression à Stendhal qui, dans son *Racine et Shakespeare* oppose le *plaisir dramatique* et visuel offert par le théâtre shakespearien au *plaisir épique* et seulement verbal offert par la tragédie classique française. Voir STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, éd. Pierre Martino, *Œuvres complètes*, dir. Ernest Abravanel et Victor Del Litto, t. XXXVII, Genève, Cercle du Bibliophile, 1967-1974, pp. 8-9. Nous précisons que le présent volume reproduit aux pages 1-49 le *Racine et Shakespeare* de 1823 et aux pages 51-155 le *Racine et Shakespeare n° II* de 1825.

¹⁵ En ce qui concerne le terme « tragique » et son emploi en tant que substantif, voir plus bas, note n. 32.

Elle est incontestablement tout cela, au XIX^e siècle, à partir de 1814, lors de la première Restauration, c'est-à-dire lors du premier retour de Louis XVIII en France avant les Cent Jours. C'est donc exactement de cette date que nous partirons, et plus précisément du 28 avril 1814, le jour de la première de l'*Ulysse* de Pierre Lebrun. Il s'agit du premier succès tragique intimement lié au nouveau régime, à l'avènement de la Restauration, un succès de nature essentiellement politique, faisant ressortir la capacité de la nouvelle situation historique à remotiver et réactualiser les sujets offerts par la tradition littéraire. Il s'agit aussi de la première pièce à succès de Pierre Lebrun, l'un des principaux promoteurs du renouvellement du genre tragique et des précurseurs de la dramaturgie romantique.

Pour en venir justement aux poètes tragiques de la Restauration, ce sont des hommes appartenant essentiellement à deux générations – si nous nous tenons à la classification générationnelle proposée par Pierre Martino¹⁶. La première de ces générations est celle des « vieux », des hommes nés avant 1770-1775 environ, qui se sont entièrement formés sous l'Ancien Régime. Dans cette génération rentrent des auteurs comme Népomucène Lemercier, Étienne Jouy, Antoine-Vincent Arnault, Étienne Delrieu, Charles Loeuillard d'Avrigny et Jean Viennet, intellectuels libéraux et voltairiens, qui concilient tout naturellement – comme d'ailleurs le faisait Voltaire – leur idéologie progressiste avec un culte inconditionnel et régressif des formes et des règles classiques. L'autre génération concernée est celle des hommes nés entre 1775 et 1800, hommes encore liés à la tradition voltairienne et encyclopédiste mais qui se forment pendant l'époque révolutionnaire et napoléonienne, ce qui ne manque pas de se refléter sur leur goût esthétique, leur système de valeurs et leur sensibilité. Les poètes tragiques qui – avec Pierre Lebrun – incarnent cette génération sont Casimir Delavigne, Alexandre Soumet, Jacques Ancelot, Lucien Arnault, Charles Brifaut, Alexandre Guiraud, Hyppolite Bis, Charles Liadières, Alexandre de La Ville de Mirmont et Michel Pichat. Ce n'est pas un hasard si quelques-uns de ces auteurs – en particulier Delavigne, Soumet et Lebrun – sont parfois définis comme des « semi-romantiques ». Sous bien d'aspects, leurs ouvrages tragiques annoncent le drame romantique des années 1830, dont ils anticipent les thématiques et dans certains cas même les solutions formelles et scéniques. Le drame romantique doit beaucoup à la tragédie de la Restauration, bien plus que ce qu'on a voulu jusqu'à présent admettre ; ce sont donc les aspects de continuité entre tragédie classique

¹⁶ Pierre MARTINO, *L'époque romantique en France. 1815-1830*, Paris, Boivin et C., 1944, pp. 7-18.

tardive et drame romantique naissant que nous essaierons de mettre en évidence, sans nous limiter – comme la critique l’a trop souvent fait – à repérer les éléments de rupture introduits par Hugo et ses camarades.

Précurseur du drame romantique avant 1830, le genre tragique en devient le concurrent sous la Monarchie de Juillet. Certes, l’affirmation de la nouvelle école dramatique condamne au silence une bonne partie des poètes tragiques et le nombre des tragédies représentées se réduit sensiblement après 1830. Néanmoins, le genre continue à être pratiqué avec succès tout au long des années 1830. Le mérite de sa survie est à attribuer dans une large mesure à Casimir Delavigne qui, enchaînant une série de triomphes sur la scène du Théâtre-Français, réussit à concurrencer l’école hugolienne. Précisons que cet illustre concurrent n’arrive pas à entraver l’avènement du drame romantique ; bien au contraire, il semble paradoxalement le favoriser : par les concessions partielles et progressives qu’il fait à la nouvelle esthétique, Delavigne prépare de fait le public aux hardiesses romantiques. Son théâtre est déjà lui-même dans une certaine mesure « romantique », mais d’un romantisme *autre*, sage et conciliant, conçu comme complément nécessaire et prolongement naturel d’un classicisme encore vénéré et essentiellement respecté dans ces préceptes. Ce qui fait l’intérêt du théâtre de Delavigne, c’est donc le rôle qu’il joue dans la transition de la dramaturgie classique à la dramaturgie romantique et la dialectique qu’il ne cesse de mobiliser entre les deux esthétiques concurrentes.

À part Delavigne, la tragédie des années 1830 se réduit à vrai dire à bien peu de chose. Nous ne pouvons signaler que les pièces de deux vieux auteurs comme François Andrieux et Étienne Delrieu – respectivement *Lucius Junius Brutus* (1830) et *Léonie* (1836) –, l’épreuve unique de Chateaubriand (son *Moïse* de 1831), la très remarquable *Norma* d’Alexandre Soumet (1831) et la dernière tragédie de Jacques Ancelot, *Maria Padilla* (1838). Le corpus des années 1830 nous permettra d’observer, néanmoins, les développements parallèles et les échanges réciproques qui existent à ce moment-là entre tragédie classique et drame romantique.

La situation des années 1840, enfin, est plutôt intéressante pour différentes raisons. Tout en s’influçant réciproquement, tragédie et drame romantique continuent à s’opposer et jettent leurs derniers feux parallèlement. À partir de 1838, les succès de la jeune Rachel dans les grands rôles cornéliens et raciniens semblent créer les présupposés pour une nouvelle floraison du genre tragique agonisant. Des vieux auteurs comme

Viennet et Soumet reviennent momentanément à la tragédie, le premier avec *Arbogaste* (1841), le deuxième avec *Le Gladiateur* (1841) et *Jane Grey* (1844). Mais c'est surtout une nouvelle génération de poètes tragiques, prenant la relève des deux générations précédentes, qui semble pour un moment ranimer la tragédie et la reconduire à ses anciens fastes. François Ponsard est salué par la critique anti-romantique comme un messie et comme le chef de file d'une « école du bon sens » réagissant contre les excès hugoliens et dumasiens. En 1843, la coïncidence entre le triomphe de sa *Lucrèce* et le (prétendu) fiasco des *Burgraves* – coïncidence amplement instrumentalisée par les détracteurs du drame – paraît marquer une inversion de tendance et un retour en vogue du genre tragique¹⁷. Il y a essentiellement deux poètes, nés après 1800, qui se groupent autour de Ponsard en se ralliant directement ou indirectement à ladite « école du bon sens » : Isidore de Latour (dit Latour de Saint-Ybars) et Madame de Girardin. Leurs pièces, cependant, malgré les sujets antiques et traditionnels qu'elles récupèrent, sont clairement redevables à la dramaturgie romantique ; après l'avoir anticipé tout au long de la Restauration, la tragédie récupère le drame romantique et s'en laisse influencer à son tour dans les années 1840. Cette toute dernière production tragique est donc à considérer non pas comme le résultat d'une réaction anti-romantique, mais comme un développement assagi et modéré de la production romantique elle-même, développement qui se prolonge jusqu'au début des années 1850, lorsque Ponsard met en scène sa *Charlotte Corday* (1850) et son *Ulysse* (1852) et Latour de Saint-Ybars fait représenter sa *Rosemonde* (1854). C'est à ce niveau chronologique que nous pouvons effectivement situer la mort de la tragédie classique en France, puisqu'il n'y aura plus, après 1854, de pièces (représentées ou seulement publiées) qui seront désignées par leurs auteurs comme « tragédies ». Comme *terminus ad quem*, nous prendrons donc la date de 1854, en dépassant de quelques années la fin de la Monarchie de Juillet et en arrivant jusqu'au début du Second Empire, lorsque la comédie de mœurs en prose à sujet contemporain à la Augier et à la Dumas fils a définitivement pris le dessus sur les projections historiques tragiques et romantiques en vers.

¹⁷ En réalité, la fausseté de cette perspective, fruit d'une campagne médiatique anti-romantique et ensuite d'une simplification historico-littéraire inacceptable, a été dénoncée dans plusieurs études récentes. Voir en particulier Patrick BERTHIER, « L' "échec" des *Burgraves* », *Revue de la Société d'Histoire du théâtre*, Paris, Société d'Histoire du Théâtre, n° 187, 1995, pp. 257-270, et Olivier BARA, « Le triomphe de *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, pp. 151-167.

La période concernée par notre travail est donc précisément celle qui va de 1814 à 1854, une période où plus de cent poètes – appartenant à trois générations différentes – pratiquent le genre tragique, en produisant au total trois cent tragédies environ. Dans cette vaste production, nous avons évidemment dû faire une sélection, choisir les ouvrages et les auteurs les plus représentatifs. Nous avons donc établi un corpus de quatre-vingt pièces, écrites par vingt-deux poètes différents, pièces dont la publication ou la mise en scène ont connu un certain retentissement, suscitant l'enthousiasme du public, animant le débat critique, ou encore froissant la susceptibilité du pouvoir et des organes de censure¹⁸. Nous avons décidé d'inclure dans notre étude à la fois des poètes complètement oubliés et des géants comme Chateaubriand, des professionnels du genre tragique et des auteurs occasionnels d'une seule tragédie, pour analyser le phénomène de la pratique du genre dans toute sa complexité et brosser un tableau exhaustif des résultats de ce phénomène. Ce qui lie ces auteurs, c'est le contexte parisien et officiel où ils ont agi et, par conséquent, la visibilité et l'impact national de leurs pièces. Inversement, nous avons décidé de négliger les pièces des amateurs et des érudits provinciaux, qui restent confinées dans un contexte local et sont incapables d'avoir une véritable incidence sur l'opinion publique française¹⁹.

Or, au cœur de notre recherche il y a la grande question de la mort de la tragédie *classique*, et il faut bien souligner l'adjectif « classique » pour éviter toute équivoque. Ce qui disparaît de la scène et de la coutume littéraires françaises, ce n'est pas la tragédie tout court, qui est encore pratiquée au XX^e siècle grâce à la réélaboration et à la réactualisation du mythe, mais ce genre spécifique et typique de la culture française qu'est la tragédie classique, codifié graduellement au cours du XVII^e et dont la tradition se prolonge justement jusqu'à la moitié du XIX^e siècle²⁰. Les tragédies dont il sera question dans notre travail s'insèrent dans cette tradition et respectent ce code littéraire séculaire dans ses principes fondamentaux, principes d'ordre thématique et surtout formel, tels que l'emploi du vers alexandrin et la répartition en cinq actes (qui peuvent parfois se réduire à trois et,

¹⁸ Les données précises relatives aux pièces de notre corpus paraissent dans la première section de notre bibliographie. Dans la deuxième section, nous dressons un inventaire de toutes les autres tragédies représentées ou publiées entre 1814 et 1854.

¹⁹ Précisons que nous avons également décidé d'exclure de notre corpus – comme on peut le voir dans notre inventaire des tragédies de l'époque – quelques pièces qui ont été représentées dans les grands théâtres parisiens. Il s'agit toutefois d'exceptions, de tragédies qui n'ont rencontré aucun succès et dont les auteurs ne sont quasiment jamais nommés dans les témoignages critiques et journalistiques de l'époque.

²⁰ Jacques Truchet souligne à raison que la mort de la tragédie classique n'implique pas la mort de la tragédie tout court. Voir Jacques TRUCHET, *La tragédie classique en France*, *op. cit.*, pp. 169-170.

rarement, à un seul). Ces principes, d'ailleurs, sont encore respectés par le drame romantique, ce qui témoigne de la continuité entre les deux genres et de la fécondité des normes classiques, qui continuent à structurer, d'une manière latente ou manifeste, non seulement les pièces romantiques mais encore une bonne partie de la production théâtrale sérieuse de la seconde moitié du XIX^e siècle²¹. Outre l'opéra, c'est le drame historique en vers qui recueille clairement l'héritage de la tragédie classique : les pièces de Victorien Sardou, d'Alexandre Parodi, de Henri de Bornier et de François Coppée sont les ouvrages les plus représentatifs de ce genre qui s'inscrit ouvertement dans le sillage de la tradition tragique française²².

Ce qui nous intéresse, toutefois, ce n'est pas la postérité ou l'héritage de la tragédie classique, mais sa survivance, ses vies multiples et les avatars successifs qu'elle adopte avant de disparaître. Tout en gardant certains traits constitutifs de son identité, le code tragique classique connaît inévitablement une évolution au cours des siècles, évolution parallèle aux mutations des paradigmes sociaux, axiologiques et esthétiques qui accompagnent la progression historique. Le genre tragique, ainsi qu'il a été défini et codifié au XVII^e siècle, subit des variations graduelles tout au long du XVIII^e et de la première partie du XIX^e, variations dues à l'intégration progressive d'éléments nouveaux, socialement et géographiquement excentriques, provenant à la fois *d'en bas* et *de l'étranger*, des scènes populaires et des théâtres anglais et allemand. Ce sont précisément ces éléments de nouveauté qui, tout en dénaturant le genre et en l'éloignant de ses racines nationales et aristocratiques, permettent à la tragédie de s'adapter aux temps nouveaux et de survivre. Le processus de renouvellement du genre tragique coïncide paradoxalement avec son agonie. Ce paradoxe, qui explique à la fois le phénomène de la survivance de la tragédie et celui de sa mort, est bien mis en évidence par Pierre Frantz, qui affirme à propos de la tragédie de la seconde moitié du XVIII^e siècle, tiraillée entre la fidélité à la tradition et des vellétés d'innovation et d'expérimentation :

²¹ Il ne faut pas oublier que les dramaturges romantiques, malgré leurs proclamations, plient bien souvent leurs pièces aux normes structurelles classiques. De ce point de vue, le drame romantique, à l'instar de la tragédie tardive, relève d'un compromis. Sur ce point, voir Olivier BARA, Patrick BERTHIER, Arnaud BERNADET, Cécile NARJOUX, Sylvie VIELLEDENT, « *Hernani* » et « *Ruy Blas* », Neuilly, Atlande, 2008, pp. 89-90. Sur la persistance et la réutilisation des acquisitions fondamentales de la dramaturgie classique dans le théâtre romantique, voir également Jacques SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986, p. 435.

²² Sur le drame historique en vers qui se développe dans la seconde moitié du XIX^e siècle, voir Anne-Simone DUFIEF, *Le Théâtre au XIX^e siècle*, Rosny, Bréal, 2001, pp. 37-38.

Si son cadre générique [de la tragédie] est sans doute officiellement maintenu, ce sont les forces qui la détruiront qui, paradoxalement, la maintiennent en vie en y inscrivant une instabilité féconde. La tragédie se pérennise tant que le théâtre lui donne de l'éphémère²³.

Critiquée par les voix illustres de personnages tels que Diderot, Beaumarchais et Mercier, mise de plus en plus en discussion pour l'anachronisme de ses conventions formelles et obligée de faire face à la concurrence du drame bourgeois naissant, la tragédie, tout au long du XVIII^e siècle, est contrainte de se renouveler pour survivre. Les efforts accomplis par les poètes tragiques de l'époque, et en particulier par Voltaire, pour adapter la tragédie aux nouvelles exigences du public sont bien connus : l'emprunt de sujets dramatiques à l'histoire médiévale et moderne, le recours au spectacle visuel et au jeu de scène, la recherche assidue du pittoresque et de la couleur locale, ou encore l'appel systématique aux registres sombre-sanglant et sentimentalo-pathétique sont quelques-unes des nouveautés qui s'introduisent progressivement dans le code tragique au cours du siècle des Lumières. C'est à ces éléments, tirés essentiellement du mélodrame et des drames étrangers, que Pierre Frantz se réfère lorsqu'il parle de « forces » qui tiennent en vie la tragédie et qui en assurent le succès. Ces mêmes forces, toutefois, et en particulier les nouvelles possibilités dramaturgiques ouvertes par l'exploitation du jeu de scène et de la scénographie, constituent les recettes d'un succès indissociable de l'événement éphémère de la représentation : en fondant leur réussite sur le moment ponctuel et concret de la mise en scène, les dramaturges garantissent la survie de la tragédie tout en liant sa fortune à l'*hic et nunc* de la séance théâtrale. C'est dans ce sens que, paradoxalement, « la tragédie se pérennise tant que le théâtre lui donne de l'éphémère ». Plus généralement, ce sont les éléments de nouveauté qui, tout en prolongeant la vie et le succès de la tragédie, en déterminent la mort : le code de la tragédie classique, avec ses règles et ses conventions si figées et si contraignantes, est progressivement modifié et corrodé par la pénétration de ces composantes nouvelles qui, forçant de l'intérieur le système traditionnel qu'ils alimentent et enrichissent, en viennent graduellement à le dénaturer et à le dissoudre.

Ce paradoxe, que Pierre Frantz relève dans la tragédie du XVIII^e siècle, ne peut que persister et s'amplifier au début du XIX^e, lorsque l'audace des réformateurs du code tragique traditionnel se renforce au moins autant que l'intransigeance de ses défenseurs : si

²³ Pierre FRANTZ, « Spectacle et tragédie au XVIII^e siècle », dans *Tragédies tardives. Actes du Colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998*, op. cit., pp. 69-78.

d'un côté l'essor du mélodrame a des répercussion inévitables sur l'esthétique de la tragédie, dont le processus de réforme connaît une accélération soudaine, de l'autre l'Empire et la Restauration, avec la montée du sentiment nationaliste qu'ils entretiennent et avec leur volonté de revenir idéologiquement aux époques glorieuses de la monarchie, semblent fournir le cadre idéal pour un retour aux formes les plus pures et traditionnelles de la tragédie classique, ces formes qui ont immortalisé les passions sublimes des rois et qui ont incarné la suprématie intellectuelle française. Les défenseurs de la tradition, toutefois, ne peuvent que ralentir le processus de transformation du code tragique, qui intègre progressivement mais inexorablement les éléments qui sont à la base du drame romantique. Reconstruire le code de la tragédie de la Restauration et de la Monarchie de Juillet signifie avant tout repérer ces éléments, étudier la nature et les effets de leur pénétration dans la structure fermée et en apparence imperméable du genre tragique, examiner le rapport dialectique qui s'y instaure entre le respect et la violation des règles et des conventions traditionnelles.

Il ne faut donc pas considérer le code littéraire comme une entité statique et immuable, mais comme un repère dynamique, oscillant et se redéfinissant continuellement, évoluant avec l'histoire et la société. Lorsqu'on parle de tragédie classique, on fait référence à une production vaste et variée, à un genre qui suit une progression diachronique inévitable et qui, à travers une série d'étapes évolutives – où il prend à chaque fois des formes, des déclinaisons différentes – arrive jusqu'à la moitié du XIX^e siècle. Par conséquent, nous ne prétendons certainement pas étudier le code classique dans toutes ses déclinaisons historiques ; nous nous arrêterons seulement sur sa déclinaison ultime, en isolant le dernier segment de l'histoire du genre tragique, ses quarante dernières années de vie. Certes, dans une étude de nature littéraire toute délimitation temporelle stricte risque d'être approximative et arbitraire ; cependant, il nous paraît légitime d'isoler la production tragique de la Restauration et de la Monarchie de Juillet et de traiter ces pièces, en vertu de leur cohérence paradigmatique globale, comme un corpus unitaire, formant un code spécifique et constituant une étape précise – la dernière – dans le parcours évolutif et dégénératif de la tragédie classique française.

Comme nous l'avons déjà dit, à ce moment-là la tragédie classique est déjà amplement influencée et pénétrée par une sensibilité et un goût nouveaux, que nous pouvons définir romantiques ou, en citant l'étude fondamentale de Peter Brooks,

mélodramatiques²⁴. Le genre tragique se consume et s'éteint peu à peu par dénaturation et par hybridation, au fur et à mesure qu'il est parasité et vampirisé par ces instances esthétiques et axiologiques émergentes, qui le vident de son sens profond en le privant de ses raisons d'être. Le code que nous entendons traiter est donc un code littéraire et dramaturgique intermédiaire entre celui plus strictement tragique, tel qu'il se définit lors de la formation de la doctrine classique – et dont les constantes ont été magistralement étudiées par Jacques Scherer²⁵ –, et celui du drame romantique naissant, un code balançant entre la conservation des formes et des valeurs de la tradition aristocratique et l'expression d'une nouvelle sensibilité, bourgeoise et mélodramatique, propre au siècle post-révolutionnaire. C'est sur cette idée d'oscillation et de médiation entre deux esthétiques, deux systèmes axiologiques et deux conceptions dramaturgiques opposés que nous fonderons notre analyse du code tragique de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. Dans ce sens, notre étude veut s'inscrire dans le sillage de celle de Gianni Iotti, qui repère déjà dans le théâtre voltairien les premiers signaux d'une tension entre code tragique traditionnel et code mélodramatique naissant²⁶. Il est évident que les rapports de force entre les deux instances se modifient de plus en plus, dans la tragédie du XIX^e siècle, en faveur de la composante mélodramatique – ou, si l'on veut, romantique – en pleine expansion. C'est de cette progression du tragique vers le mélodramatique que nous entendons rendre compte, en montrant, comme l'a déjà partiellement fait Gianni Iotti, que le passage de la tragédie classique au drame romantique ne survient pas brusquement, par une révolution dramaturgique ponctuelle et soudaine, mais qu'il existe une longue phase moyenne, où un code ou plutôt une série de codes intermédiaires entre les deux esthétiques sont élaborés, et où un processus d'évolution, bien plus graduel et complexe qu'une simple révolution, assure la transition d'une dramaturgie à l'autre.

Comme nous l'avons déjà anticipé, ce travail sur le code tragique moderne élaboré à l'époque post-napoléonienne naît de l'exigence de combler une grave lacune critique. Les plus récentes histoires du théâtre du XIX^e siècle ne consacrent que quelques

²⁴ Peter BROOKS, *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, melodrama and the mood of excess*, New Haven-London, Yale University Press, 1976.

²⁵ Jacques SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, op. cit.

²⁶ Gianni IOTTI, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, op. cit., pp. 19-51.

paragraphes aux auteurs tragiques de la Restauration et de la Monarchie de Juillet²⁷. Casimir Delavigne et François Ponsard sont les seules figures qui aient suscité l'intérêt de la critique et qui aient bénéficié d'articles récents²⁸, alors qu'une seule monographie sur un poète tragique de l'époque a été composée dans les trente dernières années²⁹. Il faut remonter à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle pour trouver d'autres travaux sur le sujet en question, travaux qui ont inévitablement vieilli et qui dénoncent souvent les vices d'une empreinte positiviste désormais surannée³⁰.

Il n'existe donc aucune étude, ni récente ni ancienne, qui offre un tableau complet et satisfaisant de la tragédie et des auteurs tragiques de la première moitié du XIX^e siècle. Il n'existe aucun travail qui réfléchisse sur la persistance de ce genre au siècle du triomphe bourgeois et qui suive et documente ses développements, ses transformations et ses avatars jusqu'à sa disparition, qui ne se produit qu'autour de 1850. Il semble aujourd'hui nécessaire d'en produire un ; il est temps de redécouvrir ces textes oubliés et de leur donner la place qu'ils méritent dans l'histoire littéraire française ; il est surtout impératif de lire ces ouvrages et de ne les juger qu'après les avoir lus, de cesser de les condamner *a priori*, d'après les idées reçues qui depuis trop longtemps cachent leur valeur et leurs beautés. Reconsidérer ce théâtre sur la base d'une lecture de ses textes les plus significatifs sera le but de notre travail, qui s'articulera en deux parties : dans la première, nous essaierons de définir le code tragique post-napoléonien sur la base des constantes formelles qui le caractérisent, en montrant l'évolution que le genre connaît des points de vue

²⁷ Voir Patrick BERTHIER, *Le théâtre au XIX^e siècle*, Paris, P. U. F., 1986 ; Gérard GENGEMBRE, *Le théâtre français au XIX^e siècle (1789-1900)*, Paris, Armand Colin, 1999 ; Anne-Simone DUFIEF, *Le Théâtre au XIX^e siècle*, *op. cit.* ; Hélène LAPLACE-CLAVERIE, Sylvain LEDDA et Florence NAUGRETTE (dir.), *Le théâtre français du XIX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008.

²⁸ En ce qui concerne François Ponsard, deux articles de grand intérêt sont récemment sortis sur sa *Lucrèce* : celui de Patrick BERTHIER, « Réévaluation de la *Lucrèce* de Ponsard (1843) », *Littératures classiques*, n° 48, printemps 2003, « Jeux et enjeux des théâtres classiques (XIX^e-XX^e siècles) », pp. 51-60, et celui d'Olivier BARA, « Le triomphe de *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 151-167. Il existe aussi une monographie d'il y a une trentaine d'années sur Ponsard : Siegbert HIMMELSBACH, *Un fidèle reflet de son époque : Le théâtre de François Ponsard*, Frankfurt am Main, Bern, Cirencester/U.K., Lang, 1980. Sur les études concernant Casimir Delavigne, nous renvoyons à notre bibliographie.

²⁹ Raymond TROUSSON, *Antoine-Vincent Arnault (1766-1834). Un homme de lettres entre classicisme et romantisme*, Paris, Champion, 2004.

³⁰ Les seuls travaux qui nous fournissent encore des informations et des observations utiles sont : Théodore MURET, *L'histoire par le théâtre 1789-1851*, Paris, Amyot, 1865 ; Camille LATREILLE, *La fin du théâtre romantique et François Ponsard*, Paris, Hachette, 1899 ; Jules GUEUX, *Le théâtre et la société française de 1815 à 1848*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 (1^e éd. Vevey, 1900) ; Albert LE ROY, *L'Aube du théâtre romantique*, Paris, Ollendorff, 1904.

stylistique, structurel et plus strictement dramaturgique ; dans une deuxième partie, nous nous concentrerons sur les constantes thématiques dont ce code se compose et nous analyserons les stratégies par lesquelles la tragédie transpose, à travers les sujets historiques et fortement allusifs qu'elle traite, les grandes problématiques politico-sociales de son temps.

Il s'agira, dans un premier temps, de voir comment la forme tragique classique évolue grâce à l'inclusion progressive et à l'influence d'éléments anti-classiques, provenant respectivement des littératures étrangères, du mélodrame et de la réinterprétation de l'ancien théâtre grec. Nous chercherons donc à documenter le phénomène de l'hybridation et de la contamination graduelle de la tragédie par d'autres genres littéraires, dans le cadre d'une réflexion sur l'effondrement du principe classique de la séparation des styles et des genres. Nous montrerons surtout comment ce phénomène de contamination se reflète sur l'écriture et sur la conception même des pièces tragiques, qui doivent désormais tenir compte des effets visuels et spectaculaires de la représentation scénique. Le processus de réinterprétation et d'assouplissement des règles classiques fera également l'objet de notre analyse : le rapport ambigu que la tragédie moderne instaure avec le système normatif classique nous conduira à traiter les questions relatives à l'évolution du lexique, de la versification, des concepts d'unité dramatique et de caractérisation du personnage. Le but de cette première partie sera principalement celui de déterminer ce qu'est la forme tragique d'époque post-napoléonienne, quels sont les principes esthétiques qui la définissent et les motifs éthico-axiologiques qu'elle véhicule. Les tensions profondes et les instances contradictoires qui s'inscrivent dans cette forme traditionnelle remodelée constitueront évidemment le noyau de notre réflexion. Nous entendons documenter, en particulier, le processus d'élaboration d'une série de compromis formels, par lesquels les auteurs tragiques de la Restauration et de la Monarchie de Juillet arrivent à réactiver, en les réinterprétant, les normes et les conventions classiques. Nous suivrons ce parcours d'élaboration d'une esthétique tragique moderne à travers le point de vue des auteurs eux-mêmes, en examinant les paratextes qui accompagnent leurs pièces, leurs déclarations de poétique et tout l'apparat théorique auquel ils font référence. Afin de restituer ce programme esthétique conciliateur à son contexte culturel et de dresser un bilan de l'impact qu'il eut sur les contemporains, nous nous intéresserons également à la réception critique de la production tragique en question, en recueillant les témoignages des

protagonistes de la vie littéraire de l'époque, témoignages que nous tirerons de revues et journaux de toute orientation idéologique et esthétique.

Dans un second temps, nous nous focaliserons sur les contenus, sur les constantes thématiques qui traversent les textes de notre corpus. Le point de départ de notre réflexion sera la grande question de la pénétration de l'histoire – avec son ampleur, ses développements événementiels complexes et ses déterminations spatio-temporelles précises – dans le cadre strict, conventionnel et anhistorique de la forme tragique. C'est principalement de l'histoire, en effet, que les auteurs tragiques tirent leurs sujets ; c'est dans l'histoire – à la fois nationale et européenne, ancienne, médiévale ou moderne – qu'ils projettent leurs trames et leurs dilemmes de caractère sentimental ou politique, familial ou social. Certes, nous trouvons encore des pièces à sujet mythologique et biblique, surtout au début des années 1820, mais la plupart des poètes tragiques ressentent désormais l'exigence d'insérer leurs intrigues, souvent assez conventionnelles, dans un cadre historique bien défini et caractérisé. À partir de la Restauration, la tragédie se propose d'instruire les Français par l'histoire et sur l'histoire, en particulier sur leur histoire nationale. Traiter l'histoire signifie évidemment la réinterpréter, la relire selon des critères d'évaluation renouvelés et en proposer une vision souvent idéologiquement orientée. Rappelons que, à ce moment-là, une génération d'historiens libéraux – celle de Sismondi, de Guizot, de Thierry, de Barante et de Mignet – renouvelle les méthodes et les perspectives de la recherche et de l'écriture d'histoire, en offrant une lecture plus lucide, documentée et scientifique des événements historiques nationaux et en insérant ces derniers dans un vaste programme de réinterprétation d'empreinte libérale de l'histoire de France. Dans un certain sens, l'opération des auteurs tragiques – en particulier à partir des années 1820, lorsque la tragédie adopte une orientation principalement libérale – est similaire ou du moins parallèle à celle des historiens. Au cours de la Restauration et de la Monarchie de juillet, la poésie tragique constitue une autre manière de penser et de raconter l'histoire, qui se développe à côté des modalités historiographiques plus canoniques et techniques.

Or, nous n'entendons pas mettre la tragédie sur le même plan que l'historiographie ou comparer les deux genres ; il nous intéresse plutôt d'étudier les liens que la tragédie établit continuellement entre les événements historiques qu'elle met en scène et l'actualité. Notre attention se focalisera donc sur la technique ou *les techniques* de l'allusion,

auxquelles les poètes tragiques ont régulièrement recours et par lesquelles ils arrivent à réactualiser les faits historiques représentés. L'allusion constitue souvent la raison d'être même de l'ouvrage tragique, ou du moins elle coïncide avec la raison de son succès et de son retentissement. Le public du XIX^e siècle, animé par une passion politique exaspérée à cause des faits historiques récents, conçoit le théâtre comme une véritable tribune politique, un lieu où il peut reconnaître, derrière le voile de la fiction scénique, ses aspirations et ses haines idéologiques. Ce public est donc avide d'allusions ; il est prêt à saisir le sens figuré de chaque action ou situation dramatique, à attribuer une signification seconde aux répliques et aux vers qui peuvent sembler les plus innocents. De leur côté, les dramaturges cherchent à satisfaire les attentes des spectateurs, en recourant à l'allusion politique par des biais différents et sur des niveaux textuels multiples. Ils le font tout d'abord par le choix – qui n'est jamais casuel et neutre – d'une intrigue dramatique et d'un sujet historique riches en potentiel allusif. Le choix de la période historique où ils situent l'action tragique, par exemple, est toujours significatif. Tout en correspondant à un dessein esthétique – dessein visant à atteindre l'effet du pittoresque –, ce choix est bien souvent déterminé par une intention idéologique. Représenter les héros de la Rome républicaine signifie essentiellement rêver d'une société démocratique et d'un ordre alternatif à celui qui est incarné par le pouvoir monarchique. Au contraire, remonter au Moyen Âge français veut dire proposer un modèle social et politique hiérarchique, fondé sur la figure du roi et sur les valeurs de la tradition aristocratique et chevaleresque. Il faut préciser, cependant, que l'histoire médiévale, au cours des années 1820, est de plus en plus mise en scène dans un but polémique et démythifiant : les dramaturges libéraux s'emparent graduellement des sujets d'époque carolingienne et mérovingienne pour critiquer la royauté et ses méfaits séculaires. Ces mêmes auteurs, enfin, se penchent parfois sur l'histoire moderne – rigoureusement non française, pour contourner la censure – avec une intention également polémique à l'égard de l'institution monarchique, dont ils dénoncent la faiblesse et l'anachronisme.

Plus encore que par le choix du cadre historique, c'est par l'agencement de la trame et la caractérisation des personnages que les auteurs dramatiques arrivent à créer un réseau allusif et à faire référence aux événements et aux protagonistes de l'actualité politique. Il est évident, par exemple, qu'exalter les exploits d'un dictateur comme Sylla ou de généraux héroïques tels que Régulus ou Bélisaire signifie, dans les années qui suivent

immédiatement la mort de Napoléon, rendre hommage à la mémoire de l'Empereur, participer à la création de son mythe et adresser un clin d'œil à la bourgeoisie libérale et bonapartiste qui hante les théâtres parisiens. Au contraire, mettre en scène les triomphes de rois légitimes tels que Louis IX, Childéric I^{er} ou Louis I^{er} signifie célébrer les Bourbons rétablis sur le trône et flatter le sentiment royaliste d'un public d'idéologie ultra. Il faut donc envisager la question du recours à l'allusion en termes de pragmatique politique, en faisant attention aux circonstances précises où les différentes pièces ont été représentées ou publiées. Le poète joue délibérément sur la ressemblance entre les faits historiques représentés et la chronique, donne aux grands hommes et aux rois du passé les traits reconnaissables des héros et des souverains modernes, jette continuellement des ponts entre présent et passé, profitant de l'ambiguïté et de la stratification sémantique dont ses intrigues tragiques se chargent.

Enfin, pour passer du niveau macro-structurel au plan syntagmatique et micro-structurel, nous pouvons repérer dans notre corpus bien des allusions ponctuelles, concentrées dans quelques répliques ou quelques vers, constituant des traits, des pointes polémiques, et véhiculant un message idéologique bien précis. Ces pointes, renvoyant soudainement à des questions d'actualité et à des problématiques bien présentes à l'esprit des spectateurs, rendent immédiatement perceptible le rapprochement entre la fiction scénique et la réalité contingente, entre ce qui se passe dans le théâtre et ce qui a lieu dehors. C'est à leur force allusive, à leur effet immédiat et direct sur le public que l'on doit bien souvent le fiasco ou la réussite d'une pièce.

L'étude des mécanismes de l'allusion nous permettra donc de relever les contacts qui existent entre les sujets dramatiques traités et l'actualité, de remonter à la matrice idéologique des constantes thématiques des pièces et de montrer comment la tragédie historique – et non seulement historique – transpose la réalité politico-sociale présente. Cependant, tout en remontant constamment des textes aux référents historiques et extra-textuels auxquels ils renvoient, nous n'entendons pas réduire la tragédie à une sorte de plat procédé d'allégorisation de la chronique et de l'histoire purement événementielle de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. La tragédie ne transpose pas seulement les événements et les querelles idéologiques de l'époque ; elle traduit aussi, à un niveau de lecture plus profond, les inquiétudes et les désenchantements de l'homme moderne, son rapport controversé et souvent démythifiant à l'égard de la dimension religieuse et de celle

du pouvoir, son pessimisme social et sa vision *tragique* de l'existence après la faillite du rêve révolutionnaire. Tous ces contenus latents ne passent pas par le biais trop direct et superficiel de l'allusion, mais par celui plus indirect et subtil de la métaphore, ou plutôt par la mise en scène de situations dramatiques emblématiques et qui reviennent avec une certaine fréquence, se chargeant d'une signification symbolique particulière. C'est le cas, par exemple, de la situation du couronnement temporaire ou factice, qui s'érige en emblème d'une conception moderne, désenchantée et désacralisée du pouvoir monarchique. Nous essaierons donc de repérer et d'analyser les scènes et les situations dramatiques qui, à l'instar de celle-ci, transposent métaphoriquement une vision du monde et non simplement un événement historico-politique ou une prise de position idéologique.

De manière plus générale, la tragédie post-napoléonienne s'interroge sur les grandes questions de caractère politique et social qui hantent les hommes du XIX^e siècle. Elle s'interroge tout d'abord sur la nature et les prérogatives du pouvoir, sur les thèmes clés de la légitimité et de l'usurpation du titre royal, sur les avantages et les désavantages des différentes formes de gouvernement, sur les droits de ce nouveau protagoniste de la scène historique qu'est le peuple, sur l'héritage politico-social de la Révolution et sur le rôle des institutions religieuses dans la société post-révolutionnaire. Sur le plan plus spécifiquement social, les poètes tragiques conduisent une réflexion approfondie sur les conflits entre les différentes classes sociales, sur l'aspiration bourgeoise à parvenir et à avancer socialement, sur l'évolution des rapports de force entre les deux sexes et, plus généralement, sur les relations familiales et intergénérationnelles. Les auteurs tragiques projettent ces questions dans un cadre historique plus ou moins conventionnel, tout en concevant les grands personnages de l'histoire française et européenne comme véhicules d'instances profondément modernes. Le but de la seconde partie de notre travail est précisément celui d'isoler et analyser ces questions, de soulever le voile de la projection historique et métaphorique qui les enveloppe, afin de montrer le lien profond qui existe entre les constantes thématiques du code tragique post-napoléonien et le terrain politico-social où ce code plonge ses racines et se développe.

Pour en venir au cœur de notre propos d'ensemble, nous entendons analyser le code tragique de la Restauration et de la Monarchie de Juillet et explorer ses rapports avec la société où il s'insère, société que le code en question – comme tout code littéraire – contribue à constituer et à définir. Il nous paraît nécessaire, par ailleurs, de concevoir l'art

théâtral – et surtout celui de l'époque que nous traitons – comme une pratique avant tout sociale, une pratique ayant, par conséquent, d'importantes implications idéologiques. Notre orientation sera donc sociocritique dans la mesure où nous essaierons de montrer comment, en recourant aux instruments de l'allusion et de la métaphore, les pièces de notre corpus transposent au théâtre les grandes questions politiques et sociales de leur temps³¹. Ce sont exactement ces questions, ces contenus profondément actuels qui revitalisent et remotivent le bagage normatif et conventionnel du genre tragique, en lui conférant une prégnance sémantique renouvelée. Au XIX^e siècle, pendant quelques décennies, la tragédie semble redevenir l'une des formes d'expression littéraire qui reflètent le mieux l'état d'esprit et la vision du monde des Français. À travers ce genre ancien, les poètes modernes expriment essentiellement leur vision tragique de l'histoire et de l'existence ; ils traduisent *le* tragique – selon la conception moderne et substantivée du terme³² –, le tragique de la condition de l'homme post-révolutionnaire désenchanté et privé de ses points de repère axiologiques fondamentaux, ce tragique que la philosophie des Lumières avait rationnellement cherché à nier et bannir de l'histoire. En dernière instance, notre but est celui de saisir l'essence du tragique moderne, d'aller au cœur des raisons qui déterminent la réactualisation et la réactivation sémantique de la tragédie classique, de mettre en évidence la vision moderne de la condition humaine que cette forme dramatique implique et véhicule. Dans ce sens, nous rechercherons plus les raisons profondes de la persistance du genre tragique que celles de sa disparition, en valorisant plus le phénomène de la vie ultime de la tragédie que celui de sa mort.

Quelques dernières considérations introductives s'imposent. Cette étude est conçue comme un travail avant tout d'interprétation textuelle : nous procéderons en diagonale à travers tous les textes de notre corpus, visant d'un côté à fournir une image d'ensemble – brossée selon une perspective synchronique – du code tragique de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, de l'autre à montrer l'évolution diachronique connue par ce code au cours de l'époque en question. Nous essaierons ainsi de concilier l'analyse verticale et

³¹ Pour une définition de la méthode sociocritique, voir Claude DUCHET, *Sociocritique, Colloque organisé par l'Université de Paris VIII et New York University (1977)*, Paris, Nathan, 1979, pp. 3-4. Du même auteur, voir aussi l'article qui est considéré comme le manifeste de la sociocritique : « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971, pp. 5-14.

³² Précisons que l'adjectif « tragique » n'est utilisé comme substantif qu'à partir des dernières années du XVIII^e siècle, lorsque les intellectuels allemands – et en particulier Schlegel – le soustraient à sa signification strictement dramaturgique en l'employant pour désigner une vision de l'homme et du monde.

paradigmatique des constantes thématique-stylistiques du code tragique post-napoléonien avec l'examen horizontal et syntagmatique des transformations progressives subies par les formes et les thèmes clés des ouvrages de notre corpus. Tout en attribuant une place centrale à la lecture des textes, nous ne négligerons pas les questions relatives aux aspects matériels des représentations des pièces. Nous tiendrons évidemment compte de l'évolution du jeu des acteurs, des progrès d'ordre technique et scénographique, de la nouvelle importance que revêtent les décors et l'action scénique, du rapport privilégié qui s'instaure entre l'art tragique et les arts visuels. Nous prêterons une attention particulière aux cas où ces aspects inhérents à la dimension de la représentation théâtrale laissent une empreinte manifeste dans les textes, ce qui se vérifie notamment par le biais de la didascalie, dont la progressive incursion dans l'espace textuel au cours du XIX^e siècle a des répercussions d'importance capitale sur la lecture et l'interprétation de la littérature dramatique. Point de raccord entre la dimension textuelle et la dimension scénique, la didascalie est le meilleur baromètre des rapports de force entre le lisible et le visible, entre le mot et l'action, entre l'esthétique du récit traditionnelle et l'esthétique du tableau moderne. Prendre en considération son parcours de pénétration à l'intérieur du texte tragique signifiera donc suivre les étapes de la dissolution d'un genre qui, renonçant à son statut d'art rhétorique pour assumer graduellement celui d'art du spectacle, se dénature jusqu'à la perte des traits constitutifs de sa propre identité. Pour documenter concrètement ce parcours et pour fournir au lecteur du matériel intéressant relatif aux mises en scène des tragédies de notre corpus, notre étude comporte aussi un appendice iconographique, qui recueille une série d'estampes, de maquettes et d'esquisses de l'époque, reproduisant les costumes scéniques, les poses plastiques des acteurs et les décors qui encadrent les trames tragiques représentées.

Enfin, nous chercherons à lire le théâtre de l'époque romantique selon une perspective alternative au point de vue habituel, en nous situant, par rapport à la querelle entre classiques et romantiques et à la bataille romantique, de l'autre côté de la barricade, du côté des « perdants », ou alors de ceux qui se placent entre les deux feux et qui cherchent une médiation entre les deux camps. Plus encore que cela, nous tâcherons d'abattre cette barricade, ou du moins de la contourner, en montrant la continuité foncière qui existe entre la tragédie classique en déclin et le drame romantique.

PREMIÈRE PARTIE

Poétique et esthétique de la tragédie au XIX^e siècle : les constantes formelles et structurelles du code tragique moderne

I. L'influence des littératures étrangères

À partir du XVIII^e siècle, les littératures étrangères, en particulier anglaise et allemande, exercent une influence déterminante sur le système dramatique français, influence qui est sûrement l'une des causes principales de l'évolution et de la modification progressive du code tragique classique. Dès 1730, la découverte du théâtre anglais se répercute sur la conception tragique de Voltaire qui, dans son *Discours sur la tragédie*, se propose d'introduire dans la tragédie française – dont il continue tout de même à défendre les principes structurels fondamentaux contre les « irrégularités barbares³³ » du drame d'outre-Manche – une série d'éléments nouveaux, tirés directement de la dramaturgie shakespearienne. En outre, la traduction du théâtre de Shakespeare proposée par Pierre-Antoine de La Place (1745-1748), celle de Pierre Letourneur (1777), qui sera reprise en 1821 par Guizot, et les adaptations shakespeariennes mises en scène par Jean-François Ducis au Théâtre-Français entre 1769 et 1792, tout en reproduisant seulement de manière très partielle et imparfaite les textes du barde anglais, en favorisent une ample diffusion en France. Après Shakespeare, c'est la pénétration de l'œuvre de Schiller qui confère au système tragique français une impulsion décisive vers la réforme : la traduction partielle de ses drames réalisée par La Martellière (1799) et surtout celle, complète, publiée par Barante (1821) font du théâtre de Schiller une référence obligée pour les romantiques français pendant les années de la violente querelle littéraire entre romantisme et classicisme³⁴.

³³ VOLTAIRE, *Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke*, éd. John Renwick, dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, The Voltaire Foundation, vol. V (1728-30), 1998, pp. 156-183. Voir p. 169.

³⁴ En ce qui concerne la pénétration de la comédie étrangère en France, il est important de souligner le rôle joué par le théâtre parisien des Variétés-Étrangères qui, dans sa brève période de vie entre novembre 1806 et août 1807, offre au public français une série de traductions et d'adaptations des principales pièces anglaises, espagnoles et allemandes de l'époque. À ce propos, voir en particulier l'article de Pauline SAVARI, « Le Théâtre des Variétés Étrangères à Paris en 1807 », *Revue d'art dramatique*, 23 mars 1895, t. XXXVII, pp. 502-504. Sur les adaptations des pièces de Kotzebue, l'auteur comique le plus joué au Théâtre des

Les drames de Shakespeare et de Schiller ne se limitent pas à fournir des arguments théoriques aux partisans de la nouvelle esthétique et des ressources dramatiques inédites aux poètes tragiques français. Au cours de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, plusieurs dramaturges en proposent des réécritures édulcorées et adaptées aux exigences du public français ; ce que Ducis a déjà tenté au XVIII^e siècle, les auteurs du XIX^e l'osent avec beaucoup plus d'hardiesse, confortés dans leur entreprise par les succès qu'ils rencontrent auprès du public. C'est à travers ces adaptations que plusieurs traits de nouveauté se glissent dans le code tragique traditionnel.

Il faut remarquer, toutefois, que les auteurs qui proposent des réécritures de pièces étrangères et irrégulières s'exposent à différentes sortes de risques. En premier lieu, ils doivent affronter l'hostilité d'une opinion publique dominée par le double préjugé nationaliste et classiciste, qui perçoit toute nouveauté dramatique provenant de l'étranger comme une atteinte à l'honneur et à l'intégrité de la nation française. Dès le début du XIX^e siècle, et plus encore à partir des années 1820, les innovations dramaturgiques dites « romantiques » sont associées à l'esprit de l'ennemi étranger, alors que le système dramatique classique est identifié avec le génie français : « Notre honneur national littéraire tient à la conservation des unités grecques³⁵ », écrit le *Journal du commerce, de politique et de littérature* le 10 août 1818, sous-entendant que toucher aux règles classiques signifie ne pas être un bon français. Rien d'étonnant donc si le prétendu succès romantique de la *Marie Stuart* de Pierre Lebrun est perçu par le *Journal des Débats* du 13 mars 1820 comme un succès politique allemand : « La joie est dans le camp des romantiques [...]. Un courrier extraordinaire, envoyé par M. Schlegel, est allé en porter la nouvelle à la diète assemblée. » Suite à la défaite de Napoléon et à l'humiliation de l'occupation étrangère de Paris, la fidélité aux règles classiques est même perçue comme l'expression littéraire du patriotisme, la marque distinctive de la francité résistant à l'invasion des armées romantiques allemandes et anglaises.

Dans un contexte semblable, il n'est certainement pas facile de prendre position contre le classicisme français ; il arrive souvent, par conséquent, que même les auteurs les plus audacieux et novateurs affirment, dans leurs préfaces et leurs écrits théoriques, la

Variétés-Étrangères, voir Andrée DENIS, *La fortune littéraire et théâtrale de Kotzebue en France : pendant la Révolution, le Consulat et l'Empire*, Paris, Champion, 1976.

³⁵ Précisons que le *Journal du commerce, de politique et de littérature*, qui apparaît à partir de juillet 1817, devient le *Constitutionnel : journal du commerce, politique et littéraire* en mai 1819.

supériorité du système dramatique français sur les systèmes des États de la « Confédération romantique³⁶ ». À ce propos, nous pouvons citer la préface que Népomucène Lemerrier, en 1809, met en tête de son *Christophe Colomb*, pièce qu'il intitule « comédie shakespearienne », dit-il, non pas « pour affecter d'introduire un genre étranger sur la scène, mais seulement pour annoncer aux spectateurs que son ouvrage sort de la règle des trois unités ». En s'excusant d'avoir violé ces règles « dont les chefs-d'œuvre des maîtres de l'art dramatique ont consacré l'excellence, et qu'on accuse fausement de rétrécir la carrière du génie », Lemerrier conclut sa préface en déclarant « qu'il n'a pas la prétention d'ouvrir des routes neuves, mais qu'il ne veut que tenter toutes celles que l'art peut offrir »³⁷ : l'auteur ne peut innover que malgré lui, tout en reconnaissant paradoxalement l'excellence inégalable de la tradition classique.

Benjamin Constant est pris dans la même contradiction, lorsque, dans le discours préliminaire de son *Wallstein*, publié dans la même année que le *Christophe Colomb*, il exprime sa préférence pour la tragédie française au détriment du drame allemand après avoir mis en évidence tous les avantages du deuxième sur la première³⁸. Seule Mme de Staël, dans son scandaleux traité *De l'Allemagne*, a le courage d'exalter ouvertement la conception théâtrale des pays du nord, en affirmant :

[...] la conception des pièces étrangères est quelquefois plus frappante et plus hardie, et souvent elle renferme je ne sais quelle puissance qui parle plus intimement à notre cœur, et touche de plus près aux sentiments qui nous ont personnellement agités³⁹.

Précisons, cependant, que Mme de Staël ne manque pas de reconnaître, à l'instar des autres intellectuels de l'Empire, la « double supériorité » des Français dans la « combinaison des effets du théâtre » et dans la « dignité des situations et du style tragique »⁴⁰.

Sous la Restauration, la glorification du théâtre français et l'attestation de sa supériorité sur les théâtres étrangers deviennent de véritables lieux communs remplissant les préfaces des tragédies : Étienne Jouy, dans le *Préambule historique* de son *Sylla* de

³⁶ Expression utilisée le 20 décembre 1814 par le *Nain jaune*, organe de presse libéral et classiciste.

³⁷ Népomucène LEMERCIER, *Note publiée la veille du jour de la première représentation de Christophe Colomb*, dans *Christophe Colomb*, Paris, Didot jeune, 1809, pp. 5-7. Voir pp. 5-6.

³⁸ Benjamin CONSTANT, *Quelques réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand*, dans *Wallstein*, Genève-Paris, Paschoud, 1809, pp. V-LII.

³⁹ Germaine DE STAËL, *De l'Allemagne*, Paris, Hachette, 1958, vol. II, p. 232.

⁴⁰ *Id.*

1822, définit les Français comme « le seul peuple élève des Grecs », en louant la simplicité et l'élégance du goût de « l'homme des bords de la Seine » contre l'irrégularité et le mouvement excessifs du théâtre de « l'homme des bords de la Tamise »⁴¹ ; de même, un auteur tragique tel que François Andrieux, encore en 1830, peut terminer sa préface de *Lucius Junius Brutus* par ces mots :

[...] c'est qu'un Français qui a fait connaissance avec la littérature dramatique des nations étrangères modernes, comme celui qui a voyagé dans leur pays, peut dire sans orgueil, mais avec une satisfaction mêlée d'attendrissement :
Plus je vois l'étranger, plus j'aime ma patrie⁴².

Il existe, toutefois, au moins deux exceptions importantes, deux prises de position en faveur du théâtre étranger : ce sont celle, très célèbre, de Stendhal, qui se range du côté de Shakespeare contre Racine (ou plutôt contre les imitateurs de Racine), et celle d'Alexandre Soumet qui, avant d'abjurer ses idées romantiques et de rendre hommage, lors de son élection à l'Académie française en 1824, à l'excellence de la dramaturgie classique française, a été l'auteur, en 1814, d'une brochure intitulée *Les Scrupules littéraires de Mme la Baronne de Staël, ou Réflexions sur quelques chapitres du livre de l'Allemagne*. En louant les propos novateurs de Mme de Staël (propos qu'il trouve même trop timides), Soumet préconise, dans sa courageuse brochure, l'avènement d'un drame national et religieux à la manière de la *Marie Stuart* de Schiller⁴³.

Une médiation entre les défenseurs de la tradition française et les partisans des « Muses étrangères⁴⁴ » est tentée par le *Globe*, l'organe de presse qui le premier, en 1824, cherche à rattacher la poétique romantique – jusqu'à ce moment associée à l'idéologie ultra – à l'idéologie libérale. Dans le *Prospectus* qui en ouvre le premier numéro, l'éditeur, en rapprochant les termes apparemment opposés de « liberté » et « respect du goût national », exprime de la sorte les intentions conciliatrices de son journal :

⁴¹ Étienne JOUY, *Préambule historique de Sylla*, Paris, Ponthieu, 1822, pp. VII-XXX. Voir pp. XXII-XXIV. Nous ne spécifierons les éditions des tragédies de notre corpus que lorsque nous ferons référence aux préfaces, aux notes des auteurs ou des éditeurs, aux introductions et aux examens critiques des pièces. Pour le reste, nous renvoyons à notre bibliographie.

⁴² François ANDRIEUX, *Préface de Lucius Junius Brutus*, Paris, Mme de Bréville, 1830, pp. I-XXXI. Voir p. XXXI.

⁴³ Sur Alexandre Soumet, voir Anna BEFFORT, *Alexandre Soumet, sa vie et ses œuvres*, Luxemburg, Beffort, 1908.

⁴⁴ Nous empruntons cette expression à Népomucène LEMERCIER, qui l'utilise dans la *Préface* de sa tragédie *Les Martyrs de Souli ou L'Épire moderne*, Paris, Urbain Canel, 1825, pp. I-LII. Voir p. XXXIII.

Ni nous n'applaudirons à ces écoles de germanisme et d'anglicisme, qui menacent jusqu'à la langue de Racine et de Voltaire ; ni nous ne nous soumettrons aux anathèmes académiques d'une école vieille, qui n'oppose à l'audace qu'une admiration épuisée, invoque sans cesse les gloires du passé, pour cacher la misère du présent, et ne conçoit que la timide observation de ce qu'ont fait les grands maîtres, oubliant que les grands maîtres ne sont ainsi appelés que parce qu'ils ont été créateurs. Le devoir de la critique, à juger du moins par ce qu'elle a été de tous les temps, n'est pas d'interdire, mais de provoquer les essais : car ce sont les essais heureux qui lui donnent ses règles ; elle ne fait jamais loi qu'après coup. Laissons donc tenter toutes les expériences, et ne craignons de devenir Anglais ni Germains. Il y a dans notre ciel, dans notre organisation délicate et sensible, dans notre goût, si juste et si vrai, assez de vertu pour nous maintenir ce que nous sommes⁴⁵.

Cet idéal de médiation semble s'incarner de la manière la plus évidente dans les essais de réécriture des pièces étrangères qui foisonnent en France à partir de la Restauration. L'opération de la réécriture comporte, de fait, la conciliation entre deux instances contraires : d'un côté, elle pousse les auteurs à innover, à expérimenter des solutions nouvelles, à emprunter directement aux textes originaux certains expédients dramatiques inédits pour la scène tragique française ; de l'autre côté, elle comporte une adaptation de textes libres de toute contrainte de composition au moule rigide de la versification en alexandrins, des unités et des bienséances classiques. Grâce à la tension nécessaire entre ces deux instances opposées, les tragédies qui naissent de réécritures de pièces étrangères constituent des exemples parfaits d'élaboration d'un code intermédiaire entre le code tragique traditionnel et le code mélodramatique moderne, se profilant comme des textes-clés pour la compréhension des modalités de pénétration d'éléments nouveaux à l'intérieur de la dramaturgie classique.

L'auteur dramatique étranger dont les ouvrages ont été le plus réécrits et mis en scène au Premier ou au Second Théâtre-Français est Schiller : la *Jeanne d'Arc à Rouen* (1819)⁴⁶ de Charles-Joseph Loeuillard d'Avrigny, la *Marie Stuart* (1820) de Pierre Lebrun, le *Fiesque* de Jacques Ancelot (1824), la *Jeanne d'Arc* (1825) et l'*Élisabeth de France* (1828) d'Alexandre Soumet, le *Walstein* (1829) de Charles Liadières et le *Guillaume Tell* (1830) de Michel Pichat sont les principales adaptations au système tragique français de

⁴⁵ *Le Globe*, 15 septembre 1824.

⁴⁶ Nous mettons entre parenthèse les dates des premières représentations des pièces.

quelques-unes des pièces les plus célèbres du dramaturge allemand⁴⁷. Le théâtre de Shakespeare⁴⁸, transposé pendant la Restauration seulement sous la forme du drame, avec le *Roméo et Juliette* de Soulié (1828), ou sous le nom de tragédie mais avec l'utilisation de ressources déjà pleinement romantiques dans le cas du *More de Venise* de Vigny (1829), n'est réellement adapté au système tragique classique, au XIX^e siècle, qu'en 1833, quand Casimir Delavigne tire ses *Enfants d'Édouard* de quelques scènes du *Richard III*. Quelques tragédies françaises naissent enfin de l'adaptation d'ouvrages d'autres dramaturges étrangers : la *Jane Shore* (1824) de Liadières et le *Marino Faliero* (1829) de Delavigne, par exemple, sont les adaptations respectives d'une pièce de Nicolas Rowe et d'une pièce de Lord Byron.

Sous la Restauration, l'entreprise de la réécriture est particulièrement périlleuse : si d'un côté, comme nous l'avons déjà remarqué, les adaptations de drames étrangers peuvent blesser l'orgueil national, de l'autre elles risquent, à cause de leur statut intermédiaire entre deux esthétiques différentes, de ne contenter ni les romantiques, auxquels les innovations qu'elles proposent paraissent trop timides, ni les classiques, qui trouvent ces mêmes innovations, au contraire, trop audacieuses. Selon le feuilletoniste du *Journal des Débats* Étienne Becquet, par exemple, Pierre Lebrun, en situant l'action tragique de sa *Marie Stuart* dans plusieurs salles communicantes d'un même château, trahit grièvement le système classique. Le cadre spatial unique du château de Fotheringay ne suffit pas à garantir l'unité de lieu : « [...] dès qu'on baisse la toile, ne fût-ce que pour passer de l'antichambre dans le salon, l'unité de lieu est totalement violée », affirme Becquet ; comme tous les partisans intransigeants du classicisme, le feuilletoniste des *Débats* n'est pas disposé à tolérer la moindre réforme théâtrale dérivant de la « contagion germanique »⁴⁹.

Par ailleurs, le *Globe* prend une position radicalement opposée : ne se contentant pas du « Schiller rétréci » que les adaptations françaises proposent, la feuille de Paul Dubois souhaite que les auteurs de tragédies mettent de côté leur « bagage de règles, de

⁴⁷ En ce qui concerne les modèles de la pièce Pichat, il ne faut pas oublier l'importance du *Guillaume Tell* de Lemierre, créé en 1766 et repris plusieurs fois au Théâtre-Français tout au long des trente dernières années du XVIII^e siècle.

⁴⁸ Rappelons que les principaux chefs-d'œuvre du théâtre shakespearien ont été représentés à Paris en langue originale au cours des deux tournées organisées par une troupe célèbre d'acteurs anglais en 1822 et en 1827. Le succès de la deuxième tournée après le fiasco de la première est un indice significatif du changement de goût du public français au cours des années 1820.

⁴⁹ *Journal des Débats*, 13 et 20 mars 1820.

dignité tragique, de convenances théâtrales » et que « l'Odéon s'ouvre à de vraies imitations de Shakespeare et de Schiller »⁵⁰. « Il nous faut Shak[espeare] pur⁵¹ », affirme de la même manière Stendhal en 1817 : les partisans de l'esthétique nouvelle, à l'instar des défenseurs de la tradition classique, ne sont pas prêts à accepter de compromis.

Le succès de certaines tragédies adaptées de drames étrangers est, néanmoins, dans quelques cas, le résultat de ce compromis risqué entre le respect de la doctrine classique et l'emprunt d'expédients dramaturgiques qui en violent les règles. Le premier de ces grands succès est la *Marie Stuart* de Pierre Lebrun, représentée pour la première fois au Théâtre-Français le 6 mars 1820. Dans la préface de son ouvrage, l'auteur revendique ses mérites de promoteur d'un programme de conciliation entre systèmes dramatiques :

Quel que soit le jugement que l'on porte de cette pièce, peut-être me saura-t-on gré d'avoir essayé un rapprochement entre la Melpomène étrangère et la nôtre ; d'avoir opéré l'alliance de deux muses qui semblaient ennemies irréconciliables, et enfin d'avoir introduit sur le théâtre français, sans blesser la sévérité de notre goût et de nos règles, des formes et des couleurs qui manquaient à notre littérature dramatique, et que je crois indispensables à la tragédie moderne. Je n'étais pas sans quelque crainte en entrant le premier dans une nouvelle route ; j'avais besoin de m'appuyer sur la force d'un autre ; je ne me suis pas senti, je l'avoue, le courage de courir seul les risques d'un essai qui ne paraissait pas sans danger⁵².

Les tenants de la Melpomène française apprécient surtout, de cette adaptation, l'édulcoration et la réduction aux canons classiques auxquels Lebrun a soumis un ouvrage irrégulier. À ce propos, le *Miroir des spectacles* du 5 décembre 1821 insiste sur l'anoblissement du drame de Schiller opéré par le poète français :

N'a-t-il pas vaincu plus de difficultés ? Faites d'une tragédie française un drame allemand, elle déroge ; faites d'un drame allemand une tragédie française, vous l'ennoblissez. Tel qu'il est sorti des mains de son auteur, le drame de Schiller n'a pu être admis chez nous que sur les tréteaux du mélodrame. Serait-il plus difficile de faire un mélodrame ou même un drame qu'une tragédie ?

⁵⁰ *Le Globe*, 14 décembre 1824. L'article, signé O., a été écrit par Prosper Duvergier De Hauranne. Pour identifier les différents rédacteurs du *Globe*, nous avons utilisé l'étude de Jean-Jacques GOBLOT, *Le Globe, 1824-1830. Documents pour servir à l'histoire de la presse littéraire*, Paris, Champion, 1993.

⁵¹ STENDHAL, *Correspondance générale*, éd. Victor Del Litto, Paris, Champion, 1999, t. III, p. 60.

⁵² Pierre LEBRUN, *Préface de Marie Stuart*, dans *Œuvres*, Paris, Perrotin, 1844, t. I, p. 150. Dans le tome I de la présente édition, le texte de *Marie Stuart* se trouve aux pp. 153-251, la préface de l'auteur aux pp. 149-151.

La tragédie de Lebrun est en effet, pour certains aspects, encore très classique. Le poète français concentre l'action, que Schiller déplaçait plusieurs fois de Londres à Fotheringay et vice versa, dans le château où Marie est prisonnière. Le grand tableau historique brossé par le dramaturge allemand, qui évoque la détérioration des rapports avec la France, les luttes religieuses et le manque d'héritiers qui menacent la stabilité du trône anglais, est visiblement réduit par Lebrun au profit de la seule rivalité entre Marie et Élisabeth. Les caractères subissent aussi, dans la transposition de Lebrun, des modifications non négligeables. L'auteur procède à une moralisation des personnages principaux, dont certains traits auraient blessé la sensibilité du public français : les crimes que Marie a commis dans sa jeunesse ne sont pas évoqués, la faiblesse, la versatilité et l'inaptitude d'Élisabeth ne sont pas affichées, la lâcheté et la mesquinerie de Leicester sont atténuées, la passion fougueuse et malsaine de Mortimer pour Marie est censurée parce qu'incompatible avec les bienséances de la scène française. Le cadre formel du langage épuré et de l'alexandrin classiques, enfin, éloigne la tragédie de la prose riche et variée de Schiller.

En 1820, d'ailleurs, les marges de liberté à l'égard des préceptes classiques dont un dramaturge peut bénéficier sont encore extrêmement étroites. Le public de 1820, de manière générale, n'est pas très différent de celui qui, en 1809, lors de la représentation de *Christophe Colomb*, avait réagi avec une véritable émeute à la violation des unités expérimentée par Lemercier⁵³. Comme l'écrit Lebrun en 1844, le public, au début des années 1820, « voulait du nouveau, mais il se tenait en garde contre le nouveau ». Sur la susceptibilité de ce public, le dramaturge ajoute :

Une expression très-simple lui faisait froncer le sourcil ; il était sévère pour le mot propre ; les mots familiers lui plaisaient difficilement ; ce qui n'était pas noble ne pouvait passer qu'à grand'peine. Il y avait certains sentiments pris au vif, certains mouvements, vrais mais peu généreux, qu'il ne pouvait absolument souffrir⁵⁴.

Lebrun place à la suite de sa réflexion des exemples concernant l'accueil de sa *Marie Stuart*. Lors de la première, la pièce faillit tomber au quatrième acte, quand Leicester fait arrêter Mortimer pour se sauver. Le public, qui ne peut pas tolérer une telle

⁵³ Voir René BRAY, *Chronologie du Romantisme, (1804-1830)*, Paris, Nizet, 1963, pp. 6-7.

⁵⁴ Pierre LEBRUN, *Préface du Cid d'Andalousie*, dans *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 261. Dans le tome I de la présente édition, le *Cid d'Andalousie* se trouve aux pp. 277-418, la préface de l'auteur aux pp. 255-275.

« bassesse », commence à s'agiter ; c'est alors que Talma, qui joue le rôle de Leicester, parvient génialement à apaiser l'indignation générale en affirmant, par une réplique imprévue et improvisée, qu'il libérera en secret le complice qu'il vient de trahir. En même temps, d'autres contraintes, d'ordre non plus moral mais formel et linguistique, limitent les possibilités d'innovation de Lebrun : les acteurs du Théâtre-Français obligent l'auteur à biffer le mot propre et concret « mouchoir », auquel il doit substituer le mot « tissu », plus vague et conventionnel⁵⁵. Comme le rappelle Sainte-Beuve, « en 1820, à la scène, dans une tragédie, le mot propre pour les objets familiers était tout simplement une impossibilité ; il ne devint une difficulté que quelques années plus tard⁵⁶ ».

Par ailleurs, Lebrun réussit incontestablement à faire vibrer une corde nouvelle sur la scène tragique française : en ne recourant que rarement à l'inversion et à la périphrase, il prête aux deux protagonistes féminines un langage simple et naturel, tout à fait conforme aux sentiments communs et universellement humains qu'elles expriment. En exploitant savamment le pathétique qui réside dans la confrontation émotive entre deux femmes liées par le sang, Lebrun arrive à humaniser les deux reines et à faire en sorte que toute spectatrice bourgeoise du Théâtre-Français se reconnaisse en elles. Comme l'écrit encore Sainte-Beuve, « en redescendant du cothurne de l'Empire, on goûtait fort chez lui quelque chose de senti, de naturel et de vrai dans la diction, d'assez voisin de la prose, avec du feu poétique pourtant et des veines de chaleur⁵⁷ ». Le critique remarque, en particulier, la nouvelle sensibilité qui émerge des vers que Marie prononce en se promenant en plein air dans le jardin du château de Fotheringay ; en exprimant son bonheur pour la liberté temporaire qui lui est offerte, elle s'adresse à sa suivante Anna par ces vers (III, 1) :

[...] Ah ! laisse-moi jouir
D'un bonheur que je crains de voir s'évanouir.
Laisse mes libres pas errer à l'aventure ;
Je voudrais m'emparer de toute la nature.
Combien le ciel est beau ! que le jour est serein !
[...]
Ah ! D'un air libre et pur laisse-moi m'enivrer.
[...]

⁵⁵ *Ibid.*, p. 262. Plus précisément, Lebrun substitue au distique originel, « Prends ce don, ce mouchoir, ce gage de tendresse, / Que pour toi, de ses mains, a brodé ta maîtresse », les deux vers suivants : « Prends ce don, ce tissu, ce gage de tendresse, / Qu'a pour toi, de ses mains, embelli ta maîtresse ».

⁵⁶ Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « Notice sur les ouvrages de M. Lebrun », dans Pierre LEBRUN, *Œuvres, op. cit.*, t. I, pp. III-XXXV. Voir p. XXI.

⁵⁷ *Ibid.*, p. XXII.

Ne respiré-je pas sous la voûte des cieux ?
 Un espace sans borne est ouvert à mes yeux.
 Vois-tu cet horizon qui se prolonge immense ?
 C'est là qu'est mon pays ; là l'Écosse commence.
 Ces nuages errants qui traversent le ciel
 Peut-être hier ont vu mon palais paternel.
 Ils descendent du Nord, ils volent vers la France.
 Oh ! saluez le lieu de mon heureuse enfance !
 Saluez ces doux bords qui me furent si chers !
 Hélas ! en liberté vous traversez les airs.

Sainte-Beuve observe que « cette mélancolique communication de l'âme avec les objets extérieurs, et particulièrement avec les nuages, est un trait plutôt moderne et du Nord⁵⁸ ». La modernité de ce passage, où Lebrun a l'audace de substituer pour un instant l'immensité de l'espace ouvert à l'espace fermé prévu par le code tragique traditionnel, est également soulignée par Théophile Gautier, qui écrit :

La nature extérieure est généralement supprimée des tragédie comme manquant de noblesse ; jamais il n'est question, dans ces sortes d'ouvrages, du ciel, des arbres, des eaux, de l'air, des couleurs. Tout se passe au milieu d'une atmosphère grisâtre où jamais ne brille un rayon de soleil ; les peintures en camaïeu ou monochromes peuvent seules donner une idée exacte de ce procédé. [...] l'on ne saurait pas trop féliciter M. Lebrun d'avoir osé parler si prématurément des nuages qui traversent l'azur, du vent qui frémit dans les feuillages, de la poitrine qui se dilate à l'air de la liberté⁵⁹.

Ces traits inédits empruntés à Schiller suffisent pour faire de Lebrun, en 1820, un novateur et un « romantique » de premier plan : l'auteur de *Marie Stuart* donne indiscutablement sa contribution à la construction d'un code tragique nouveau, un code qui inclut, pour la première fois, des espaces ouverts, des reines traitées plus sur le registre pathétique que sur le registre sublime et un langage simplifié, sensiblement rapproché du langage courant.

L'autre adaptation à succès dont nous entendons nous occuper, *Les Enfants d'Édouard* de Casimir Delavigne, naît treize ans plus tard, dans un contexte complètement différent. En 1833, alors que le drame romantique est au sommet de sa gloire, la tragédie de Delavigne, quoiqu'elle transgresse certaines règles et conventions classiques d'une manière bien plus évidente que la pièce de Lebrun, ne peut être perçue que comme un retour à l'ordre et à la mesure classiques après les excès romantiques. *Le Siècle*, journal

⁵⁸ *Ibid.*, p. XXIV.

⁵⁹ Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, vol. IV, p. 284.

protestant de l'époque, célèbre la réaction antiromantique incarnée par *Les Enfants d'Édouard* :

Si M. Delavigne et les comédiens du Théâtre-Français s'étaient entendus pour un grave complot, lequel eût consisté à venger l'art et la comédie française des attaques dont ils sont journellement l'objet ; si dans ce temps de coups de couteau, de hurlements et de vins de Syracuse, ce temps d'orgies et de tortures, où toutes les extrémités de la vie semblent les toniques indispensables à la pénible digestion des drames modernes ; en ce temps, dis-je, s'ils avaient voulu soutenir que ni le théâtre de la rue de Richelieu, ni l'art de bon goût ne sont réellement morts, et prouver par un exemple cette thèse aventureuse, qui pour beaucoup paraîtra sans doute un paradoxe, certes, ni poète, ni comédiens n'auraient pu mieux faire ; et pour peu que cette bonne résolution se renouvelât cette année, et trouvât des prosélytes, il faudrait définitivement espérer la résurrection du théâtre⁶⁰.

La critique antiromantique loue l'opération de réduction et de moralisation que Delavigne accomplit à partir du *Richard III* de Shakespeare. Du vaste tableau historique brossé par le dramaturge anglais, qui suit à travers toutes ses étapes sanglantes la conquête et la perte du pouvoir royal de la part de Gloucester, le poète français ne tire qu'un seul épisode, celui de l'assassinat des héritiers légitimes du trône d'Angleterre. Les vingt-deux vers où Shakespeare, au moyen du récit de Sir James Tyrrel, évoque l'événement en question suffisent à Delavigne pour construire une tragédie en trois actes⁶¹ : l'action shakespearienne est réduite à une simplicité extrême et purifiée de tout fait violent qui enfreigne les bienséances morales. Comme l'écrit Duviquet, Delavigne « s'est bien gardé de le promener [le spectateur] pendant quatorze ans, ou, ce qui est pire encore, pendant trois heures dans ce labyrinthe de crimes et d'horreurs⁶² ». Le poète français, toujours selon Duviquet, a substitué « la peinture savante des passions du cœur humain » à « l'accumulation des incidents » proposée par Shakespeare⁶³ ;

[...] il a prouvé enfin, que par le naturel et les grâces du style, [...] il était possible d'obtenir du spectateur une attention plus vive, et, littéralement parlant, plus honorable que cet intérêt de simple curiosité qui n'exige rien de l'art, et qui se contente d'une longue accumulation de faits ou de souvenirs historiques⁶⁴.

⁶⁰ *Les Siècle*, 24 mai 1833, t. II, p. 246.

⁶¹ Les vingt-deux vers en question se trouvent, chez Shakespeare, dans la troisième scène de l'acte IV.

⁶² Pierre DUVIQUET, « Examen critique des Enfants d'Édouard », dans Casimir DELAVIGNE, *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot, 1877-1881, t. II, p. 402. Dans le tome II de la présente édition, le texte des *Enfants d'Édouard* se trouve aux pp. 286-401, l'examen critique de Duviquet aux pp. 402-409.

⁶³ *Ibid.*, p. 406.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 403.

Cependant, malgré la réception toute classique qu'elle connaît, la pièce de Delavigne, sous l'influence inévitable de la dramaturgie romantique, ne manque pas d'introduire des éléments nouveaux dans le code tragique traditionnel. Premièrement, les unités de temps et de lieu ne sont pas respectées : l'action se déroule sur trois jours et dans deux décors différents, en passant du « salon chez la reine Élisabeth » du premier acte à la tour de Londres des deux actes suivants. L'autre importante nouveauté est constituée par l'introduction dans l'intrigue tragique de quelques scènes de vie domestique, scènes qui rendent le palais royal, animé par de petits caprices d'enfants et par d'autres faits communs de la routine familiale, pareil à n'importe quel intérieur bourgeois. Le premier acte, par exemple, s'ouvre sur Luci, la servante des enfants d'Édouard IV, essayant d'achever la toilette du jeune duc d'York, qui se rebelle capricieusement en attirant sur soi les reproches de la reine Élisabeth. Voici les vers initiaux de la pièce :

ÉLISABETH, *au duc d'York, sans lever les yeux.*
Regarderai-je ?

LE DUC D'YORK, *dont on achève la toilette.*
Oh ! Non.

ÉLISABETH
Enfant !

LE DUC D'YORK
Non, pas encor.
(*À Luci*)
Bonne mère, attendez. Donne le collier d'or.

LUCI
Plus tard.

LE DUC D'YORK, *courant vers une table.*
Tiens ! Je le prends.

LUCI
Reine, veuillez, de grâce,
Forcer le duc d'York à demeurer en place.
Il est comme un oiseau.

LE DUC D'YORK
Qu'au piège on aurait pris :
Je ne fais pas un bond sans qu'on pousse des cris.
Allons, vieille Luci, viens, cours !

LUCI, *à la reine*

Il me désole.

LE DUC D'YORK, *courant autour de la table.*
Rattrape en chancelant ton oiseau qui s'envole.

LUCI
Essayer un habit pour le couronnement,
(*S'élançant pour le saisir.*)
C'est grave... On vous tient !

Une telle ouverture est certainement exceptionnelle pour une tragédie : l'intimité d'une action familière, concrète et contingente comme la toilette d'un enfant, le mouvement physique des personnages souligné par les nombreuses didascalies et la rapidité du rythme due à la fragmentation des alexandrins rapprochent plus cette scène du drame romantique que de la tragédie classique. En outre, la scène, se profilant comme une sorte de parenthèse domestique autonome, non fonctionnelle à l'avancement de l'intrigue tragique, ne saurait s'accorder à la norme classique de l'organicité de chaque partie par rapport à l'ensemble de la composition dramatique. Le seul but de cette scène initiale est celui de faire ressortir le caractère des deux jeunes frères, « [...] l'un gai, bouillant, fougueux / L'autre, grave et sensible » (I, 1).

De la gaité de ce tableau de famille l'auteur passe rapidement au registre pathétique – registre le plus apte à l'expression des sentiments familiaux – qui domine la pièce. La tragédie, d'ailleurs, s'appuie essentiellement sur toutes les déclinaisons possibles de l'amour familial : amour maternel et filial, amour fraternel, amour paternel. Pour bénéficier des effets pathétiques de l'amour paternel, Delavigne redessine complètement le personnage de Tyrrel : du sicaire shakespearien il fait un bourreau ému par la grâce des deux enfants, une incarnation du sentiment de la paternité rachetant le criminel. L'attendrissement du bourreau, qui finit par revêtir le rôle de défenseur de l'innocence menacée, faillit transformer la tragédie en mélodrame : les ferments sentimentaux typiques du code mélodramatique, se glissant à l'intérieur de la tragédie, risquent pour un instant d'en bouleverser la trame et de faire triompher l'innocence⁶⁵.

⁶⁵ L'instance mélodramatique et sentimentale porte atteinte à la trame tragique, parfois, déjà dans le théâtre de Voltaire. C'est ce que relève Gianni Iotti, par exemple, à propos de *Sémiramis*, dont il écrit : « I personaggi sono in larga misura estranei all'universo della fatalità e della vendetta da cui traggono origine, troppo inclini a sciogliersi nel reciproco abbandono sentimentale. » (trad. : « Les personnages sont dans une

La scène finale est emblématique de l'évolution du code tragique et du renversement de quelques-uns de ses principes traditionnels fondamentaux, renversement qui devient flagrant dans ces années qui suivent 1830 : le meurtre des deux enfants, au lieu de nous être rapporté par le récit d'un personnage secondaire, est mis en action et presque offert aux yeux du spectateur. Si Delavigne ne se risque pas à représenter vraiment sur la scène l'action sanglante de l'assassinat, ce qui aurait sûrement dégoûté le public, la pièce se termine, néanmoins, sur le tableau effrayant et spectaculaire de l'instant qui précède le meurtre. La toile tombe au moment où les deux assassins se précipitent sur les deux frères terrifiés qui, ayant entendu l'air du *God save the King*, croyaient voir apparaître d'un moment à l'autre leurs libérateurs. Voici les vers, accompagnés par leurs didascalies, qui concluent la tragédie :

[...]

(Dans ce moment l'air du God save the King ! se fait entendre sous la fenêtre.)

LE DUC D'YORK, *qui s'est élancé de sa place pour écouter, revient en criant avec un transport de joie :*

C'est le signal, mon frère, et nous sommes sauvés !
Sauvés, mon Édouard !

ÉDOUARD

Ah ! ma mère !

(La porte s'ouvre brusquement pendant qu'ils se tiennent embrassés.)

GLOCESTER, *malgré les gestes suppliants de Tyrrel, faisant signe à Dighton et à Forrest.*

Achevez !

(Les deux assassins courent vers les enfants, qui se renversent sur le lit en poussant un cri horrible.)

Cette scène finale, inspirée d'un tableau de Paul Delaroche⁶⁶ et digne, par son impact visuel, du mélodrame sombre que l'on joue dans les théâtres des Boulevards, n'aurait certainement pas pu apparaître sur la scène tragique quelques années auparavant : l'esthétique du tableau – esthétique qui à partir du XVIII^e siècle, tout en faisant la fortune du drame bourgeois et du mélodrame, s'est progressivement insinuée à l'intérieur du code

large mesure étrangers à l'univers de la fatalité et de la vengeance dont ils tirent leur origine, trop enclins à s'émouvoir et à s'abandonner à leur sentiment réciproque ». Voir Gianni IOTTI, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, op. cit., p. 117.

⁶⁶ Le tableau des *Enfants d'Édouard* de Paul Delaroche avait été présenté avec succès au Salon de 1831.

tragique – a désormais eu le dessus, en 1833, sur l'esthétique du récit de la tragédie classique⁶⁷.

Entre la *Marie Stuart* de Lebrun et les *Enfants d'Édouard* de Delavigne, respectivement la première et la dernière des tragédies nées au XIX^e siècle de l'adaptation de pièces étrangères, d'autres réécritures ont contribué, dans des mesures différentes, à la formation d'un code intermédiaire entre celui de la tradition tragique française et celui du drame provenant de l'Allemagne et de l'Angleterre. Chacun des auteurs de ces ouvrages dut faire face à l'incompatibilité entre deux systèmes dramatiques opposés et trouver des solutions compromissaires pour pouvoir transporter les textes de l'un à l'autre. L'évolution de la nature du compromis entre les deux esthétiques, au début de la Restauration nettement déséquilibré en faveur de la conservation des principes classiques et dans les années 1830 penchant plutôt pour l'adoption des instruments de la dramaturgie romantique, reflète significativement l'instabilité d'un code tragique en cours de redéfinition et de modernisation.

⁶⁷ Sur l'esthétique du tableau dans la tragédie du XVIII^e siècle, voir en particulier Renaud BRET-VITTOZ, *L'Espace et la scène : dramaturgie de la tragédie française, 1691-1759*, op. cit., pp. 273-306. Sur la scène finale des *Enfants d'Édouard* et son impact visuel mélodramatique (mais non encore « romantique »), voir Sylvain LEDDA, *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Champion, 2009, pp. 188-190.

II. L'idéal grec et le goût frénétique

Le théâtre de l'antiquité grecque est, pour la tragédie de la Restauration à la recherche d'une vigueur nouvelle, l'autre grande référence et source d'inspiration. Le fait que la tragédie grecque influence la tragédie française parallèlement au drame allemand et anglais moderne ne doit certainement pas étonner : les points de contact entre le théâtre grec et les théâtres étrangers modernes, mis en évidence pour la première fois par Diderot dans les *Entretiens*, puis par Lessing dans la *Dramaturgie de Hambourg*⁶⁸, sont également relevés dans les années 1820 par le jeune Victor Hugo, qui écrit dans le *Conservateur littéraire* :

La tragédie allemande n'est autre chose que la tragédie des Grecs, avec les modifications qu'a dû y apporter la différence des époques. Les Grecs aussi avaient voulu faire concourir le faste de la scène aux jeux du théâtre ; de là, ces masques, ces chœurs, ces cothurnes ; mais comme chez eux les arts qui tiennent des sciences étaient dans le premier état d'enfance, ils furent bientôt ramenés à cette simplicité que nous admirons ; voyez dans Servius ce qu'il fallait faire pour changer une décoration sur le théâtre des anciens.

Au contraire, les auteurs allemands, arrivant au milieu de toutes les inventions modernes, se servirent des moyens qui leur étaient présentés pour couvrir les défauts de leurs tragédies ; lorsqu'ils ne pouvaient parler au cœur, ils parlèrent aux yeux : heureux s'ils avaient su se renfermer dans de justes bornes⁶⁹ !

Quoique le jeune Hugo n'ait d'autre intention que celle de montrer que « les pièces de Shakespeare et de Schiller ne diffèrent des pièces de Corneille et de Racine qu'en ce qu'elles sont plus défectueuses⁷⁰ », il est intéressant d'observer que les Grecs, dont les défenseurs du classicisme français n'ont jamais cessé de revendiquer l'héritage, sont ici désignés comme les pères d'un théâtre anticlassique, basé plus sur l'action et sur le spectacle scénique que sur l'étude des passions humaines. Dans le sillage de Diderot, de nombreux intellectuels français et européens réalisent, à partir des années 1770, que la tragédie française du XVII^e siècle, tout en suivant les conventions formelles du théâtre

⁶⁸ L'ouvrage, sorti dans sa version originale allemande dans les années 1767-1768, est publié pour la première fois en français en 1785.

⁶⁹ Victor HUGO, « Marie Stuart. Tragédie par M. Lebrun », dans *Le Conservateur Littéraire, 1819-1821*, éd. Jules Marsan, t. I, partie I, Paris, Hachette, 1922, pp. 155-168. Voir pp. 163-164.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 161-162.

grec, en a trahi l'esprit⁷¹. Le retour à l'antique dont on parle lorsqu'on se réfère à la littérature de la seconde moitié du XVIII^e et du début du XIX^e siècle se profile comme une tentative de récupération de cet esprit originel : le prétendu *néoclassicisme* de l'époque, du moins en ce qui concerne la tragédie, est plutôt un *néo-primitivisme* qui se veut polémique à l'égard du classicisme français, un retour à la lettre des textes grecs, dont on découvre l'énergie et on essaie de reproduire la force expressive⁷².

Par ailleurs, la tragédie des dernières décennies du XVIII^e siècle, qui comme l'observe Perchellet « est beaucoup plus rythmée, rapide et spectaculaire que ne l'était même la tragédie qu'on pourrait qualifier de rocaille⁷³ », s'accorde difficilement avec les idéaux de sobriété et de hiératisme traditionnellement associés à l'art néoclassique. Dans ces années, le théâtre grec devient une référence fondamentale, en particulier, en ce qui concerne la représentation crue de l'horrible et du morbide : si les Grecs n'hésitaient pas à mettre en scène des crimes abominables, des personnages en proie à la folie et des forces surnaturelles conditionnant les actions humaines, pourquoi les Français devraient poser des limites morales et rationnelles à l'expression percutante de l'horifiant ? C'est ce qui se demande, entre autres, Baculard d'Arnault, lorsqu'en 1770, dans sa préface de *Fayel*, il proteste contre les effets inhibiteurs des bienséances classiques⁷⁴.

⁷¹ Dans les *Entretiens*, Dorval, porte-parole de Diderot, loue les situations dramatiques percutantes et naturelles de drames anglais comme le *Marchand de Londres* de Lillo et *Le Joueur* d'Edward Moore. Dorval-Diderot n'hésite pas à associer ces drames anglais modernes aux tragédies grecques, dont les auteurs n'avaient pas peur de peindre la réalité dans tous ses aspects. En particulier, il fait l'exemple du personnage de Philoctète mis en scène par Sophocle : « Le poète l'a montré sur la scène, couché à l'entrée de sa caverne, et couvert de lambeaux déchirés. Il s'y roule ; il y éprouve une attaque de douleur ; il y crie ; il y fait entendre des voix inarticulées. La décoration était sauvage ; la pièce marchait sans appareil. Des habits vrais, des discours vrais, une intrigue simple et naturelle. » Après avoir fait cet exemple, Dorval affirme que la tragédie française, au contraire, a trahi l'esprit du théâtre grec : « Nous n'avons rien épargné pour corrompre le genre dramatique. Nous avons conservé des Anciens l'emphase de la versification qui convenait tant à des langues à quantité forte et à accent marqué, à des théâtres spacieux, à une déclamation notée et accompagnée d'instruments ; et nous avons abandonné la simplicité de l'intrigue et du dialogue, et la vérité des tableaux. » Voir Denis DIDEROT, « Entretiens sur le Fils naturel » dans *Œuvres*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, t. IV « Esthétique-Théâtre », pp. 1129-1190. Voir pp. 1155-1156. Sur la thématique plus générale du primitivisme dans la réflexion théâtrale diderotienne, voir Dennis FLETCHER, « Primitivisme et peinture dans les théories dramatiques de Diderot », *Denis Diderot 1713-1784, Colloque international Paris-Sèvres-Reims-Langres (4-11 juillet 1984)*, éd. Anne-Marie Chouillet, Paris, Aux Amateurs de livres, 1985, pp. 457-467.

⁷² Sur ce sujet, nous signalons l'étude très datée mais encore utile de Louis BERTRAND, *La Fin du classicisme et le retour à l'antique*, Paris, Hachette, 1897.

⁷³ Jean-Pierre PERCHELLET, *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., p. 175.

⁷⁴ Voir François de BACULARD D'ARNAUD, *Préface de Fayel*, Paris, Le Jay, 1770, pp. V-XLIII. Voir p. VI. L'auteur y affirme : « J'ai donc osé passer du genre sombre au genre terrible [...]. Les Grecs, et les seuls Anglais après eux, dans quelques scènes, nous ont exposé de magnifiques tableaux de ce genre si tragique et si vigoureux. [...] sachons préférer la vérité à ces timidités de convenance qui sont si nuisibles aux progrès des arts. »

Le genre terrible, pratiqué déjà au début du XVIII^e siècle par Crébillon et plus tard, au moins dans une certaine mesure, par Voltaire, Ducis et De Belloy, après avoir alimenté le drame sombre de Baculard d'Arnault et fait la fortune du mélodrame, ne manque pas de se répercuter sur la tragédie de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. C'est en particulier au début des années 1820, lors de la vogue du « genre romantique », c'est-à-dire de ce romantisme noir et frénétique mis à la mode par Nodier, que la tragédie expérimente une représentation de l'horreur particulièrement crue, qui rompt avec les bienséances de la dramaturgie classique⁷⁵. En 1821, dans sa *Frédégonde et Brunehaut*, Népomucène Lemer cier met en scène une galerie d'horreurs culminant par l'agonie de Mérovée empoisonné et le triomphe de la perfide Frédégonde (V, 4)⁷⁶. Dans sa préface, c'est au théâtre grec que Lemer cier fait appel pour défendre sa pièce des accusations de dégénération shakespearienne et romantique qui pourraient lui être adressées :

Dira-t-on aussi que le spectacle de la douloureuse agonie de Mérovée empoisonné, excède les bornes du pathétique convenable au genre tragique ? Et m'accusera-t-on de le faire dégénérer de ses belles formes en empruntant les barbaries du sublime Shakespeare ? Non, le souvenir des souffrances aiguës de *Philoctète* en proie au venin rongeur de sa plaie, les tortures d'*Hercule mourant* sous la brûlante robe de Déjanire, les tourments d'*Œdipe* tout sanglant après s'être arraché les yeux, et le supplice de *Polymnestor* aveuglé par les suivantes d'Hécube, attesteront que j'ai pu, sans entraîner l'art vers sa décadence, prendre SOPHOCLE et EURIPIDE pour modèles et ne pas craindre de pousser après eux l'épouvante et la compassion jusqu'au dernier terme. Notre délicatesse peut souffrir ce qui ne blessait pas le génie attique. Les muses de l'antiquité firent chausser avant nous le cothurne à des Atrides, à des Médées, à des Étéocle et des Polynices, comparables aux deux colosses de méchanceté que je place en opposition hardie⁷⁷.

L'auteur de *Frédégonde et Brunehaut* entend récupérer aussi la conception morale de la tragédie grecque : le message moral de la représentation tragique sera rendu

⁷⁵ Il faut souligner que cette rupture est due aussi à la réinterprétation du concept classique de *terreur* qui a lieu à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, lorsque Burke et Kant élaborent une théorie moderne du *sublime*. Le sublime, qui absorbe et bouleverse l'idée de terreur en l'associant à d'autres émotions extrêmes, devient l'une des catégories esthétiques de référence pour les dramaturges préromantiques et romantiques. Sur l'élaboration de la théorie moderne du sublime et sur ses rapports avec le sentiment de terreur, voir Pierre HARTMANN, *Du sublime : de Boileau à Schiller*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1998, pp. 33-77.

⁷⁶ Précisons que Lemer cier s'inspire, pour le choix du sujet de cette tragédie, d'une pièce d'époque impériale, la *Brunehaut* d'Étienne Aignan, créée au Théâtre-Français le 24 février 1810.

⁷⁷ Népomucène LEMERCIER, *Préface de Frédégonde et Brunehaut*, Paris, Barba, 1821, pp. V-XX. Voir p. XIII.

plus efficace par le spectacle répugnant de la victoire du crime que par la représentation de son châtement. À ce propos, il écrit :

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 [...].

Frédégonde triomphante redouble même par ses prospérités l'aversion progressive que soulève sa scélératesse : au contraire, le crime châtié n'attire que trop souvent une détestable compassion⁷⁸.

Lemercier suit le même procédé dans *Clovis*, qui se termine sur le succès des machinations perverses du roi des Francs, peint par le dramaturge comme un « Tartuffe tragique⁷⁹ » et un monstre sanguinaire. L'atrocité révoltante qui caractérise certaines scènes de la pièce, comme celle où le roi de Cologne Sigebert se suicide en laissant au prince Clodoric un billet qu'il écrit avec son propre sang (IV, 5), est sans doute l'un des facteurs qui rendirent impossible la représentation de *Clovis* avant 1830⁸⁰.

Les sujets tirés de l'histoire du haut Moyen Âge, dont les dramaturges du XIX^e siècle retiennent surtout les mœurs barbares et les luttes sanguinaires pour le pouvoir, se prêtent parfaitement à l'expression du goût frénétique. Nous pouvons citer, à ce propos, outre les pièces de Lemercier, d'autres ouvrages des années 1820, comme le *Sigismond de Bourgogne* de Viennet, où une lettre écrite par un suicidé avec son propre sang apparaît également sur scène (V, 6), ainsi que des tragédies bien postérieures, telles que la *Rosemonde* de Latour de Saint-Ybars⁸¹, où Alboïn boit du vin dans une coupe qu'il a fabriquée en partageant en deux le crâne du roi des Gépides (I, 4).

Le goût frénétique s'adapte aussi à une période historique de débauche et d'intrigues de cour telle que l'époque impériale de Rome : nous voyons cette Rome corrompue dans *Une Fête de Néron*, dont le cinquième acte, où Soumet met en scène des sicaires poursuivant Agrippine et celle-ci expirant aux pieds de la statue de Néron (V, 3),

⁷⁸ *Ibid.*, pp. IX-X.

⁷⁹ Népomucène LEMERCIER, *Considérations historiques et littéraires sur mon sujet*, dans *Clovis*, Paris, Baudouin frères, Barba, 1820, pp. XIII-XLVII. Voir p. XIV.

⁸⁰ La pièce a été composée en 1801 ; en 1818 elle est reçue au Théâtre-Français mais, suite à une série de disputes entre l'auteur et les acteurs, Lemercier la retire du théâtre et la publie en 1820. Elle n'est représentée au Théâtre-Français que le 7 janvier 1830.

⁸¹ La *Rosemonde* de Latour de Saint-Ybars, représentée pour la première fois le 21 novembre 1854, peut être considérée comme la dernière tragédie classique créée au Théâtre-Français.

en arrive à scandaliser le *Courrier des Théâtres*. Le 31 décembre 1829, la feuille de Charles Maurice commente de la sorte ce cinquième acte :

Comme si le parricide de Néron n'était pas une action assez atroce, les auteurs ont pris plaisir à l'étaler dans toute sa *hideur* ! Cet affreux spectacle, tout à fait dans le genre *romantique*, a été accueilli, comme il méritait de l'être, par un soulèvement général, par le profond dégoût d'un moyen de terreur facile à trouver, et dont l'emploi est complètement anti-dramatique. Le théâtre n'est ni la Grève, ni une boucherie. Le goût enseigne à établir ces différences.

À la représentation de la violence et de l'horreur s'associe souvent le tableau de la folie du personnage tragique. Si le délire d'un héros du mythe grec n'est pas une nouveauté pour le théâtre français, jamais la tragédie classique n'a présenté de scènes telles que celle qui conclut la *Clytemnestre* de Soumet, où Oreste, ignorant qu'il a tué sa mère dans un moment d'égarément, regarde ses propres mains en se demandant : « Quel est ce sang ? » (V, 7). Et que dire du cinquième acte de la *Jane Shore* que Liadières compose en 1824 en s'inspirant de Rowe⁸² ? Les scènes 5 et 6 nous présentent deux femmes en proie au délire : l'entrée de la première, Jane Shore, condamnée par Richard III à mourir de faim dans les rues de Londres, est décrite par cette didascalie (V, 5)⁸³ :

Elle est vêtue d'une robe d'un gris très-foncé, les pieds nus et les cheveux épars. Un chapelet noir est suspendu à sa ceinture. Elle se traîne avec effort jusqu'au banc de pierre qui se trouve sur la scène. Toutes les portes se ferment à mesure qu'elle s'avance sur le devant du théâtre.

À ses cris d'agonie et à ses implorations d'aide (« J'expire de besoin... j'ai soif ! » ; « Rien qu'une goutte d'eau ! ») ne répond que la malheureuse Alice, rendue folle par l'assassinat de son amant Hastings. Dans son délire, en ouvrant la porte de son palais, elle affirme (V, 6) :

Ces murs vont m'écraser...ils tombent...ils s'écroulent...
Ils m'inondent...où vont ces sinistres flambeaux ?
Qu'annoncent leurs clartés ?...une tête sanglante
De mes sens éperdus redouble l'épouvante...
Elle attache sur moi ses terribles regards !...

⁸² La *Jane Shore* de Nicolas Rowe fut représentée pour la première fois en Angleterre, au théâtre de Drury-Lane, en 1713.

⁸³ Nous citerons toutes les didascalies en italique.

Des membres déchirés à mes pieds sont épars...
Ô meurtre !...c'est Hastings !...il gémit, il m'appelle
Et m'entraîne avec lui dans la nuit éternelle !
(Elle sort en courant du côté opposé à son palais.)

Il faut préciser, toutefois, que cette scène (V, 6) a été seulement imprimée et non représentée : l'auteur, craignant de compromettre sa réputation de poète classique, spécifie dans une note :

Cette scène a été supprimée avant la première représentation. J'ai cédé sans peine aux conseils de mes amis qui en redoutaient l'effet. Je ne l'offre aujourd'hui à mes lecteurs que comme une imitation de la scène de Rowe. Ces horreurs anglaises où l'on met en présence la faim et la folie ne conviennent pas au goût délicat de notre nation⁸⁴.

Si en 1824 Liadières est encore contraint de prendre ce genre de précautions pour rompre avec les bienséances classiques, en 1831 Soumet, dans *Norma*, peut donner libre cours à sa propension pour le « goût frénétique ». Abandonnée par le proconsul romain Pollion, la prêtresse gauloise Norma apparaît sur scène, au cinquième acte, « avec tous les signes de la folie, et un rire déchirant » (V, 4). Après avoir tué l'un de ses deux enfants avec une épée, elle ne reconnaît pas l'autre, Agénor, et lui demande : « Enfant, quelle est ta mère ? » Lorsque l'enfant découvre le corps de son frère – « On a tué mon frère, ô nuit d'effroi ! », crie-t-il désespéré –, Norma, « comme se réveillant d'un horrible songe », s'exclame : « Tué ton frère !... ah oui ! je me souviens, c'est moi... » (V, 5).

Les didascalies décrivant l'état confusionnel de Norma se multiplient, au cours de ce cinquième acte, au fur et à mesure que la gestuelle irrationnelle de l'héroïne se substitue à sa capacité verbale. Dans le moment culminant de la folie de Norma, l'éditeur de la pièce en arrive même à insérer dans le texte une note explicative, afin de souligner l'importance de la gestuelle à laquelle doit recourir l'actrice – la célèbre Mlle Mars – pour interpréter le rôle de la femme en proie au *furor* :

Mademoiselle George s'élève ici jusqu'au sublime ; après avoir été tour à tour, dans les quatre premiers actes de *Norma*, la Niobé et la Médée des Grecs, la Frédégonde de Shakespeare et la Velléda de Châteaubriand ; après avoir parcouru le cercle entier des passions que peut renfermer un cœur de femme, on s'étonne qu'elle

⁸⁴ Charles LIADIÈRES, *Jane Shore*, Paris, Dabo, 1824, pp. 73-74. Le frénétique est donc, dans ce cas, le résultat de l'imitation directe du théâtre anglais.

trouve encore des accents si déchirants et si pathétiques ; et il faut lui avoir vu jouer ces scènes de folie pour connaître toute la puissance de l'inspiration tragique, rendue plus frappante encore par le contraste du jeune Tom, qui a joué le rôle d'Agénor avec une grâce et une suavité admirables⁸⁵.

Dans la scène finale (V, 6), Norma se jette du sommet d'un rocher en entraînant avec elle son fils Agénor ; en accomplissant ce geste, elle adresse à Pollion, coupable de l'avoir quittée pour sa rivale Adalgise, ces derniers vers effroyables :

[...] Aux bords de ces abîmes
Viens, viens d'un seul regard embrasser tous ces crimes,
Et de nos corps sanglants recherchant les lambeaux,
Épouser Adalgise, entre nos trois tombeaux.
(*Elle se précipite avec Agénor.*)

On assiste ici au triomphe du noir, du frénétique, de ce goût de l'horrifiant où Soumet et ses contemporains s'engouffrent souvent avec une complaisance affichée.

La mise en scène du terrible et du sanglant est parfois accompagnée par la représentation du surnaturel, dont la présence contribue à la perturbation de l'ordre d'un monde déjà troublé par l'irrationalité et l'immoralité humaines. C'est ce qui se passe dans la plupart des tragédies d'Alexandre Soumet et d'Alexandre Guiraud, les deux poètes toulousains d'idéologie ultra qui, au début des années 1820, sont considérés comme les chefs de file des réformateurs romantiques du théâtre classique, d'un côté pour leur nouveau lyrisme d'inspiration biblique et religieuse, de l'autre pour leurs concessions au goût frénétique⁸⁶.

Dans la *Clytemnestre* de Soumet, l'apparition de l'ombre d'Agamemnon (V, 5), qui pousse Oreste à la vengeance, n'est que le correspondant monstrueux et surnaturel de l'acte affreusement immoral du matricide⁸⁷. Cette correspondance entre l'immoralité et la manifestation de prodiges divins devient flagrante dans *Norma*, où le divin et le surnaturel trouvent leur forme d'expression privilégiée dans la *foudre qui gronde*, élément de dérivation shakespearienne qui arrive à Soumet à travers le filtre de Voltaire. Dans les moments cruciaux de l'intrigue, la foudre, annonçant la présence divine et la menace

⁸⁵ Alexandre Soumet, *Norma*, Paris, Barba, 1831, note de l'éditeur, p. 84.

⁸⁶ Voir, à ce propos, René BRAY, *Chronologie du Romantisme (1804-1830)*, Paris, Nizet, 1963, p. 75.

⁸⁷ Le rapprochement entre le surnaturel et l'immoral nous a été suggéré par la lecture de *Phèdre* que Francesco ORLANDO propose dans *Due lecture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 70.

imminente de la fatalité, scande les répliques prononcées par les personnages, en invitant le spectateur à y voir une signification emblématique. C'est le cas de la scène (III, 1) où le petit Agénor, effrayé par le mythe d'Abraham et d'Isaac, interroge la nourrice Clotilde sur le mystère de l'infanticide :

AGÉNOR
Mais ne m'as-tu pas dit qu'Abraham à l'autel
Était prêt à frapper son fils du coup mortel ?
Son fils... !

CLOTILDE
Dieu l'éprouvait.

AGÉNOR
Ah ! cette épreuve amère,
Pourrait-il la tenter sur le cœur d'une mère ?
Ses ordres n'auraient pas sans doute été suivis ;
Quelle mère jamais immolerait son fils !
(*On entend un coup de tonnerre.*)
L'orage gronde encor... La mienne nous oublie...

Le *coup de tonnerre* semble répondre affirmativement à l'interrogation de l'enfant, ou plutôt lui suggérer la réponse : Agénor passe, au moyen d'une association mentale sémantiquement pleine, de l'« orage » à sa mère (« La mienne »). Ce phénomène se répète dans les vers d'Agénor qui suivent :

Quelle nuit !... rejoignons Clodomir endormi.
(*La foudre gronde.*)
Partageons son sommeil... tout mon cœur a frémi,
Oui, cet orage... Ô dieux ! exaucez ma prière.
Je me réveillerai dans les bras de ma mère.
(*Il s'endort.*)

La foudre souligne le caractère fatal et éternel du sommeil qui attend les enfants, et, encore une fois, dans le discours d'Agénor l'« orage » et « ma mère » sont rapprochés par un lien mystérieux. Nous pouvons voir clairement le surnaturel, dans ce cas, comme une image transposée de l'immoral : le surnaturel, c'est-à-dire ce qui est contre-nature car il enfreint les principes rationnels (la foudre comme réponse divine aux affirmations du personnage) se superpose à ce qui est contre-nature dans l'acception la plus commune du terme,

l'acception morale (l'infanticide). Le scandale moral de l'infanticide ne peut être représenté qu'à travers le recours à la figure du surnaturel.

Nous pouvons aussi considérer comme emblématique, à ce propos, l'épisode du rêve prémonitoire d'Agénor et Clodomir (II, 2). Par un « prodige odieux », les deux enfants font le même rêve pendant la même nuit : à Rome, un mariage fastueux entre deux personnages non identifiés est en cours de célébration, lorsque – « présage affreux » – le rêve tourne au cauchemar, comme le raconte Agénor :

Mais j'ai vu tout à coup, ô prodige terrible,
La fête se changer en sacrifice horrible !
Une femme en fureur, se déchirant le flanc,
A couvert les époux des flots noirs de son sang !
Et sur l'autel d'hymen, dépouillé de guirlande,
Deux enfants égorgés ont remplacé l'offrande.

L'événement rationnellement inexplicable de la coïncidence du rêve des deux enfants intervient en même temps que l'évocation d'un acte monstrueusement immoral tel que l'infanticide : le *monstrum* en tant que prodige est inséparable du monstre transgresseur de la loi morale. Certes, il faut préciser que dans ce cas l'événement horrible et sanglant n'est pas exhibé aux yeux du spectateur ; il est seulement raconté et présenté comme le fruit de l'imagination malade des enfants. Cependant, il est évident qu'une scène d'une telle violence, et en plus impliquant le meurtre d'enfants, n'aurait pas pu être évoquée dans un récit de tragédie avant la Restauration : le fait qu'un procédé typique de la dramaturgie classique traditionnelle tel que le récit soit modifié et réinterprété par le goût frénétique, ce goût qui conditionne la tragédie à partir des années 1820, est un signe indicatif de la manière dont le système classique est forcé, transformé et finalement désagrégé de *l'intérieur*, à travers le détournement progressif de ses propres instruments.

La stratégie d'évocation combinée de l'immoral et de l'irrationnel est encore utilisée par Soumet dans l'une de ses tragédies les plus tardives, *Le Gladiateur*, au moment où le protagoniste associe, dans son récit, l'acte abominable de l'arrachement prématuré de son fils du ventre de sa femme et la prédiction surnaturelle effectuée par l'Émonide, la voyante au service de la perfide impératrice Fausta. Voici le récit du gladiateur (I, 4) :

Un jour, que je rêvais un avenir heureux,
Sort du fond du palais un cri funèbre, affreux,

Je frémis et m'élance à cette voix connue...
 Quelle horreur !!! Sur un lit de fer, et pâle, et nue,
 Mon épouse frappa mes yeux épouvantés ;
 Un poignard à la main, debout à ses côtés,
 L'Émonide disait : « Fausta, tu seras mère ;
 Mais pour donner sa force à l'inferral mystère,
 J'ai besoin qu'un enfant aux yeux encore caché
 Soit des flancs maternels avant l'heure arraché.
 Cet enfant, que mon art pour ses philtres réclame,
 Animera le tien d'une part de son âme ;
 Et tous les deux vivront, unis ou séparés,
 Un nombre égal de jours par le sort mesurés !
 [...]

Le couteau déchira le flanc de la victime :
 Un long cri maternel fut son dernier adieu !!!

Le caractère surnaturel de la prophétie de l'Émonide n'est que le reflet de l'immoralité extraordinaire de l'acte de sorcellerie qui provoque la mort de la femme du gladiateur.

Une correspondance semblable entre l'extraordinairement immoral et l'extraordinairement irrationnel se trouve dans *Le Comte Julien* de Guiraud, tragédie de 1823. La protagoniste de l'un des épisodes où le surnaturel se manifeste de la manière la plus éclatante est encore une voyante, personnage topique du théâtre afférant au goût noir et frénétique. Lydda, dite la « Folle de Murcie », interrogée par un chrétien sur le mariage imminent de Fernand et d'Aurélié, que l'on découvrira être frère et sœur, a répondu de la sorte (I, 3) :

Prenant la torche offerte à la madone sainte,
 Malheur, a-t-elle dit ; et son bras égaré
 A promené le feu sous le chaume sacré ;
 D'un vent miraculeux tout-à-coup excitée,
 La flamme, en un instant, jusqu'au faite montée,
 L'entourant, la suivant, a presque sur ses pas
 Fait crouler l'édifice avec un long fracas :
 Et le chrétien a vu fuir, loin de l'incendie,
 Sur la crête des monts, sa taille au loin grandie ;
 [...]

L'inceste préfiguré représente une violation des principes moraux qui sont à la base de la civilisation occidentale de la même manière dont le vent, la flamme et le fracas miraculeux constituent une infraction des principes rationnels couramment admis : la deuxième violation est à considérer comme un écho de la première.

Pour en venir aux tragédies bibliques de Soumet et de Guiraud, les sujets du *Saül* du premier et des *Macchabées* du deuxième sont particulièrement appropriés à la représentation du surnaturel⁸⁸. Dans le *Saül*, l'impiété du protagoniste et son ambition démesurée le poussent à descendre en Enfer avec la Pythonisse ; une fois trouvées dans le règne des damnés les réponses qu'il cherche, Saül resurgit tout à coup du sous-sol et, pendant que « le tonnerre se fait entendre », il est « rejeté par le tombeau qui vomit des flammes » (IV, 5) : le sacrilège inhumain du roi d'Israël remue les forces les plus obscures du ciel et de la terre. De même, dans les *Macchabées*, l'intervention du surnaturel est la manifestation de la colère de Dieu contre la cruauté d'Antiochus : le meurtre atroce des sept frères juifs déchaîne la vengeance de l'Ange Exterminateur, qui terrorise le ministre d'Antiochus Héliodore en lui apparaissant comme un « guerrier... tout couvert d'airain » (IV, 5)⁸⁹.

Le Dieu des Hébreux, défendant son peuple et châtiant de manière exemplaire ses ennemis, intervient aussi dans les deux principales tragédies bibliques de la Monarchie de Juillet, c'est-à-dire le *Moïse* de Chateaubriand⁹⁰ et la *Judith* de Mme de Girardin⁹¹. Dans le *Moïse*, le jeune Nadab, tourmenté par le remords après avoir été conduit à la trahison de sa religion et de sa patrie par la reine des Amalécites Arzane, a des visions surnaturelles. En affirmant « J'entends gronder la foudre, et la terre a tremblé », il assiste, en proie à la frayeur, à l'arrivée de Moïse en tant que vengeur de Dieu : « Il fait rouler du Nil les flots ensanglantés, / L'ange pâle des morts se tient à ses côtés, / Le feu du ciel descend sur ma

⁸⁸ Les modèles directs de ceux deux tragédies de Soumet et de Guiraud sont respectivement le *Saul* de Vittorio Alfieri (1782) et les *Macchabées* de Houdar de La Motte (1722). Rappelons que Lamartine aussi, à l'instar de Soumet, s'était inspiré d'Alfieri en composant un *Saül*. Cependant, Talma, avec qui Lamartine avait instauré un bon rapport, refusa de présenter la pièce au comité de lecture du Théâtre-Français. Écrite en 1817, la tragédie de Lamartine resta longtemps inédite et ne fut publiée intégralement qu'en 1861. L'édition critique de la pièce par Jean Des Cognets (Paris, Hachette, 1918) nous permet de redécouvrir ce texte oublié.

⁸⁹ Sur la tradition française des tragédies chrétiennes centrées sur la thématique du martyr, voir Christian BIET, *Tragédies et récits de martyres en France : fin XVI^e-début XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

⁹⁰ La pièce est publiée chez Ladvocat en 1831 et représentée pour la première fois au Théâtre de Versailles le 2 octobre 1834. Nous tirons nos citations de l'édition de Paris, Minard, 1983. Rappelons que Moïse, personnage que le romantisme européen érige en symbole de sa propre poétique, est aussi le protagoniste, au cours de la Restauration, de deux célèbres opéras de Rossini : le *Mosè in Egitto* de 1818 et le *Moïse et Pharaon* de 1827.

⁹¹ Nous pouvons trouver bien d'autres tragédies intitulées *Judith* dans l'histoire théâtrale française ; nous signalons en particulier la *Judith* de Claude Boyer (1695) et celle de Hyacinthe Decomberousse, datée de 1825. En ce qui concerne les sources possibles de l'ouvrage de Mme de Girardin, il ne faut surtout pas sous-estimer l'importance des stéréotypes visuels : l'image de Judith décapitant Holopherne est bien présente à l'esprit des auteurs et des spectateurs théâtraux grâce aux nombreuses peintures consacrées à ce sujet, à partir du célèbre tableau du Caravage.

tête profane » (IV, 5). Dans le cinquième acte, les manifestations surnaturelles se multiplient sous le regard de Moïse (V, 4) :

Quel présage effrayant ! Dieu vient : à sa présence,
La mer a fui ; la terre attend dans le silence ;
Et les cieus, dont il fait trembler l'immensité,
S'abaissent sous les pas de son éternité.

La colère de Dieu ne s'apaise qu'après le châtement de Nadab, qui est finalement frappé par la foudre.

Dans la *Judith* de Mme de Girardin, au contraire, la foudre marque l'approbation de Dieu et non pas sa colère. Pendant que « *le tonnerre gronde* » et que « *les éclairs sillonnent la montagne* », Judith reçoit l'investiture du Seigneur, qui lui confie la mission de tuer Holopherne. Inspirée, la fille du roi d'Israël interprète le langage de Dieu lui parlant au moyen de l'orage. Elle s'exclame (I, 7) :

Sinaï ! Sinaï ! Je vois briller tes flammes !...
Le Seigneur me choisit entre toutes les femmes.
Il ouvre devant moi le livre des destins...
Il a jeté mon nom dans les siècles lointains !
Il commande... sa voix me parle dans l'orage...
Qu'entends-je ! Ah ! Cet effort surpasse mon courage.
(*Le tonnerre gronde.*)
Quoi ! Seule... dans son camp, Seigneur !... Seigneur, j'irai.
(*L'orage redouble.*)
Prendre un glaive... et frapper ! Seigneur... je frapperai !

À la gravité et à l'horreur de la tâche assignée à Judith correspond la perturbation de l'ordre rationnel de la nature, bouleversée par une tempête aux caractères surnaturels.

En utilisant jusqu'ici un terme neutre comme « surnaturel », nous avons pu passer en revue, selon une perspective synchronique, toutes les scènes tragiques des années 1820 et 1830 qui présentent un écart par rapport à l'idée classique de vraisemblance. Il est maintenant nécessaire, pour conférer à nos réflexions une épaisseur diachronique, de parler

de « merveilleux », terme qui bénéficie d'une tradition critique bien plus importante et qui figure dans presque tous les traités de poétique théâtrale anciens et modernes⁹².

Rappelons que le merveilleux, élément central de l'esthétique baroque, doit graduellement se plier aux exigences de la rationalité classique au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle, lorsque s'impose l'idéal de « merveilleux vraisemblable »⁹³. Cette nouvelle catégorie esthétique finit rapidement par ne plus inclure que la seule mythologie gréco-latine, du moment que la querelle entre les tenants du merveilleux chrétien – dont le chef de file est Desmarets de Saint-Sorlin – et les partisans du merveilleux païen – guidés par Boileau – se résout en faveur de ces derniers⁹⁴.

Tout au long du XVIII^e siècle, la « fable » constitue donc le seul réceptacle où la poésie dramatique peut aller puiser ses sujets merveilleux. D'ailleurs, seulement ce type de merveilleux figé et conventionnel qui est incarné par la mythologie peut s'adapter aux contraintes formelles classiques : lorsque Voltaire tente courageusement de plier aux exigences du système classique un autre type de merveilleux, aux traits modernes et shakespeariens, les résultats qu'il obtient sont désastreux. À ce propos, les critiques que Lessing adresse à la *Sémiramis* de Voltaire, où le spectre de Ninus apparaît dans des conditions tout à fait inopportunes, « en plein jour, au milieu de l'assemblée des États de l'empire », sont bien notoires : « trop timide » et « trop délicat » pour montrer au public un vrai fantôme effroyable comme l'était le père d'Hamlet, Voltaire n'a mis scène qu'un « esprit du grand monde », un spectre ridicule, qui « n'est pas bon même à faire peur aux enfants »⁹⁵.

Si le code tragique classique de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle ne tolère qu'un « merveilleux vraisemblable » et mythologique, il faut souligner que le merveilleux d'empreinte préclassique et baroque continue à survivre : il se déplace, en particulier, vers les théâtres non institutionnels et, surtout, vers l'opéra. Comme l'a bien montré Catherine Kintzler, le genre de la tragédie lyrique s'approprie tous les éléments que la tragédie

⁹² Sur la catégorie esthétique du merveilleux et son évolution dans l'histoire littéraire, voir Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVII^e siècle*, La Haye-Paris, éd. Mouton, 1965, pp. 6-26.

⁹³ Sur la question épineuse de la vraisemblance et de ses rapports avec le merveilleux chez les théoriciens classiques, voir Aron KIBÉDI VARGA, *Les poétiques du classicisme*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, pp. 37-43.

⁹⁴ Sur la querelle entre le merveilleux mythologique et le merveilleux chrétien et sur l'affirmation de la catégorie classique du « merveilleux vraisemblable », voir Philippe SELLIER, *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, 2003, pp. 97-126.

⁹⁵ Gotthold E. LESSING, *Dramaturgie de Hambourg*, trad. Édouard de Suckau, Paris, Didier, 1873, p. 56.

dramatique a repoussés, en faisant du merveilleux « la pierre fondamentale de [son] édifice⁹⁶ ». Dans l'opéra, le merveilleux se traduit par l'exaltation des effets spectaculaires, ces effets que seulement la présence des machines et la violation des bienséances classiques peuvent garantir.

Quand, à partir des années 1820, la tragédie cherche à se renouveler en évoluant vers le spectaculaire, elle s'inspire non seulement du mélodrame que l'on joue sur les Boulevards mais aussi de l'opéra. Le merveilleux, réactivé et filtré à travers le goût frénétique moderne, se glisse dans les pièces tragiques en contribuant à rendre leur mise en scène plus riche et frappante. En outre, s'éloignant progressivement de la mythologie, la tragédie récupère dans certains cas ce merveilleux biblique et chrétien que Boileau et d'autres théoriciens du code classique avaient condamné⁹⁷. À ce propos, Chateaubriand joue un rôle sûrement déterminant : montrant la supériorité du merveilleux chrétien sur la mythologie, l'auteur du *Génie du Christianisme* ouvre la voie aux expériences de poètes tragiques comme Soumet et Guiraud⁹⁸.

Ces expériences ne sont possibles, cependant, que grâce au goût frénétique qui s'impose sur la scène française au cours des années 1820. C'est à partir de ce moment que, les bienséances classiques étant de moins en moins respectées, les actions les plus immorales et morbides commencent à apparaître sur scène dans des couleurs moins conventionnelles et plus réalistes. Le merveilleux, en tant qu'ensemble des manifestations irrationnelles et surnaturelles du *monstre* immoral, trouve également sa place sur scène. Les auteurs tragiques de l'époque en arrivent parfois même à offrir directement aux yeux de l'assistance le spectacle de la mort violente du héros, en enfreignant un tabou scénique séculaire et en ouvrant la voie aux spectacles macabres du drame romantique⁹⁹.

Précisons, toutefois, que l'immoral et le merveilleux peuvent finalement être représentés avec une certaine liberté pourvu qu'ils soient encore renfermés dans la cage de l'alexandrin et des unités : le système classique semble pouvoir intégrer les nouveaux contenus frénétiques et merveilleux en les neutralisant et en les sublimant à travers leur

⁹⁶ Voir Catherine KINTZLER, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, pp. 259-297. L'expression que nous avons citée entre guillemets apparaît à la page 270.

⁹⁷ Rappelons que Boileau avait condamné la tragédie à sujet religieux dans le troisième chant de son *Art poétique* (vv. 81-91).

⁹⁸ Chateaubriand plaide la cause du merveilleux chrétien contre le merveilleux mythologique tout au long du quatrième livre de la seconde partie du *Génie du Christianisme*.

⁹⁹ Sur la mise en scène de la violence et de la mort dans le théâtre romantique, voir Sylvain LEDDA, *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, op. cit.

adaptation au code formel traditionnel. La forme est censée racheter le contenu, le plan esthétique rédimmer le plan étique. C'est ce respect des conventions formelles traditionnelles qui fait en sorte qu'après 1825, lorsque le romantisme enregistre des progrès décisifs au théâtre, des auteurs tels que Soumet et Guiraud soient déjà considérés comme des classiques et des novateurs trop timides, alors qu'ils sont passés, en particulier en 1822 – l'année de *Saül*, de *Clytemnestre* et des *Macchabées* –, pour les principaux fauteurs du « genre romantique » dans le panorama dramatique français.

Soulignons encore une fois, en conclusion de chapitre, l'importance qu'a le modèle du théâtre grec, dont on redécouvre le caractère noir et horrifique, pour le renouvellement de la tragédie de la Restauration. La récupération *philologique* du théâtre grec, ainsi que l'influence des dramaturgies étrangères modernes, contribue, pendant les années 1820, à la formation d'un code intermédiaire entre celui de la tragédie classique traditionnelle et celui du drame romantique naissant. La volonté de retour à l'idéal grec, tout en impliquant le respect des unités prôné par les classiques, pousse les poètes tragiques à introduire dans la scène tragique plus d'action et plus de spectacle et à parler de manière plus percutante aux yeux du spectateur. L'idéal grec est donc à considérer, dans ces années, comme une sorte de zone franche entre le camp classique et le camp romantique et, en tant que modèle accepté – pour des raisons différentes – par les deux factions opposées, comme un point sur lequel la tragédie de la Restauration peut fonder son statut de compromis entre deux esthétiques.

La préface qu'en 1830 François Andrieux met en tête de son *Lucius Junius Brutus*, qu'il définit comme « une tragédie qui n'est ni *classique*, ni *romantique*, ou plutôt qui est l'une et l'autre à la fois, afin de satisfaire les goûts et d'amener les puissances belligérantes à quelque accommodement¹⁰⁰ », est assez emblématique du rôle conciliateur attribué au théâtre grec au cours de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. Se posant en médiateur entre les deux écoles dramaturgiques, Andrieux en appelle à l'impartialité garantie par le modèle grec, en affirmant :

J'ai tâché d'imiter les tragiques grecs, qui sont plus *romantiques*, c'est-à-dire plus hardis et plus irréguliers dans leurs compositions qu'on ne le croit communément,

¹⁰⁰ François ANDRIEUX, *Préface de Lucius Junius Brutus*, *op. cit.*, p.VII. Le grand modèle tragique dont Andrieux s'inspire pour sa pièce est évidemment celui de Voltaire, qui composa et fit représenter son *Brutus* exactement un siècle plus tôt, en 1730.

mais aussi qui sont *très-classiques*, c'est-à-dire très-raisonnables, très-purs, très-élégants dans leur style¹⁰¹.

Si en 1844 les romantiques Meurice et Vacquerie traduisent l'*Antigone* de Sophocle pour démontrer que les Grecs sont les précurseurs des romantiques et que leur théâtre a été mal compris et détourné par les classiques¹⁰², en 1852 Ponsard conçoit son *Ulysse* comme l'ouvrage suprême et définitif de conciliation entre les deux systèmes dramatiques, conciliation qui ne peut être envisagée que sous le signe du retour à l'antiquité grecque¹⁰³. Dans cette pièce, la dernière tragédie de Ponsard et l'une des dernières tragédies créées au Théâtre-Français au XIX^e siècle, l'auteur associe un sujet et une élaboration stylistique traditionnels à une recherche des couleurs les plus vraies et les plus originelles de la Grèce antique et de son théâtre. Ponsard introduit sur la scène des chœurs, pour lesquels Gounod compose la musique, un prologue et un épilogue ; en outre, il soigne scrupuleusement les décors, faisant en sorte que la couleur locale soit reproduite de la manière la plus réaliste et, enfin, il substitue l'action et le tableau spectaculaire au récit traditionnel, en offrant aux yeux du public, dans le moment culminant de la pièce (III, 4), le spectacle d'Ulysse tendant son arc et exterminant ses ennemis.

Dans son parcours du genre frénétique des années 1820 aux *Études antiques* des années 1850¹⁰⁴, la tragédie française a essayé de se renouveler en remontant au théâtre grec : dans la période qui marque la fin de sa tradition, la tragédie classique cherche à revenir à ses origines, à renouer avec une antiquité qui se révèle incompatible, sous certains aspects, avec le système dramatique consacré par la tradition classique française. En s'inspirant du théâtre grec, comme du drame anglais et allemand moderne, la tragédie française renonce à quelques-uns des principes essentiels de son code traditionnel ; ou plutôt, en consentant à des compromis avec la dramaturgie romantique en cours d'élaboration, elle se remodèle sur la base de ce nouveau code intermédiaire qui la maintient en vie tout en la rapprochant de la mort.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. XIV.

¹⁰² L'*Antigone* de Paul MEURICE et Auguste VACQUERIE, que l'on peut lire dans l'édition de Paris, Calmann Lévy, s. d., est représentée pour la première fois à l'Odéon le 21 mai 1844.

¹⁰³ Sur le projet de conciliation de Ponsard à travers la redécouverte du monde antique, voir Camille LATREILLE, *La fin du théâtre romantique et François Ponsard*, op. cit., pp. 213-232.

¹⁰⁴ *Études antiques* est le titre que Ponsard donne au volume, publié en 1852, comprenant sa tragédie *Ulysse* et son poème *Homère*. Voir l'édition de Paris, Michel Lévy frères, 1852.

III. Mimésis, spectacle et esthétique du tableau

La crudité inédite de certaines scènes de la tragédie de la Restauration est le reflet de la nouvelle exigence de réalisme d'un public qui a vécu les horreurs bien concrètes de la Révolution et des guerres napoléoniennes, un public qui lit quotidiennement les chroniques des journaux et qui assiste aux spectacles effrénés des Boulevards¹⁰⁵. Pour répondre aux attentes d'une telle assistance, la tragédie doit nécessairement renoncer à son statut traditionnel d'art rhétorique pour adopter graduellement celui d'art du spectacle : les éléments liés à la dimension plastique et spectaculaire de l'événement de la représentation théâtrale, tels que le décor, les costumes, les effets scéniques et le jeu des acteurs, deviennent une partie intégrante du code tragique, en influant de manière significative sur les choix textuels et sur les critères de composition adoptés par les auteurs dramatiques. Le goût d'un public de plus en plus élargi et socialement composite impose aux auteurs tragiques du XIX^e siècle une transposition du *lisible* vers le *visible*, de la narration vers l'action, du texte vers le spectacle¹⁰⁶.

Ce processus de transposition est d'ailleurs déjà commencé au XVIII^e siècle et même plus tôt : en 1691, la scène finale d'*Athalie*, basée sur la rupture de l'unité de lieu et sur l'effet spectaculaire d'un décor mobile, ouvre la voie à l'innovation scénique¹⁰⁷. Au cours du siècle des Lumières, les efforts accomplis par Voltaire pour réformer la tragédie, en particulier dans les aspects matériels concernant la représentation, sont bien notoires. Mais c'est surtout à partir de l'époque révolutionnaire, grâce à l'action réformatrice du grand acteur Talma, que ces efforts aboutissent à des résultats concrets vraiment remarquables¹⁰⁸. Le mérite principal de Talma est celui de réussir à concilier, par son jeu,

¹⁰⁵ Sur le *réalisme* exigé par ce public post-révolutionnaire, voir Erich AUERBACH, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968 (éd. originale Bern, C. A. Francke AG Verlag, 1946), pp. 450-488.

¹⁰⁶ Sur la composition sociale du public théâtral de la Restauration et sur son élargissement progressif jusqu'à la monopolisation des théâtres de la part de la classe moyenne, voir Maurice DESCOTES, « *Les Vêpres siciliennes* de Casimir Delavigne (1819). Le retour du public bourgeois », dans *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, pp. 245-271.

¹⁰⁷ Renaud Bret-Vitoz, en étudiant l'évolution du décor tragique au cours du XVIII^e siècle, définit déjà les années 1691-1759 comme la période où l'espace scénique devient un « lieu d'action pittoresque et signifiant, qui n'est ni le lieu indifférencié de la tragédie classique ni le tableau envahissant du drame romantique ». Voir Renaud BRET-VITTOZ, *L'Espace et la scène : dramaturgie de la tragédie française, 1691-1759*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁸ Nous signalons deux biographies de Talma, celle de Mara FAZIO, *François Joseph Talma, primo divo : teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo Arte, 1999, et celle de Bruno VILLIEN, *Talma : l'acteur favori de Napoléon I^{er}*, Paris, Pygmalion, 2001.

deux exigences et deux instances opposées, en atteignant l'idéal en apparence paradoxal du « naturel sublime »¹⁰⁹. Réunir ces deux termes antithétiques signifie mettre d'accord les novateurs – qui demandent au théâtre de se rapprocher de la nature, d'adhérer pleinement à la réalité et à la vérité historique – avec les classicistes, persuadés que la scène ne doit montrer qu'une réalité idéalisée, mise à distance grâce au filtre sublimant des conventions classiques.

Dans la mesure où il valorise le rôle expressif de la pantomime en s'inspirant des acteurs anglais, Talma incarne l'idéal du « naturel » invoqué par les réformateurs ; dans la mesure où il se soucie de l'exactitude archéologique des décors et des costumes de scène, il s'inscrit dans ce courant moderne qui met l'art dramatique sur la voie du réalisme. De ce point de vue, Talma est le promoteur d'un processus révolutionnaire d'historicisation de la tragédie : en reconstituant dans les moindres détails les décors et les costumes historiques, il insère l'action tragique, qui selon la tradition classique est censée soustraire les hommes à la contingence et les peindre dans leurs traits universels et intemporels, dans un contexte spatio-temporel bien défini. Il en résulte que l'intérêt est au moins partiellement déplacé de l'universel au particulier et à l'individuel, de l'essence immuable des passions humaines aux incidents historico-sociaux qui déterminent ces passions, du vraisemblable au vrai¹¹⁰.

D'un autre côté, cependant, Talma compense sa vocation archéologique par une tendance à la stylisation des héros qu'il interprète. Par les attitudes graves qu'il emprunte aux peintures de David ou par ses poses plastiques inspirées de la statuaire antique, il immortalise l'image historique en la sublimant et en la soustrayant aux circonstances contingentes. En s'appropriant les personnages tragiques et en les élevant au-dessus du contexte matériel où ils agissent, Talma en fait des géants, des paradigmes statuaires qui se

¹⁰⁹ À ce propos, voir Pierre FRANTZ, « Talma et David : quelques réflexions sur une collaboration exemplaire », dans *La scène comme tableau*, dir. Jean-Louis Haquette et Emmanuelle Hénin, Poitiers, la licorne, 2004, pp. 95-106.

¹¹⁰ Il est intéressant d'observer que Chateaubriand comprend parfaitement cet aspect de la réforme de Talma. Tout en reconnaissant que « [...] on doit à Talma la perfection dans la tenue de l'acteur [...] », l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* se demande : « Mais la vérité du Théâtre et le rigorisme du vêtement sont-ils aussi nécessaires à l'art qu'on le suppose ? » Partisan de l'idéal d'abstraction classique, il conteste durement la matérialisation scénique promue par Talma, en interprétant sa réforme comme le produit du matérialisme de la société post-révolutionnaire : « Cette correction dans la représentation de l'objet inanimé est l'esprit des arts de notre temps : elle annonce la décadence des petites beautés, quand on est impuissant aux grandes ; on imite, à tromper l'œil, des fauteuils et du velours, quand on ne peut plus peindre la physionomie de l'homme assis sur ce velours et dans ces fauteuils. Cependant, une fois descendu à cette vérité de la forme matérielle, on se trouve forcé de la reproduire ; car le public, matérialisé lui-même, l'exige. » Voir René de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Jean-Claude Berchet, coll. « Classiques Garnier », Paris, Bordas, 1992, livre III, chap. 9, t. II, pp. 45-46.

détachent du fil syntagmatique de l'intrigue historique. Par le biais de son titanisme sculptural, il finit par dérober le héros à la dimension du temps et par le situer dans un présent absolu, en le dé-historicisant après l'avoir, en première instance, historicisé. Talma ne trahit donc pas l'idéal classique de la dignité et de la noblesse tragique ; au contraire, il pousse cet idéal à son paroxysme, en le remodelant sur la base de cette nouvelle catégorie esthétique – née de la sensibilité préromantique et définie en particulier par Burke et par Kant – qu'est le « sublime »¹¹¹.

Par son « néoclassicisme », Talma paraît trouver un équilibre parfait entre les deux éléments opposés de la convention et de la mimésis et même assurer, en l'adoucissant par l'effet médiateur de son « naturel sublime », la transition de l'hégémonie traditionnelle de la première à la domination moderne de la deuxième¹¹². Jusqu'en 1826, date de sa mort, Talma est le dominateur incontesté de la scène tragique française ; sa présence, comme on l'a souvent soutenu, est l'une des principales garanties à la fois de la survivance et de l'évolution de la tragédie classique : tant qu'il est en vie, ses réformes sont acceptées par tout le monde au nom du génie qui lui est universellement reconnu¹¹³.

¹¹¹ Rappelons que l'ouvrage capital d'Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, est édité en 1757, alors que la *Critique de la faculté de juger* de Kant paraît en 1790.

¹¹² C'est exactement par cette oscillation équilibrée entre convention et mimésis, entre naturel et sublime, que nous pouvons expliquer l'oscillation des jugements d'un observateur comme Stendhal sur le jeu de Talma. Le 19 juillet 1804, après avoir assisté à une représentation d'*Iphigénie*, Stendhal déclare : « [...] Talma fut ferme et enflé. L'enflure est le défaut général de nos acteurs ; [...] Dès que Talma revient au naturel (hier une fois), je me sens le cœur remué. » Le 26 Juillet 1804 il trouve Talma d'un « naturel parfait », alors que le 22 février 1805 il conteste sa « voix factice ». Le 18 mars 1813 il porte également un jugement contrasté sur son interprétation de l'*Hamlet* de Ducis : « Talma [...] a une pantomime de visage assez naturelle ; mais faisant durer beaucoup de mots une seconde et faisant de grands ronds avec les bras, il ne peut me toucher. » Voir STENDHAL, *Journal*, éd. Victor Del Litto, *Œuvres intimes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, t. I, pp. 99, 105, 233, 848. Bien d'années plus tard, dans ses *Souvenirs d'égotisme*, Stendhal condamne entièrement Talma. La conception de l'idéal de naturel a inévitablement évolué et le jeu de Talma lui paraît désormais extrêmement faux et conventionnel : « Le chant continu, la grosse voix, le tremblement des poignets, la démarche affectée m'empêchaient d'avoir un plaisir pur cinq minutes de suite en voyant Talma », affirme-t-il. Voir STENDHAL, *Souvenirs d'égotisme*, éd. Victor Del Litto, *Œuvres intimes, op. cit.*, t. II, p. 497.

¹¹³ À ce propos, voir Maurice DESCOTES, *Le Drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, pp. 23-35. Précisons que Talma a eu aussi quelques adversaires, notamment l'acteur Pierre Victor et le journaliste Geoffroy, deux défenseurs invétérés du jeu traditionnel. Au contraire, les réformateurs sont tous des grands admirateurs de Talma. En 1826, sa mort est perçue par les novateurs comme la fin d'une époque de réformes dramatiques. À ce propos, nous citons une notation très significative de Pierre Lebrun : « La simplicité, le naturel, la familiarité noble, l'individualité sont mortes avec lui ; le règne des tirades, de l'emphase, des caractères de convention, va revenir. Les comédiens ne comprennent pas autre chose ; les intrigues, les coups de théâtre, le mélodrame, ou la tragédie calquée sur des prétendues imitations de l'antique, voilà ce que nous allons revoir. Le reste sera sifflé, parce que les comédiens ne saurons reproduire pour le public les intentions des poètes ; les choses familières, étant dites avec déclamation, et d'une voix fausse et gonflée, paraîtront triviales. » Voir les *Papiers Lebrun* conservés à la Bibliothèque Mazarine, Carton XXIX, 2.

Sur le plan purement matériel de la mise en scène, la volonté réformatrice de Talma ne se traduit pas immédiatement par des résultats concrets significatifs. Il faut attendre 1825 pour que l'aspect visuel et spectaculaire de la représentation tragique connaisse des progrès déterminants. Avant cette date, l'avancement de l'action tragique et le cadre spatio-temporel dans lequel elle s'insère sont bien plus souvent évoqués indirectement, par le biais du vers, que présentés directement aux yeux du public, à travers le jeu des acteurs et les expédients scénographiques. Il suffit de s'arrêter sur quelques tragédies à succès des dix premières années de la Restauration pour se rendre compte que les tâches de donner corps à l'univers de la fiction tragique et de le mettre en mouvement y sont encore presque entièrement confiées au pouvoir évocatoire du vers. Nous pouvons prendre comme exemples les deux premières tragédies de Casimir Delavigne : dans les *Vêpres siciliennes* de 1819, la révolte des Siciliens et le massacre des Français sont rapportés par le récit très classique de la suivante Elfride (V, 2) ; de la même manière, dans le *Paria* de 1821, la couleur locale orientale du bois sacré où l'action se déroule ne peut passer que par des vers tels que ceux que le Portugais Alvar adresse au Paria Idamore au début de la pièce :

Quel est ce bois antique où vos pas m'ont conduit ?
Mais j'entrevois un temple ; et l'astre de la nuit,
Dont les faibles rayons nous guident sous l'ombrage,
Du Dieu de l'Indostan me découvre l'image...
Sans répondre à ma vois, d'où vient que vous errez
Sous ces palmiers épais à Brama consacrés ?

Dans ce cas, le poète désigne explicitement tous les éléments qui caractérisent concrètement l'ambiance exotique, c'est-à-dire le bois, le temple, l'image sacrée et les palmiers. Précisons que ces objets ne sont pas seulement mentionnés mais encore ils sont accompagnés par des déictiques, à savoir les démonstratifs « ce » et « ces » qui se trouvent au premier au dernier vers, ce qui indique qu'ils paraissent réellement dans le décor scénique¹¹⁴. Cependant, leur présence sur scène ne se traduit dans le texte par aucune didascalie. Tout en s'enrichissant progressivement, le décor n'arrive donc pas encore à faire partie intégrante de l'action et à influencer le comportement des personnages ; ses

¹¹⁴ La présence d'un décor vaguement exotique est attestée par deux gravures conservées à la Bibliothèque Nationale de France, gravures dont nous fournissons une reproduction dans notre « Appendice iconographique » (illustrations n° 8-9).

répercussions sur l'écriture de la pièce, et plus généralement sur le code tragique, sont presque imperceptibles.

Au début des années 1820, le spectacle ne trouve pas de reflets dans le texte tragique ; le *visible* n'a pas un véritable impact sur le *lisible* : la présence très limitée de didascalies témoigne d'une mise en scène plutôt pauvre et approximative, incapable d'avoir une incidence textuelle forte, et d'une domination encore flagrante de l'aspect rhétorique sur l'aspect visuel, du récit sur l'action et sur le tableau. À propos de *Marie Stuart*, Théophile Gautier peut certainement féliciter Pierre Lebrun d'avoir « osé parler si prématurément des nuages qui traversent l'azur » mais non pas d'avoir osé les *montrer* : s'il est vrai qu'avant *Marie Stuart* « jamais il n'est question, dans ces sortes d'ouvrages [les tragédies], du ciel, des arbres, des eaux, de l'air, des couleurs », Lebrun ne peut qu'évoquer ces éléments naturels dans la belle tirade en vers de Marie, sans recourir à la didascalie et au tableau¹¹⁵.

Certes, quelques tableaux, héritage direct du drame bourgeois et du mélodrame, se composent de temps en temps, en offrant une représentation plus iconique des émotions et des situations dramatiques que le vers ne peut que décrire de façon abstraite¹¹⁶. Des rares didascalies nous permettent de repérer, dans les éditions des tragédies qui précèdent 1825, ces moments où une note picturale se détache du tissu rhétorique du texte tragique : c'est le cas, par exemple, de la scène des *Macchabées* de Guiraud, où l'étreinte qui a lieu entre le dernier des martyrs, le petit Mizaël, et sa mère est décrite par le tableau suivant : « *Les soldats conduisent Mizaël : dès que sa mère l'aperçoit elle s'élançe vers lui et l'étreint dans ses bras avec une sorte de délire.* » (V, 6). Un autre tableau fortement pathétique se forme lorsque, dans la *Marie Stuart* de Lebrun, les regards de Marie, prête au supplice, et de Leicester, l'amant qui l'a trahie, se croisent : « *Elle se retourne pour partir, et rencontre Leicester. Elle tremble : ses genoux fléchissent. Le comte de Leicester la soutient. Il détourne la tête, et ne peut supporter sa vue. La reine le regarde un moment avec gravité et en silence [...].* » (V, 5).

Le seul tableau qui ait un certain impact non seulement pathétique et psychologique mais aussi visuel sur le spectateur se trouve probablement, dans le cadre du corpus des

¹¹⁵ Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, op. cit.*, vol. IV, p. 284.

¹¹⁶ Sur la question de l'esthétique du tableau, en particulier dans le drame du XVIII^e siècle, voir Pierre FRANTZ, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, P. U. F., 1998.

tragédies précédant 1825, dans la dernière scène du *Pierre de Portugal* de Lucien Arnault¹¹⁷, où deux didascalies décrivent le couronnement posthume d'Inès de Castro : lorsque Pierre « [...] *place la couronne sur la tête d'Inès* », « *tous se mettent à genoux, lui-même se met à genoux aux pieds d'Inès, le sceptre à la main* » (V, 10). Un tel tableau, représentant une cérémonie officielle et une scène chorale, est certainement, pour son caractère spectaculaire, une exception notable dans le panorama tragique de 1823¹¹⁸.

1825 marque un tournant décisif dans l'histoire de la tragédie au XIX^e siècle. Le baron Taylor, nommé Commissaire Royal de la Comédie-Française dans cette année, est sûrement l'un des protagonistes de ce tournant : sa passion pour l'archéologie et son penchant pour l'esthétique romantique le poussent à travailler, pour chaque pièce à contenu historique, à une reconstitution minutieuse et fastueuse des détails matériels et des décors où la trame dramatique s'insère¹¹⁹. Le premier auteur qui bénéficie du soutien de Taylor est Michel Pichat, qui en 1825 obtient un succès complet au Théâtre-Français avec son *Léonidas*¹²⁰. Dans la préface de l'ouvrage, Pichat reconnaît le rôle déterminant joué par « le puissant auxiliaire des décorations et d'une mise en scène singulièrement soignée ». Le mérite, continue Pichat, en va à Monsieur Taylor, qui « non content d'avoir commandé, pour ma tragédie, deux décorations qu'il voulait magnifiques, puisqu'il les a demandées au pinceau de M. Cicéri, [...] s'est occupé [...] des détails, des costumes, des comparses, en un mot de la mise en scène de mon ouvrage ». En annonçant enfin que « désormais l'imagination des poètes ne sera plus arrêtée par l'impuissance de l'exécution », Pichat comprend que la tragédie française, grâce à ses nouvelles possibilités d'ordre scénique et matériel, est sur le point de connaître des transformations significatives¹²¹.

L'espace dramatique abstrait et purement mental qui caractérisait la tragédie du XVII^e siècle, transformé graduellement en lieu scénique concret au cours du XVIII^e et au début du XIX^e, s'enrichit, à partir de 1825, de détails réalistes et pittoresques. Même un art tel que la tragédie, par excellence poétique, c'est-à-dire afférant à la *poiésis*, à l'invention, doit au moins en partie se convertir, à l'époque de l'essor du roman réaliste moderne, en art mimétique, se souciant d'entretenir l'illusion dramatique par l'enregistrement minutieux

¹¹⁷ Rappelons que la pièce de Lucien Arnault est une réécriture de l'*Inès de Castro* de La Motte, tragédie de 1723.

¹¹⁸ Voir notre « Appendice iconographique », illustration n° 16.

¹¹⁹ À ce propos, voir Maurice DESCOTES, *Le drame romantique et ses grands créateurs*, op. cit., pp. 85-92.

¹²⁰ Sur la collaboration entre Taylor et Pichat, voir Léon SÉCHÉ, *Le Baron Taylor et le « Léonidas » de Michel Pichat en 1825*, dans *Mercure de France*, Sept.-Oct. 1908, pp. 193-213 et pp. 432-443.

¹²¹ Michel PICHAT, *Préface de Léonidas*, Paris, Ponthieu, 1825, pp. VII-XI. Voir p. XI.

des gestes et des attitudes des personnages représentés et par la définition méticuleuse de la dimension spatio-temporelle où ils agissent. Les didascalies, se faisant plus longues et détaillées, sont à considérer comme le baromètre de ce nouveau souci d'imitation du réel : pour rendre compte de la richesse des scénographies créées par des décorateurs illustres tels que Paul Cicéri, les textes des tragédies publiés à partir 1825 se chargent de didascalies introductives. Au début du premier acte du *Léonidas*, par exemple, la didascalie n'annonce pas seulement que « *le théâtre représente la tente de Xerxès* », mais précise encore que la tente se trouve « *de l'autre côté des Thermopyles, dont on aperçoit au fond les rochers* », que « *l'encens fume devant le trône du grand roi* » et que « *tous les souverains de l'Asie sont prosternés à ses pieds* ». Les rochers des Thermopyles, sur lesquels s'ouvre l'espace fermé et conventionnel de la tente du roi, ne sont pas seulement le produit d'une évocation verbale mais le paysage que le décor offre concrètement au regard du public ; en même temps, au milieu de ces montagnes grecques, le tableau des souverains adorant Xerxès dans un air imprégné d'encens reproduit plastiquement une ambiance orientale.

Il faut souligner que si cette tragédie bénéficie d'une mise en scène particulièrement riche, en atteignant un degré de puissance iconique remarquable, c'est parce qu'elle s'inspire d'une source picturale illustre comme le *Léonidas aux Thermopyles* de David¹²². Comme l'a bien montré Pierre Frantz, à partir de l'époque révolutionnaire les échanges de sujets entre le théâtre et la peinture sont très fréquents. Ce qui unit l'art dramatique et l'art pictural de cette période, c'est leur manière de renfermer et de styliser l'histoire dans une image fortement évocatrice, capable d'incarner et de traduire visuellement une antiquité héroïque idéale. Le public post-révolutionnaire n'appréhende l'histoire qu'en détachant de son cours linéaire et syntagmatique des paradigmes exemplaires, qui se traduisent en images figées et immortelles, en gestes majestueux et définitifs. L'art dramatique et l'art pictural, par leur capacité à transposer l'événement historique en vision fulgurante, se révèlent les plus propres à stimuler et satisfaire l'imaginaire commun. « On rencontre ainsi, dans le théâtre comme dans la peinture, une série de scènes exemplaires qui jouent passé,

¹²² Dans son article sur la collaboration exemplaire entre Talma et David, Pierre Frantz met en évidence les échanges multiples entre théâtre et peinture dont le thème des trois cent a fait l'objet. Évoqué une première fois dans un discours de Robespierre, ce thème est mis en scène par Loaisel Tréogate en 1794, puis par Pixérécourt en 1799, avant de donner lieu au tableau de David (1812-1814) et enfin à la tragédie de Pichat. Voir Pierre FRANTZ, « Talma et David : quelques réflexions sur une collaboration exemplaire », dans *La scène comme tableau*, op. cit., pp. 104-105.

présent et avenir dans un geste unique, éternel, geste qui arrête et est arrêté¹²³ », écrit Pierre Frantz. Dans le cas du *Léonidas*, ce geste unique et exemplaire est celui de Talma. En interprétant le rôle-titre, Talma fournit une des preuves les plus mémorables de son « naturel sublime » : dans le cadre de la riche scénographie montée par Taylor et Cicéri, ses poses picturales, inspirées du tableau de David, trouvent finalement une pleine valorisation¹²⁴.

Il faut cependant remarquer que, malgré l'accentuation de l'aspect visuel et scénographique, l'événement central de la pièce de Pichat, c'est-à-dire la guerre des Grecs contre les Perses et le sacrifice des trois cents, n'est pas mis en action mais rapporté, au cinquième acte, par un récit extrêmement conventionnel : en ce qui concerne la représentation de l'action, même le très spectaculaire *Léonidas* ne sort pas du sillage de la grande tradition tragique. C'est une autre pièce créée au Théâtre-Français en 1825, le *Cid d'Andalousie* de Pierre Lebrun, qui se révèle profondément novatrice de ce point de vue. Dans le texte de ce *Cid* moderne, imprimé par l'auteur presque vingt ans après sa première représentation, la didascalie ne se limite pas à fournir les détails des décors mais remplit la fonction de rendre évidente l'interaction entre ces décors et l'action qui s'y déroule¹²⁵. Au deuxième acte, surtout, les notations concernant la lumière deviennent un complément indispensable à la description de l'action. Dans les jardins du château de la belle Estrelle, « la nuit vient par degrés ; et, à mesure que les jardins s'obscurcissent, plusieurs des fenêtres du château s'éclairent » (II, 3) ; lorsque « la nuit est devenue très sombre », « plusieurs hommes, parmi lesquels on reconnaît le roi, paraissent au fond de la scène, enveloppés de manteaux » (II, 5). Le roi de Castille s'est introduit dans les jardins pour séduire Estrelle, mais Don Bustos, son frère, surprend l'intrus et « le frappe au dos » du plat de son épée ; les flambeaux sont allumés, « le roi fuit devant la lumière dont les jardins se trouvent tout à coup remplis ; il fuit l'épée à la main, et comme poursuivi par la clarté des flambeaux » (II, 8). La lumière se révèle dans ce cas une composante

¹²³ *Ibid.*, p. 104.

¹²⁴ Soulignons que Talma, en 1825, crée un autre rôle en s'inspirant d'un tableau de David, à savoir le rôle du général déchu Bélisaire, protagoniste de la tragédie éponyme d'Étienne Jouy. Avec sa tragédie, écrite expressément en fonction du jeu de Talma, Jouy entend d'ailleurs transposer au théâtre le *Bélisaire demandant l'aumône* de David (1781).

¹²⁵ Précisons que l'ouvrage, joué seulement quatre fois au Théâtre-Français en 1825, n'est publié qu'en 1844. Pour la composition de cette tragédie, Lebrun s'inspire directement d'une pièce de Lope de Vega, la *Estrella de Sevilla* (1623).

fondamentale d'un décor signifiant et participant activement au déroulement de l'intrigue tragique.

Si l'on passe au cinquième acte, lors de la dernière rencontre entre Estrelle et le Cid Don Sanche, une didascalie très longue décrit les gestes, les expressions et les émotions des deux amants sur le point de se séparer (V, 8) :

Don Sanche craint d'avancer ; une émotion vive se peint au milieu de la pâleur de ses traits, lorsqu'il a aperçu Estrelle. Celle-ci reste immobile à sa place sans regarder ; mais au bruit des pas de Sanche, quand elle sent qu'il est proche, alors elle s'affaisse tout à coup et tomberait sur le marbre sans la main de don Sanche qui s'avance pour le soutenir. Il éprouve une émotion déchirante en sentant Estrelle dans ses bras ; il la soutient sans oser la regarder, et il détourne la tête ; mais elle l'écarte de la main, va s'appuyer près d'un fauteuil et s'y laisse tomber assise, tandis que don Sanche reste immobile à la place qu'elle a quittée. Il se fait un douloureux silence. Don Sanche le rompt enfin d'une voix lente et faible.

La pièce se termine sur un autre tableau, décrit par une didascalie également longue et détaillée. En s'éloignant définitivement de Don Sanche, Estrelle

[...] le repousse doucement, s'échappe, et se perd au milieu de son cortège en deuil. On se range à son passage et on pleure. Don Sanche demeure immobile de désespoir ; il ne voit pas tous les chevaliers qui l'entourent pour le consoler. Il reste à la place qu'Estrelle a quittée, l'œil fixe et sinistre, et presse violemment la garde de son épée à demi tirée du fourreau, à son insu, et d'un mouvement convulsif et machinal.

Les tableaux se substituant régulièrement aux récits, les didascalies se multiplient et se prolongent en entrecoupant les séries uniformes d'alexandrins. Par leur étendue et leur richesse en détails, les didascalies deviennent des véritables parcelles de roman s'infiltrant à l'intérieur du texte poétique : la mimésis romanesque se glisse graduellement à l'intérieur de la *poiésis* tragique en en modifiant la conception et les principes structurels. Dans cet univers tragique de plus en plus concret et aux coordonnées spatio-temporelles bien définies, les objets revêtent évidemment une importance inédite. Dans le premier acte du *Cid d'Andalousie*, l'un des alcades remet au roi, « dans un bassin d'argent, deux grandes clefs dorées » (I, 3), objets emblématiques du pouvoir auxquels le drame romantique aura

fréquemment recours¹²⁶. D'autres objets moins officiels, d'une valeur aussi bien décorative et pittoresque que symbolique, trouvent leur place dans la tragédie. Les robes et les bijoux qui apparaissent au début du quatrième acte dans l'appartement d'Estrelle, « assise à sa toilette » devant un « miroir de forme moresque » et « parée pour ses noces », servent, plus encore qu'à caractériser l'intérieur de la pièce d'une dame espagnole au Moyen Âge, à pénétrer dans sa sphère privée et intime : l'auteur projette sur ces objets l'émotion joyeuse et inquiète de la protagoniste attendant de se marier.

Tous les procédés novateurs que nous venons d'observer dans le *Cid d'Andalousie* – à savoir l'utilisation de décors pittoresques et spectaculaires, l'emploi d'objets concrets et signifiants, le recours au tableau et la mise en action (au moins de manière partielle) d'événements traditionnellement relatés par le récit – rentrent désormais de plein droit dans le code tragique à partir de 1829, lorsque la tragédie doit commencer à soutenir la concurrence du drame romantique. Le 30 mai 1829, la création du *Marino Faliero* de Casimir Delavigne au théâtre de la Porte Saint-Martin est un événement extrêmement significatif : pour la première fois, une tragédie classique est mise en scène dans un théâtre des Boulevards et bénéficie des avantages scéniques généralement réservés au mélodrame. Les décors spectaculaires réalisés par Cicéri et Lefebvre et les musiques de Rossini confèrent à la représentation une magnificence certainement inédite pour une tragédie.

La décision de Delavigne de retirer sa pièce du Théâtre-Français pour la confier à la Porte Saint-Martin se charge d'une valeur symbolique de portée extraordinaire : l'alliance séculaire entre la tragédie et le Premier Théâtre-Français semble se rompre, la hiérarchie entre les théâtres officiels et les théâtres des Boulevards, par conséquent, est mise en discussion ainsi que la séparation entre le genre noble par excellence, la tragédie, et un genre populaire comme le mélodrame¹²⁷. Grâce au *Marino Faliero*, comme l'écrit triomphalement le *Globe*, « les barrières sont levées », le théâtre de la Porte Saint-Martin est consacré en tant que « scène libre » et « théâtre spécial d'innovations », qui « convient merveilleusement aux drames à grandes proportions, à la tragédie romantique ». Dans un tel théâtre, conclut le *Globe*, « les auteurs viendront sans doute : si du boulevard on ne va

¹²⁶ Sur la valeur symbolique des objets dans les drames de Victor Hugo, voir Anne UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Librairie José Corti, 2001 (1^{ère} éd. 1973), pp. 718-729.

¹²⁷ La valeur du choix du Théâtre de la Porte Saint-Martin pour la représentation du *Marino Faliero* est soulignée par Pierre LAFORGUE dans « *Marino Faliero* de Casimir Delavigne, ou Carnaval et tragédie », dans *Tragédies tardives. Actes du Colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998*, op. cit., pp. 179-187. Voir en particulier les pp. 185-186.

pas à l'académie, une autre gloire plus précieuse peut s'y conquérir, le nom de Schiller français »¹²⁸.

Le *Marino Faliero*, tout en ouvrant effectivement la Porte Saint-Martin au théâtre de Hugo et de Dumas, indique à la tragédie la voie à suivre : pour concurrencer le drame romantique, la tragédie doit carrément emprunter les armes et les stratégies de l'ennemi, en intégrant dans son code quelques-uns des éléments qui déterminent le succès de la dramaturgie nouvelle. Charles Nodier est l'un des premiers qui s'aperçoit du tournant marqué par cette pièce ; il en décrit la première représentation à la Porte Saint-Martin comme « quelque chose de plus qu'un fait littéraire » ; comme « une date qui ne s'effacera point »¹²⁹. En ce qui concerne le texte tragique proprement dit, les situations dramatiques que Nodier apprécie le plus sont « le tableau du bal » et « l'épisode du duel », qui, dit-il, « doivent avoir été saisis sous l'inspiration de *Shakespeare* et du *théâtre anglais* »¹³⁰. Le bal occupe le deuxième acte en entier : dans le riche palais du noble vénitien Lioni, pendant que Marino Faliero et Israël Bertuccio jouent aux échecs et organisent la conspiration à l'écart, les invités, en masque, s'amuse sur la scène, le jeune Sténo poursuit la duchesse Éléna, et encore « *plusieurs personnes [...] traversent le salon, se promènent dans la galerie, s'arrêtent à des tables de jeu, jettent et ramassent de l'or* ». L'auteur reproduit sur scène, avec une certaine profusion de détails, « *tout le mouvement d'une fête* » (II, 7).

L'autre épisode indiqué par Nodier se déroule dans un décor représentant « *la place de Saint-Jean-et-Paul : l'église d'un côté, le canal de l'autre ; une statue au milieu du théâtre. Près du canal une madone éclairée par une lampe* » (III, 1). Pendant qu'un gondolier passe en chantant sa chanson mélancolique, Marino Faliero et les conjurés du peuple préparent la révolte ; c'est à ce moment que le neveu du doge, Fernando, vient mourir sur scène après avoir combattu contre Sténo pour défendre l'honneur de son oncle. Le troisième acte se termine sur les conjurés qui crient « Vengeance ! » « *en étendant leurs épées sur le cadavre de Fernando* » (III, 5). Quoique le duel entre Sténo et Fernando ne soit pas montré aux spectateurs, l'épisode, pour son impact visuel, prélude au drame

¹²⁸ *Le Globe*, 3 juin 1829. L'article n'est pas signé.

¹²⁹ Charles NODIER, « Marino Faliero », *Revue de Paris*, 1829, Genève, Slatkine Reprints, 1972, t. III, pp. 54-64. Voir p. 57.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 61.

romantique : la scène chorale du serment des conspirateurs s'insère dans un décor spectaculaire et pittoresque, imprégné d'une couleur locale digne des pièces hugoliennes.

En ce qui concerne les scènes chorales et pittoresques d'extérieur, nous pouvons en trouver plusieurs dans les tragédies des années 1830 et 1831. Le *Lucius Junius Brutus* de François Andrieux, créé au Théâtre-Français le 13 septembre 1830, s'ouvre sur Brutus incitant le peuple à venger Lucrèce, qui vient de se suicider après avoir été violée par Sextus. Pendant que Brutus parle, « *on apporte le corps de Lucrèce au fond de la scène ; une foule de peuple l'accompagne* » (I, 3). Les différentes catégories de la population rendent hommage à la dépouille qui défile dans le forum : en premier lieu, « *des femmes, des enfants jettent des fleurs, des couronnes, des branches de cyprès sur le corps de Lucrèce : quelques-uns se prosternent en déposant leurs offrandes* » ; la didascalie ajoute que « *cela doit faire tableau* » (I, 4). Après les femmes et les enfants, ce sont les jeunes Romains qui entourent le corps. La didascalie précise que « *cette entrée de jeunes gens doit faire un nouveau tableau* » (I, 5). La cinquième scène du premier acte se termine sur le cri de « Vengeance et liberté ! » jeté par Brutus, suivi par la composition d'encore un tableau : « *Ces mots, vengeance, liberté, sont répétés avec des cris par le peuple qui sort en foule. On emporte le corps de Lucrèce ; les dames romaines, les jeunes filles, les enfants lui forment un cortège.* » Nous pouvons affirmer que l'intérêt de ce premier acte, qui procède par tableaux, repose essentiellement sur le spectacle de la foule se versant sur la scène et l'animant de voix et de gestes pris sur le vif.

Dans une autre tragédie créée en 1830, *Le Roi fainéant*, Jacques Ancelot, en mettant en scène les contrastes de pouvoir entre Childebert III et Pépin qui ont lieu au Moyen Âge, se propose de « retracer, aussi fidèlement que le comporte le drame, les mœurs, les usages, les croyances et les superstitions de ces temps reculés¹³¹ ». Dans le troisième acte, où la scène est animée par la présence d'une foule bruyante de Gaulois, le peuple défile devant le roi Childebert en lui remettant des offrandes ; un tableau collectif et peuplé d'objets se forme (III, 4) :

Gaulois et Francs s'avancent portant, les uns des gerbes, d'autres des paniers pleins de fruits, d'autres des tuniques, de riches coffres, des vases d'or, des tissus d'un travail précieux, etc., etc. Ils s'agenouillent sur les marches du trône de Childebert, déposent leurs offrandes, et passent.

¹³¹ Jacques ANCELOT, *Avant-propos du Roi fainéant*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Delloye et Lecou, 1838, p. 263. Dans la présente édition, le texte du *Roi fainéant* se trouve aux pp. 265-294, l'*Avant-propos* de l'auteur à la p. 263.

Un Gaulois offre finalement à Childebert une épée et un casque, afin de le pousser à sortir de son oisiveté et à se révolter contre l'empire de Pépin : entre Childebert et Pépin se crée une tension irréparable, au point que le premier, au cours d'un banquet tumultueux, « *jette sa coupe à la tête de Pépin* » (III, 6). La tragédie d'Ancelet, comme celle d'Andrieux, se charge de scènes chorales, pleines de mouvement et richement connotées – grâce surtout à la présence d'objets concrets – au niveau de la couleur locale.

En 1831, le *Moïse* publié par Chateaubriand, tout en étant présenté par son auteur comme « un ouvrage strictement classique¹³² », est conçu pour un espace scénique caractérisé de manière réaliste et pittoresque, décrit par la longue didascalie suivante :

Le Théâtre représente le désert de Sinäï. On voit à droite le camp des douze Tribus, dont les tentes, faites de peaux de brebis noires, sont entremêlées de troupeaux de chameaux, de dromadaires, d'onagres, de cavales, de moutons et de chèvres ; on voit à gauche le rocher d'Oreb frappé par Moïse, et d'où sort une source ; quelques palmiers ; sous ces palmiers le cercueil ou le tombeau de Joseph, déposé sur des pierres qui lui servent d'estrade. Le fond du théâtre offre de vastes plaines de sable, parsemées de buissons de nopals et d'aloès, terminées d'un côté par la mer Rouge, et de l'autre par les monts Oreb et Sinäï, dont les croupes viennent border l'avant-scène. La scène est sous les palmiers, près de la source, à la tête du camp.

Au début du troisième acte, une autre didascalie annonce : « *Il fait nuit ; on voit à la clarté de la lune Moïse qui descend du mont Sinäï, portant les Tables de la loi. Il s'avance vers le bocage de palmiers, et dépose les Tables de la loi au tombeau de Joseph.* » Le jeu de clair-obscur, la descente solitaire de Moïse et son arrivée au *locus amoenus* représenté par le bocage de palmiers dénotent un soin particulier, plus romantique que classique, à l'égard d'une scénographie que l'auteur veut frappante et signifiante.

Une autre tragédie qu'en 1831 propose une conception puissante de l'espace dramatique est la *Norma* de Soumet. Il a déjà été question, dans le chapitre précédant, de la scène finale de la pièce, répondant au goût noir et frénétique, où Norma se suicide en traînant avec elle dans le vide son fils Agénor. La scène se révèle particulièrement percutante en ce qui concerne l'organisation de l'espace scénique, conçu de manière que l'attention du spectateur soit attirée sur trois lieux différents : le rocher où Norma est montée avec le petit Agénor, la caverne d'où Pollion sort avec l'autre enfant mourant et le

¹³² René de CHATEAUBRIAND, *Préface de Moïse*, Paris, Minard, 1983, pp. 113-125. Voir p. 119.

lac qui s'étend aux pieds du rocher, au bord duquel les druides, le peuple et les soldats gaulois sont réunis. En rassemblant tous les personnages de la pièce sur scène et en les situant dans trois lieux séparés, au milieu d'un paysage naturel rocheux et dépouillé, Soumet insère l'événement du suicide-infanticide de Norma dans un contexte scénographique spectaculaire qui en reflète significativement le caractère tragique et effroyable¹³³.

La valorisation du décor tragique, qui passe par la caractérisation pittoresque du lieu scénique, ne tient pas seulement à la reproduction d'espaces ouverts et publics où se situent des scènes chorales ; à partir des dernières années de la Restauration, les espaces fermés et privés où l'on représente des scènes de la vie quotidienne et intime de personnages de condition royale, noble ou même bourgeoise, sont de plus en plus utilisés en tant que décors de tragédies. À ce propos, nous pouvons citer, outre le *Cid d'Andalousie* de Lebrun dont on a déjà parlé, où l'on pénètre dans les appartements d'Estrelle pour assister à sa toilette, l'*Élisabeth d'Angleterre* de Jacques Ancelot, créée au Théâtre-Français le 4 décembre 1829. Duviquet, conformément à ses goûts classiques, regrette, dans son *Examen critique* de la pièce, que « les scènes d'intérieur, et en quelque sorte de boudoir, y occupent une place importante ». En interprétant justement cet aspect de la tragédie d'Ancelot comme une tentative de compromis avec la dramaturgie romantique, Duviquet ajoute :

C'est, à ce qu'il paraît, une concession faite à un système impérieux et exigeant, qui a déjà obtenu quelques avantages du même genre dans les ouvrages d'autres poètes d'un très grand mérite. C'est une faiblesse qu'il faut pardonner à la dépendance nécessaire d'un auteur qui n'écrit que pour réussir, et qui espère désarmer son ennemi en arborant un petit échantillon de ses couleurs¹³⁴.

Duviquet s'en prend en particulier à l'épisode, qu'il définit de manière dépréciative comme une « scène de courtisanerie » et une « petite galanterie domestique »¹³⁵, où Élisabeth, dans une salle du palais de Westminster, contemple les parures des dames d'honneur (I, 2 et

¹³³ La conception de l'espace dans cette dernière scène de *Norma* est analysée par Patrick Berthier et Sylvain Ledda dans le volume *Le théâtre français du XIX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène, op. cit.*, p. 59.

¹³⁴ Pierre DUVIQUET, *Examen critique d'Élisabeth d'Angleterre*, dans Jacques ANCELOT, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 210. Dans la présente édition, le texte d'*Élisabeth d'Angleterre* se trouve aux pp. 181-208, l'examen critique de Duviquet aux pp. 209-212.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 210.

I, 3). Fascinée par le bandeau de la duchesse de Nottingham, elle le lui emprunte et l'essaie ; comme le rapporte la didascalie, « *elle ajuste le bandeau sur sa tête, devant une glace* » : à travers ce tableau domestique, que Duviquet estime incompatible avec le registre élevé qui convient à la tragédie, Ancelot entend montrer le côté frivole d'Élisabeth et faire ressortir la femme qui se cache derrière la reine.

Dans les années 1830, c'est à l'intérieur des tragédies de Casimir Delavigne qu'il faut rechercher des scènes d'intérieur significatives. Si la tragédie des *Enfants d'Édouard* s'ouvre, comme nous l'avons déjà vu, sur la scène au caractère familial de la toilette du petit duc d'York, la pièce intitulée *Une Famille au temps de Luther* se fonde entièrement sur l'insertion de la trame tragique dans le cadre intime d'une habitation bourgeoise allemande au XVI^e siècle. La tragédie de l'amour familial succombant sous les coups du fanatisme religieux se consomme dans une « *salle commune dans une métairie* » ainsi arrangée : « *D'un côté une fenêtre donnant sur la campagne ; plus loin, une cheminée ; de l'autre, un escalier. Sur le devant, une table et ce qu'il faut pour écrire.* » Dans ce décor très simple et discret s'insèrent Thécla et son fils Luigi, la première en train de filer et le deuxième en train de lire la Bible : la sobriété de l'ambiance reflète l'austérité protestante des personnages que l'auteur y place. L'enfermement d'un sujet tragique d'importance historique capitale, traitant les grandes questions de la réforme protestante et de la tolérance religieuse, à l'intérieur des parois d'une simple métairie est une nouveauté qu'un journal conservateur comme la *Quotidienne* ne peut que désapprouver. Dans un article du 24 avril 1836, signé J. T., nous pouvons lire les critiques suivantes :

En supposant qu'on put admettre au théâtre la grande question de la réforme, ce que nous sommes loin d'accorder, nous pensons qu'il ne fallait pas resserrer l'ampleur du plus grand événement de l'histoire moderne dans l'enceinte étroite d'une maison bourgeoise, et en réduire la portée à une simple querelle de famille ; il fallait prendre Luther et son schisme dans les plus grandes dimensions que le théâtre pût offrir, et en faire, comme Werner, le sujet d'une noble et vaste tragédie dans laquelle seraient jetés dans de grandes combinaisons dramatiques, et le caractère fougueux du réformateur, et l'influence désastreuse de son éloquence et de ses paradoxes, et la haute politique de Charles Quint et les solennités de la diète de Worms, et Mélanchton avec la tolérance de ses sophismes, et enfin tout cet imposant cortège de célébrités du XVI^e siècle, qui viendraient se grouper autour du moine saxon, pour combattre ou pour le défendre.

M. Casimir Delavigne n'a voulu nous montrer qu'un coin de ce vaste tableau ; il a concentré les fureurs de la réforme dans la ferme d'une veuve luthérienne [...].

Dans *Une Famille au temps de Luther*, l'histoire semble être abaissée au niveau de la chronique et la tragédie réduite aux dimensions du drame bourgeois : Delavigne cherche à concilier la gravité d'un sujet historique afférant au registre tragique avec la simplicité bourgeoise des personnages qui en sont les protagonistes et des lieux où ils agissent¹³⁶. Il est intéressant d'observer que le décor austère et essentiel qui encadre l'action tragique est aussi bien un élément dispensateur de couleur locale romantique qu'un gage de sobriété classique : la caractérisation de l'espace scénique est utilisée, dans ce cas, comme un instrument de médiation entre les deux esthétiques concurrentes.

Au cours des années 1840, la critique classique acclame François Ponsard et d'autres auteurs qui forment l'« école du bon sens » comme les promoteurs d'une réaction anti-romantique et les fauteurs d'un retour à la tragédie classique la plus pure. Cependant, la *Lucrèce* de Ponsard de 1843, dont le parallèle avec le prétendu fiasco des *Burgraves* de Victor Hugo n'est qu'un lieu commun simplificateur de l'histoire littéraire¹³⁷, doit probablement son succès, comme le remarquait déjà Théophile Gautier, plus à ses traits romantiques qu'à ses qualités classiques¹³⁸. Les études récentes de Patrick Berthier et d'Olivier Bara ont définitivement prouvé la nécessité d'envisager le drame romantique et la tragédie de Ponsard dans une perspective de continuité¹³⁹.

La tragédie des années 1840 s'inscrit sûrement dans le sillage du drame romantique en ce qui concerne les procédés de la caractérisation du décor, de l'utilisation d'objets scéniques et du recours à toute sorte de détail visuel et matériel porteur de couleur locale. Dans la *Lucrèce* de Ponsard, ainsi que dans la *Virginie* de Latour de Saint-Ybars qui en est une sorte d'imitation, les détails caractérisant l'intérieur bourgeois, où le personnage féminin se consacre à ses activités quotidiennes, témoignent de la pudeur et de la vertu domestique qui y règnent : la moralité inébranlable des héroïnes, après tant de femmes

¹³⁶ C'est d'ailleurs le même procédé qu'avait déjà utilisé Mercier dans des drames historiques comme *Jean Hennuyer*, *La Destruction de la Ligue* et *Portrait de Philippe II*. Par la manière dont il traite l'histoire en conciliant les différents registres, Mercier est un grand précurseur du théâtre historique des années 1830, et en particulier du drame hugolien. À ce propos, voir Helen T. PATTERSON, *Poetic genesis : Sébastien Mercier into Victor Hugo*, coll. « Studies on Voltaire et the eighteenth century », vol. XI, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1960.

¹³⁷ Patrick BERTHIER démontre que les *Burgraves*, en réalité, ne furent pas un fiasco dans son article « L'«échec» des *Burgraves* », *Revue de la Société d'Histoire du théâtre*, op. cit., pp. 257-270.

¹³⁸ Voir Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., vol. III, pp. 47-53.

¹³⁹ Voir Patrick BERTHIER, « Réévaluation de la *Lucrèce* de Ponsard (1843) », dans *Littératures classiques*, op. cit., pp. 51-60, et Olivier BARA, « Le triomphe de *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle*, op. cit., pp. 151-167.

pécheresses représentées par le drame romantique, est peut-être le véritable élément de « réaction » que l'on trouve dans les tragédies de Ponsard et de Latour¹⁴⁰.

La didascalie qui ouvre le premier acte de *Lucrèce* définit le décor de manière précise :

Une chambre de l'appartement des femmes, dans la maison de Tarquin Collatin, à Collatie. – Trois portes, fermées par des tentures, s'ouvrent au fond sur l'impluvium. À gauche, une porte conduisant à la chambre de Lucrèce ; à droite, une autre porte communiquant avec le reste du gynécée. Des sièges et des meubles de forme antique sont disposés çà et là. Il est nuit. – Au lever du rideau, Lucrèce, une quenouille à la main, est assise près d'une table placée entre elle et sa nourrice. Plusieurs esclaves, groupées autour de Lucrèce, sont occupées de divers travaux. Une lampe sur la table.

Si Lucrèce se présente au public filant sa laine à la lueur d'une lampe, la Virginie de Latour apparaît sur scène en prière, agenouillée auprès de l'autel consacré aux dieux protecteurs de sa modeste maison bourgeoise : en sortant de sa chambre, « *elle porte religieusement dans ses mains des couronnes de violettes et une patère qui contient de l'orge ; elle verse l'orge sur l'autel des dieux lares, et dépose les couronnes sur leur tête* ». Les objets qui peuplent cette humble habitation s'imprègnent du charme de la femme vertueuse qui y vit : c'est en observant ces objets que Maxime comprend le sentiment du décemvir Claudius pour Virginie. Il affirme (I, 7) :

Je comprends votre amour. Oui, ce foyer modeste,
Cette chambre tranquille et ce toit presque agreste
Ont un charme secret, une simplicité
Où votre cœur s'engage et se trouve arrêté.
(*Maxime regarde dans la chambre de Virginie*)
Sa tunique, son lit, ses pures bandelettes,
Ces lares protecteurs ornés de violettes ;
Tout vous émeut : on sent dans ce qu'elle a touché
Résider de l'amour le prestige caché.

Si l'on va jusqu'en 1850, nous trouvons, dans la *Charlotte Corday* de Ponsard, des décors d'intérieurs amplement caractérisés, décrits par des didascalies extrêmement

¹⁴⁰ Rappelons que, à la fin du XVIII^e siècle, les vertus de Lucrèce avaient fait l'objet de la tragédie éponyme d'Antoine-Vincent Arnault (1791) ; de même, Alfieri et La Harpe avaient consacré des tragédies aux vertus de Virginie, respectivement en 1777 et en 1793.

détaillées. Le premier acte de la pièce s'ouvre sur un dîner bourgeois ayant lieu dans la maison parisienne de Madame Roland ; la didascalie rapporte le tableau de la sorte :

[...] La salle à manger occupe le fond du théâtre. Les portes du fond s'ouvrent sur une antichambre. Sur le devant de la scène, un salon, séparé de la salle à manger par des pilastres. La salle à manger est vivement éclairée par des candélabres posés sur la table et un lustre suspendu au plafond. – Pendant le dîner, le salon reste obscur. – On est au dessert ; la table, élégamment servie, est chargée de fruits et de fleurs. [...] Des statues antiques, des vases grecs ornent les appartements. On reconnaît dans l'ameublement la recherche du grec et du romain.

L'un des *topoi* du roman réaliste moderne, la scène du repas quotidien, est introduit dans une tragédie en cinq actes et en alexandrins : c'est à travers un dîner bourgeois serein et joyeux que Ponsard montre le bonheur collectif qui précède la montée au pouvoir des jacobins.

L'intérieur le plus minutieusement reconstruit dans la pièce est, toutefois, le cabinet de travail de Marat, ainsi décrit par la didascalie (IV, 7) :

Point de meubles ; les murailles, humides, sont tapissées d'un vieux papier jaune déchiré, sur lequel sont collées çà et là des affiches, des proclamations, des journaux, des arrêtés de la Commune. Des volumes ouverts sont entassés sur le plancher. Des journaux fraîchement imprimés sèchent sur les chaises. – À droite, sur le côté, une fenêtre s'ouvrant sur la rue ; au fond, à droite, une porte conduisant à une antichambre occupée par des brocheuses, des protes, des imprimeurs, des porteurs de journaux. – Au milieu du fond du théâtre, une salle de bains fermée par des rideaux. – À gauche, au premier plan, une porte s'ouvrant sur l'escalier.

À droite, une table chargée de papiers, de lettres, de journaux et de livres ; une écritoire en plomb et des plumes. Près de la table, un vieux fauteuil et des chaises de paille. – À gauche, près de la cheminée, un autre fauteuil.

La sobriété extrême du mobilier est en accord avec l'austérité de Marat, l'état négligé de la tapisserie reflète son insouciance envers tout ce qui ne concerne pas les affaires d'État, les journaux et les papiers qui s'entassent partout ainsi que le mouvement des fonctionnaires de la presse que l'on perçoit au second plan connotent le cabinet comme un lieu de travail fiévreux et comme un atelier où les armes du combat politique sont forgées. Derrière un rideau, la salle de bain reste cachée aux yeux des spectateurs, qui remédieront à l'absence d'une représentation directe du meurtre de Marat sur scène par le recours au souvenir du célèbre tableau de David.

La richesse des détails de cette description est sûrement emblématique des progrès que la caractérisation de l'espace scénique fait, au cours du XIX^e siècle, à l'intérieur du genre tragique. Certes, dans le cas de *Charlotte Corday*, un événement relativement récent comme l'assassinat de Marat, dont le contexte et tous les détails matériels sont parfaitement connus, se prête de manière particulière à être inséré dans un lieu scénique bien défini et caractérisé : s'il est vrai que le décor se fait généralement plus riche et détaillé au fur et à mesure que l'histoire pénètre dans le code tragique, il est évident que l'accentuation du réalisme dans la représentation de l'espace dramatique est directement proportionnelle au rapprochement temporel du sujet historique traité.

Néanmoins, nous constatons qu'en 1850, au moment où l'on écrit les dernières tragédies classiques françaises, la mise en scène tragique a connu une véritable révolution par rapport à celle de 1815. Au cours de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, l'enrichissement progressif des didascalies est le baromètre d'un changement qui s'opère dans la conception de la représentation tragique, qui évolue vers la reconstitution réaliste et spectaculaire des lieux, des époques et des conditions matérielles où l'action s'insère. En documentant les étapes de ce changement, nous avons vu qu'un tournant décisif se situe autour de 1825, et donc bien avant la bataille d'*Hernani*. Cela signifie que, au moins du point de vue de la mise en scène, l'avènement du drame romantique ne marque pas une véritable rupture avec la tragédie classique de l'époque : entre le *Cid d'Andalousie*, *Léonidas*, *Marino Faliero* et *Hernani*, *Marion Delorme* ou encore *Henri III et sa cour* il existe une continuité trop souvent ignorée ou sous-estimée¹⁴¹. Les principes de l'esthétique scénique du mélodrame du début du XIX^e siècle n'arrivent jusqu'au drame romantique qu'à travers le filtre sublimant de la tragédie de la Restauration, qui les a progressivement intégrés dans son code en les pliant à la versification et au style élevé. Il est nécessaire de voir, dans le rapport entre le drame romantique et la tragédie des années 1820 qui le précède, la même continuité que l'on a remarquée entre celui-ci et la tragédie de l'école du bon sens qui le suit : nous espérons avoir démontré, par nos exemples et nos considérations, qu'une ligne continue unit la « mise en scène » de la tragédie de la Restauration, du drame romantique et de la tragédie des années 1840.

¹⁴¹ Sur la caractérisation de l'espace scénique et le rôle de la didascalie dans le théâtre romantique (et en particulier hugolien), voir Georges ZARAGOZA, *Dramaturgie hugolienne. Hernani, Ruy Blas*, Neuilly-lès-Dijon, Éditions du Murmure, 2008, pp. 13-59.

Nous écrivons « mise en scène » entre guillemets parce qu'en réalité nous n'avons analysé jusqu'à présent que les reflets de celle-ci dans les textes. Notre but étant celui de définir le code tragique du XIX^e siècle, nous nous sommes intéressés essentiellement aux répercussions des aspects de nature scénique et extratextuelle sur l'écriture, à la manière dont les éléments visuels liés à la représentation – tels que les décors, les costumes ou le jeu des acteurs – se traduisent, par le biais de la didascalie, en éléments textuels, en indications descriptives du spectacle scénique. Cependant, si nous sortons maintenant de la dimension textuelle et nous nous penchons sur les documents d'archives relatifs à la mise en scène proprement dite, nous pouvons observer que l'idée de la continuité entre tragédie et drame y trouve une pleine confirmation. Plus encore que par les témoignages indirects dérivant de la presse, cette continuité est attestée de manière incontestable par les maquettes et les esquisses préparatoires concernant les costumes et les décors de scène¹⁴².

D'ailleurs, comment pourrait-il en être autrement, puisque les « metteurs en scène », les acteurs et les décorateurs du spectacle tragique sont les mêmes qui promeuvent et illustrent le drame romantique à ses débuts ? Ces metteurs en scène avant la lettre qui sont Taylor dans les années 1820 et Jouslin de La Salle dans les années 1830 supervisent également, et sans solution de discontinuité, les mises en scène de *Léonidas* et *Hernani*, de *Louis XI* et *Le Roi s'amuse*¹⁴³. Ligier, Joanny, Mlle Mars, Mlle George et Mme Dorval interprètent à la fois les rôles respectifs de Louis XI et de Triboulet, de Tyrrel et du duc de Guise, d'Estrelle et de Doña Sol, de Norma et de Lucrece Borgia, d'Éléna et de Kitty Bell¹⁴⁴. Les toiles et les complexes structures produites par les ateliers de Cicéri et de

¹⁴² Voir notre « Appendice iconographique ». Nous signalons qu'une partie des maquettes et des esquisses qui se trouvent à la Bibliothèque Nationale de France sont reproduites dans le volume de Barry DANIELS, *Le décor de théâtre à l'époque romantique, catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française (1799-1848)*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2003, et dans l'ouvrage de Nicole WILD, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, t. II, « Théâtres et décorateurs : collections de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra », Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1993. Des maquettes concernant Talma se trouvent également dans le volume de Mara FAZIO, *François Joseph Talma, primo divo : teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, op. cit.

¹⁴³ Précisons que Taylor continue à avoir le rôle de Commissaire Royal de la Comédie, avec une brève pause entre 1830 et 1831, jusqu'en 1838. Cependant, au cours des années 1830 il est souvent en voyage et c'est principalement Jouslin de La Salle, régisseur de 1831 à 1837, qui s'occupe de mises en scène. Après Jouslin, le rôle de régisseur passe à Saint-Paul (jusqu'en 1843) et enfin à Desnoyers. Les commissaires royaux qui succèdent à Taylor sont Védel (1837-1838) et Buloz (1838-1848).

¹⁴⁴ Sur les acteurs des principaux théâtres des années 1830, voir Maurice DESCOTES, *Le drame romantique et ses grands créateurs*, op. cit., pp. 58-84, pp. 155-168 et pp. 197-201.

Séchan constituent les décors à la fois des tragédies et des drames représentés dans les principaux théâtres parisiens¹⁴⁵.

Le même discours vaut pour les mises en scène tragiques et dramatiques des années 1840 : Saint-Paul et Desnoyers, régisseurs du Théâtre-Français, prennent la relève de Taylor et Jouslin, Mlle George incarne la Marie Tudor de Soumet (dans *Jane Grey*) après avoir interprété celle de Victor Hugo, la romantique Mme Dorval est la créatrice du rôle « classique » de Lucrèce, les décorateurs Philastres et Cambon construisent aussi bien les décors des *Burgraves* que ceux du *Gladiateur* de Soumet, de la *Judith* de Mme de Girardin ou de la *Virginie* de Latour.

En ce qui concerne les décors, la continuité entre tragédie et drame est d'autant plus frappante qu'elle est minutieusement documentée par le *Registre des machinistes* conservé à la Bibliothèque de la Comédie-Française¹⁴⁶. Dans ce précieux registre, les chefs-machinistes de l'époque – responsables de la supervision des travaux de construction, réadaptation, transport et montage des décors sur scène – décrivent leurs travaux de manière détaillée, en nous fournissant un témoignage très intéressant de l'évolution de la mise en scène vers la richesse décorative et le réalisme. En particulier, le *Registre des machinistes* montre que les échanges mutuels de décors entre tragédie et drame sont fréquents et réguliers : les deux genres rivaux utilisent et réutilisent bien souvent les mêmes décors-types, repeints et réadaptés à chaque fois selon les exigences des différentes intrigues dramatiques. Nous pouvons ainsi constater que le même « Jardin » est employé dans *Une Fête de Néron*, dans *Marion Delorme*, dans le *Roi s'amuse* et dans le *Gladiateur* ; de même, le décor dit « Chambre gothique du More de Venise » ne sert pas seulement au *More de Venise* de Vigny, mais encore au *Roi s'amuse* et à deux tragédies d'Ancelet comme *Élisabeth d'Angleterre* et *Maria Padilla* ; et encore, la « Chambre à coucher de Louis XI » passe de la tragédie de Delavigne à *Marion Delorme* et à la *Maréchale d'Ancre*. Le cas d'*Hernani*, enfin, est particulièrement significatif : pour sa révolutionnaire mise en scène de 1830, on n'utilise presque aucun décor original ; au troisième acte, en particulier, on emploie le « Rideau gothique » du *Cid d'Andalousie* et le

¹⁴⁵ Au cours de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, les principaux peintres-décorateurs de la Comédie sont respectivement : Carnevali (1815-1819), Cicéri (1819-1833), Séchan et C^{ie} (1833-1838), Cicéri de nouveau (1838-1840), Philastre et Cambon (1841-1846), et encore Cicéri (1846-1848).

¹⁴⁶ Ce registre, coté RR 575, a été transcrit et édité par Jacqueline Razgonnikoff dans le volume de Barry DANIELS, *Le décor de théâtre à l'époque romantique, catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française (1799-1848)*, op. cit., pp. 254-338.

« Petit palais gothique bleu » qui a servi, entre autres, aux mises en scène du *Pierre de Portugal* d'Arnault, du *Fiesque* d'Ancelot, du *Charles VI* de La Ville et de la *Blanche d'Aquitaine* de Bis¹⁴⁷.

La mise en scène romantique ne se différencie donc pas vraiment de la mise en scène de la tragédie des dernières années de la Restauration. À partir de 1825 environ, la scénographie devient un élément essentiel de tout spectacle théâtral, tant du drame que de la tragédie ; un élément d'une telle importance – et voici l'aspect qui nous intéresse le plus – qu'il finit par se répercuter puissamment sur l'écriture de la tragédie dite classique, en faisant de la didascalie un composant fondamental de son code.

¹⁴⁷ La partie du *Registre des machinistes* concernant la mise en scène d'*Hernani* est intégralement reproduite aussi dans l'« Appendice » du volume d'Anne UBERSFELD, *Le roman d'Hernani*, Paris, Mercure de France et Comédie-Française, 1985, pp. 219-220.

IV. La tentation du mélodrame

L'accentuation du caractère spectaculaire de la tragédie à partir de la Restauration est l'une des preuves les plus tangibles de l'influence que le mélodrame exerce sur les genres dramatiques traditionnels. Nous savons que le mélodrame est un genre théâtral foncièrement expressif et expressionniste, dont la scénographie, l'action, les gestes et les attitudes plastiques des acteurs représentent les ressorts fondamentaux. Ces éléments d'impact visuel fort, tout en constituant, à un premier degré de lecture, les recettes infaillibles pour attirer un public de basse extraction sociale, se profilent, plus en profondeur, comme les signes concrets et les manifestations sensibles des forces morales qui se cachent derrière la surface du réel. À ce propos, Peter Brooks a donné une interprétation extrêmement pénétrante de la coïncidence entre l'événement historique de la Révolution française et la naissance de l'esthétique mélodramatique : au moment où la Révolution marque la liquidation de l'idée de transcendance et des institutions se rattachant à cette idée, à savoir l'Église et la Monarchie, le mélodrame se propose de raffermir le système axiologique d'un peuple qui a perdu ses points de repère moraux, de rendre visibles et lisibles les *signifiés* et les forces éthiques qui dirigent le monde sensible des *signifiants*¹⁴⁸. Postulant, de manière optimiste, la présence d'un rapport direct entre la dimension des signifiants et celle des signifiés, le mélodrame remet au *signe* la tâche de rendre ce rapport immédiatement déchiffrable. En se chargeant de détails concrets, de tableaux spectaculaires, de situations dramatiques reposant entièrement sur la gestuelle et sur les poses plastiques des acteurs, la scène mélodramatique ne fait que multiplier les signes à travers lesquels les forces opposées de l'univers moral se manifestent dans le monde sensible.

L'opposition centrale qui anime le monde stylisé et manichéen du mélodrame est évidemment celle entre les principes du Bien et du Mal, de la Vertu et du Vice, qui s'incarnent dans des personnages bien identifiés : la lutte qui a lieu entre ces principes personnifiés se résout avec le triomphe du représentant du bien, dont la vertu, rendue déjà reconnaissable aux yeux du spectateur par la présence de nombreux signes, est finalement reconnue et célébrée aussi à l'intérieur du monde de la fiction dramatique. Mais quels sont les signes principaux de la vertu ? Ce sont les larmes, les évanouissements, les étreintes, les

¹⁴⁸ Peter BROOKS, *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, melodrama and the mood of excess, op. cit.*, pp. 14-20.

baisers et toutes ces manifestations visant à l'effet pathétique que le personnage accompagne par des expressions verbales et physiques emphatiques ; ce sont, en un mot, toutes les marques d'une sentimentalité exacerbée. Déjà dans le théâtre du XVIII^e siècle, cela est bien connu, l'éthique s'étant progressivement sentimentalisée, l'expression des émotions de la part du personnage dramatique est à considérer comme l'équivalent d'une révélation de sa vertu¹⁴⁹ : le moment de la bonté et de la commotion devient un *topos* que les dramaturges des Lumières utilisent, de manière militante, pour promouvoir un modèle de moralité sentimentale – où si l'on veut de sentimentalité morale – à la fois accessible à tout le monde et dégagé de toute implication religieuse¹⁵⁰.

Plus généralement, les éléments typiques de l'imagination mélodramatique sont déjà amplement présents dans la tragédie du XVIII^e siècle : la polarisation manichéenne des conflits entre les bons et les méchants ainsi que les péripéties émouvantes de l'innocence menacée, puis reconnue et sauvée, sont des composantes fondamentales, par exemple, de l'univers tragique de Voltaire, que Flaubert considérait, à tort ou à raison, comme le « grand père légitime » du mélodrame¹⁵¹. Ce genre théâtral normalement associé au XIX^e siècle trouve d'ailleurs ses présupposés idéaux dans l'optimisme philosophique des Lumières, impliquant la bonté foncière de l'homme et la lisibilité d'un monde rationnellement ordonné. C'est justement parce qu'elle sous-entend une telle vision que la production tragique de Voltaire a été souvent considérée en bonne partie comme anti-tragique : la présence de personnages plus enclins à pardonner qu'à se venger, à se repentir qu'à frapper et à verser des larmes qu'à faire jaillir du sang mine les intrigues tragiques en leur conférant un ton franchement mélodramatique. En réinterprétant le bagage figural de la tradition tragique selon une nouvelle éthique sentimentale, Voltaire met en conflit deux rhétoriques afférant à des systèmes axiologiques opposés, dont l'un, de matrice aristocratique, veut le héros toujours égal à soi-même et suivant sa pente fatale, tandis que l'autre, né de la réflexion des Lumières et de la sensibilité bourgeoise, conçoit l'être humain comme perfectible et doté de libre arbitre. C'est exactement le conflit entre ces

¹⁴⁹ Rappelons que dans la première partie du XVIII^e siècle le genre de la comédie larmoyante, pratiqué en particulier par Nivelles de La Chaussée, fonde entièrement sa fortune sur l'association entre vertu et larmes. Sur ce sujet, voir Gustave LANSON, *Nivelles de la Chaussée et la comédie larmoyante*, Paris, Hachette, 1903.

¹⁵⁰ Voir Gianni IOTTI, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵¹ Gustave FLAUBERT, *Le Théâtre de Voltaire*, éd. Théodore Besterman, Genève, Institut et Musée Voltaire, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth Century », 50-51, 1967, vol. I, p. 93.

deux rhétoriques qui donne corps au code caractérisant la tragédie voltairienne, flottant entre instance tragique traditionnelle et instance mélodramatique¹⁵².

Or, si les éléments qui constitueront le code mélodramatique se glissent déjà à l'intérieur de la tragédie de Voltaire, que se passe-t-il après la naissance du mélodrame proprement dit ? Le tragique est-il absorbé et annihilé par le mélodramatique ? Nous pouvons constater que cela, du moins au cours de la Restauration, n'arrive pas. Quoique les auteurs de tragédies recourent de plus en plus à des effets pathétiques engendrant des situations de mélodrame, la déception historique suivant l'effondrement du rêve révolutionnaire et la fin de l'épopée napoléonienne semble remotiver l'instance tragique et lui conférer une nouvelle vigueur. De la Restauration jusqu'à sa mort, la tragédie poursuit son balancement entre un code tragique traditionnel réactivé par les rebondissements de l'histoire et un code mélodramatique désormais bien défini et consacré par les succès des théâtres des Boulevards. C'est à travers les textes de notre corpus que nous chercherons maintenant à rendre compte de ce mouvement oscillatoire.

La persécution de l'innocence, avec ses développements hautement pathétiques, est sans doute la situation dramatique afférant au code mélodramatique que la tragédie de la Restauration et de la Monarchie de Juillet exploite avec le plus d'insistance. Certes, le recours à la pitié a toujours caractérisé le code tragique et c'est sur le pathétique et le larmoyant qu'un auteur comme Campistron, par exemple, a fondé sa dramaturgie. C'est seulement avec Voltaire, toutefois, que le héros persécuté commence à être présenté comme étant radicalement innocent et étranger à toute sorte de connivence fatale avec le mal. En tant qu'interprète de la vision philosophique des Lumières visant à surmonter les concepts religieux de culpabilité et d'expiation, Voltaire dissocie le mal du héros, en fait un facteur extérieur et extrinsèque, une altérité s'incarnant dans un *vilain* antagoniste¹⁵³.

Le manichéisme axiologique mis en place par Voltaire, après avoir fourni des bases idéologiques et esthétiques au mélodrame, ne peut que revenir, et de manière encore plus accentuée, dans la tragédie d'époque post-mélodramatique. Les intrigues tragiques de la Restauration, en particulier, se remplissent d'innocents persécutés et de persécuteurs coupables. Les représentants de l'innocence les plus propres à susciter la pitié du

¹⁵² Voir Gianni IOTTI, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, op. cit., p. 10.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 12 et pp. 57-58. Gianni Iotti s'arrête aussi, toutefois, sur les cas où le manichéisme moral voltairien s'estompe et une certaine connivence avec le mal entame l'innocence constitutive du personnage afférant au pôle axiologique positif. Voir en particulier les pp. 12-13 et 59-60.

spectateur sont évidemment les femmes et les enfants : le pathétique lié à la mise en scène souvent simultanée de femmes et d'enfants est l'un des ressorts fondamentaux dont les auteurs tragiques se servent pour obtenir des succès consacrés par les larmes du public. C'est le cas, par exemple, des *Macchabées* de Guiraud, où le pathos s'amplifie graduellement, au fur et à mesure que l'âge des enfants envoyés au supplice diminue et que le désespoir de leur mère augmente. Avec son *Pierre de Portugal*, Lucien Arnault propose une réécriture de l'*Inès de Castro* renchérisant sur le pathétique déjà mis en place par La Motte : au cinquième acte (V, 6), Inès, après avoir été contrainte d'avalier du poison, serre pour la dernière fois son fils Ferdinand et sa mère Constance et, en fournissant un exemple saillant à la fois d'amour maternel et d'amour filial, recueille le tribut de larmes espéré de la part d'un public ému et admiratif.

L'innocence est encore incarnée par une femme et des enfants persécutés dans le *Sigismond de Bourgogne* de Viennet : en priant pour Sidonie et pour ses fils, menacés par l'impitoyable roi d'Orléans Clodomir, le ministre Avitus prononce des vers révélateurs des forces polarisées qui sont à la base d'une trame plus mélodramatique que tragique. Il s'exclame (V, 3) :

Dieu des infortunés, à quoi le réduis-tu ?
Tant de maux devraient-ils assaillir la vertu ?
Fais au cœur de mon roi descendre la clémence ;
Ne laisse point au crime accabler l'innocence.

Nous pouvons citer bien d'autres cas de femmes opprimées par des tyrans : celui, par exemple, de la Jeanne d'Arc dolente qui nous est présentée par Soumet, martyrisée par les autorités et abandonnée par le peuple ; celui de la jeune et tendre Olga, protagoniste de l'ouvrage éponyme d'Ancelet, contre laquelle s'acharne la terrible tsarine de Moscovie ; celui encore de la vertueuse Virginie de Guiraud, proie de la passion malsaine du déceuvr Appius. De même, dans le corpus tragique de la Monarchie de Juillet, la Lucrèce de Ponsard et la Virginie de Latour de Saint-Ybars sont des incarnations parfaites de la Vertu féminine attaquée par le Vice masculin.

En ce qui concerne les enfants, il faut souligner qu'au XIX^e siècle il ne s'agit pas seulement de figurants muets, comme ceux qui apparaissent dans des tragédies du XVIII^e siècle telles que l'*Orphelin de la Chine* de Voltaire. Dans le cadre du panorama tragique de la Restauration et de la Monarchie de Louis-Philippe, l'enfant, conçu en tant que

personnage à la fois héroïque et sans défense, toujours parlant et agissant, devient l'une des figures-clés d'une « dramaturgie des larmes » à succès. Le spectateur ne peut que s'émouvoir devant des tableaux tels que celui des petits Alcée et Agis offrant leurs têtes à Xerxès pour sauver leur patrie (*Léonidas*, I, 3), celui du jeune Frédéric se coupant les cheveux et priant un officier d'en apporter une mèche à sa mère avant d'être mis à mort (*Gustave-Adolphe*, IV, 6), ou encore celui de Valther convainquant son père Guillaume Tell à accepter de lancer une flèche vers la pomme rangée sur sa petite tête (*Guillaume Tell*, IV, 5)¹⁵⁴. Après 1830, le spectacle d'Agénor et Clodomir en butte à la démente Norma ainsi que celui des fils d'Édouard en proie à la perfidie de Glocester tirent un effet doublement pathétique du fait que les enfants, dans ces cas, au lieu de s'offrir délibérément à la mort, cherchent à l'éviter par toutes les façons sans pouvoir y arriver.

Les situations dramatiques qui font le plus appel au pathétique sont souvent celles impliquant la mise en scène du sentiment de l'amour familial. Les cas fréquents de scènes d'adieu entre les personnages sur le point d'être mis à mort et leurs proches en sont une démonstration significative¹⁵⁵. Bien des larmes coulent, par exemple, au cours de la dernière entrevue entre le Louis IX d'Ancelet, sa femme et son fils ; avec cette rencontre, qui a lieu dans la sixième scène du quatrième acte, le roi peut réaliser le désir ultime qu'il a ainsi exprimé dans la scène précédente :

Reverrai-je mon fils ? Juste ciel que j'implore,
Dans mes bras paternels le presserai-je encore ?
Et toi, fidèle épouse, en ce funeste lieu
Pourrai-je au moins te dire un éternel adieu ?

Lorsque l'entrevue a finalement lieu, les mots indiquant les liens familiaux remplissent les vers :

PHILIPPE
Mon père !

MARGUERITE
Mon époux !

¹⁵⁴ Précisons que le *Guillaume Tell* de Pichat, représenté pour la première fois à l'Odéon le 22 juillet 1830, n'est publié que quarante ans après sa création, dans un volume qui inclut les *Œuvres de Pichat* (Paris, Savigné, 1870).

¹⁵⁵ Soulignons que ces scènes s'inspirent directement de l'iconographie concernant les adieux de Louis XVI à sa famille ; elle peuvent souvent se charger, par conséquent, d'une signification politique bien précise.

LOUIS

Nous voilà réunis!

Je les tiens dans mes bras ! Mon épouse, mon fils !

Mon fils !... ah ! que pour moi ce moment a de charmes !

Je n'osais l'espérer... Je vois couler vos larmes,

Reine, rassurez-vous [...].

Les mêmes larmes familiales coulent abondamment lorsque, dans la *Jeanne d'Arc* de Soumet, les deux sœurs et le vieux père de Jeanne disent adieu à l'héroïne qu'on amène au supplice (V, 5 et V, 6), ou lorsque les enfants d'Édouard mis en scène par Delavigne embrassent leur mère Élisabeth pour la dernière fois (III, 9 et III, 10). Cette conception de la famille comme lieu de l'affection et de l'attendrissement est sans doute la conséquence de l'appropriation bourgeoise du discours tragique qui se produit à partir du XVIII^e siècle : au modèle aristocratique, faisant de l'appartenance familiale et atavique un gage de l'identité héroïque de l'individu, se substitue graduellement un nouveau paradigme, sacralisant les liens familiaux en tant qu'expression de la loi naturelle et noyau fondamental d'une société où la vertu se traduit en sentiment.

En tant que genre de tradition aristocratique, la tragédie, tout en accueillant la nouvelle vision bourgeoise et sentimentale des rapports familiaux, ne peut pas liquider le vieil idéal héroïque associé aux liens du sang. La tension qui se crée ainsi entre les deux conceptions concurrentes, déjà thématifiée et mise à profit au niveau dramatique par Voltaire, se révèle encore plus féconde pour les auteurs tragiques de la Restauration et de la Monarchie de Juillet : l'alternance entre les deux systèmes éthiques, héroïco-atavique et sentimentalo-familial, qu'à l'occasion leurs personnages suivent, en arrive à surdéterminer cette oscillation dramaturgique et axiologique entre code tragique traditionnel et code mélodramatique qui tient en vie leur tragédie tardive. Un exemple de ce procédé nous est fourni par le *Régulus* de Lucien Arnault¹⁵⁶. Le général romain, au cours des deux premiers actes si imperméable aux sentiments de son fils Publius qui voudrait l'aider et l'empêcher de repartir pour Carthage, parvient finalement, au troisième acte, à donner libre cours à ses émotions naturelles et à montrer la sensibilité paternelle qui se cache derrière son

¹⁵⁶ Rappelons que les actions héroïques de Régulus avaient déjà fait l'objets de plusieurs tragédies françaises dans les siècles précédents. Nous signalons en particulier le *Régulus* de Beaubreuil (1582), celui de Pradon (1688) et celui de Dorat (1765).

abnégation héroïque. Après avoir convaincu son fils d'accepter sa décision de repartir pour l'Afrique, il le serre affectueusement en affirmant (III, 4) :

Et je puis maintenant, touché de tes alarmes,
Librement devant toi laisser couler mes larmes.
Des plus chers sentiments tu m'a vu triompher ;
Mais mon cœur sait les vaincre, et non les étouffer.

De la même manière, dans le *Léonidas* de Pichat, l'austère Archidamie, si empressée d'envoyer ses enfants à la bataille, se livre au transport de l'émotion maternelle au moment où ceux-ci reviennent sains et saufs du camp ennemi. En les revoyant, elle s'exclame (IV, 3) :

Du poids de ces vertus que mon pays m'impose,
Au sein de la nature, enfin je me repose ;
Je puis donc, ô mes fils, écoutant mes douleurs,
Sur vos périls passés laisser couler mes pleurs !

Toutefois, lorsque Démarate, père des deux enfants, raconte qu'il s'est occupé de les tenir à l'écart et à l'abri de la bataille – « La nature opprimée est rentrée en mon cœur / [...] / Et mes fils m'ont semblé plus chers que ma patrie », avoue-t-il (V, 4) –, Archidamie se précipite sur les enfants et, vainquant son instinct maternel, les renvoie au combat (« De mon sein les arrache, et les rend aux combats », raconte encore Démarate). À la fin, cependant, Démarate aussi réussira à faire taire la voix de la nature et à se comporter en héros plus qu'en père ; c'est alors qu'il affirme : « Le trépas de mes fils n'excite plus d'alarmes, / Et je puis, à mes pieds, les voir tomber sans larmes. / Marchons ; vous le voyez, j'ai repris ma vertu. » (V, 7). L'opposition tragique entre vertu et nature a graduellement le dessus sur l'identification typiquement mélodramatique entre les deux termes : en thématissant le passage d'une conception sentimentalo-bourgeoise à une vision aristocratico-héroïque des rapports familiaux, Pichat affirme l'identité tragique des personnages représentés et les soustrait à la tentation du mélodrame à laquelle ils semblent par moments céder.

Pour passer à d'autres exemples significatifs, le sort de la Marie Stuart mise en scène par Lebrun dépend, dès le début de la pièce, du rôle qu'Élisabeth décidera de remplir à l'égard de l'accusée : occupera-t-elle la position institutionnelle et solennelle de reine,

plus conforme au code tragique, ou se comportera-t-elle plutôt en femme et en sœur de Marie, dissolvant la trame tragique dans une réconciliation larmoyante et essentiellement mélodramatique ? Les deux instances entre lesquelles la conscience d'Élisabeth est partagée, où nous pourrions voir des figures d'une oscillation de code, sont personnifiées, à l'intérieur de la pièce, par les deux conseillers de la reine, Burleigh et Melvil. Le premier, impitoyable envers Marie, conseille Élisabeth de la sorte : « Non, non, quelque pitié que vous puissiez sentir, / Croyez-en un sujet depuis trente ans fidèle, / L'intérêt de l'État doit parler plus haut qu'elle. » Le deuxième, au contraire, invite la reine à décréter la grâce de cette façon : « Le ciel à votre sexe a donné la bonté ; / Que ce royaume heureux s'aperçoive, Madame, / Que la main qui le guide est celle d'une femme. » (II, 3). C'est cependant à l'attitude intermédiaire proposée par Leicester, à savoir celle d'être « sœur en même temps que reine » (II, 4), qu'Élisabeth se conforme au cours des deux premiers actes ; la prolongation de l'incertitude concernant le destin de Marie qui en dérive, tout en alimentant l'effet de suspense auprès du spectateur, reflète l'ambiguïté foncière et insoluble d'une intrigue flottant entre deux univers éthiques et dramaturgiques différents.

La même ambiguïté est dénoncée, dans le *Fiesque* d'Ancelet, par les vers que Léonor prononce en décrivant la situation de son mari Fiesque, tiraillé entre les devoirs conjugaux et l'aspiration au pouvoir ; en déplorant l'ambition de celui-ci, elle lui dit : « Hélas ! ta Léonor, en s'approchant de toi, / Cherchera son époux, et ne verra qu'un roi ! » (IV, 4). De même, dans le *Lucius Junius Brutus* d'Andrieux, Brutus, devant décider du sort de ses fils qui ont trahi la patrie, s'exclame : « Faut-il être consul, ou faut-il être père ? / Ô patrie ! Ô nature ! » (IV, 6). Ému par les mots de son fils Tibérius – « Que la loi nous condamne, un père peut nous plaindre », dit ce dernier – le consul serre ses enfants en versant des larmes ; c'est cependant l'identité tragico-héroïque du personnage qui a le dessus sur sa sensibilité mélodramatico-familiale : en cessant de pleurer, il déclare : « C'est assez d'être père... il faut être Romain. » L'irruption naturelle des larmes se heurte à la nécessité fatale du sang.

Les larmes et le sang, d'ailleurs, les deux liquides les plus emblématiques des deux codes qui s'entremêlent dans la tragédie tardive, se trouvent significativement l'un à proximité de l'autre dans de nombreux ouvrages appartenant à notre corpus : c'est le cas, par exemple, du *Régulus*, où le général romain explicite son appartenance à l'univers moral tragique en s'exclamant : « [...] il nous faut du sang et non des pleurs. » (III, 10). L'Oreste

protagoniste de la *Clytemnestre* de Soumet, au contraire, rapproche les deux termes en exprimant son désir de remplacer le tribut tragique de sang que les Dieux demandent à sa mère par un tribut mélodramatique de pleurs ; en exprimant sa compassion pour Clytemnestre persécutée par la vengeance divine, il lui dit : « Au lieu de votre sang, qu'ils [les Dieux] acceptent vos larmes. » (V, I).

La pitié d'Oreste envers Clytemnestre et son refus de la logique de la vengeance sont des symptômes emblématiques de la corrosion du tragique opérée par la sensibilité familiale et sentimentale bourgeoise. L'accomplissement fatal des trames tragiques risque souvent d'être entamé, au XIX^e siècle, par l'irruption de la nature, se manifestant à travers l'apitoiement et le repentir du bourreau sur le point de frapper sa victime. Le tableau anti-tragique, que Voltaire a déjà amplement utilisé, de l'arme tombant des mains du bourreau attendri devient, à l'époque post-mélodramatique, le *topos* d'une tragédie qui faillit ne pas en être une. Cette situation dramatique se vérifie, par exemple, dans le *Germanicus* d'Antoine-Vincent Arnault : lorsque Germanicus restitue à Pison son épée, ce dernier, frappé par la confiance et par l'amitié que le premier lui témoigne, renonce à son projet de l'assassiner ; il affirme ému : « Je sens qu'au repentir mon cœur n'est point fermé. / En me rendant ce fer vous m'avez désarmé. / *(Il jette son épée et s'incline)*. » (III, 6). De la même façon, dans les *Vêpres siciliennes* de Delavigne, Lorédan de Procida n'a pas le courage de tuer le gouverneur de Sicile Montfort qui se présente devant lui « désarmé, sans défense » et qui l'invite à le frapper (IV, 6). Nous pouvons citer aussi le cas de la Norma de Soumet qui, ayant décidé de tuer ses enfants endormis, « *s'avance vers le lit* » et « *lève le poignard sur eux* », mais finalement « *le jette avec un cri terrible* » (III, 2), ou, dans les *Enfants d'Édouard* de Delavigne, le cas du sicaire Tyrrel, refusant d'assassiner les deux princes qui l'émeuvent jusqu'aux larmes (III, 4), ou encore le cas de la Charlotte Corday de Ponsard qui, se pliant pour un instant aux prescriptions de la loi naturelle, jette son couteau sous un banc et affirme (IV, 5) :

Ah ! qui suit la nature est dans la bonne voie :
C'est là qu'est la sagesse, et c'est là qu'est la joie ;
Nous naissons pour aimer, et c'est notre mandat
D'animer le foyer, non de venger l'État.

La situation dramatique de la volonté meurtrière défaillante est souvent liée aux thèmes de la reconnaissance et du cri du sang, qui trouvent également leurs racines dans la

sensibilité du siècle des Lumières. Nous relevons des exemples significatifs de ce lien dans le *Léonidas* de Pichat, où une impulsion irrationnelle pousse Démarate à sauver les petits Agis et Alcée même s'il ignore qu'ils sont effectivement ses fils ; en voyant les deux enfants courir au supplice, il s'exclame (I, 7) :

D'une soudaine horreur en vain je me défends,
Et je crois à la mort voir marcher mes enfants.
Je ne sais dans mon cœur quel cri se fait entendre ;
Mais pour eux tous mes sens !... Ah ! je cours les défendre !

D'une manière similaire, la nature se manifeste dans le *Gladiateur* de Soumet, lorsque le protagoniste renonce à son rôle de bourreau en reconnaissant sa fille dans la jeune condamnée Néodamie (IV, 4).

Émus et rappelés à la nature grâce à une scène de reconnaissance – qui est avant tout une scène de reconnaissance morale, coïncidant avec l'affirmation typiquement mélodramatique de l'innocence et de la vertu de la victime persécutée –, les personnages tragiques semblent pouvoir briser à tout moment la chaîne de la fatalité et affirmer leur libre arbitre. Cette ouverture anti-tragique à la possible perfectibilité humaine et à la liberté individuelle constitue cependant, à l'intérieur du code de la tragédie de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, une illusion temporaire. Si chez Voltaire le moment du repentir et de la reconnaissance mélodramatique de l'innocence pouvait vaincre le fatum tragique – comme dans les cas, par exemple, de l'*Orphelin de la Chine*, d'*Adélaïde du Guesclin* ou d'*Alzire* –, et si le mélodrame proclamait régulièrement le triomphe de la vertu sur une fatalité hostile en mettant en scène des tragédies seulement effleurées et puis évitées, les dénouements des tragédies de notre corpus voient dans presque tous les cas l'instance fatale avoir le dessus sur l'instance mélodramatique impliquant l'indéterminisme.

Après le moment du repentir et des larmes, le destin entraîne le héros vers le crime et vers le sang : Pison est poussé par une voix mystérieuse à empoisonner Germanicus, Lorédan de Procida frappe Montfort lors de la révolte des vêpres siciliennes, Élisabeth signe la condamnation à mort de sa cousine Marie Stuart, Oreste est privé de sa volonté et forcé par l'ombre d'Agamemnon à assassiner Clytemnestre, Norma tue ses enfants après avoir perdu la raison, Tyrrel n'arrive pas à empêcher l'assassinat des enfants d'Édouard et Charlotte Corday, une fois récupéré le couteau qu'elle a pour un instant jeté, l'utilise pour poignarder Marat. La désillusion représentée par la fin de l'époque révolutionnaire et

l'échec de Napoléon a remotivé l'instance tragique et anti-mélodramatique en réactivant une conception pessimiste de la nature humaine et une vision fataliste de l'histoire : en mettant en scène des personnages qui, après avoir affirmé leur liberté à travers leur repentir, retombent dans le crime et suivent inexorablement le destin qui leur est assigné, la tragédie nie que l'homme puisse changer lui-même et le monde et reproduit obsessionnellement, en le transfigurant dans le langage métaphorique de la littérature, le traumatisme historique de la déception qui suit l'illusion révolutionnaire.

D'un autre côté, la spécialisation de la tragédie dans les dénouements malheureux a des raisons plus étroitement littéraires, liées à l'essor de genres comme le drame et le mélodrame : tout en se laissant influencer par ces genres nouveaux, la tragédie est obligée, pour répondre à leur concurrence, de s'en différencier et d'affirmer sa propre identité générique ; c'est ainsi qu'elle essaie de se faire plus « tragique » en récupérant la conception grecque et aristotélicienne du dénouement¹⁵⁷. Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que l'histoire théâtrale française compte des nombreuses tragédies ayant une fin heureuse et très peu « tragique » ; en particulier, le théâtre dit baroque, privilégiant la formule de la tragi-comédie, disjoint le genre tragique de l'idée ancienne de fatum et de la perspective fatale évoquée dans la *Poétique* d'Aristote¹⁵⁸. Si cette perspective est partiellement récupérée par Racine, qui la réactualise en la filtrant à travers son idéologie janséniste, nous pouvons encore trouver des dénouements heureux dans la tragédie de l'époque louis-quatorzienne, ce qui prouve la persistance d'éléments de matrice baroque

¹⁵⁷ Rappelons qu'Aristote, tout en prenant en considération l'hypothèse du dénouement heureux, exprime sa préférence pour la fin malheureuse de l'ouvrage tragique. À ce propos, il défend la dramaturgie d'Euripide de la sorte : « Aussi commet-on la même faute en reprochant à Euripide [...] de donner à la plupart d'entre elles [ses tragédies] une fin malheureuse – car [...] cette façon de faire est la bonne. Une preuve décisive d'ailleurs est qu'à la scène et dans les concours ce sont les œuvres de ce genre qui, lorsqu'elles réussissent, se révèlent les plus tragiques, et qu'Euripide, s'il laisse à désirer pour l'organisation d'ensemble de l'œuvre, se révèle néanmoins le plus tragique des poètes. » Voir ARISTOTE, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 79.

¹⁵⁸ Cette idée est amplement développée par la célèbre étude de Lucien GOLDMANN, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959. L'ouvrage montre que non seulement les poètes baroques mais encore Racine n'écrit pas toujours des tragédies pures et totalement « tragiques ». Goldmann perçoit chez Racine l'interférence entre un univers tragique dominé par le fatum et un univers dramatique soumis aux lois de la Providence. À ce propos, le critique affirme qu'*Andromaque* « [...] est une tragédie qui, dans les deux derniers actes, s'oriente brusquement vers le drame » (p. 358) ; de même, il met en évidence dans *Bajazet* « [...] la disparité entre les éléments *tragiques* qu'elle contient et le caractère essentiellement *dramatique* de l'ensemble » (p. 392). Il qualifie également *Bajazet* et *Mithridate* de « drames intramondains » (p. 383), où « [...] les éléments dramatiques et les éléments tragiques interfèrent dans chaque situation » (p. 402), et dénonce dans *Iphigénie* « [...] la coexistence d'un univers providentiel qui ne laisse aucune place au tragique, et d'un univers tragique qui ne laisse aucune place à la Providence [...] » (p. 402).

dans la littérature de l'âge classique¹⁵⁹. Au XVIII^e siècle, nous avons vu que les tragédies voltairiennes se terminent fréquemment de manière heureuse : le mérite de Voltaire est justement celui d'avoir su remotiver cet élément de la tradition baroque qu'est le dénouement heureux et de l'avoir chargé d'une signification idéologique et morale bien déterminée, signification conforme au message progressiste des Lumières ainsi qu'à la nouvelle sensibilité bourgeoise et « mélodramatique ». Au début du XIX^e, lors de sa naissance en tant que genre théâtral, le mélodrame ne rompt donc pas avec la tradition tragique en mettant en scène des dénouements heureux ; au contraire, il ne fait que réélaborer une situation dramatique récurrente dans le répertoire tragique national, en l'érigeant en élément constitutif de son propre code. Par conséquent, lorsque les auteurs tragiques de la Restauration prennent position en faveur du dénouement malheureux, ils ne réagissent pas seulement contre le mélodrame mais aussi contre cette tradition tragique française, d'ascendance baroque, qui a édulcoré et dénaturé la conception aristotélicienne du fatum.

Malgré ce mouvement général de retour aux préceptes originels d'Aristote, il faut préciser qu'il existe, dans le cadre de notre corpus, des cas exceptionnels de tragédies à dénouement heureux, où la composante mélodramatico-baroque l'emporte sur le fatum tragique. Il s'agit, pour la plupart, d'ouvrages composés pendant les premières années de la Restauration par des auteurs royalistes, comme le *Démétrius* de Delrieu, le *Childéric I^{er}* de La Ville de Mirmont – que l'auteur même définit comme un « mélodrame en vers¹⁶⁰ » – ou le *Louis IX* d'Ancelet¹⁶¹. Dans les deux premiers cas, nous assistons au triomphe d'un souverain légitime sur un usurpateur ; dans le troisième, le repentir et le sacrifice du traître Raymond assurent le succès de la croisade de Louis IX et son retour victorieux en patrie ; la vertu et l'innocence persécutées, associées dans les trois ouvrages à la légitimité, sont mélodramatiquement *restaurées*.

¹⁵⁹ Sur les éléments de continuité qui existent entre baroque et classicisme, voir Philip BUTLER, *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Paris, Nizet, 1959.

¹⁶⁰ Alexandre de LA VILLE DE MIRMON, *Avertissement de Childéric I^{er}*, Paris, Lavigne jeune, 1815 (sans numéros de page).

¹⁶¹ Nous pouvons repérer aussi, dans le cadre de notre corpus, quelques tragédies à dénouement heureux écrites par des auteurs libéraux, comme le *Louis IX en Égypte* de Népomucène Lemercier ou le *Sylla* d'Étienne Jouy. Il s'agit toutefois d'exceptions déterminées par des circonstances tout à fait contingentes : en 1821, avec *Louis IX en Égypte*, Lemercier entend s'attirer les faveurs du roi et le convaincre à lever l'interdiction qui pèse sur sa *Démence de Charles VI* ; dans la même année, le *Sylla* de Jouy veut être un hommage à Napoléon qui vient d'expirer à Sainte-Hélène.

Si nous voulions envisager les deux instances, tragique et mélodramatique, qui caractérisent le code de la tragédie de la Restauration comme des figures d'une idéologie – ce que nous ne pouvons pas faire sans courir le risque de simplifier et réifier dans une certaine mesure les concepts –, il faudrait probablement voir dans la première une projection de l'idéologie libérale et dans la deuxième un reflet de la pensée conservatrice. Si d'une part il est nécessaire de souligner la signification nouvelle que peut assumer le tragique pour les libéraux qui voient s'effondrer les idéaux de la Révolution, nous ne devons pas oublier, d'autre part, que le mélodrame est, à la base, en tant que récit de la « restauration » d'un père mis en danger par un traître, un genre foncièrement conservateur¹⁶². La prépondérance écrasante de dénouements marqués par le triomphe de la fatalité tragique reflète l'état d'esprit d'un public pour la plupart d'idéologie libérale, qui ne croit pas à la possibilité de renouer la chaîne des temps, de revenir en arrière et d'interrompre ainsi le cours fatal de l'histoire¹⁶³. Nous remarquerons, enfin, que le dénouement fatalement malheureux, produit de la réactivation post-révolutionnaire du tragique et expression d'un pessimisme libéral, fait partie intégrante de l'héritage que le drame romantique recueille de la tragédie de la Restauration.

¹⁶² Voir, à ce propos, Anne UBERSFELD, « Le Moi et l'Histoire », dans *Le théâtre en France*, dir. Jacqueline de Jomaron, Paris, A. Colin, 1989, t. II, pp. 41-44, et Florence NAUGRETTE, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001, pp. 54-56. Sur le passage du mélodrame « classique » et conservateur du début du XIX^e siècle à un mélodrame « romantique » et libéral s'affirmant vers la fin des années 1820, voir Jean-Marie THOMASSEAU, *Le Mélodrame*, Paris, PUF, 1984, pp. 51-52, et Marie-Pierre LE HIR, *Le Romantisme aux enchères. Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992, pp. 47-48.

¹⁶³ Sur la prépondérance d'un public libéral aux goûts théâtraux très classiques pendant la Restauration, voir Maurice DESCOTES, « *Les Vêpres siciliennes* de Casimir Delavigne (1819). Le retour du public bourgeois », dans *Le public de théâtre et son histoire*, op. cit., pp. 245-271.

V. Les règles classiques : le mot et le vers

Le théâtre tragique du XIX^e siècle, poussant à son paroxysme la contradiction entre forme et contenu qui caractérisait déjà la tragédie des Lumières, ne peut pas s'empêcher d'inscrire les nouveaux paradigmes afférant à la sensibilité et au goût bourgeois à l'intérieur d'un appareil formel plutôt conventionnel, conforme au modèle classique provenant de la tradition aristocratique. Si jusqu'ici nous avons surtout mis en relief les traits modernes qui composent le code tragique pendant et après la Restauration, tels que le recours à la veine pathético-sentimentale, au mimétisme et aux fastes d'une mise en scène de plus en plus soignée, il est nécessaire de s'arrêter maintenant sur les facteurs de résistance classique, d'ordre principalement stylistique et structurel, qui en constituent la contrepartie inévitable. Au cours de la Restauration, en particulier, les principales règles classiques concernant les bienséances, les unités et la versification, tout en se faisant plus souples, sont essentiellement respectées. Les situations dramatiques les plus violentes, même dans les tragédies rattachées au goût frénétique, sont généralement confinées dans un récit qui en sublime verbalement l'horreur ; la concentration spatio-temporelle de l'intrigue tragique ne se relâche qu'assez rarement, au moyen de quelques changements de décors qui n'ont lieu qu'entre un acte et l'autre ; l'alexandrin régulier et la pompe rhétorique traditionnelle sont encore pleinement en vigueur. Cela signifie que les règles classiques, même dans la société bourgeoise d'époque post-napoléonienne, sont considérées comme porteuses de sens ; leur persistance, en apparence incongrue, prouve de manière incontestable qu'elles répondent, encore à l'époque en question, à des exigences profondes qu'il est nécessaire de mettre en lumière.

Nous pouvons affirmer, d'abord, que le respect des conventions formelles constitue la condition nécessaire pour l'expression des contenus nouveaux, qui ont besoin, pour obtenir une légitimation définitive auprès d'un public et d'une critique jaloux du patrimoine littéraire national, de la caution esthétique offerte par les canons du code tragique classique : les valeurs associées à la nouvelle sensibilité bourgeoise sont paradoxalement garanties par les formes et les structures forgées par la tradition aristocratique¹⁶⁴. Cela ne fait que confirmer, d'ailleurs, que la bourgeoisie perçoit l'appropriation du modèle esthétique de la classe dominante qui l'a précédée comme une

¹⁶⁴ À ce propos, voir Gianni IOTTI, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, op. cit., p. 45.

étape fondamentale de sa propre consécration et que le système classique, érigé à la fois en modèle et en anti-modèle, constitue, encore au XIX^e siècle, le point de repère capital pour tout auteur dramatique.

Le gouvernement monarchique restauré ne peut que s'en féliciter : la conservation des formes qui ont été le véhicule privilégié de l'expression des valeurs de l'Ancien Régime s'accorde, au moins indirectement, au programme bourbonien de reconstruction symbolique de l'image royale et de recomposition de la fracture révolutionnaire. La fidélité aux conventions classiques finit par constituer, même dans les pièces « à thèse » libérales, le gage involontaire d'une solidarité latente avec ces valeurs réactionnaires que la thèse idéologique stigmatise : l'hétérodoxie et la force contestataire du propos sont démenties, ou du moins canalisées et sublimées, par une orthodoxie formelle neutralisante.

Le premier qui s'aperçoit de ce paradoxe est probablement Stendhal. Au cours des années 1820, tout en préconisant l'avènement d'une « tragédie en prose qui dure plusieurs mois et se passe en des lieux divers¹⁶⁵ », l'auteur de *Racine et Shakespeare* dénonce non seulement le caractère artificiel et contraignant des règles classiques, comme on l'avait déjà fait à plusieurs reprises au XVIII^e siècle, mais aussi leur implication idéologique régressive et leur nature foncièrement conservatrice¹⁶⁶. En 1821, revenant d'une Italie où le romantisme naît comme équivalent littéraire du libéralisme politique, Stendhal s'étonne qu'en France les libéraux soient les partisans les plus opiniâtres du classicisme et les ennemis jurés de toute nouveauté littéraire. Pour le disciple du *romanticismo* milanais, il est temps de rompre cette union illogique et paradoxale entre libéralisme et classicisme sur laquelle se fondait déjà la tragédie voltairienne ; il est temps que le camp libéral, étendant ses idéaux réformateurs au domaine littéraire, se rallie à la cause romantique. Stendhal se rend compte que c'est seulement en enfreignant les règles de la tradition classique que le romantisme deviendrait vraiment, comme le dit Louis Vitet, « le protestantisme dans les lettres et dans les arts¹⁶⁷ », la mise en discussion du principe d'autorité et, par conséquent, un instrument de propagande libérale, antimonarchique et antigouvernementale. L'opposition au régime de la Restauration, par conséquent, ne peut se traduire au théâtre que par le renversement des conventions formelles traditionnelles, et en premier lieu par la

¹⁶⁵ STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, éd. Pierre Martino, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XXXVII, p. 80.

¹⁶⁶ Précisons qu'en 1773, dans son *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, Louis-Sébastien Mercier associait déjà la question de la réforme du système dramatique français à la question de la liberté politique.

¹⁶⁷ Louis VITET, « De l'indépendance en matière de goût », *Le Globe*, 2 avril 1825.

démolition de l'alexandrin et de l'apparat rhétorique caractérisant la tragédie classique. Mis en discussion dès le début du XVIII^e siècle par des auteurs de premier plan comme Fénelon et La Motte¹⁶⁸, l'alexandrin est pour Stendhal un « cache-sottise¹⁶⁹ », un outil qui « ne peut rien exprimer avec concision et clarté¹⁷⁰ », un moyen expressif vague et emphatique qui s'accorde bien avec l'obscurantisme du parti prêtre et avec la pompe vide de la monarchie restaurée. À l'opacité trompeuse et réactionnaire du vers, le dramaturge libéral devrait opposer la transparence d'une prose qui accueille « tous les mots naïfs et sublimes de nos vieilles chroniques¹⁷¹ ».

Le propos stendhalien, toutefois, partagé en France seulement par quelques rédacteurs du *Globe*, est loin de pouvoir se concrétiser, dans les années de *Racine et Shakespeare*, par des résultats théâtraux convaincants. Le vers alexandrin reste, encore au XIX^e siècle, l'un des éléments distinctifs et inamovibles du genre tragique. Sa facture se maintient, au moins jusqu'en 1825 environ, parfaitement conforme aux normes de la versification classique : la rime et le rythme présentent une régularité presque complète, le recours à la tirade est encore très fréquent, les périphrases et les inversions foisonnent, les tournures recherchées s'enchaînent ainsi que les termes nobles et désuets. Il suffit de citer quelques passages tirés des principales pièces à succès de la Restauration, comme *Germanicus*, les *Vêpres siciliennes*, *Louis IX*, *Marie Stuart*, *Sylla*, *Régulus*, *Saül* ou *Léonidas*, pour relever le caractère extrêmement traditionnel du vers tragique de l'époque. En se référant au destin qui attend Germanicus, Sentius s'exprime à travers l'une des nombreuses inversions que l'on trouve dans la pièce d'Arnault : « Du piège épouvantable où s'engagent tes pas, / L'amour du monde entier ne te sauvera pas. » (I, 4). Une tournure similaire caractérise les vers prononcés par la fille de Régulus à propos de son père infortuné : « Au fond d'un noir cachot Régulus exilé / Par mes vœux chaque jour est en vain rappelé » (I, 2).

L'inversion s'associe souvent à la périphrase, qui est régulièrement préférée au mot propre : le tyran est appelé, dans *Germanicus*, « des faisceaux le possesseur injuste »

¹⁶⁸ Sur la querelle de l'alexandrin au début du XVIII^e siècle, voir Jean-Pierre PERCHELLET, « Houdar de La Motte et la querelle de l'alexandrin », dans *Tragédies tardives. Actes du colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998*, op. cit., pp. 43-51.

¹⁶⁹ STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, éd. Pierre Martino, *Œuvres complètes*, op. cit., t. XXXVII, p. 3.

¹⁷⁰ STENDHAL, *Chroniques pour l'Angleterre. Contributions à la presse britannique*, textes établis et commentés par Keith G. MCWATTERS, traduction et annotation par Renée Dénier, Grenoble, ELLUG, 1980-1995, t. V, p. 315.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 127.

(I, 2) ; de la même manière, dans *Sylla*, le prêtre devient « D'un temple révééré le ministre fidèle » (III, 2). L'expression périphrastique et noble est souvent employée pour décrire les actions les plus simples et communes ; nous pouvons observer plusieurs exemples de ce procédé dans le récit que la suivante Elphride fait au cinquième acte des *Vêpres siciliennes* (V, 2) : voulant commencer sa tirade de quarante-neuf vers en évoquant le moment où elle montait les marches de l'église, la narratrice affirme : « Du lieu saint à pas lents je montais les degrés ». De même, elle définit de la sorte l'heure de la prière : « Le peuple prosterné sous ces voûtes antiques, / Avait du roi-prophète entonné les cantiques. » Les désordres de la révolte sont désignés comme « les cris tumultueux d'une foule en fureur » et la tombée de la nuit est décrite par l'expression suivante : « La nuit répand sur nous ses voiles ténébreux ».

L'inflation rhétorique est souvent due à un foisonnement d'adjectifs qui, liés à des substantifs inhérents à la sphère sémantique du sang et de la douleur, forment des épithètes figés et récurrents. À ce propos, nous pouvons faire référence au *Louis IX* d'Ancelet, où, à travers la tirade de Chatillon, on évoque les « funestes projets », les « funestes combats » et les « revers affreux » dont les Français ont été les protagonistes au cours de leur croisade (I, 2). Une série significative d'épithètes se trouve aussi dans les vers que la nourrice de Marie Stuart prononce à la vue de l'échafaud préparé pour la reine d'Écosse : « L'échafaud redoutable au milieu de la salle, / L'exécuteur farouche et la hache fatale / Ont frappé mes regards et mes esprits glacés. » (V, 2). De même, Saül, évoquant le monstre qui le persécute, ne peut s'exprimer que par des épithètes similaires ; il affirme : « [...] il [le monstre] attache, avec des cris affreux, / Sa morsure infernale à mes flancs douloureux » (III, 4).

Si cette surabondance verbale, alourdissant le propos et le rendant parfois obscur, apparaît dominante dans la tragédie de la Restauration, il est nécessaire d'observer, toutefois, qu'à partir de 1825 le style tragique connaît une évolution vers le naturel tout à fait remarquable. Les grands changements qui se vérifient au cours de cette année si cruciale, d'ailleurs, ne pouvaient pas être sans répercussions sur le code tragique : dans un contexte de contrastes politiques exaspérés, suite à l'involution autoritaire favorisée par le couple Charles X-Villèle, le combat libéral et le combat romantique semblent finalement se fondre, en 1825, dans la critique conjointe du conservatisme politique et littéraire. Pendant que Stendhal définit, dans *Racine et Shakespeare n° II*, la tragédie romantique

comme « la tragédie en prose qui dure plusieurs mois et se passe en des lieux divers », Mérimée, avec son *Théâtre de Clara Gazul*, inaugure un théâtre livresque, d'inspiration libérale, qui aboutira au genre littéraire des scènes historiques.

Dans cette situation de fermentation, le *Cid d'Andalousie* de Pierre Lebrun donne sa contribution à la double bataille idéologique et dramatique : choisissant un sujet imprégné d'esprit libéral pour forcer de l'intérieur le cadre contraignant des règles classiques, Lebrun met en cause la tyrannie politique ainsi que le despotisme d'un système littéraire oppressif. Le *Cid d'Andalousie* est une pièce audacieuse plus encore pour sa conception stylistique inédite que pour son contenu antimonarchique. Ce fut en particulier une scène (II, 3), devenue célèbre à l'époque comme la « scène du banc », qui choqua les contemporains pour son originalité. La scène présente tout simplement les deux protagonistes, Estrelle et Don Sanche, assis sur un banc, en train de s'entretenir sur leur bonheur amoureux. Leur dialogue simple, passionné et d'un lyrisme nouveau – qui prélude au dialogue entre Hernani et Doña Sol –, s'insérant dans le cadre d'une versification aisée, témoigne d'une rupture flagrante avec le langage d'amour traditionnellement associé au code tragique. Manifestant son bonheur, qui se reflète dans le charme apaisant de la nature nocturne, Don Sanche s'adresse à Estrelle de la sorte :

Pourquoi de ces jardins nous retirer, Estrelle ?
Dans le ciel transparent la nuit brille si belle !
Au banc qui nous a vus tant de fois nous asseoir,
Respirez avec moi l'air embaumé du soir.
Ne vous plaît-elle pas, cette heure aimable et pure,
Où le calme du ciel descend sur la nature,
Où le monde s'efface, où l'homme disparaît,
Où l'âme, seule enfin, jouit de son secret,
Et, libre de témoins, de bruit et de lumière,
Vers ses pensers chéris s'échappe tout entière ?
Le jour souvent nous blesse, et les hommes jaloux
Viennent alors jeter leurs regards entre nous ;
Nous sommes, loin du jour, plus présents l'un à l'autre ;
Mon cœur, plus confiant, est plus voisin du vôtre,
Lui parle, lui répond, l'écoute, l'entend mieux,
Et le sent, et le voit, moins distrait que mes yeux.
Mon Estrelle ! Un moment soyons seuls sur la terre !

Estrelle, s'asseyant sur un banc au milieu des orangers, répond sur le même ton par ces vers : « Oui, je dois la chérir cette heure solitaire ; / J'éprouve du penchant à m'en laisser charmer, / Puisqu'elle rend le cœur plus capable d'aimer. » Des répliques du même genre

s'enchaînent pendant les cent cinquante vers qui suivent, où les deux amoureux continuent à exprimer, à la manière des Roméo et Juliette shakespeariens, leurs sentiments réciproques.

Le seul journal qui en 1825 défend la nouveauté du ton et du style du *Cid d'Andalousie* est le *Globe*. Dans le numéro du 7 mars, l'un de ses rédacteurs, Auguste Trognon, affirme :

[...] quand on se prosterne devant la vide magnificence de la versification de *Fiesque*, quand on tressaille d'enthousiasme aux niais et sonores maximes de *Régulus*, quand on se perd avec ravissement dans les vapeurs du style de *Saül* et de *Cléopâtre*, on doit être bien choqué de la façon de dire généralement simple et unie de M. Lebrun. Les vers de comédie abondent dans son ouvrage ; il aime à appeler les choses par leur nom, et fuit l'ambition des périphrases. Le mouvement enfin est plutôt en dedans qu'au dehors de la diction ; et plus les sentiments sont élevés, plus ils se produisent avec simplicité et franchise. Voilà ce qui a été chez lui le principal objet du blâme, voilà ce que nous y louons.

Après 1825, le changement des goûts du public fait en sorte que le *naturel* devienne l'un des buts prioritaires des auteurs tragiques. Népomucène Lemercier, qui jusqu'à cette date a toujours défendu le vers classique, affirme, dans la préface des *Martyrs de Souli ou l'Épire moderne*, qu'il n'a pas craint d'exprimer, à travers ses choix stylistiques, « le naturel et le vrai qu'adopte l'école des Muses étrangères, plus naïves et plus hardies en cela que les nôtres¹⁷² ». D'une façon similaire, dans l'*Avant-propos* de son *Roi fainéant*, Ancelot déclare s'être approché d'un style plus simple et essentiel de la sorte :

[...] tout en tâchant de conserver dans l'exécution de cette tragédie les qualités qu'on avait bien voulu reconnaître dans mes précédentes compositions dramatiques, je n'avais rien négligé pour que le dialogue de celle-ci offrît plus de simplicité, pour que l'expression fût plus ferme et plus concise, pour que le langage fût dépouillé de cette phraséologie poétique si souvent et si amèrement reprochée à la tragédie classique¹⁷³.

De même, Andrieux, dans la préface de *Lucius Junius Brutus*, parlant de soi-même à la troisième personne et se définissant comme « un vieillard », décrit ainsi son opération de simplification stylistique :

¹⁷² Népomucène LEMERCIER, *Préface des Martyrs de Souli ou L'Épire moderne*, *op. cit.*, p. XXXIII.

¹⁷³ Jacques ANCELOT, *Avant-propos du Roi fainéant*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 263.

[...] quant au style, ne pouvant se donner ni la sublime énergie de Corneille, ni la perfection désespérante de Racine, ni l'éclat magique de Voltaire, il a voulu écrire simplement, naturellement ; il a fait, en un mot, une pièce *à parler*, et non pas à *déclamer* : C'est un essai qui n'est peut-être pas bon, mais qui peut indiquer à des poètes plus habiles que ledit vieillard des routes nouvelles¹⁷⁴.

Plus de vingt ans plus tard, lorsqu'il est reçu à l'Académie Française, François Ponsard s'exprime d'une manière similaire, en évoquant le parcours stylistique accompli par la tragédie et en prononçant la condamnation définitive de toute imitation anachronique des formes cornéliennes et raciniennes : « Cette imitation est morte ; sont mortes avec elle la mauvaise élégance, la périphrase, la pauvreté d'idées vêtue de lambeaux de rhétorique, l'horreur du mot propre¹⁷⁵ », déclare-t-il.

La querelle qui oppose le mot propre et la périphrase, cela est bien connu, s'inscrit en plein cœur de la bataille entre romantiques et classiques. Il est nécessaire de souligner que lorsque Vigny, dans sa célèbre *Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre et sur un système dramatique*, retrace l'épopée du mot *mouchoir* si longtemps exclu du langage tragique, c'est une lutte séculaire pour la liberté d'expression qu'il entend évoquer : l'apparition du mot en question au théâtre est à considérer comme une conquête à la fois dramatique et sociopolitique. Une notation écrite par Sainte-Beuve en 1844 met efficacement en évidence, bien qu'avec un peu d'ironie, ce lien profond qui existe au cours des années 1820 entre la bataille pour la réforme stylistique de la tragédie et celle pour la réforme libérale en politique :

[...] avant 1830, chaque mot simple en tragédie voulait un combat et coûtait à gagner presque autant, je vous assure, qu'un député libéral à la chambre durant le temps de la majorité Villèle. M. Chauvelin nommé, ou un mot propre à travers toute la scène, c'étaient d'insignes triomphes¹⁷⁶.

Au cours de la Restauration, le mot propre n'arrive pas à s'imposer dans le code tragique ; même les réformateurs les plus audacieux sont contraints de reculer devant des préjugés esthétiques durs à surmonter. Nous avons déjà évoqué, à ce propos, le cas du « mouchoir brodé » que Lebrun est obligé de remplacer, en 1820, par un « tissu embelli » ;

¹⁷⁴ François ANDRIEUX, *Préface de Lucius Junius Brutus*, op. cit., p. VIII.

¹⁷⁵ François PONSARD, *Discours de réception à l'Académie Française prononcé le 4 décembre 1856*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy, 1865, t. I, pp. 1-30. Voir p. 24.

¹⁷⁶ Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « Notice sur les ouvrages de M. Lebrun », dans Pierre LEBRUN, *Œuvres*, op. cit., t. I, p. XXII.

de même, en 1825, l'emploi du mot « chambre » est l'une des raisons qui poussent la critique classiciste à contester l'auteur du *Cid d'Andalousie*¹⁷⁷. Tout en évitant les détours périphrastiques, même un novateur comme Lebrun continue à esquiver les mots appartenant au langage courant, comme *cheval* ou *mariage*, et à leur préférer les substantifs afférant au registre sublime, tels que *destrier* et *hymen* (II, 3).

Si à la consécration de la bourgeoisie libérale sous le règne de Louis-Philippe correspond l'affirmation du vocabulaire réaliste à l'intérieur du drame romantique, la tragédie des années 1830, tout en simplifiant visiblement ses structures syntagmatiques, ne renonce pas à son appareil linguistique traditionnel. Dans un article sur le *Louis XI* de 1832, Patrick Berthier a analysé le style tragique tempéré et vaguement prosaïque élaboré pendant la Monarchie de Juillet par ce poète « juste-milieu » par excellence qu'est Casimir Delavigne¹⁷⁸. Son langage élégant mais sobre, ses vers suivant le rythme classique mais caractérisés par une aisance inédite constituent les marques distinctives d'une forme tragique – modérée et dépoluée par l'influence de l'écriture romantique – qui semble correspondre parfaitement aux goûts du public bourgeois du Théâtre-Français. Le style « honnête » et « raisonnable » qu'il bâtit¹⁷⁹, dont ses adversaires dénoncent le prosaïsme et la platitude, en arrive parfois à toucher au truisme et au lieu commun : Berthier ne manque pas de relever la banalité de formules telles que « Chaque pas dans la vie est un pas vers la mort » (I, 9), ou « Il n'est pauvre ici-bas qu'un plus pauvre n'envie » (III, 3). Dans le cadre de son vers aisé, cependant, Delavigne ne peut pas se passer de termes du langage noble traditionnel comme « hymen » (III, 7) ou « trépas » (IV, 9).

Le vocabulaire réaliste s'insère, au moins en partie, dans le code tragique seulement dans les années 1840, lorsque la dramaturgie de l'objet est désormais devenue un facteur fondamental de l'art théâtral ; un exemple significatif de cette insertion se trouve dans les premiers vers de la *Lucrèce* de Ponsard, où la protagoniste s'adresse à la nourrice en lui disant :

Lève-toi, Laodice, et va puiser dans l'urne
L'huile qui doit brûler dans la lampe nocturne.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. XXI.

¹⁷⁸ Patrick BERTHIER, « Casimir Delavigne et ses parodistes : ou de *Louis XI* à *Louis Bronze* (1832) », *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, n°178-179, 1993, pp. 61-72.

¹⁷⁹ Les deux termes sont utilisés par Charles Maurice dans un article paru dans le *Courrier des théâtres* le 20 février 1832.

[...]
Et je veux achever de filer cette laine,
Avant d'éteindre enfin la lampe deux fois pleine.

L'huile, la lampe et la laine constituent, au même titre que le mouchoir évoqué par Vigny, autant de mots propres dont on pourrait probablement retracer l'épopée aboutissant à l'apparition au théâtre¹⁸⁰.

Dans *Charlotte Corday*, le vocabulaire réaliste est d'autant plus frappant qu'il se lie à la description de la vie de campagne ; Mme de Bretteville, par exemple, en énumérant les actions de la routine quotidienne de Charlotte, affirme (I, 4) :

Elle soigne mes prés, traite avec mes fermiers,
Cueille et met au pressoir les fruits de mes pommiers
[...]
Elle se plaît, après qu'elle a rangé les fruits,
À lire dans la cour sur les marches du puits.

Ces vers montrent de façon emblématique l'effondrement d'un système rhétorique plus que millénaire, ce système que le classicisme français a repris des rhéteurs antiques et médiévaux. Rappelons brièvement que le modèle rhétorique cicéronien prévoyait une hiérarchie bien précise des *genera dicendi*, une tripartition des styles – *humilis*, *medius* et *sublimis* (bas, moyen et élevé) – qui a connu une grande fortune tout au long de l'époque médiévale et moderne. Selon la doctrine issue de cette longue tradition, le genre tragique, associé au style élevé, n'admet pas l'emploi d'un langage afférent au registre humble. En outre, selon le schéma traditionnel de la *rota Virgilii*, qui associe les trois styles à trois catégories différentes d'objets, classés par ordre de dignité, le style élevé (*stilus gravis*) – dont l'*Énéide* fournit l'exemple le plus illustre – ne peut prendre comme objet de représentation que certaines classes de personnes, d'animaux et de plantes. En particulier, les seules espèces végétales admissibles dans le *stilus gravis* sont le cèdre et le laurier, plantes consacrées par la tradition héroïco-mythique. Les arbres fruitiers ne peuvent rentrer que dans le *stilus mediocris*, style que Virgile a illustré par ses *Géorgiques*¹⁸¹. Les vers de

¹⁸⁰ Pour une analyse stylistique ponctuelle de la *Lucrèce* de Ponsard, voir Patrick BERTHIER, « Réévaluation de la *Lucrèce* de Ponsard (1843) », *Littératures classiques*, op. cit., pp. 51-60.

¹⁸¹ Sur l'origine de la division traditionnelle des styles et sur la théorie médiévale de la *rota Virgilii*, voir le cours d'Antoine COMPAGNON, *Théorie de la littérature : la notion de genre*, leçon 5 du 16 mars 2001, « Rhétorique des genres : la roue de Virgile », disponible sur : <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>.

Ponsard que nous venons de citer – où des éléments afférents à la sphère du *stilus mediocris*, tels que les arbres fruitiers, s'insèrent dans le *stilus gravis* tragique – violent radicalement ces préceptes millénaires. La tragédie semble avoir complété son parcours évolutif : en 1850, la rupture des hiérarchies rhétorico-stylistiques traditionnelles et l'intégration définitive du mot propre dans le code tragique annoncent la disparition imminente d'un genre théâtral désormais dénaturé.

La question du mot propre, qui occupe une place privilégiée dans le débat dramatique de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, se lie étroitement à celle, non moins débattue à la même époque, du *mot approprié* au personnage tragique. Le manque de cohérence entre le caractère ou la condition de celui-ci et son langage est l'un des reproches majeurs que les novateurs adressent au système classique au cours des années 1820. C'est le reproche que fait le *Globe*, par exemple, au *Fiesque* d'Ancelet, où l'esclave noir Hassan, personnage de niveau social et moral très bas, ne parle pas de manière moins élégante et spirituelle que le noble génois ; sur ce personnage, le globiste Duvergier de Hauranne écrit le 14 décembre 1824 : « Cet infâme assassin exprime dans les termes les plus choisis les idées les plus ingénieuses. [...] son langage, en perpétuelle contradiction avec ses actions, semble appartenir plutôt à un Grec du temps de Périclès qu'à un esclave africain. » Duvergier de Hauranne refuse, plus généralement, un style tragique qui uniformise et aplatit toute sorte de voix, « qui fait parler un Italien comme un Grec, un valet comme un héros, une femme du peuple comme une jeune fille en proie à un premier amour ».

En 1825, tirant profit de ces critiques et de l'exemple illustre de Lope de Vega, qui « osa faire parler un Africain en son idiome », Lemer cier fait en sorte que le colonel noir qu'il met en scène dans ses *Martyrs de Souli* garde « une teinte de son langage créole ». Il justifie son choix en écrivant :

[...] il m'eût été facile de conformer la diction de l'Africain que j'introduis en scène, à celle des autres interlocuteurs : mais il m'a semblé que son éloquence naturelle deviendrait moins frappante, et que l'artifice et les ornements de notre langage poétique s'accorderaient mal avec son ignorance de la civilisation raffinée qui

Sur la roue de Virgile, voir également Ernst R. CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen-âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, t. I, p. 324 et p. 367.

nous l'inspire, et lui prêteraient une fausseté de ton qui, manquant d'analogie avec sa figure et sa couleur, choquerait par son invraisemblance¹⁸².

Lemercier confère donc à son personnage une voix particulière et un langage qui, tout en s'inscrivant encore à l'intérieur du moule de l'alexandrin, présente des traits uniques et distinctifs, tels que l'absence de l'article et la conjugaison de tous les verbes à l'infinitif. De cette langue décharnée et réduite à l'essentiel, Lemercier tire parfois des effets inédits de vérité et de force expressive, comme dans le cas du dernier alexandrin prononcé par le colonel noir : « Esclavage durer jusqu'à la fin du monde ! » (V, 6). L'irrationalité et le désordre tragique de l'Histoire se traduisent de manière poignante dans le dépouillement grammatical de cet idiome pseudo-créole. Le corollaire logique de l'adaptation du mot au locuteur tentée par Lemercier devrait être la mise en place d'une pluralité de voix aboutissant au mélange des styles et des registres linguistiques. L'auteur des *Martyrs de Souli*, cependant, n'en arrive à rompre avec la séparation classique des genres et des styles que dans des drames historiques tels que *Pinto* ou *Richelieu ou la Journée des Dupes*, alors que l'autarcie et l'imperméabilité du genre tragique à toute infiltration du comique restent pour lui des valeurs intouchables¹⁸³.

Si le comique au sens propre ne se glisse dans le code tragique, et de façon plutôt limitée, qu'après 1830, la tragédie de la Restauration nous offre déjà des situations dramatiques qui fêlent l'uniformité du registre sublime : alors que Lebrun, dans le *Cid d'Andalousie*, expose au ridicule le roi de Castille, frappé du plat d'une épée (II, 8), Lucien Arnault, dans son *Dernier jour de Tibère* de 1828, donne une représentation de la fausse mort et du réveil du vieil empereur qui n'est pas sans rappeler celle de la léthargie de Géronte dans le *Légataire universel* de Régnard (IV, 5). Encore en 1828, Ancelot ouvre son *Olga* par un long dialogue entre deux esclaves, débattant sur les grands thèmes de la servitude et de la liberté humaines. L'intrusion de ces deux personnages de basse extraction sociale dans un contexte sérieux et dans un ouvrage de registre soutenu scandalise Pierre Duviquet, qui manifeste son embarras lorsqu'il s'agit de déterminer le

¹⁸² Népomucène LEMERCIER, *Préface des Martyrs de Souli, ou L'Épire moderne, op. cit.*, pp. XXXV-XXXVI.

¹⁸³ Lemercier exprime ses idées sur la séparation nette entre les genres dans la *Préface de Frédégonde et Brunehaut*, où il proclame sa fidélité absolue aux règles dans la composition d'ouvrages appartenant aux grands genres de la tradition classique. Il affirme : « Quand je m'en écartai [des règles classiques], ce ne fut 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. » Voir Népomucène LEMERCIER, *Préface de Frédégonde et Brunehaut, op. cit.*, pp. XII-XIII.

genre de la pièce d'Ancelet. Dans son *Examen critique d'Olga*, il se demande : « Ni tragédie par l'intervention des valets comiques, ni comédie par l'atrocité du sujet, ni drame à raison de la grandeur des personnages, que sera donc la pièce nouvelle ? » Quoique ces « valets comiques » ne parlent qu'en alexandrins classiques et à propos de sujets graves, Duviquet en arrive à définir l'ouvrage comme un « *drame mixte*, mélange de tragique, de comique, de grotesque même, où tous les tons sont admis, depuis le langage le plus hardi des passions violentes, jusqu'aux proverbes populaires¹⁸⁴ ».

Il faut attendre la Monarchie de Juillet pour assister à une véritable insertion du comique à l'intérieur d'un ouvrage tragique. Si déjà en 1829 Delavigne met en scène le doge Marino Faliero se mêlant à la populace pour conspirer contre une aristocratie arrogante (III, 3), ce n'est qu'en 1832, avec la représentation d'un Louis XI ridiculement lâche et faible, qu'il touche vraiment au comique et au grotesque. Dans le troisième acte de *Louis XI*, la mise en scène d'un groupe de paysans et de leur rencontre avec le roi (III,3) n'a d'autre fonction que celle de faire ressortir le caractère craintif et susceptible du protagoniste de la pièce : l'insouciance et la bonne santé des paysans, chantant, dansant et exprimant leur philosophie de vie simple et naturelle (« Travail, bon appétit et bonne conscience, / Sommeil à l'avenant, voilà notre science », affirme l'un d'eux), contraste comiquement avec l'attitude du roi hanté par l'idée de la mort et se plaignant sans arrêt de ses maux imaginaires (« Je souffre », « Je me sens mal », répète-t-il). Aucun contraste formel et linguistique, toutefois, ne reflète la distance caractérielle et sociale qui existe entre le roi et les paysans : tous les personnages représentés par Delavigne s'expriment à travers le même vers élégant et aisé. L'auteur n'entend pas se servir du ressort trop réaliste de la pluralité des voix, qui briserait l'uniformité stylistique globale de l'ouvrage tragique¹⁸⁵. Tout en intégrant dans une certaine mesure le comique, le code tragique des années 1830 compte encore sur l'homogénéité verbale garantie par un alexandrin qui, conservant *grosso modo* son identité originelle, contient et recompose les mouvements centrifuges d'une conscience et d'un goût dramaturgique renouvelés.

¹⁸⁴ Pierre DUVIQUET, *Examen critique d'Olga, ou l'Orpheline moscovite*, dans Jacques ANCELOT, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 176. Dans la présente édition, le texte d'*Olga* se trouve aux pp. 157-174, l'examen critique de Duviquet aux pp. 175-177.

¹⁸⁵ Au XIX^e siècle, le roman se prête bien plus que la tragédie à incarner cet idéal polyphonique que Bakhtine érige en trait distinctif de la littérature réaliste moderne. À ce propos, voir Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1993 (éd. originale Moscou, Khoudojestvennaïa Literatoura, 1975).

La preuve de l'intégrité gardée par l'alexandrin classique est le maintien du rythme binaire, scandé par les accents musicaux qui terminent chacun des deux hémistiches et qui marquent les pauses principales de la césure et de la rime. Nous savons qu'au cours du XVIII^e siècle, dès la célèbre « querelle du vers », plusieurs poètes et théoriciens français avaient durement attaqué ce rythme binaire et la déclamation « chantée » qui l'accompagnait, basée sur l'alternance entre une intonation suspensive ascendante et une intonation conclusive descendante. Pour rompre la monotonie de la déclamation chantée, il était nécessaire d'abolir le privilège accentuel de la césure et de la rime : visant à ce but, les novateurs du XVIII^e proposaient en même temps de multiplier les coupes à ponctuation forte et de modifier la position traditionnelle des deux intonations suspensive et conclusive¹⁸⁶. Un théoricien particulièrement audacieux, Louis-Pierre de Longue, en arriva même à formuler une première théorie de ce « rythme ternaire » qui sera tant apprécié par les dramaturges romantiques¹⁸⁷. Cependant, ces velléités théoriques ne trouvèrent aucune application concrète dans la tragédie de l'époque et l'alexandrin ne subit aucune réforme vraiment significative.

Le rythme, la césure et la rime classiques gardent leur inviolabilité, au moins dans les pièces de genre tragique, encore au XIX^e siècle, tout au long de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. L'alexandrin tragique reste plus au moins conforme au modèle classique même après 1830, malgré l'influence exercée par les théories et les réalisations romantiques¹⁸⁸. À ce propos, Patrick Berthier a bien montré que, même dans une tragédie aux traits modernes comme le *Louis XI* de Delavigne – tragédie à sujet historique, aux tons parfois ouvertement comiques et à grand spectacle –, les infractions par rapport aux règles de la versification classique sont négligeables. Berthier ne relève que de très rares

¹⁸⁶ Sur ces tentatives de réformer l'alexandrin au XVIII^e siècle, voir Georges LOTE, *Histoire du vers français*, t. VIII, partie III : « Le XVIII^e siècle », section II : « La déclamation », Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994, pp. 111-137.

¹⁸⁷ Louis-Pierre de LONGUE, *Raisonnemens hazardés sur la poésie française*, Paris, Didot, 1737, pp. 94-95

¹⁸⁸ Sur les innovations prosodiques et rythmiques que les romantiques (et en particulier Victor Hugo) imposent au vers théâtral, voir Yves GOHIN, « Le renouvellement de l'alexandrin dans le théâtre de Hugo », dans *Voir des étoiles. Le théâtre de Victor Hugo mis en scène*, Paris-Musées, 2002, pp. 62-69. Cependant, comme l'a montré Guy Rosa, il ne faut pas surestimer l'importance de la question du vers dans la réforme théâtrale romantique. C'est parce qu'ils proposent des contenus idéologiques et moraux dérangeants, et non parce qu'ils enfreignent les règles de la versification classique, que les grands drames romantiques choquent l'opinion publique et inquiètent les institutions. Voir Guy ROSA, « Hugo et l'alexandrin de théâtre aux années 1830 : une question secondaire », *Cahiers de l'association des Études françaises*, AIEF, n°52, 2000, pp. 307-328.

changements de coupe, rejets, contre-rejets et enjambements, ce qui prouve la persistance du rythme binaire et la prééminence encore incontestable de la césure et de la rime¹⁸⁹.

La seule modification de l'alexandrin qui soit bien visible dans les textes tragiques, c'est la présence de pauses rythmiques supplémentaires par rapport à celle de la césure, pauses marquées par une ponctuation plus dense, et en particulier par le foisonnement des points de suspension. Ce signe de ponctuation est de plus en plus délégué, à partir des années 1820, de traduire le pathétique des situations dramatiques où l'émotion et la confusion mentale coupent le fil du discours et de la pensée du héros. Ce n'est pas un hasard si nous trouvons les premiers exemples significatifs de ce procédé expressif dans les monologues de grands personnages interprétés par Talma, comme Sylla ou Charles VI. Le dictateur mis en scène par Jouy, en réfléchissant, puis en rêvant à voix haute, prononce des vers comme les suivants : « Malheureux !... Il dit vrai... Je le suis. Est-ce vivre, / Que subir les tourments où ma grandeur me livre ? » Il continue en bégayant : « Je veux... Ils me tueront... Tout-puissant, glorieux, / Que puis-je désormais demander à nos dieux ?... » Il termine enfin son rêve sur ces dix syllabes : « Sylla le veut... l'ordonne... obéissez ! » (IV, 8). De même, le roi dément représenté par La Ville de Mirmont s'exprime par ces vers hachés : « Je ne suis plus roi... non... mais je suis père encor ! / Chers enfants !... Quels lambeaux !... Ils vous couvrent à peine. / Quoi !... La misère ainsi près de moi vous ramène ?... » (IV, 4). Dans les deux cas, il faut interpréter les points de suspensions comme une sorte d'indication de scène, ou plutôt, puisque la représentation a précédé la publication des deux pièces, comme l'enregistrement des pauses expressives que Talma a introduit dans sa déclamation.

La vraie question, pour comprendre l'évolution du vers tragique au XIX^e siècle, n'est donc pas celle de la facture et de l'écriture de l'alexandrin mais celle de sa diction, ou plutôt celle de la réforme de la déclamation. Nous savons que Talma, dans la dernière partie de sa carrière, est le principal promoteur de cette réforme. En particulier, après 1815, il s'essaie à des rôles comiques (comme dans *l'École des vieillards* de Delavigne) et dramatico-grotesques (comme dans *Richard III et Jeanne Shore* de Lemercier) ; il se rapproche encore plus du jeu des acteurs anglais par sa pantomime et son pathétique ; il montre enfin un naturel et un réalisme inédits dans l'interprétation de rôles tragiques originaux, comme ceux de Sylla et de Charles VI que nous venons d'évoquer, où il rêve et

¹⁸⁹ Voir Patrick BERTHIER, « Casimir Delavigne et ses parodistes: ou de *Louis XI* à *Louis Bronze* (1832) », *Revue d'histoire du théâtre*, op. cit., pp. 63-64.

déraisonne tout haut. Au cours de cette période d'expérimentation, sa diction se fait moins déclamée, moins « chantée », et se rapproche du style parlé et prosaïque. S'il ne néglige pas la césure et la rime, il multiplie et amplifie les pauses expressives, de telle sorte que la primauté accentuelle et mélodique de rime et césure en résulte estompée¹⁹⁰.

À l'exclusion des points de suspension, cette réforme de la déclamation ne laisse pas beaucoup de traces dans les textes tragiques ; en revanche, elle modifie profondément la manière de les réciter et de les lire, et même de relire les classiques des siècles précédents. À ce propos, Georges Lote cite un passage très significatif du *Cours analytique de littérature générale* de Népomucène Lemercier, où ce dernier, grand admirateur et ami de Talma, analyse le rythme des vers qui composent le célèbre récit de Théràmène dans la *Phèdre* de Racine. Après avoir loué le vers classique et avoir condamné toute sorte d'écart par rapport à celui-ci (il s'en prend surtout à l'enjambement), Lemercier montre, comme le dit très bien Georges Lote, « que dans l'alexandrin la coupe musicale dominante n'est pas invariablement attachée à la sixième syllabe, que celle-ci n'est pas forcément un temps privilégié, et que la voix ne fait pas forcément une chute sur la douzième¹⁹¹ ». Nous reprenons ici une partie de l'analyse de Lemercier, citée intégralement par Lote :

À peine nous sortions des portes de Trézène,

Vers suspendu par le sens, et que suit l'hémistiche détaché :

Il était sur son char.

Maintenant la moitié d'un vers, et un autre tout entier, enchaînés dans une seule phrase :

Ses gardes affligés
Imitaient son silence, autour de lui rangés.

[...]

Maintenant Racine va mettre la césure à la troisième syllabe, et en détachera neuf pour l'élégance du reste de son vers ; celui qui suit marche d'une pièce, le troisième se rompt deux fois en son premier hémistiche, et sa dernière moitié s'unit au dernier vers qui termine la phrase :

Cependant, sur le dos de la plaine liquide,

¹⁹⁰ Sur les dernières années de la carrière de Talma et sur sa réforme de la déclamation, voir Georges LOTE, *Histoire du vers français*, partie III : « Le XVIII^e siècle », section III : « Les genres et les formes. La versification. Du classicisme au romantisme », Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, t. IX, pp. 293-342.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 330.

S'élève à gros bouillons une montagne humide :
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.¹⁹²

L'analyse de Lemercier témoigne certainement d'une sensibilité nouvelle, d'un rapport renouvelé avec la versification et la réception du vers tragique, un rapport qui, grâce surtout à l'exemple de Talma, privilégie désormais la syntaxe plutôt que les aspects de la déclamation et du chant. Cette nouvelle sensibilité et cette nouvelle conception du rythme poétique, comme nous l'avons dit, n'ont pas des répercussions évidentes sur le plan textuel des tragédies du XIX^e siècle, si l'on excepte la présence massive des points de suspension. Il y a, cependant, d'autres moyens, dont les effets sont bien plus immédiatement perceptibles au fil du texte, par lesquels les dramaturges de l'époque cherchent à remodeler la versification classique. À partir des dernières années de la Restauration, en particulier, les auteurs tragiques se servent souvent de passages en prose ou bénéficiant d'une versification autonome – passages qui s'insèrent comme des « corps étrangers » dans le texte versifié – pour couper, quoique de façon seulement temporaire, le rythme monocorde de l'alexandrin. Ces « corps étrangers » sont principalement des prières, des proclamations de personnages inspirés, des chansons ou des citations de livres.

Comme exemple de prière, nous pouvons citer la belle proclamation déiste faite par le roi de Suède Gustave-Adolphe devant ses soldats agenouillés (IV, 8) ; défendant la cause de la religion protestante et s'adressant à Dieu, il affirme :

C'est en faveur d'un culte esclave
Que nous nous armons ici-bas.
[...]
Nous ne voulons pas par la crainte
Des humains régenter la foi ;
Mais nous voulons que sans contrainte,
Chacun t'aime suivant sa loi.

Si dans ce cas Lucien Arnault recourt à la rime croisée et à l'octosyllabe, Soumet se sert de rimes plates, croisées et embrassées, ainsi que de l'alternance entre l'octosyllabe et l'alexandrin, dans les vers de rébellion anti-romaine qu'il met dans la bouche d'une Norma

¹⁹² *Ibid.*, pp. 330-331. Georges Lote tire ce passage de Népomucène LEMERCIER, *Cours analytique de littérature générale, tel qu'il a été professé à l'Athénée de Paris*, Paris, Nepveu, 1817, t. I, pp. 476-78.

inspirée par les dieux gaulois (IV, 3)¹⁹³. Pendant qu'une symphonie se fait entendre et que des prodiges animent la forêt druidique, la prêtresse monte sur l'autel et proclame à son peuple :

Assez, assez longtemps Rome fut votre reine,
Gladiateurs, jetés aux tigres de l'arène ;
Assez de vils combats ont dégradé vos mains ;
Cherchez pour la victoire un plus noble théâtre :
Ne savez-vous mourir, guerriers d'amphithéâtre,
Que pour amuser les Romains ?
Que je hais les Romains ! Ils sont cruels, perfides,
Sacrilèges, fallacieux,
Et par des serments parricides
Ils placent leurs forfaits sous la garde des cieus.
Effaçons leurs noms de la terre :
Haine, vengeance, liberté ;
Ne laissons plus gémir le monde tributaire
Sous le poids accablant de leur éternité.
Brisons leur joug sanglant, rejetons leur tutelle.

L'émergence des pulsions de révolte se traduit par un déchaînement verbal qui se soustrait à l'ordre quiet de la versification traditionnelle : le désordre passionnel et l'élan vers la liberté exprimés par Norma se reflètent dans le brisement d'un moule formel trop rigoureux et contraignant.

En ce qui concerne l'intrusion de brèves chansons à la versification autonome dans le tissu des alexandrins tragiques, nous en trouvons des exemples significatifs dans l'*Olga* d'Ancelet et dans le *Louis XI* de Delavigne dont nous venons de parler. Accompagnée par la mandoline de son amie Béatrix, Olga entonne une chanson divisée en cinq strophes, évoquant l'Italie que l'héroïne vient de quitter (II, 1). Le refrain de ce petit motif est le suivant :

Salut, riant pays, beau ciel, sol parfumé,
Où tout respire la tendresse,
Où la douleur s'endort, où l'on est mieux aimé ;
Champs heureux où l'air embaumé
A la douceur d'une caresse !

¹⁹³ Rappelons que Voltaire avait déjà ouvert la voie de l'expérimentation dans la versification tragique par son *Tancrède*, où il s'était servi pour la première fois de la rime croisée.

Si dans les cas de la prière et du discours dicté par la divination le registre se maintient haut et le ton reste grave – ce qui rattache ces corps étrangers à la tradition des stances cornéliennes –, la chanson, avec son ton léger et élégiaque, produit un écart stylistique bien plus fort à l'égard de l'alexandrin tragique. La rupture stylistique est moins nette dans le cas de *Louis XI*, où la chanson gaie des paysans s'insère d'une façon plus naturelle dans le cadre du mélange des genres opéré par Delavigne ; le cours uniforme de la versification, cependant, n'en est pas moins perturbé. Voilà le motif insouciant répété par le paysan nommé Marcel (III, 1 et III, 2) :

Quel plaisir !...Jusqu'à demain
Sautons au bruit du tambourin;
Pour étourdir le chagrin,
Fillettes,
Musettes,
Répétez mon refrain !

Dans le même ouvrage de Delavigne, nous avons aussi un passage en prose, une citation tirée du *Rosier des guerres* écrit par Louis XI ; le passage est le suivant (V, 7) :

Quand les rois n'ont point égard à la loi, ils ôtent au peuple ce qu'ils doivent lui laisser, et ne lui donnent pas ce qu'il doit avoir. Ce faisant, ils rendent leur peuple esclave, et perdent le nom de roi : car nul ne doit être appelé roi, hors celui qui règne sur des hommes libres.

Le détachement formel de ce passage en prose par rapport aux vers qui l'entourent semble surdéterminer l'écart entre la sagesse que le roi montre dans sa production littéraire et la déraison qui caractérise son comportement au cours de la pièce. Les voix contrastantes de la prose et de la poésie reflètent les deux âmes opposées de ce souverain capricieux et lunatique.

De manière générale, nous pouvons affirmer que les stratégies d'insertion de corps structurellement autonomes à l'intérieur du tissu des alexandrins correspondent, du moins dans une certaine mesure, à des moyens d'expression d'une pluralité de voix niée en première instance par l'uniformité de la versification traditionnelle. Cette ouverture progressive du code tragique à une certaine polyphonie énonciative se manifeste aussi à travers le recours de plus en plus fréquent à la stichomythie et à la parcellisation du vers, dont les fragments scandent les différentes répliques d'un dialogue serré entre deux ou plus

personnages. Ce procédé, comme l'a montré Jean-Pierre Perchellet, est déjà amplement présent dans la tragédie du XVIII^e siècle : l'accentuation du pathétique et la spectacularisation progressive connues par le théâtre des Lumières impliquent un enchaînement plus rapide des scènes et des répliques, qui se raccourcissent et se multiplient¹⁹⁴.

Si le vers haché devient, au siècle des Lumières, l'une des formes d'expression privilégiées d'un pathos mélodramatiquement débordant, la tragédie du XIX^e siècle en généralise et en systématise l'emploi, tout en l'associant à trois situations dramatiques typiques. À la situation classique, aux contenus variables, où la stichomythie et la fragmentation de l'alexandrin coïncident avec l'acmé pathétique de l'action, s'ajoutent les situations nouvelles et bien définies de l'altercation idéologique et du débat public choral. En ce qui concerne la première et la plus traditionnelle de ces situations où l'unité du vers se brise, la tragédie du XIX^e siècle ne fait que suivre les modèles des siècles précédents : l'alexandrin racinien partagé en deux et composé par la réplique d'Œnone (« Hippolyte ? Grands Dieux ! ») et celle de Phèdre (« C'est toi qui l'as nommé. ») est un exemple extrêmement illustre de ce procédé¹⁹⁵. L'intensité du pathos, touchant à son point culminant, se traduit en concision et en densité expressive. Si à l'époque classique le vers tragique ne se divise que très rarement en plus que deux ou trois parties, dans la période post-mélodramatique il subit une parcellisation beaucoup plus radicale : les répliques, suite à l'exacerbation générale des situations pathétiques, se réduisent souvent à des monosyllabes ou à des expressions bi-syllabiques. C'est ce qui arrive dans la *Marie Stuart* de Lebrun lorsque Burleigh, Leicester et Melvil voient l'acte de condamnation signé par Élisabeth ; leurs trois réactions occupent un seul hémistiche (IV, 9) :

BURLEIGH
C'en est fait.

LEICESTER
Ciel !

MELVIL
Hélas !

¹⁹⁴ Voir Jean-Pierre PERCHELLET, *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814, op. cit.*, pp. 113-114 et pp. 149-175.

¹⁹⁵ Le célèbre alexandrin racinien se trouve dans la troisième scène du premier acte de *Phèdre*.

De même, dans le *Cid d'Andalousie*, l'alexandrin en arrive à s'étendre sur cinq répliques lorsque Don Sanche révèle à Estrelle qu'il est l'assassin de Don Bustos (IV, 4) :

DON SANCHE

[...] Ton déplorable frère,
Le mien...

ESTRELLE

Ah ! Quel regard !

DON SANCHE

Je viens...

ESTRELLE

Sanche !

DON SANCHE

C'est moi !

Moi ! Moi !... Je l'ai tué.¹⁹⁶

Nous pouvons citer encore, dans le cadre du répertoire tragique de la Monarchie de Juillet, le vers parcellisé à travers lequel Soumet dramatise l'admission de culpabilité de Norma face à son peuple ; l'empressement d'Orovèse et de Ségeste, qui demandent à Norma de livrer le nom de la prêtresse qui a enfreint ses vœux, le désespoir de Pollion, l'hésitation et puis la révélation de Norma se renferment dans l'espace d'un seul alexandrin atomisé (IV, 5) :

SEGESTE

Son nom ?

NORMA

C'est...

POLLION

Malheureux !

OROVÈSE

Quelle est-elle ?

¹⁹⁶ En ce qui concerne le dialogue morcelé, il ne faut pas oublier le grand modèle des structures cornéliennes. Dans ce cas, par exemple, Lebrun s'inspire sans doute de la scène du *Cid* où Rodrigue rencontre Chimène après avoir tué son père (III, 4). Le vers 855 se compose de quatre répliques : les exclamations désespérées de Chimène (« Hélas ! » et « Je me meurs ») s'alternent aux tentatives de Rodrigue d'instaurer un dialogue (« Écoute-moi » et « Un moment »). Sur les questions de la stichomythie et de la fragmentation du vers chez Corneille, voir Sharon HARWOOD-GORDON, *The poetic style of Corneille's tragedies : an aesthetic interpretation*, Lewiston (N.Y.), Queenston (Canada), E. Mellen press, 1989.

NORMA

C'est moi.

Dans des cas de ce genre (qui dans notre corpus sont assez nombreux), le vers, réduit à une série de fragments rebondissant d'une réplique à l'autre, perd son identité originelle : la pluralité des voix qui le composent – ou plutôt qui le décomposent – en bouleverse le rythme et en rend la rime presque imperceptible.

Quant à la deuxième des situations dramatiques que nous avons mentionnées, celle de l'altercation idéologique, la fragmentation de l'alexandrin s'y présente comme le reflet d'une divergence d'idées et d'une dichotomie axiologique irréductibles. Le débat religieux entre Louis IX et le sultan égyptien Almadan, dans le *Louis IX en Égypte* de Lemercier, est un exemple poignant de cette correspondance entre le choc des paradigmes idéologiques et celui des syntagmes composant le fil du vers. La confrontation serrée entre les vertus de Mahomet et celles de Jésus donne lieu à un dialogue dont l'animosité croissante se traduit par le passage de la stichomythie à l'éclatement du vers (III, 3) :

ALMADAN

[...]

Osez-vous comparer votre prophète au nôtre ?

L'un de tous ses rivaux fut l'exterminateur.

LOUIS

L'autre, des affligés le doux consolateur.

ALMADAN

L'un promet à nos sens d'éternelles délices.

LOUIS

L'autre ravit notre âme à d'éternels supplices.

ALMADAN

Il nous cache la mort, s'il ne peut nous sauver.

LOUIS

Il nous montre la mort, et nous la fait braver.

ALMADAN

Il fait les rois du monde.

LOUIS

Aux cieux il nous couronne.

ALMADAN
Il commande.

LOUIS
Il conseille.

ALMADAN
Il punit.

LOUIS
Il pardonne.¹⁹⁷

Nous pouvons trouver un autre exemple intéressant de ce procédé dans le *Lucius Junius Brutus* d'Andrieux. L'opposition des valeurs éthiques auxquelles font référence d'un côté le fils de Brutus, Tibérius, et de l'autre son ami antirépublicain Arons s'exprime à travers l'opposition des champs sémantiques des substantifs prononcés par les deux personnages ; tandis qu'Arons fait appel à des concepts appartenant à la sphère axiologique des exigences personnelles et privées, Tibérius s'en remet aux valeurs de l'abnégation et du dévouement envers la chose publique (III, 3) :

ARONS
Que n'es-tu fils du roi !

TIBERIUS
Que n'es-tu citoyen !
[...]

ARONS
L'amitié...

TIBERIUS
Le devoir...

ARONS
Ton danger...

TIBERIUS
La patrie...

¹⁹⁷ Le modèle de référence est encore une fois le dialogue cornélien. Chez Corneille, toutefois, la stichomythie ne dépasse que très rarement les quatre vers ; nous pouvons citer le cas de la confrontation serrée entre Maxime et Cinna : « M. : Vous la voulez sanglante [la plaie], et la rendez douteuse. / C. : Vous la voulez sans peine, et la rendez honteuse. / M. : Pour sortir de ses fers jamais on ne rougit. / C. : On en sort lâchement si la vertu n'agit. » (*Cinna*, II, 2).

Enfin, en ce qui concerne la situation dramatique du débat public, elle semble constituer, à partir de 1830, l'aboutissement de ce parcours de recherche de la choralité et de la polyphonie que les auteurs tragiques les plus novateurs de la Restauration n'ont fait que commencer. Il est possible de repérer un exemple significatif de cette situation dans le *Lucius Junius Brutus* que nous venons de citer. Au cours de la confrontation publique entre les idéaux monarchiques défendus par Mamilius et les idéaux républicains représentés par Brutus, c'est la pluralité des jugements épars et contrastants des citoyens romains qui se traduit par l'éparpillement des syntagmes formant l'alexandrin. Après le discours de Mamilius, les différentes voix d'un peuple appelé à l'expression démocratique de ses propres opinions résonnent (II, 7) :

UN HOMME DU PEUPLE

Il a fort bien parlé.

[...]

UN AUTRE HOMME DU PEUPLE

Je l'approuve.

UN AUTRE

Paix donc !

LE PREMIER

Le roi !...

LE SECOND

La république !...

Dans une tragédie extrêmement tardive telle que la *Charlotte Corday* de Ponsard, tout orateur fameux imposant sa vision idéologique *d'en haut* disparaît ; le peuple se fait lui-même responsable de l'énonciation d'idées surgissant directement *d'en bas*. Dans la sixième scène du quatrième acte, après une discussion entre plusieurs jacobins inquiets à cause de la montée des girondins, l'un des citoyens monte sur une chaise et s'adresse à ses amis qui l'entourent. Le morcellement prolongé des vers devient dans ce cas l'expression mimétique de la concision rhétorique d'un peuple simple et pragmatique :

L'ORATEUR

– Qui descend dans la rue, alors qu'on se fusille ?

LES CITOYENS

Nous.

L'ORATEUR

Qui se fait tuer ?

LES CITOYENS

Nous.

L'ORATEUR

Qui prit la Bastille ?

LES CITOYENS

Nous.

L'ORATEUR

Qui fit le dix août ?

QUATRIEME CITOYEN

C'est nous qui l'avons fait.

L'ORATEUR

Et le trente-un mai ?

LES CITOYENS

Nous.

L'ORATEUR

Oui ; c'est nous en effet.

La révolution est donc notre conquête

– Qui doit en profiter, alors ?

QUATRIEME CITOYEN

Ceux qui l'ont faite.

L'ORATEUR

Eh bien, à quoi nous sert de nous être battus ?

– Sommes- nous mieux logés ?

PREMIER CITOYEN

Non, vraiment.

L'ORATEUR

Mieux vêtus ?

LES CITOYENS

Non.

L'ORATEUR

Mieux nourris ?

LES CITOYENS

Non. Non.

L'ORATEUR

C'est la même misère,
Pire encor. – Nous manquons même du nécessaire.

LES CITOYENS

C'est vrai. C'est vrai.

Continuant sa série de questions rhétoriques, le jacobin convainc les autres citoyens du fait que les girondins sont les vrais ennemis du peuple et qu'il faut les éliminer pour garantir la réussite de la révolution. La succession entraînant des répliques se termine sur les cris populaires de « Vive la liberté ! », « Marchons ! », « Semptembrisons / les traîtres girondins qui sont dans les prisons ! » La polyphonie débouche ainsi sur la superposition des voix exprimant une seule volonté chorale.

Il est nécessaire de remarquer, afin de souligner la portée de l'effort de Ponsard pour l'obtention de cet effet polyphonique, que dans cette scène la fragmentation du vers est accompagnée par d'autres stratégies de rupture du cours linéaire des alexandrins : le citoyen orateur lit publiquement des passages en prose écrits par Marat (tels que « Quand donc comprendrons-nous que la liberté ne peut être établie que par la violence ? »), passages dont la férocité jacobine contraste avec le chant doux et innocent entonné par un groupe d'enfants de passage : « Le rossignol chante, / Sous la feuille il chante, / Pendant l' mois d' mai, / Pendant le joli mois de mai. » L'alexandrin – marque distinctive à laquelle le genre tragique, même au XIX^e siècle, ne renonce pas – ne peut être accepté, dans les productions les plus tardives, que grâce au contrepois de ces stratégies qui en brisent le rythme et en bouleversent l'identité.

Le mot et le vers tragique, tout en continuant à s'ériger en coefficients de résistance classique, suivent, pendant la Restauration et la Monarchie de Juillet, un parcours évolutif lent et inexorable, un parcours qui semble préparer, accompagner et enfin continuer celui du mot et du vers romantique. Il serait sans doute utile et historiquement correct de voir la bataille hugolienne pour l'affirmation d'un vers « libre, franc, loyal¹⁹⁸ » comme une étape ponctuelle – et certainement capitale – de ce processus plus ample d'évolution stylistique que connaît le théâtre tragique au cours de la première moitié du XIX^e siècle.

¹⁹⁸ C'est ainsi que Victor Hugo définit le vers du drame romantique à venir dans sa *Préface de Cromwell*. Voir Victor HUGO, *Cromwell*, éd. Jean-Jacques Thierry et Josette Mélèze, dans *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, vol. I, pp. 409-454. Voir p. 441.

VI. Les règles classiques : les unités et le personnage

Dès le début du XVIII^e siècle, les unités, piliers structurels de la tragédie classique, sont soumises, au moins autant que l'alexandrin, à de dures critiques. Ces critiques, toutefois, ne se concrétisent par des expériences théâtrales vraiment novatrices qu'à partir de 1759, lorsque la scène est débarrassée de la présence encombrante du public¹⁹⁹. C'est surtout la règle de l'unité de lieu qui est graduellement assouplie et contournée : le nouveau goût du spectacle visuel et des détails matériels de l'action, pouvant finalement s'exprimer sur une scène libre et spacieuse, se traduit par l'application de décors multiples, dont l'usage est systématisé en particulier par De Belloy. Le principe de la concentration spatiale, assumant une souplesse aux traits vaguement préclassiques, en arrive à inclure dans ses marges de tolérance élargies les lieux adjacents d'un même palais ou d'une même ville²⁰⁰.

Si l'Empire, avec ses velléités de purisme, favorise le retour à un respect plutôt strict des unités traditionnelles, la Restauration renoue avec l'expérimentation et avec la malléabilité normative de l'époque prérévolutionnaire. Certes, les voix des défenseurs intransigeants des unités restent, tout au long des années 1820, les plus nombreuses et les plus influentes. Nous avons déjà eu l'occasion d'illustrer la manière dont le *Journal du commerce, de politique et de littérature* fait de la « conservation des unités grecques » une question de sauvegarde de l'honneur et du prestige culturel français ; et de même nous avons cité le propos de ce feuilletoniste du *Journal des Débats* selon lequel « dès qu'on baisse la toile, ne fût-ce que pour passer de l'antichambre dans le salon, l'unité de lieu est totalement violée »²⁰¹. La cause de la résistance classique est aussi soutenue par ces poètes qui, comme Népomucène Lemercier, tout en créant des situations tragiques d'une grande originalité, n'entendent pas dissocier ces contenus inédits du cadre traditionnel des unités classiques. L'auteur de *Frédégonde et Brunehaut*, présentant sa pièce, déclare

[...] avoir manifesté de nouveau, en observant le respect des trois unités grecques et latines, que les écarts et l'indépendance du genre nommé romantique ne produisent

¹⁹⁹ Sur les tentatives d'expérimentation scénique qui précèdent 1759, voir Renaud BRET-VITTOZ, *L'Espace et la scène : dramaturgie de la tragédie française, 1691-1759*, op. cit.

²⁰⁰ À ce propos, voir Jean-Pierre PERCELLET, *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., pp. 145-148.

²⁰¹ Nous avons cité les deux articles en question dans notre premier chapitre, respectivement aux pages 34 et 38.

point d'émotions plus profondes et plus vives que n'en fournit la seule application exacte de nos classiques règles dans les mouvements passionnés artistement circonscrits en de sages limites²⁰².

D'un autre côté, cependant, les critiques des réformateurs à l'égard des unités et des invraisemblances qu'elles produisent se font de plus en plus dures et pressantes. Le choix de Pichat de situer le cinquième acte de son *Léonidas* dans les mêmes lieux que les quatre précédents et de ne pas déplacer la scène à Sparte, où le jeune Agis aurait dû informer les Grecs sur le sacrifice des trois cents, suscite une réaction véhémement de la part du globiste Duvergier de Hauranne, qui le 14 janvier 1826 commente :

C'est à Sparte que se passait cet acte, à Sparte où nous attendait le tableau le plus intéressant. Au milieu de l'inquiétude générale, un guerrier arrivait couvert de sang et de poussière ; et ce laconique récit, « Ils sont tous morts, je meurs, » terminait dignement cette épopée dramatique. Croit-on que ce dénouement ne valût pas bien le songe de Xerxès et les horribles déclamations d'Archidamie ? M. Pichat a craint sans doute de fatiguer l'imagination des classiques, et c'est pour aller au plus court qu'il nous a reconduits dans la tente de Xerxès.

De la même façon, dans un article non signé du 23 décembre 1824, le *Globe* s'en prend au *Germanicus* d'Arnault père pour « les langueurs des discours, qu'il eût été si facile de remplacer par des actions vives et naturelles, sans blesser en rien la règle si chère de l'unité de temps et de lieu » ; « il n'eût fallu pour cela que consentir à sortir du palais », ajoute le feuilletoniste. Il est intéressant d'observer que cette affirmation présuppose une conception des unités plutôt souple : tandis qu'Étienne Becquet considère le simple passage du héros tragique de l'antichambre au salon comme une infraction intolérable de l'unité spatiale, le journaliste du *Globe* ne voit aucune violation de la règle dans le déplacement des personnages en dehors du palais.

Cette divergence d'opinions entre les deux feuilletonistes est d'autant plus significative qu'elle dénonce le caractère aléatoire et discrétionnaire assumé par le concept d'unité pendant la Restauration : chacun en propose désormais sa définition, en en donnant une interprétation qui s'adapte à sa propre conception dramatique. Du combat entre les classiques et les romantiques la plupart des dramaturges tirent une conception des unités, et en particulier de l'unité spatiale, parfaitement conforme à ce code intermédiaire qui

²⁰² Népomucène LEMERCIER, *Préface de Frédégonde et Brunehaut.*, op. cit., pp. XII-XIII.

caractérise la littérature tragique de l'époque. Dans un article du 14 janvier 1826, se plaignant de la médiocrité de la dramaturgie « semi-romantique », Duvergier de Hauranne commente ainsi l'évolution connue par les unités :

Voilà où en est aujourd'hui la lutte entre le catholicisme et le protestantisme littéraire ; chacun propose sa petite transaction, et rien n'est plus curieux que d'entendre raisonner sur les unités ces semi-romantiques dont les salons de Paris commencent à se peupler. Ils avaient d'abord compris dans l'unité de lieu tous les appartements d'un même palais, puis tous les palais d'une même ville. Plus hardis aujourd'hui, une courte distance, comme, par exemple, celle de Paris à Saint-Cloud, ne les effraie pas trop.

En ce qui concerne l'unité de lieu, l'une des transactions les plus intéressantes est proposée par Lucien Arnault dans *Pierre de Portugal*. Critiqué pour avoir situé l'action en partie « à Lisbonne dans le palais des rois » et en partie « dans la campagne voisine », l'auteur justifie ses choix de la sorte :

Vingt-quatre heures sont fixées pour l'accomplissement d'une action dramatique. Ce laps de temps a paru la concession la plus forte que l'imagination du spectateur pût accorder à la durée d'événements qui, dans la réalité, s'achèvent en deux heures ; les entr'actes sont donc censés remplir l'espace qui n'est pas consacré à la portion visible du drame. Dans ces entr'actes, les personnages ne cessent pas d'agir et de se mouvoir ; pourquoi cette action et ce mouvement ne les conduiraient-ils pas d'un lieu à un autre ? Pourquoi n'auraient-ils pas la faculté de parcourir une distance proportionnée au temps que notre imagination accorde à l'intervalle de deux actes ? Il me semble important qu'une action commence et se termine dans le même lieu, parce que cette condition est une garantie contre l'abus qu'on pourrait faire du déplacement permis aux personnages d'un drame²⁰³.

Certes, la possibilité d'un changement de lieu au cours des entractes et celle d'une unité garantie par la coïncidence entre le décor du premier acte et celui du dernier sont des idées plutôt communes dans cette période. Lucien Arnault, cependant, parvient à charger cette conception de l'espace dramatique d'implications stylistiques et idéologiques précises. Thématissant l'opposition spatiale entre « le palais des rois » de Lisbonne et « la maison très simple, entourée de bois » où vit Inès de Castro, l'auteur revendique la prérogative de varier son style pour mettre en scène des personnages appartenant à des

²⁰³ Lucien ARNAULT, *Préface de Pierre de Portugal*, dans *Œuvres dramatiques*, Paris, Firmin Didot, 1865, vol. I, p. 178. Dans le volume I de la présente édition, *Pierre de Portugal* se trouve aux pp. 187-270, la préface de l'auteur aux pp. 177-185.

classes sociales différentes. C'est ainsi qu'il se demande : « [...] pourquoi, dans une composition destinée à reproduire un tableau des événements de la vie humaine, n'introduirait-on pas les contrastes de style nécessités par ceux des personnages, des sentiments et des situations²⁰⁴ ? » L'opposition spatiale se fait, en outre, dichotomie morale : la simplicité et l'honnêteté bourgeoise de l'habitation d'Inès contrastent avec le luxe d'un palais royal peuplé de courtisans dépravés et intrigants. Après un deuxième acte où la visite de Pierre chez Inès forme une parenthèse de bonheur amoureux à l'écart des fastes de la Cour, le déplacement d'Inès au palais royal correspond à un voyage vers l'échec et vers la mort : la jeune femme ne peut que se heurter aux préjugés d'une classe aristocratique qui refuse toute ingérence extérieure et qui, empêchant la montée sociale de l'héroïne bourgeoise, raffermi son autarcie inviolable. Dans ce sens, la circularité de la conception spatiale, garantie par le fait que l'action « commence et se termine dans le même lieu », semble surdéterminer au niveau structurel les idées d'immobilité et d'imperméabilité sociales contre lesquelles la pièce avance sa critique.

Si une telle mobilisation métaphorique de l'espace – déjà proche de celle qui sera effectuée par les romantiques²⁰⁵ – n'est certainement pas commune dans la dramaturgie tragique de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, les nombreuses violations ou « réinterprétations extensives » de l'unité de lieu que l'on y relève répondent de manière générale à des exigences poétiques et à des critères expressifs bien définis. Le déplacement de la scène entre le premier et le deuxième acte, suivi d'un retour au décor initial dans l'acte final, est par exemple un procédé récurrent et riche en implications sémantiques. Parmi les auteurs qui en font un usage significatif, outre Lucien Arnault, nous pouvons mentionner Pierre Lebrun, qui s'en sert aussi bien dans sa *Marie Stuart* que dans son *Cid d'Andalousie*. Dans le premier cas, « la scène est en Angleterre (1587) au château de Fotheringay. Le premier et le cinquième acte se passent dans l'appartement de Marie ; les autres, dans une salle ouverte de toutes parts sur les jardins de Fotheringay ». Si le passage à l'extérieur de l'appartement de Marie reflète le mouvement centrifuge vers la possibilité anti-tragique de la liberté et de la réconciliation, le retour à l'espace fermé initial représente la frustration de ce mouvement. Dans le cas du *Cid d'Andalousie*, « la scène est

²⁰⁴ *Ibid.*, pp. 179-180.

²⁰⁵ Sur la valeur symbolique et métaphorique de l'espace dans la dramaturgie romantique, voir en particulier Anne UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839, op. cit.*, pp. 503-565.

à Séville, au XIII^e siècle (1284). Les I^{er}, III^e et V^e actes se passent dans l'Alcazar, ancien palais des rois mores ; le II^e et le IV^e dans les jardins et la maison de Doña Estrelle et de don Bustos ». Le déplacement vers l'habitation d'Estrelle incarne l'aspiration à un bonheur intime et privé, aspiration dont l'effondrement coïncide avec la reconduction des personnages vers les espaces du pouvoir.

Les passages de l'espace fermé à l'espace ouvert et vice versa sont souvent significatifs. Dans le *Sylla* de Jouy, par exemple, « la scène se passe à Rome ; dans les quatre premiers actes, dans le palais du dictateur ; dans le cinquième, au Forum » : le déplacement de l'action vers la place publique, aussi bien dans ce cas que dans celui de la *Virginie* de Latour, symbolise la chute du despotisme et le retour du pouvoir dans les mains du peuple. Au contraire, dans un cas comme celui de *l'Élisabeth de France* de Soumet, le passage des « rochers d'Aldovéra » au palais de Philippe d'Espagne traduit par des termes spatiaux le processus d'écrasement des opinions et des sentiments subi par les personnages.

La dialectique entre ouverture et fermeture de l'espace dramatique fait souvent en sorte, dans la tragédie des années 1820, que l'action soit déplacée, d'un acte à l'autre, dans les différents palais et places d'une même ville. Plus que dans l'ensemble de la pièce, par conséquent, c'est à l'intérieur de chaque acte que l'intégrité du lieu de l'action doit être rigoureusement garantie : le changement de décor au cours des entractes devient une pratique extrêmement commune, qui a l'effet de transformer les actes en unités autonomes au niveau spatial. C'est ce qui arrive dans le *Fiesque* d'Ancelet, où l'on passe du palais de Fiesque au palais de Verrina et de celui-ci au palais ducal de Gênes, et encore dans le *Marino Faliero* de Delavigne, où la scène se déplace respectivement du palais du doge à celui de Lioni et de ce dernier à la place Saint-Jean-et-Paul. De même, dans la *Jeanne d'Arc* de Soumet, les étapes du martyre de l'héroïne à Rouen coïncident avec autant de lieux emblématiques situés dans la ville : la prison, le palais de justice, la vieille place du palais de justice et enfin la grande place centrale où l'on dresse le bûcher.

À partir des dernières années de la Restauration, plusieurs auteurs dramatiques déplacent l'action tragique d'une région à l'autre et même d'un État à l'autre, franchissant la barrière spatiale constituée par les remparts de la ville : si Ancelet, par exemple, partage l'action d'*Olga* entre la Petite-Tartarie et la Moscovie, Pichat situe les différentes parties de l'intrigue de son *Guillaume Tell* dans les divers cantons suisses. Dans les années 1840,

enfin, la volonté – plus prétendue que réelle – d'un retour au classicisme le plus pur n'empêche ni Ponsard de partager la scène de sa *Lucrece* entre Rome et Collatie ni Mme de Girardin de déplacer l'action de *Cléopâtre* d'Alexandrie à Tarente. Toute sorte de déplacement du lieu de l'action est désormais virtuellement possible, pourvu que le changement de décor ne soit pas pratiqué au cours de l'acte, à l'intérieur duquel l'intégrité spatiale reste encore essentiellement inviolable.

En ce qui concerne l'unité de temps, le code tragique de la Restauration et de la Monarchie de Juillet se maintient beaucoup plus près de la tradition. Certes, la mise en scène de plus en plus fréquente de faits d'histoire médiévale et moderne circonscrit l'intrigue dramatique dans une dimension temporelle bien déterminée ; toutefois, à l'intérieur de cette dimension historique – définie souvent par l'indication explicite de l'année où les événements représentés se déroulent –, l'action tragique ne dépasse que rarement le cadre canonique des vingt-quatre heures.

Lorsque le déplacement spatial des protagonistes présuppose nécessairement l'infraction des vingt-quatre heures, comme dans les cas des voyages d'Olga de la Petite-Tartarie à la Moscovie et de Cléopâtre de l'Égypte à l'Italie, le texte évite soigneusement de fournir au spectateur tout repère chronologique, ce qui conforte l'impression d'une extrême concentration temporelle des événements. Dans certains cas, comme dans le *Cid d'Andalousie* ou les *Enfants d'Édouard*, les indications de lumière révèlent que l'action se développe sur deux ou trois jours, ce qui semble constituer l'étendue temporelle maximale que l'action tragique peut supporter : tout en mettant en scène l'Histoire, la tragédie se focalise sur un moment culminant et ponctuel du fait historique ; elle préfère se concentrer sur la crise et sur l'acmé dramatique précédant la catastrophe plutôt qu'illustrer l'événement dans sa globalité et dans toute son étendue spatio-temporelle. La seule exception à ce procédé, d'ailleurs très tardive, est probablement constituée par *Charlotte Corday*, où Ponsard se préoccupe d'insérer l'assassinat de Marat à l'intérieur d'un contexte historique et social qu'il traite amplement, montrant les causes et les conséquences du geste de l'héroïne. Un dessin historiquement si vaste et ambitieux ne peut se traduire que par la violation continue et systématique de l'unité de temps : prenant comme point de départ le 22 septembre 1792, à savoir le moment où « *la République vient d'être proclamée par la Convention* », l'action se prolonge, passant par plusieurs étapes intermédiaires, jusqu'au 17 juillet 1793, date de l'exécution de Charlotte Corday.

Pour en revenir à la règle des vingt-quatre heures, généralement respectée par les auteurs tragiques de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, il est nécessaire de remarquer que certains d'entre eux, tout en comprimant l'action à l'intérieur de cet espace temporel limité, parviennent à conférer aux notations d'heure et de temps une valeur sémantique pleine et inédite. Nous pouvons faire référence, à ce propos, à la scène du banc dans le *Cid d'Andalousie*, où la nuit participe activement des sentiments des amants, et encore par exemple au *Vallia* de Latour, où le protagoniste décrit l'heure nocturne comme un allié précieux de ses desseins criminels. En attendant la tombée de la nuit, le duc des Goths se lance dans la tirade suivante (II, 6) :

La nuit !... Dans leurs forêts, sombre et vieille retraite,
Mes pères s'inspiraient de son horreur secrète ;
Les ténèbres jetaient dans ces cœurs indomptés
Des rêves de grandeur, de nobles voluptés,
Et ce fut d'une nuit orageuse et profonde
Que sortit leur projet de saccager le monde.
La nuit ! De nos penchants elle irrite l'ardeur,
Elle nous affranchit d'une vaine pudeur,
Et de tous les objets les formes effacées
Ne laissent rayonner que nos seules pensées.
L'homme esclave au grand jour, dont l'éclat le poursuit,
Reprend la liberté dans l'ombre de la nuit.
La nuit ! De nos complots, fidèle confidente,
Elle endort sous nos coups la victime imprudente.
Lorsqu'un homme est tombé le poignard dans le sein,
Elle emporte en fuyant le nom de l'assassin ;
Et si quelques regards interrogent son ombre,
Elle reste toujours silencieuse et sombre.
La nuit vient me servir, elle vient m'inspirer,
Et c'est avec la nuit que je vais conspirer.

Nous pouvons aussi citer, enfin, le cas de *Marino Faliero*, où le son de la cloche de Saint Marc scande le temps en augmentant l'effet de suspense au fur et à mesure que la quatrième heure du matin – l'heure où la révolte antinobiliaire doit se déclencher – s'approche (actes III et IV)²⁰⁶.

²⁰⁶ Cette cloche vénitienne menaçante n'est pas sans rappeler la cloche parisienne qui annonce le massacre de la Saint-Barthélemy dans le *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier. Dans la quatrième scène du quatrième acte de cet ouvrage, les préparatifs des conjurés catholiques sont décrits par la didascalie suivante : « *La cloche sonne trois fois, lentement. Guise et tous les autres courtisans mettent un genou en terre, en croisant les épées. Ils restent dans cette position pendant le discours de Lorraine.* »

Quant à l'unité d'action, quoique respectée en général, elle est ponctuellement minée par la création de scènes douées d'une certaine autonomie et non fonctionnelles à l'avancement de l'intrigue. Les principes structurels et génétiques de la tragédie du XIX^e siècle, moins conformes à un modèle fixe et plus complexes que ceux qui règlent la tragédie des siècles précédents, ne semblent pas toujours pouvoir être définis à partir du procédé traditionnel de la construction à rebours²⁰⁷. Des scènes telles que la célèbre « scène du banc » du *Cid d'Andalousie* ne sauraient s'accorder à la norme classique de l'organicité de chaque partie par rapport à l'ensemble de la composition dramatique. C'est pour cette raison, d'ailleurs, que le public du Théâtre-Français accueillit très sévèrement le tableau dramatique créé par Lebrun ; comme le rappelle Sainte-Beuve, « le parterre trouva qu'une telle scène était un hors-d'œuvre, qu'elle entravait la rapidité de l'action, en un mot, qu'elle violait ouvertement la règle, *Semper ad eventum festina* ; il fut inexorable²⁰⁸ ». À cette même règle ne sauraient se conformer non plus les nombreuses scènes de « couronnement temporaire » que Lucien Arnault dissémine dans ses tragédies : au contraire, c'est justement grâce à leur caractère aléatoire et à leur excentricité par rapport au fil de l'action que ces scènes peuvent surdéterminer structurellement le message politique hautement contestataire de l'incongruité et de la précarité de la monarchie restaurée²⁰⁹.

De même, les différentes scènes « de boudoir » que l'on trouve dans l'*Élisabeth d'Angleterre* d'Ancelet ne paraissent pas participer directement au développement de la trame tragique. Pierre Duviquet ne peut percevoir la scène où la comtesse de Suffolck exalte longuement les qualités des ouvrages shakespeariens que comme un excursus complètement superflu ; c'est ainsi qu'il écrit : « Quel rapport a-t-elle à la tragédie ? [...] M. Ancelet a cru utile de faire une profession de foi sur Shakespeare. C'est là tout le secret

²⁰⁷ Les enjeux de ce procédé ont été mis en évidence par Georges FORESTIER dans *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck esthétique, 1996.

²⁰⁸ Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « Notice sur les ouvrages de M. Lebrun », dans Pierre LEBRUN, *Œuvres, op. cit.*, t. I, pp. XXX-XXXI. Le *Globe*, au contraire, loue la scène du banc exactement parce qu'elle comporte une pause dans le développement de l'action. Dans un article du 3 mars 1825, la feuille de Paul Dubois exalte l'originalité de cette scène de la sorte : « [...] la scène française ne nous rappelle le souvenir de rien de semblable, et nous ne trouvons à nous reporter qu'à la délicieuse entrevue de *Roméo* et de *Juliette*. Heureuse nouveauté que celle d'une de ces situations tranquilles, où l'action dramatique semble suspendue, où le temps cesse pour ainsi dire de marcher, et où le spectateur, libre de l'idée du passé comme de l'avenir, n'a qu'à se reposer dans la pure et naïve jouissance de ses émotions du moment. »

²⁰⁹ Voir plus bas, pp. 270-285. Le chapitre VI de la seconde partie de ce travail est consacré à la situation dramatique du couronnement temporaire et à l'usage significatif qu'en fait en particulier Lucien Arnault dans ses tragédies de la Restauration.

de la tirade. » Duviquet relève également la gratuité de la scène où les dames d'honneur examinent les étoffes précieuses qu'elles vont offrir à la reine ; sur ce tableau de vie courtesane il se demande : « Que fait cette petite galanterie domestique au terrible événement qui se prépare ? » Ou encore, à propos de la scène où la reine essaie le bandeau qui lui est offert par la duchesse de Nottingham, le critique affirme : « On croit que cet incident aura des suites ; il n'en est plus question. Était-ce la peine de distraire le spectateur par ce trait de coquetterie puérite ? [...] Tout cela [...] ralentit la marche de l'action »²¹⁰.

Les commentaires critiques de Duviquet sont l'expression emblématique de la perplexité des classiques intransigeants face à une tragédie moderne qui, aspirant à caractériser les personnages et le contexte où ils s'insèrent de manière plus nuancée et plus réaliste, s'attarde sur des détails de mœurs et de vie quotidienne au lieu de mener l'action droit au but. Cette nouvelle tendance contestée par les classiques se traduit significativement, à partir des années 1820, par la tentative de création d'une « tragédie de caractère », à savoir d'une tragédie qui tend plus à multiplier les situations faisant ressortir le caractère d'un personnage qu'à concentrer les effets d'une action unique et serrée. C'est Étienne Jouy qui, en 1821, publiant son *Sylla*, revendique la paternité de ce nouveau genre de tragédie qui semblerait constitutivement incompatible avec les principes classiques de l'organicité et de la concaténation rigoureuse des scènes. Dans la préface qu'il met en tête de sa pièce, Jouy déclare avoir emprunté le premier cette voie de la tragédie de caractère que Corneille, Racine et Voltaire ont seulement entrevue et indiquée. « Séduit par l'idée que je tentais une route nouvelle – écrit-il – j'ai essayé de peindre, pour le théâtre, un des plus grands caractères qui aient étonné le monde²¹¹ ». Insistant sur le caractère révolutionnaire de son ouvrage, il continue :

On avait jusqu'ici fait sortir du combat des passions, de la fatalité des événements, le pathétique et la terreur ; j'ai essayé de les faire jaillir de la force d'un seul caractère, d'ouvrir au spectateur les abîmes du cœur chez un homme extraordinaire, et de tirer de là seulement tout l'intérêt de mon ouvrage²¹².

C'est justement la centralisation de l'intérêt sur le personnage qui a valu à Jouy le plus de critiques ; le dramaturge reconnaît d'ailleurs que la contrepartie inévitable de son opération

²¹⁰ Les trois citations sont tirées de Pierre DUVIQUET, *Examen critique d'Élisabeth d'Angleterre*, dans Jacques ANCELOT, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 210.

²¹¹ Étienne JOUY, *Préambule historique de Sylla, op. cit.*, pp. XXV-XXVI.

²¹² *Ibid.*, pp. XXVI-XXVII.

novatrice est « la faiblesse de l'*intrigue* », intrigue – explique-t-il – « que je ne pouvais rendre plus forte sans nuire au développement du caractère de Sylla²¹³ ».

L'expérimentation structurelle tentée par Jouy est d'autant plus intéressante qu'elle s'accompagne d'une construction du personnage extrêmement originale : rompant avec le principe classique de l'intégrité et de la cohérence du caractère tragique, l'auteur fait de Sylla un *homo duplex*, partagé entre les différentes instances qui composent sa personnalité ambiguë. Despote fatigué de l'être, tyran glorifiant la liberté, Sylla réunit les traits de plusieurs héros shakespeariens : s'il s'exclame « Mourir ! Dormir enfin ! » à l'instar d'Hamlet, il est persécuté dans le sommeil, à la manière de Macbeth, par les ombres de ses victimes criant vengeance (IV, 8). Présentant le dictateur comme un mélange de force et de faiblesse, de cruauté et de générosité, Jouy jette les bases d'une conception romantique du personnage, quitte à tenter de réduire la fracture du caractère tragique par une uniformité de style parfaitement classique.

Si *Sylla* ne descend jamais au comique, onze ans plus tard le *Louis XI* de Delavigne, définissable aussi comme « tragédie de caractère », enfreint les barrières traditionnelles entre les registres haut et bas pour créer un caractère plus franchement romantique, conçu comme mélange de tragique et de comique, de sublime et de grotesque. C'est ainsi que Commine décrit la nature ambiguë du roi (I, 3) :

De vices, de vertus quel étrange assemblage !
Là, quel effroi honteux ! là, quel brillant courage !
Que de clémence alors, plus tard que de bourreaux !
Humble et fier, doux au peuple et dur aux grands vassaux,
Crédule et défiant, généreux et barbare,
Autant il fut prodigue, autant il fut avare.

Afin de traduire formellement et structurellement l'ambiguïté foncière du personnage, Delavigne se sert à la fois d'une série de situations non étroitement fonctionnelles au développement de l'action – comme par exemple la visite de Louis XI aux paysans des campagnes qui entourent son château (III, 3) – et d'une pluralité contrastante de registres, qui varient du ton grave de la scène où Nemours menace de tuer le souverain (IV, 8) au ton burlesque de la scène de la soumission de Louis à la volonté de son médecin Coitier (II, 7), passant par le registre tragi-comique de la confession et du

²¹³ *Ibid.*, p. XXVI.

faux repentir du roi face à François de Paule (IV, 6). Plus encore que *Sylla*, *Louis XI* est, comme l'écrit le *Constitutionnel* le 11 février 1832, « une tragédie de caractère [...], où l'action, secondaire, est appelée dans le seul but de faire ressortir les traits du principal personnage ». Le *Journal des Débats* en arrive jusqu'à affirmer, le même jour, que « le drame de M. Casimir Delavigne, n'est pas une tragédie. C'est, à proprement parler, une étude fort approfondie et curieusement, trop curieusement détaillée de Louis XI dans sa vieillesse ». Évoluant vers l'étude de caractère, la tragédie doit nécessairement desserrer, au moins dans une certaine mesure, le nœud strict de l'unité d'action, ce qui porte atteinte à la norme classique de la subordination des différentes situations dramatiques au fil central et polarisant de l'intrigue.

La mise en discussion de l'unité d'action est étroitement liée à l'ébranlement de l'unité et de la cohérence identitaire du caractère tragique²¹⁴. Le personnage double de matrice shakespearienne, qui montre seulement un côté de sa personnalité pour en cacher un autre et qui scinde sa pensée de ses actes ainsi que son essence de son apparence, s'insère progressivement dans la tragédie française à partir des années 1820²¹⁵. Outre *Sylla* et *Louis XI*, nous pouvons compter parmi les représentants de cette nouvelle typologie de personnage tragique – prototype du héros du drame romantique –, le Fiesque qu'Ancelet crée en 1824 en s'inspirant de Schiller. Au premier acte, Ancelet nous présente le personnage comme un débauché, qui ne pense qu'à s'amuser et à faire la cour à la sœur du tyran Octavio. Parmi les jeunes gens oisifs d'une ville – Gênes – désormais accoutumée à la servitude et indifférente à la cause de la liberté, Verrina perçoit Fiesque et en dénonce l'insouciance inacceptable de la sorte (I, 4) :

Voyez, quand tous les maux s'amassent sur nos têtes,
Fiesque s'environner de la pompe des fêtes,

²¹⁴ Dans la treizième leçon de son *Cours de littérature dramatique*, Schlegel voit la scission identitaire du personnage – scission introduite au théâtre par Shakespeare, « premier des peintres de caractère » – comme l'un des éléments qui distinguent les « théâtres romantiques » du « théâtre classique ». Voir August Wilhelm von SCHLEGEL, *Cours de littérature dramatique*, traduit de l'allemand par Mme Necker de Saussure, Paris, A. Lacroix, Verboeckoven et C^{ie}, 1865, vol. II, pp. 158-177.

²¹⁵ La question de la scission du caractère théâtral se lie à celle, bien plus ample, de la crise du personnage dans le théâtre moderne, question qui a fait l'objet de l'étude bien connue de Robert Abirached. Abirached affirme que c'est au XVIII^e siècle, avec le drame bourgeois et les théories dramatiques de Diderot, que cette crise commence. Selon le critique, la conception théâtrale diderotienne bouleverse, en le poussant jusqu'à ses extrêmes conséquences, le concept aristotélicien de mimésis, concept sur lequel la dramaturgie occidentale se fondait depuis l'antiquité. Aspirant à une reproduction parfaite du réel et de l'individuel, le drame bourgeois finit paradoxalement par dénoncer « l'inadéquation de la scène au monde ». Voir Robert ABIRACHED, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, pp. 11-12.

Et, livrant au plaisir ses inutiles jours,
Promener en tous lieux ses coupables amours.

La posture de Fiesque est celle d'un enfant du siècle désillusionné et cynique ; aux reproches de Verrina, qui voudrait le rappeler à l'engagement politique et à la lutte pour la liberté, il répond (I, 5) :

De rêves décevants ma jeunesse bercée
Voulait rappeler Gênes à sa splendeur passée ;
Mais hélas ! par le temps je fus désabusé !
Qui peut rendre la vie à ce corps épuisé ?
Va, crois-moi, n'allons point former de vœux stériles,
Et charger nos beaux jours de chagrins inutiles !

Cependant, un autre noble génois, Fondi, commence à comprendre que l'attitude de Fiesque n'est qu'un expédient habile et trompeur. C'est ainsi qu'il se demande (I, 4) :

Et si ce front serein, cet oubli de soi-même,
D'un courageux espoir utile stratagème,
Abusant tous les yeux, cachait à nos bourreaux
Les vœux d'un citoyen et l'âme d'un héros ?

C'est seulement au deuxième acte que Fiesque montre sa face cachée et ses vraies intentions. Dans le monologue initial, il révèle son dessein secret :

Par mes jeux décevants, le soupçon endormi,
À mes coups préparés livre mon ennemi.
Sa sœur, crédule et vaine, encourage ma flamme,
Et j'aveugle un despote, en trompant une femme.

Ce n'est qu'à la fin du troisième acte, enfin, qu'il fait part aux autres génois de son propos révolutionnaire et au quatrième que l'on découvre qu'il entend régner et non pas rétablir la république. L'unité du caractère est compromise par ce dévoilement seulement partiel et progressif des instances et des aspirations qui le composent : flottant entre l'être et le paraître, entre la tactique discrète et la manifestation de ses projets, le personnage semble assumer une identité différente dans chacun des actes de la pièce.

Le manque de cohérence des caractères est le reproche principal que la critique adresse en 1829 au *Marino Faliero* de Delavigne : plusieurs feuilletonistes de l'époque contestent la réinterprétation que Delavigne donne de la jeune femme du doge, personnage que Byron avait conçu comme l'incarnation même de la pureté et que le dramaturge français rend coupable d'adultère. L'Éléna de Delavigne conserve toute la grâce et la candeur de l'Angiolina byronienne sans en avoir l'innocence : l'auteur français en fait une héroïne double, tiraillée entre la chasteté et la culpabilité, entre l'amour désincarné pour son vieux mari et l'amour passionnel pour Fernando, neveu de celui-ci. Selon Charles Maurice, l'un des principaux détracteurs de Delavigne, « ce personnage, devenu romantique, inspire [...] peu d'intérêt²¹⁶ ». Le rédacteur du *Drapeau Blanc* Martainville en arrive, le 2 juin 1829, à dénoncer l'immoralité de tous les caractères de la pièce, à partir de cette « femme adultère et incestueuse » jusqu'à « son complice » Fernando et à ce « doge qui pour se venger de l'insolence d'un étourdi veut noyer sa patrie dans le sang de ses concitoyens ».

Quant au personnage du doge, prêt au coup d'État pour défendre la réputation de sa femme, il est le produit d'une sorte de synthèse entre le caractère typiquement comique du vieux jaloux et celui du farouche révolutionnaire tragique ; comme l'écrit le *Figaro* le 1^{er} juin 1829, « ce caractère offrait la réunion des principaux traits du Procida des *Vêpres siciliennes* et de Danville de *l'École des vieillards*. M. Casimir Delavigne a réuni deux armées victorieuses pour gagner une troisième bataille ». L'ambiguïté de la figure du doge, qui risque continuellement de franchir la ligne de démarcation entre le tragique et le comique et entre le sublime et le grotesque, pousse aussi Victor Hugo à interpréter *Marino Faliero* comme une sorte de réécriture de *l'École des Vieillards*²¹⁷. Dans le discours qu'il prononce lors de la réception de Sainte-Beuve à l'Académie Française, Hugo rappelle Delavigne de la sorte :

Frappé de tout ce que l'âge peut amener de disproportion et de périls dans la lutte de l'homme avec la vie, de l'âme avec les passions, préoccupé un jour du côté ridicule des choses et le lendemain de leur côté terrible, il fit deux fois *l'École des*

²¹⁶ Charles MAURICE, *Courrier des Théâtres*, 1^{er} juin 1829.

²¹⁷ *L'École des Vieillards*, la comédie la plus connue de Casimir Delavigne, est représentée pour la première fois au Théâtre-Français le 6 décembre 1823.

Vieillards : la première fois il l'appela *l'École des Vieillards*, la seconde fois il l'intitula *Marino Faliero*²¹⁸.

De même, la *Revue de Paris* relève le changement de registre flagrant intervenu dans la transposition du personnage de la pièce byronienne à celle de Delavigne ; celui de Byron est « un doge offensé encore plus qu'un vieillard amoureux ; car il n'aime Angiolina qu'avec un amour de père », alors que « le Faliero français est un *vieux mari* : en dépit de Danville, ce caractère est difficilement tragique : aussi Sténo en parle comme d'un Géronte, d'un Bartholo ! »²¹⁹ Le statut double du personnage, dont les différentes identités de conspirateur et de vieux jaloux sont traditionnellement associées à deux registres opposés, trouble le principe classique de la séparation rigoureuse des genres et des styles.

Après 1830, le succès de la dramaturgie romantique se répercute sur la conception du personnage tragique. Dans *Les Enfants d'Édouard*, Casimir Delavigne s'inspire ouvertement de Shakespeare pour la création d'un Gloucester grotesquement hypocrite et machiavélique, capable d'exprimer sa dévotion envers les deux princes et de conspirer en même temps pour leur perte, de manifester son amitié pour Buckingham avant de commander son élimination, de flatter le peuple tout en le méprisant et d'aduler la reine Élisabeth tout en la diffamant. Réunissant les traits de l'intrigant cynique et gai de la comédie et du tyran sanguinaire de la tragédie, Gloucester est l'exemple du caractère moderne qui touche obliquement aux différents registres devenus désormais perméables.

La référence shakespearienne est également évidente dans le personnage de Junius Brutus, surnommé Brute, qui apparaît dans la *Lucrèce* de Ponsard. La différence entre son surnom et son vrai nom reflète la duplicité de sa personnalité : si l'on associe au premier la folie, la bêtise et la soumission indolente, le deuxième témoigne d'une identité cachée, assoiffée de vengeance et de justice. Révélant à Lucrèce le secret de sa double identité, il affirme : « Brute baise la main du bourreau de son père ; / Mais Junius saurait ce qu'il aurait à faire. » Et encore : « [...] Junius, pour tout dire, / Eût fait trembler de peur ceux que Brute fait rire. » (I, 3). En attendant le jour où, comme une prophétie le lui a indiqué, « le nom qu'on donne aux fous sera fatal aux rois » (II, 1), le sublime Junius reste caché derrière l'image grotesque de Brute, objet des railleries et des vexations des oppresseurs.

²¹⁸ Victor HUGO, « Réponse à M. Sainte-Beuve », *Actes et paroles I*, dans *Œuvres complètes – Politique*, Paris, Robert Laffont, 1985, pp. 113-121. Voir pp. 114-115.

²¹⁹ Amédée PICHOT, « Esquisses de critique contemporaine. Casimir Delavigne », *Revue de Paris*, Slatkine Reprints, Genève, 1972, t. XLI (1832), pp. 162-186. Voir p. 181.

Lorsque la révolte éclate et que Junius montre finalement sa véritable nature, Collatin ne peut que s'adresser à lui en s'exclamant avec étonnement : « Ô toi, qui que tu sois, qui parais un autre homme ! » (V, 3).

Nous pouvons citer encore, en tant qu'exemple de personnage scindé, mélange romantique de natures opposées, le Hassan protagoniste du *Vieux de la montagne* de Latour, émir terrible et tyrannique et en même temps père très tendre et prêt à tout pour le bonheur de sa fille. Faisant part à son conseiller de ses angoisses secrètes et des inconvénients de son pouvoir illimité, Hassan déclare (I, 2) :

Ici même, entre nous, ma parole et mon geste
Vous font trembler, chacun me craint ou me déteste ;
Je suis seul pour marcher dans mon rude chemin,
Et la main d'un ami se glace dans ma main ;
J'ignore quels projets me cache votre zèle,
Et tous, en m'abordant, vous pâlissez ; mais elle !
Mais ma fille ! Ah ! Du moins elle ne me craint pas.
Elle vient en riant se jeter dans mes bras,
Et dans mon abandon mon âme se repose :
Son amour filial se confie et s'impose ;
Quel charme à ses transports il me fait éprouver !

Nous revenons enfin à la tragédie des années 1820 pour signaler que le dédoublement de l'identité s'y traduit, dans certains cas, par la création d'un personnage *maudit* et relégué aux marges de la société qui prélude au héros hugolien. C'est le cas de l'Idamore protagoniste du *Paria* de Delavigne, qui se présente en affirmant : « Je foule un sol fatal à mes pieds interdit ; / Je suis un fugitif, un profane, un maudit... / Je suis un Paria... » (I, 1). Idamore est un exemple emblématique du personnage – à travers lequel le dramaturge dénonce l'hermétisme hiérarchique de la société de la Restauration – qui essaie de parvenir grâce à ses qualités supérieures et qui est sévèrement puni pour sa tentative de perturbation de l'ordre social²²⁰. Devenu chef des guerriers de Bénarès et aimé par la belle Néala, il est persécuté par ses origines honteuses, par un passé ineffaçable qui mine l'intégrité de son identité. Lorsque Néala lui annonce qu'ils pourront se marier, il lui demande troublé (II, 5) :

²²⁰ L'impossibilité du personnage appartenant à l'espace social-dramaturgique inférieur « B » de s'intégrer dans l'espace supérieur « A » deviendra l'un des ressorts fondamentaux du théâtre de Victor Hugo. La dynamique des rapports entre les deux espaces dans le drame romantique est examinée par Anne UBERSFELD dans *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839, op. cit.*, pp. 503-565.

C'est moi que vous aimez, non le chef des guerriers,
Non l'éclat de mon rang, mes titres, mes lauriers ?
Quel que soit l'abandon où l'avenir me livre,
À ces biens fugitifs votre amour doit survivre ?

Idamore cherche à distinguer la donnée contingente de sa condition sociale de la question de l'identité proprement dite, afin de pouvoir conférer une continuité temporelle à son auto-perception identitaire : la mention d'un « moi » qui a précédé et qui suivra le rôle social présent, perçu comme temporaire et éphémère, trahit l'aspiration du personnage à la recomposition des fragments de sa personnalité scindée. Il faut remarquer, cependant, que cette scission identitaire – trait novateur, à travers lequel l'auteur brouille la lisibilité psychologique du personnage et conteste un ordre social aliénant – n'est pas surdéterminée par une rupture de l'unité du ton et du registre tragiques. Delavigne ne se sert de l'élément perturbateur par excellence de cette unité, c'est-à-dire du grotesque, que dans les années 1830, en particulier dans *Louis XI*, où il en neutralise soigneusement les effets par l'utilisation d'un style prosaïque moyen et uniformisant. Telle est probablement, d'ailleurs, la différence principale entre le drame romantique et la tragédie tardive d'un auteur comme Delavigne : là où le premier amplifie les contrastes moraux et sociaux par le biais grinçant du grotesque, la deuxième essaie de sublimer ces contrastes, en les amortissant, comme dans le cas du *Paria*, grâce à une uniformité verbale neutralisante²²¹.

En ce qui concerne la scission identitaire du personnage tragique, nous pouvons également mentionner le cas du caractère de Roger mis en scène par Liadières dans son *Conradin et Frédéric*. Persécuté lui-aussi par le retour d'un passé et d'une identité refoulés, il incarne, au même titre que l'Idamore de Delavigne, le héros fatal aux origines obscures que Victor Hugo développera quelques années plus tard. Le statut déjà « romantique » du personnage se fait évident dans ces vers qu'il prononce en s'adressant à Constance, la femme qu'il aime et qu'il devrait épouser (II, 6) :

[...] Sais-tu bien qui je suis ?
Sais-tu que du destin victime infortunée,

²²¹ Sur le pouvoir de contestation morale et sociale du grotesque dans le théâtre hugolien, voir Olivier BARA, « La malséance au théâtre (1830-1838) : *Hernani*, *Ruy Blas* et le public », dans *Lectures du théâtre de Victor Hugo. Hernani, Ruy Blas*, dir. Judith Wulf, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 31-46. Voir en particulier les pp. 42-46. Sur le rôle du grotesque dans la littérature romantique française, voir aussi l'étude d'Anna Maria SCAIOLA, *Dissonanze del Grottesco nel Romanticismo francese*, Roma, Bulzoni, 1988.

Par lui, dès le berceau, ma vie est condamnée !
Que cet hymen funeste attirerait sur toi
Le fardeau des malheurs qui n'accablent que moi ?

Il est nécessaire de préciser, toutefois, que Liadières met généralement en scène des personnages bien plus canoniques et traditionnels. Dans la préface de son *Walstein* publié en 1829, d'ailleurs, il répond aux reproches de cette partie de la critique qui a dénoncé « la physionomie un peu chevaleresque du principal personnage » en se demandant :

Est-ce dégrader un caractère que de le revêtir de couleurs dramatiques [...] ?
[...] Walstein peint tout entier, ambitieux, jaloux, inquiet, superstitieux, décidé dans ses paroles, incertain dans ses actions, incapable de prendre un parti lorsqu'il a tout préparé pour le succès, serait-il un personnage dramatique²²² ?

À travers ces questions rhétoriques, Liadières défend une conception du « dramatique » extrêmement classique, condamnant de fait le *Walstein* « tout entier » peint par Constant vingt ans plus tôt : malgré les nombreuses réformes du caractère tragique proposées par différents dramaturges au cours de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, le principe de l'unité et de la cohérence du personnage continue de manière générale à prévaloir dans la tragédie de l'époque. Il est indéniable, cependant, d'après les réflexions et les exemples que nous avons recueillis dans le présent chapitre, que ce principe, comme celui des trois unités pseudo-aristotéliennes, pendant la période en question s'assouplit progressivement, se conformant aux exigences d'un code tragique où se mettent graduellement en place les ingrédients du drame romantique.

²²² Charles LIADIÈRES, *Préface de Walstein*, Paris, Vente, 1829 (sans numéros de page).

VII. Réception et bilan d'un code dramaturgique « bâtard »

Comme nous avons essayé de le montrer dans les chapitres précédents, le processus d'élaboration d'un code tragique nouveau pendant la Restauration et la Monarchie de Juillet correspond à un parcours de recherche continue et presque compulsive de solutions compromissaires entre deux systèmes dramatiques. Le propos utopique de réaliser une conciliation parfaite entre deux esthétiques – l'une classique et traditionnelle, l'autre répondant aux nouveaux critères « romantiques » –, fait partie intégrante de l'aspiration plus vaste et généralisée, profondément enracinée dans la conscience du XIX^e siècle, à opérer une synthèse entre deux mondes, l'Ancien Régime et la société bourgeoise moderne, disjoints par la fracture révolutionnaire.

Cette tentative de conjonction entre l'ancien et le moderne, qui rentre en particulier dans le programme politique et social du gouvernement de la Restauration, se traduit, en ce qui concerne le théâtre tragique, par la mise en place d'une dramaturgie fondée sur la tension entre une série de termes oppositifs : tension entre préservation du goût national et absorption des littératures étrangères, entre rattachement au modèle classique français et récupération des paradigmes originels du théâtre grec ; tension encore entre abstraction rhétorique et sublimation verbale d'un côté et spectacle visuel, pictural et mimétique de l'autre, entre conception tragico-aristocratique et réinterprétation mélodramatico-bourgeoise des motifs moraux et sentimentaux ; tension enfin entre respect et violation des normes formelles et structurelles classiques.

La critique de l'époque se montre généralement hostile envers cette esthétique tragique intermédiaire et éclectique qui devient de plus en plus dominante ; dans la plupart des cas, elle interprète l'adéquation à ce principe mitoyen comme un acte de lâcheté et de banalisation de la création artistique. Dans le numéro du 14 janvier 1826 du *Globe*, Duvergier de Hauranne stigmatise les nombreux auteurs qui se plient à ce genre de compromis entre les différentes poétiques :

Quand deux principes opposés sont en présence, l'un vieux et expirant, l'autre jeune et prêt à triompher, il se trouve toujours d'honnêtes conciliateurs qui, bon gré mal gré, cherchent à les accommoder. C'est trop pour eux de la vérité tout entière, et une vieille erreur a bien aussi son mérite ; aussi ne s'en détachent-ils que par degrés, et comme avec regret. C'est ce qu'ils appellent lier le présent au passé.

Le 9 décembre 1829, un autre globiste, Charles Magnin, attaque de manière véhémement le concept même d'éclectisme littéraire :

L'éclectisme, en fait d'art, n'est que la fusion d'éléments opposés qui se neutralisent, ou la soudure grossière de beautés incompatibles. L'originalité implique l'unité. [...] Que l'on admire les uns et les autres [les styles différents tels que celui des classiques et celui des romantiques], à merveille ; que l'on goûte même les uns à l'exclusion des autres, passe encore ; mais que, pour ne choquer personne, il se forme une société d'artistes qui prétendent accoupler et amalgamer divers genres, de manière à faire sortir de ce mélange je ne sais quel art, c'est du métier, c'est de la barbarie. [...] C'est particulièrement dans les siècles tels que le nôtre, plus critiques que politiques, que se forment ces essais de transaction et, si nous l'osons dire, cette sorte d'industrialisme littéraire qui s'évertue à confectionner, pour l'usage courant, de ces œuvres mi-parties et indécises qui puissent surmonter le flot des opinions contradictoires. Nées d'un fond d'indifférence pour l'art, ces productions équivoques ne doivent leur existence qu'à une vue mesquine d'utilité ; elles portent le cachet de leur origine. Ne cherchons en elles ni originalité ni grandeur. De ce croisement de genres il peut résulter du joli, de l'élégant, de l'utile, de tout, enfin, hormis de la poésie profonde et originale.

Le feuilletoniste du *Globe* s'en prend aux auteurs éclectiques surtout pour le but commercial et « de mesquine utilité » qu'ils associent à l'art ; il ne supporte pas, en particulier, de voir des poètes « se jeter par faiblesse ou par espoir de succès dans cette voie, et risquer de dégrader, en les associant, des genres qui n'ont de caractère et grandeur que dans leur unité ».

L'écart entre le succès que cette dramaturgie intermédiaire rencontre auprès du public et l'éreintement qu'elle subit de la part de la critique émerge de façon claire dans le feuilleton que le *Courrier des Théâtres* publie le 19 mai 1833 à propos des *Enfants d'Édouard* de Delavigne :

Participant des deux écoles, du Classique par sa forme dominante qui est dans la nature du talent de l'auteur, et du Romantique par la traduction affaiblie de plusieurs scènes du *Richard III* de Shakespeare, vide d'intrigue, faible de contexture, pénible dans son exposition, lent dans sa marche, n'offrant qu'une situation, brusque à son dénouement, presque toujours bien écrit, peu inspiré, attachant comme un tableau, froidement régulier comme une œuvre dramatique de commande et enfin douloureux comme un trait d'ingratitude, cet ouvrage a réussi.

Certes, les voix critiques qui considèrent l'opération de la médiation entre des esthétiques opposées comme une entreprise utile et louable ne manquent pas ; nous pouvons citer, par exemple, le propos exprimé par le *Lycée* le 7 octobre 1830 :

[...] un des avantages du classique pur c'est de faire ressortir et de mettre pour ainsi dire en relief les sentiments généraux de la nature humaine; tandis qu'un des inconvénients du romantique exclusif est d'étouffer ce qu'il y a de commun à tous les temps sous les détails du costume et du langage. Si l'un ressemble à une statue de marbre immobile et froide, l'autre rappelle ce mannequin de la mode, insignifiant et chamarré. Voilà pourquoi le comble de l'art et le but auquel il doit tendre aujourd'hui serait, comme nous l'avons dit plusieurs fois, d'allier les deux genres à un degré convenable, et de faire reconnaître dans les hommes de telle ou telle époque, l'homme tel que la nature l'a fait dans tous les temps.

Le 27 septembre de la même année, le *Courrier des Théâtres* en arrive même à se réjouir du succès commercial obtenu par une tragédie conciliatrice telle que le *Lucius Junius Brutus* d'Andrieux :

Junius Brutus fait beaucoup d'argent. Ce n'est pourtant qu'une tragédie, rien que cela ! Le savant auteur y a mêlé avec autant d'art que de tact ce qui lui offraient de raisonnable quelques éléments de l'école moderne. [...] tout participe et de l'ancien et du nouveau *genre* ; mais avec quel talent la fusion s'y opère ! L'avantage y demeure du côté du *Classique*, et le public ne s'en porte qu'avec plus d'empressement aux représentations [...].

Il est nécessaire de remarquer, toutefois, que les auteurs qui choisissent la voie du compromis n'arrivent dans la plupart des cas à satisfaire ni la critique classique ni la critique romantique et sont ainsi relégués par les principaux observateurs du théâtre de l'époque dans un limbe dramaturgique bien peu flatteur. Lorsqu'en 1844 il retrace la carrière de Soumet, Théophile Gautier en arrive à insérer dans ce limbe une période entière de la dramaturgie française. Il écrit :

M. Alexandre Soumet a joui, il y a quelques années, d'une très-grande réputation poétique ; seulement il a eu le malheur de venir trop tôt et de se produire dans une phase intermédiaire et transitoire.

[...] il est resté romantique pour les classiques, et classique pour les romantiques. S'il eût fait plus tard son apparition, nul doute qu'il n'eût pleinement adhéré aux doctrines nouvelles, et il se trouverait plus contemporain qu'il ne l'est [...].²²³

²²³ Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., vol. III, p. 179.

C'est Alexandre Dumas, cependant, qui nous donne le témoignage le plus intéressant sur cette génération fragile de poètes tragiques, nés à la fin du XVIII^e siècle et s'étant formés sous l'Empire, qui ont essayé de garantir une continuité – continuité qui s'est révélée d'ailleurs bien précaire – entre deux époques et deux mondes inconciliables. Décrivant le contexte où s'insère l'œuvre d'un auteur comme Casimir Delavigne, Dumas cherche à définir les conditions historiques qui ont engendré une telle génération. Le tableau historique et littéraire qu'il brosse est le suivant :

Pour juger Casimir Delavigne à un point de vue exact, il faut jeter un coup d'œil sur l'époque où il est né, et sur celle où il a vécu.

Nous voulons parler de l'ère impériale.

D'où venait cette haine qui éclata, lors de l'apparition de *Henri III*, de *Marion Delorme* et de *La Maréchale d'Ancre*, entre les anciens poètes et les nouveaux, entre la jeune et la vieille école ?

On a constaté le fait sans en rechercher les causes.

Je vais vous les dire.

C'est qu'en faisant, tous les ans, une levée de trois cent mille conscrits, Napoléon ne s'était pas aperçu que ces poètes qu'il demandait, et demandait inutilement, avaient forcément changé de vocation, et qu'ils étaient dans les camps, le sabre, le fusil ou l'épée à la main, au lieu d'être la plume à la main dans le cabinet.

Et cela dura ainsi de 1796 à 1815, c'est-à-dire dix-neuf ans.

Pendant dix-neuf ans, le canon ennemi passa dans la génération des hommes de [quinze] ans à trente-six. Il en résulta que, lorsque les poètes de la fin du XVIII^e siècle et ceux du commencement du XIX^e furent en face les uns des autres, ils se trouvaient de chaque côté d'un ravin immense creusé par la mitraille de cinq coalitions ; au fond de ce ravin était couché un million d'hommes, et, parmi ce million d'hommes violemment arrachés à la génération, se trouvaient ces douze poètes que Napoléon avait toujours demandés à M. de Fontanes, sans que jamais M. de Fontanes eût pu les lui donner.

Ceux qui avaient échappé étaient les poètes [phtisiques], jugés trop faibles pour faire des soldats, et qui moururent jeunes, comme Casimir Delavigne et Soumet.

C'étaient des ponts jetés sur ce ravin dont nous avons parlé, mais qui ne suffisaient pas à le faire disparaître.

Avec ses dix-huit ans de guerre, et ses dix ans de règne, Napoléon, qui reconstruisit la religion, qui réédifia la société, qui établit la législation, Napoléon échoua pour la poésie.

À part les deux hommes que nous avons nommés, à part Soumet et Casimir Delavigne, il y eut solution de continuité.

Eh bien, disons-le, poète intermédiaire entre la vieille école et l'école nouvelle, Casimir Delavigne avait, dans son talent, un peu de cette faiblesse de complexion qu'il avait dans sa personne ; dans une œuvre de Casimir – œuvre ne dépassant jamais les limites fixées par l'ancien théâtre, c'est-à-dire un, trois ou cinq actes –, il y a toujours un peu de faiblesse et d'essoufflement ; les pièces sont haletantes comme l'homme ; l'œuvre est poitrinaire comme le poète²²⁴.

²²⁴ Alexandre DUMAS, *Mes Mémoires, op. cit.*, t. I, pp. 690-691.

Cette génération de rescapés, dans laquelle se situent, à côté de Delavigne et Soumet, des auteurs tels que Lemercier, Lebrun, Guiraud, Ancelot ou Lucien Arnault, n'a pas réussi, selon Dumas, à édifier un pont assez solide entre le XVIII^e et le XIX^e siècle ; elle n'a pu produire qu'une poésie tragique faible et dénuée de traits vraiment originaux, médiocrement intermédiaire et passagère, incapable de préparer adéquatement l'avènement du drame romantique et d'atténuer le choc entre celui-ci et la dramaturgie classique du siècle précédent.

L'auteur le plus représentatif de cette aspiration à la médiation entre deux esthétiques est certainement Casimir Delavigne. Parmi les dramaturges de l'époque, Delavigne est celui qui a connu le plus de succès, celui qui a su le mieux modifier ses stratégies de composition dramatique en fonction des goûts et des exigences du public, celui enfin qui a réussi à concurrencer les romantiques tout au long des années 1830, lorsque ces derniers semblaient avoir définitivement balayé la tragédie. Pour ces raisons, le cas de Delavigne mérite sûrement un discours à part. En analysant ses déclarations de poétique et en recueillant les témoignages critiques qui le concernent, nous allons donc suivre à la fois la formation d'une véritable théorie dramatique « juste-milieu » et la réception que cette poétique conciliatrice – mise en pratique par Delavigne dans ses œuvres – rencontre tout au long du XIX^e siècle.

Delavigne exprime son idéal de conciliation une première fois en 1825, lors de sa réception à l'Académie Française. Dans son discours, il affirme :

[...] qui peut nous conduire à cette gloire objet idéal de toutes les ambitions en littérature ? Une religieuse conscience, une audace réglée par la raison. Raisonables avant tout, marchons ensuite avec indépendance, sans céder aux opinions exclusives, sans nous soumettre en aveugles aux théories qui veulent devancer l'art et qui ne doivent venir qu'après lui²²⁵. Quel génie créateur se révoltera contre les formes anciennes pour s'en laisser prescrire de nouvelles ? Ce ne serait que changer de

²²⁵ Remarquons que dans ce passage Delavigne exprime l'une des idées fondamentales de la pensée novatrice des années 1820, l'idée selon laquelle les théorisations et les poétiques dramatiques doivent suivre et non précéder l'œuvre d'art. C'est surtout Stendhal qui développe ce concept et qui en fait le fil conducteur de son œuvre critique. Dans son *Racine et Shakespeare*, en particulier, Stendhal affirme que les poètes classiques ont été « romantiques de leur temps », parce qu'ils ont écrit des ouvrages conformes à leurs propres sentiments et aux sentiments de leur public ; ce sont les poètes et les théoriciens de l'époque successive qui ont érigé leurs créations en modèles en les définissant « classiques ». Plus généralement, les novateurs des années 1820 soutiennent que le code classique s'est formé empiriquement, grâce aux œuvres originales des grands poètes ; ce code est devenu normatif seulement dans un deuxième temps, avec les poétiques de D'Aubignac, Boileau, Corneille etc. Suivre l'exemple des classiques signifie donc composer des ouvrages originaux, non pas suivre les normes qu'on a voulu successivement tirer de leurs textes. Voir STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, éd. Pierre Martino, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XXXVII, pp. 92-93.

servitude. Le mépris des règles n'est pas moins insensé que le fanatisme pour elles. Quand d'imposantes beautés peuvent justifier nos écarts, c'est aimer l'esclavage, c'est immoler la vraisemblance à la routine, que de presser notre sujet dans des entraves qu'il repousse. Mais s'affranchir des règles pour se faire singulier, lorsque l'action dramatique les comporte, c'est chercher son triomphe dans une servile concession aux idées du moment, et le pire des esclavages est celui qui joue la liberté. Admirateurs ardents de Sophocle, sachons donc admirer Shakespeare et Goethe, moins pour les reproduire en nous, que pour apprendre en eux à rester ce que la nature nous a faits. Quel que soit le parti littéraire qui nous adopte ou nous rejette, cherchons le vrai en évitant la barbarie ; sans confondre la liberté avec la licence, obéissons aux besoins d'un sujet dont le développement nous emporte [...]. N'oublions pas surtout que le premier devoir de l'écrivain est le respect pour la langue. [...] La langue française, si rigoureuse dans ses aversions, ennemie impitoyable de toute obscurité, est la plus universelle et la plus calomniée ; elle n'admet, il faut l'avouer, que les hardiesses qui se cachent ; elle n'accepte que les dons qu'on lui déguise : mais Corneille et Racine ont prouvé qu'au théâtre il n'est point de hauteurs inaccessibles pour elle, point d'humbles familiarités où elle ne puisse descendre ; et la plus singulière des innovations, la création de toutes la plus sublime et la plus inattendue, serait encore d'écrire comme eux. [...] Mais, pour que les tableaux soient fidèles, pour que les vices du siècle s'y montrent sans voile, et que la tragédie, plus sincère, devienne une représentation animée de l'histoire, les lettres réclament l'appui d'une liberté sage²²⁶.

Se servant de formules de médiation telles que « audace réglée par la raison » et « liberté sage », Delavigne prêche l'originalité tout en recommandant la fidélité à la tradition, propose à la fois des modèles nationaux et étrangers, modernes et anciens, en effleurant parfois l'oxymore et le paradoxe. Même en 1829, lorsque la mise en scène du *Marino Faliero* à la Porte Saint-Martin semble le rapprocher franchement des novateurs, Delavigne évite de prendre parti pour l'une ou l'autre école dramatique ; dans la préface de l'ouvrage, tout en annonçant avoir « conçu l'espérance d'ouvrir une voie nouvelle », il se déclare « plein de respect pour les maîtres qui ont illustré notre scène par tant de chefs-d'œuvre » et confirme ainsi sa neutralité dans la querelle entre classiques et romantiques : « Deux systèmes partagent la littérature. Dans lequel des deux cet ouvrage a-t-il été composé ? C'est ce que je ne déciderai pas et ce qui d'ailleurs me paraît être de peu d'importance²²⁷. »

Cette position intermédiaire et ambiguë dans la bataille dramatique de l'époque est la cause principale de l'inégalité des jugements que la critique porte sur Delavigne tout au long du XIX^e siècle : si certains le rangent parmi les classiques les plus purs, d'autres l'associent aux novateurs et aux romantiques. Parmi ceux-ci, Nodier, par exemple, salue le

²²⁶ *Discours prononcé par M. Casimir Delavigne, le jour de sa réception à l'Académie Française, suivi de la réponse de M. Auger*, Paris, Ladvocat, 1825, pp. 20-23.

²²⁷ Casimir DELAVIGNE, *Préface de Marino Faliero*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, pp. 1-2. Dans le tome II de la présente édition, le texte de *Marino Faliero* se trouve aux pp. 2-109, la préface de l'auteur aux pp. 1-2.

Marino Faliero comme un chef-d'œuvre de la dramaturgie nouvelle ; de même, Janin prévoit que le nom de Delavigne sera rapproché dans l'avenir de ceux de Dumas et Hugo. C'est ainsi que dans son *Histoire de la littérature dramatique* il affirme :

Quand l'heure aura sonné, pour les beaux esprits de ce siècle, du jugement définitif (elle arrive !), les critiques à venir se plairont à réunir, dans un parallèle ingénieux, les écrivains les plus dramatiques de la nation qui a mis au jour Corneille, Racine et Voltaire ! Alors ils étudieront, dans l'ensemble et dans le détail de leurs diverses productions, l'auteur de *Louis XI* et de *l'École des Vieillards*, l'auteur d'*Hernani*, de *Marion Delorme* et de *Ruy-Blas*, l'auteur de *Christine* et d'*Antony*²²⁸.

À la fin du XIX^e siècle, des arguments similaires sont mis en avant par Jules Lemaître qui, essayant de réévaluer un Delavigne désormais méprisé et tombé dans l'oubli, écrit :

Remarquez que *Louis XI* a été écrit en 1827 ou 1828, que *Marino Faliero* a été joué en 1829, c'est-à-dire la même année que *Hernani*, et que *Louis XI* et *Marino Faliero* sont conçus suivant une poétique aussi libre que les drames même de Victor Hugo. Nous n'en concluons point que le bon, l'excellent Delavigne « fasse la pige » à l'énorme poète. Mais nous dirons qu'il fallait donc bien que certaines idées de rénovation dramatique fussent alors dans l'air ; que Casimir n'a pas été, comme on est trop tenté de le croire, un esprit à la suite ; qu'il a fait autre chose que d'imiter avec prudence et adresse les Hugo, les Vigny, les Dumas père, et qu'enfin il a eu sa part, et très personnelle (la chronologie de ses œuvres le prouve) dans l'heureuse évolution du théâtre aux environs de 1830²²⁹.

Il est intéressant d'observer que même certains d'entre les contestateurs les plus illustres et les plus acharnés de Delavigne le rapprochent des dramaturges romantiques. C'est le cas, par exemple, de Gustave Planche, qui attribue l'accueil froid connu par les *Enfants d'Édouard* au fait que le public de la Comédie-Française

[...] commence à se lasser tout de bon des panoramas historiques, et regrette sérieusement les passions humaines en échange desquelles on lui donne aujourd'hui des hauberts, des tabards, des surcots et des couronnes à fleurons. Il commence à comprendre ce qu'il n'aurait jamais dû oublier, que la poésie dramatique est quelque

²²⁸ Jules JANIN, *Histoire de la littérature dramatique*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Paris, Michel Lévy frères, 1853-1858), t. VI, p. 313.

²²⁹ Jules LEMAÎTRE, « *Louis XI* de Casimir Delavigne », dans *Impressions de théâtre*, 8^e série, Paris, Lecène-Oudin. 1895, p. 90.

chose de plus sérieux et de plus élevé qu'un ballet ou une mascarade, que c'est une nourriture pour l'âme, et non une pâture pour les yeux²³⁰.

Planche porte contre Delavigne exactement les mêmes accusations qu'il adresse à Victor Hugo, à savoir celle de s'adresser aux yeux du public plutôt qu'à son âme et celle de s'arrêter aux incidents extérieurs au lieu d'explorer l'intériorité humaine²³¹. De même, Delavigne et Hugo sont assimilés par Stendhal en 1835 lorsque, déçu aussi bien par la révolution politique que par la révolution théâtrale de 1830, l'auteur de *Racine et Shakespeare* érige les deux dramaturges en représentants suprêmes de l'époque de la Monarchie de Juillet, les insérant côte à côte dans la liste des « gens de mérite doués du génie du charlatanisme²³² ».

Enfin, en 1881, lors d'une reprise du *Louis XI* à la Comédie, c'est Zola qui dénonce les défauts romantiques du théâtre de Delavigne ; s'en prenant à cette partie du public qui se moque de *Louis XI* en le considérant comme une tragédie classique surannée et poussiéreuse, Zola affirme :

Rien ne me paraît comique comme les romantiques impénitents d'aujourd'hui, qui ricanent à une reprise de *Louis XI*. Eh ! Bonnes gens, ce sont justement les panaches et les mensonges en pourpoint abricot de 1830, qui ont vieilli et qui gâtent l'œuvre à cette heure ! [...] [Le *Louis XI* de Delavigne] est vu à la manière romantique, une manière noire, avec des clairs de lune par-derrière, éclairant des gibets, avec des donjons et des tourelles, des ferrailles et des poignards, tout un tralala de grand opéra. La vérité se trouve à chaque scène sacrifiée à l'effet, les personnages ne sont plus que des pantins qui montent sur des échasses pour paraître des colosses. C'est ainsi que Casimir Delavigne a transformé en un héros de ballade le grand roi si énergique et si habile qui travailla un des premiers à la France actuelle²³³.

Il faut préciser, toutefois, que cette position critique est minoritaire par rapport à celles qui voient Delavigne comme un défenseur de la tradition classique ou comme le

²³⁰ Gustave PLANCHE, « Casimir Delavigne », dans *Portraits littéraires*, Genève, Slatkine reprints, 1973 (réimpression de l'édition de Paris, Werdet, 1836), t. II, p. 107.

²³¹ Lorsqu'il critique *Lucrèce Borgia*, par exemple, Planche attaque Victor Hugo en écrivant : « Si, au lieu du spectacle extérieur et puéril du crime aux prises avec la destinée, il eût cherché le spectacle intérieur et sérieux de la conscience humaine, il aurait rencontré, dans cette étude difficile d'utiles obstacles. L'imagination vagabonde, qui dispose à son gré des choses, aurait trouvé dans l'inviolable sanctuaire de l'âme une résistance pleine d'enseignements ; elle aurait lu, en caractères éclatants, des lois qu'elle n'aurait pu méconnaître, et qui l'auraient subjuguée. » Voir Gustave PLANCHE, *Portraits littéraires, op. cit.*, « Victor Hugo », t. II, p. 250.

²³² STENDHAL, *Journal*, éd. Victor Del Litto, *Œuvres intimes, op. cit.*, t. II, p. 237.

²³³ Émile ZOLA, *Le naturalisme au théâtre* dans *Œuvres complètes*, t. X « La critique naturaliste (1881) », dir. Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 192.

facteur d'une dramaturgie intermédiaire et hybride. L'image d'un Delavigne vengeur des classiques prévaut en particulier, comme l'a montré Patrick Berthier, dans les années 1832-1833, lorsque la presse classique interprète les succès de *Louis XI* et des *Enfants d'Édouard* comme les indices d'un retour à un goût sage et modéré après les excès du drame romantique²³⁴. En 1832, les événements combinés du fiasco de la *Térésa* de Dumas à l'Opéra-Comique et du succès du *Louis XI* de Delavigne à la Comédie-Française provoquent l'exultation de Charles Maurice qui, dans le *Courrier des Théâtres* du 18 février 1832, écrit :

Par opposition aux misères romantiques, le public se fait un point d'honneur de courir à *Louis XI* et d'appuyer de toute l'autorité de son suffrage le succès des belles parties que renferme cette pièce. On dirait un homme échappé de quelque île déserte où il aurait languï cinquante ans, et qui, depuis lors, entend parler français pour la première fois.

Deux jours plus tard, le feuilletoniste du *Courrier des Théâtres* compare encore l'accueil reçu par les deux pièces en proclamant la victoire du bon sens et du bon goût sur l'absurde et le bizarre :

Le triomphe [...] nous n'osons pas dire du *Classique*, le mot est presque discrédité, mais du *raisonnable*, de l'*honnête* et du *possible*, sur le *Romantique*, est, en ce moment, des plus [...] flatteurs. Aux représentations de *Louis XI*, la salle de la Comédie-Française est remplie de spectateurs que l'on dirait choisis dans la meilleure société [...]. Les représentations de *Térésa*, au contraire, offrent un assemblage incohérent et bizarre de gens sans physionomie [...]. Toutes les marques d'une agonie sont là [...]. Il est donc juste de conclure de ce double état de choses que le *bon* est encore du goût de notre public, malgré tous les soins qu'on a pris pour le fausser, et que l'*absurde* tire à sa fin.

L'année suivante, le succès des *Enfants d'Édouard* suscite une réaction similaire de la part de la critique antiromantique²³⁵. Dans un article du 26 mai 1833, la *Revue de Paris* définit élogieusement la tragédie de Delavigne comme « une véritable consolation » « au milieu de ce déluge de drames sans conscience, sans principes, et partant sans avenir » ; de même, Félix Lemaistre, dans la *Revue théâtrale* du 9 juin, en loue le « style pur et

²³⁴ Voir Patrick BERTHIER, *La presse littéraire et dramatique au début de la Monarchie de Juillet (1830-1836)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2001, vol. I, pp. 452-457.

²³⁵ Nous avons déjà cité, à ce propos, l'article paru le 24 mai 1833 dans *Le Siècle*, journal protestant et aux goûts dramaturgiques classiques. Voir plus haut, pp. 42-43.

mélodieux qui vous repose agréablement des fatigues du romantisme ». Le feuilletoniste de la *Revue théâtrale*, comme celui du *Courrier des Théâtres*, voit dans le triomphe de cette tragédie une inversion de tendance dans le goût des spectateurs :

Le public, longtemps dupe du galimatias et des drames à l'eau forte, commence à se rapprocher du vrai et du beau; il revient doucement à la littérature, se laisse caresser par les grâces du style et se ré-apprivoise avec le rythme poétique. On distingue vraiment une tendance d'amélioration et comme un crépuscule de bon goût.

L'autre image de Delavigne qui s'affirme à partir de ces années – image qui prévaudra dans les jugements critiques postérieurs à la mort du dramaturge – est celle d'un auteur d'ouvrages hybrides, bâtards, ni classiques ni romantiques et par conséquent méprisables. C'est en adoptant cette position, par exemple, que le *Figaro*, dans un article du 15 février 1832, condamne *Louis XI* en le définissant comme « du mixte, de l'entre-deux, un mélange ». Vingt ans plus tard, dans *Mes Mémoires*, Alexandre Dumas liquide également *Marino Faliero* en le présentant comme

[...] une de ces œuvres mixtes, semi-classiques, semi-romantiques, qui n'appartiennent à aucun genre ; hermaphrodites littéraires qui sont aux productions de l'esprit ce qu'en histoire naturelle les mulets, c'est-à-dire les animaux qui ne peuvent se reproduire, sont aux productions de la matière : ils font une espèce, mais ne font pas une race²³⁶.

La bâtardise de ces ouvrages est régulièrement associée à la volonté de l'auteur de plaire à tout le monde, de s'adapter au goût dominant afin d'obtenir un consensus très large, une sorte de suffrage universel. Son « instinct du succès » est décrit de la sorte par Dessalles-Régis dans la *Revue des deux mondes* :

M. Casimir Delavigne, mieux que tout autre poète au monde, a sondé habilement les secrètes préférences de la foule et les tendances passagères d'un jour ; mieux que personne, il a su les prévenir d'avance, y céder à temps, leur complaire avec charme et s'en rendre l'interprète d'affection. [...] Peut-être, par sa prudence un peu méticuleuse, ne satisfait-il aucun parti extrême, mais à coup sûr il rallie l'armée entière des opinions flottantes qui se rangent volontiers dans le milieu impartial. Trop timide aux yeux de quelques-uns, point assez hardi pour les autres, M. Casimir Delavigne s'inquiète avant tout de la masse, et discerne par instinct en quel point se groupe la majorité des votes... Rien, pour l'atteindre, ne saurait lui coûter trop, ni sa

²³⁶ Alexandre DUMAS, *Mes Mémoires*, op. cit., t. II, p. 649.

conviction littéraire primitive de jour en jour immolée, ni tout l'ennui inséparable du désir de plaire et du soin scrupuleux de réussir²³⁷.

Lors de sa réception à l'Académie Française en 1845, Sainte-Beuve rend hommage à Delavigne tout en utilisant des arguments très proches de ceux de Dessalles-Régis :

Casimir Delavigne, poète, sut être toujours à l'unisson, au niveau du sentiment public ; il partagea les goûts, les émotions, les enthousiasmes du grand nombre en ce qu'il y eut d'honnête, de légitime, de généreux ; il en fut l'organe clair, ingénieux, élégant, sensible. [...] il est toujours aisément d'accord avec ce que sont tentées de penser et de sentir sur ses sujets la plupart des natures droites et saines, des jeunes âmes écloses du milieu de notre société et formées par notre éducation libérale. Il exprime ses pensées, ses émotions, qui sont volontiers les leurs, du mieux qu'elles-mêmes le pourraient désirer, et avec les couleurs qu'il leur plairait le plus de choisir. C'est ainsi qu'en un temps où d'autres talents élevés poursuivaient et atteignaient, ou manquaient la gloire, en d'autres régions plus orageuses de la sphère et sur d'autres confins, lui, il suivait sa belle et large voie, populaire d'une popularité légitime, heureux d'un bonheur possible : en un mot il réalisait dans toute sa vie une sorte d'idéal tempéré et continu, sans aucune tache²³⁸.

Les tragédies de Delavigne sont donc le miroir des goûts et des états d'esprit du spectateur moyen, l'œuvre d'un connaisseur habile des exigences changeantes du public. Cependant, à partir de 1835 environ, cette capacité de recueillir tous les suffrages n'est qu'un gage de médiocrité aux yeux d'une critique qui a intériorisé le modèle romantique de l'artiste génie créateur : Delavigne commence alors à être ponctuellement stigmatisé pour son opportunisme, son manque de courage et d'originalité. À ce propos, il est intéressant de lire l'article que le *Journal des Débats* lui consacre le 21 octobre 1835, où les différentes étapes qui conduisent Delavigne à faire des concessions au goût moderne et à rapprocher progressivement sa dramaturgie de celle des romantiques sont vues comme une série d'actes de lâcheté et d'abdication :

[...] la vie littéraire de M. Delavigne n'est qu'une longue suite de sacrifices. Entre autres qualités qui distinguent M. Delavigne, il faut compter l'esprit de douceur et de conciliation qui l'anime. Depuis la publication de ses premières Messéniennes, il s'est toujours présenté devant le public comme un ami empressé qui cherche à deviner dans les regards de son ami ce qui peut lui plaire, qui va au-devant de ses pensées, qui

²³⁷ DESSALLES-RÉGIS, « Poètes et romanciers modernes de la France. Casimir Delavigne », *Revue des Deux Mondes*, 1840, vol. XXII, pp. 287-321. Voir pp. 310-311.

²³⁸ Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *Discours de réception à l'Académie française prononcé le 27 février 1845, en venant de prendre séance à la place de M. Casimir Delavigne*, dans *Portraits contemporains*, Paris, Michel Lévy, 1846, t. V, pp. 169-192 et pp. 469-486. Voir pp. 170-171.

les recueille, les achève, et les lui rend sous une forme meilleure. Quand le goût du public vient à changer, M. Delavigne, qui l'observe avec sollicitude, n'y met pas la moindre obstination ; il sourit en lui-même, et quelquefois ironiquement, du goût de son ami ; mais il obéit à ce goût et il le sert à souhait. [...] Ainsi les succès de M. Delavigne n'ont jamais été contestés par le public, tandis que la critique lui a fait une rude guerre. On n'a jamais vu le public se révolter des hardiesses de M. Delavigne, car ses hardiesses sont presque timides et toujours progressives. [...] M. Delavigne marche doucement derrière M. Hugo, mais il ne reste pas en arrière. Son secret est de ne jamais hasarder des systèmes nouveaux ; son système à lui est de céder au goût du public, quand il a bien constaté que ce goût existe [...]. [...] M. Delavigne fait ses conquêtes à la manière d'un des héros de son drame, du prudent Charles-Quint ; il négocie, il traite, il cède, et au moment du combat, à l'instant décisif, il a si bien préparé sa bataille qu'il est sûr d'être victorieux. Ce n'est pas ainsi que procède M. Victor Hugo. C'est plutôt à la façon de François I^{er} que M. Hugo marche en avant, c'est avec cette vaillante étourderie qu'il se jette dans la mêlée, où, plus d'une fois, il a tout perdu *fors l'honneur* !

La comparaison entre l'originalité audacieuse de Victor Hugo et la prudence hésitante de Delavigne devient d'ailleurs un véritable *topos* critique à partir de 1840, lorsque Dessalles-Régis et Théophile Gautier s'en servent parallèlement pour condamner l'auteur de la *Fille du Cid*. Le feuilletoniste de la *Revue des deux mondes* affirme :

M. Casimir Delavigne triomphe à la scène tout au rebours de M. Victor Hugo. Suivant l'ingénieuse comparaison d'un homme de beaucoup d'esprit, M. Hugo conquiert l'assentiment public et vient à bout des résistances un peu par brutale contrainte, pareil à ce duc de Guise du drame de *Henri III* qui froisse sans pitié la délicate main de sa femme dans son gantelet d'acier. M. Delavigne, au contraire, ainsi qu'un hôte cérémonieux, vous invite à sa fête avec toute sorte d'avances polies et de ménagements discrets. Mais si l'étreinte impérieuse de M. Hugo laisse après elle comme une poignante sensation et une sorte de meurtrissure, la courtoisie charmante de M. Delavigne n'a souvent abouti qu'à un plaisir trop froidement assaisonné²³⁹.

Gautier utilise la comparaison entre les deux poètes pour donner un exemple de la distance qui sépare le génie du talent. Il écrit :

Dans le monde des arts, il y a toujours au dessous de chaque génie un homme de talent qu'on lui préfère ; le génie est inculte, violent, orageux ; il ne cherche qu'à se contenter lui-même et se soucie plus de l'avenir que du présent. – L'homme de talent est propre, bien rasé, charmant, accessible à tous ; il prend chaque jour la mesure du public, et lui fait des habits à sa taille ; tandis que le poète forge de gigantesques

²³⁹ DESSALLES-RÉGIS, « Poètes et romanciers modernes de la France. Casimir Delavigne », *Revue des Deux Mondes*, *op. cit.*, p. 311.

armures que les titans seuls peuvent revêtir. – Sous Delacroix, vous avez Delaroche ; sous Rossini, Donizetti ; sous Victor Hugo, M. Casimir Delavigne²⁴⁰.

Le nom de Paul Delaroche est associé à celui de Delavigne par différentes personnalités illustres de l'époque : Delaroche est considéré à plusieurs reprises comme l'*alter-ego* de Delavigne en peinture, les deux artistes représentant le même paradigme de l'artisan médiocre et sans génie. Il faut préciser que ce rapprochement esthétique entre Delavigne et Delaroche n'est pas simplement un lieu commun dénigrant et gratuit. À partir de 1829, les deux artistes collaborent à plusieurs reprises : en particulier, Delaroche dessine les costumes pour *Marino Faliero*, costumes dont la richesse inédite étonne et ravit le public du théâtre de la Porte Saint-Martin. Le *Gil Blas*, dans un article du 30 juin 1829, propose une description minutieuse de ces costumes de scène conçus par le peintre ; le feuilletoniste s'attarde surtout sur les tenues d'Éléna, la femme du doge, au cours des deux premiers actes :

Acte I^{er} : - Cheveux à la Clotilde avec bandeau à plaque de pierreries ; petite couronne ducale en perles placée sur le sommet de la tête, voile tombant derrière ; nattes sur les tempes revenant derrière les oreilles. Robe de dessous à manches serrées en soie blanches, robe de dessus violette à grandes et larges manches fendues à partir de l'épaule fendue sur les hanches jusqu'à terre, laissant voir la robe de dessous ; les fentes sont retenues par des agrafes de pierreries. La robe de dessus est bordée d'hermine.

Acte II. Riche couronne ducale, fleurs bleues sur les tempes, voile blanc et or, riche collier, robe de dessous bleu de ciel, gants blancs, tunique de dessous en soie blanche à petits bouquets, bordée en or, les manches fendues ont de riches agrafes, fentes sur les hanches avec de grosses agrafes, chasse-mouche en plumes blanches à la main.

Par ailleurs, la richesse et la précision des détails pittoresques sont tournées en dérision par Dumas, qui voit dans les costumes de *Marino Faliero* un exemple de kitsch pseudo-romantique. En évoquant la mise en scène spectaculaire de la pièce de Delavigne, il affirme ironiquement :

L'ouvrage était, du reste, monté avec un luxe inouï, et un si scrupuleux respect, particulièrement à l'endroit des costumes, que, M. Delaroche ayant jugé à propos, pour donner plus de pittoresque à ses dessins, de les faire mouvementer par le vent, le

²⁴⁰ Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., vol. II, pp. 44-45.

costumier du théâtre avait eu cette intelligente idée, de coudre le vent dans les manteaux²⁴¹.

Quelques années après *Marino Faliero*, Delavigne compose ses *Enfants d'Édouard* en s'inspirant du célèbre tableau que Delaroche a consacré à ce sujet. La transposition de ce tableau au théâtre prouve qu'il subsiste un rapport direct entre art dramatique et art pictural et que l'imaginaire historique des spectateurs de 1833, comme celui du public révolutionnaire et post-révolutionnaire, continue à se forger à partir de la scène exemplaire, du « trait »²⁴². La collaboration entre Delaroche et Delavigne est donc comparable, *mutatis mutandis*, à celle entre David et Talma, avec la différence que Delavigne n'est pas un acteur mais un auteur dramatique. Jusqu'en 1838, date des premiers succès de Rachel, aucun acteur tragique ne prend réellement la relève de Talma. Seulement Rachel, comme le prouvent les témoignages illustres de Gautier, Musset ou Janin, est vraiment capable de redonner corps, comme le faisait Talma, à l'imaginaire du public théâtral français, d'incarner également l'histoire ancienne et le mythe – qui sont provisoirement récupérés – et de les immortaliser par ses poses sublimes²⁴³.

Pour en revenir au rapport entre Delavigne et Delaroche, c'est encore Gautier qui nous offre le parallélisme le plus détaillé entre les deux. Il déclare :

À propos de Delaroche, sa peinture est la meilleure idée approximative qu'on puisse donner de la poésie de M. Delavigne ; les tableaux du peintre sont d'excellents sujets de tragédies pour le poète, et les tragédies du poète seraient d'excellents sujets de tableaux pour le peintre ; chez tous les deux, même exécution pénible et patiente,

²⁴¹ Alexandre DUMAS, *Mes Mémoires*, op. cit., t. I, p. 973.

²⁴² Nous pouvons également documenter la persistance des échanges entre tragédie et peinture au cours des années 1840. En particulier, la *Jane Grey* de Soumet, créée en 1844 à l'Odéon, est le produit de la transposition dramatique d'un autre tableau de Delaroche, *Le Supplice de Jane Grey*, daté de 1833.

²⁴³ Il faut souligner que le talent de Rachel est d'une nature complètement différente par rapport à celui de Talma. Rachel n'a rien du gigantisme sculptural de son prédécesseur. Bien au contraire, c'est par sa candeur enfantine et par sa naïveté virginale qu'elle atteint l'idéal esthétique du sublime. Gautier la décrit comme « une enfant pâle et frêle », Musset comme une jeune fille toute menue, « qui semble n'avoir pour maître que la nature » et qui frappe le public par « une simplicité parfaite, un air de véritable modestie ». Il ajoute qu'« [...] elle ne déclame point, elle parle ; elle n'emploie, pour toucher le spectateur, ni ces gestes de convention, ni ces cris furieux dont on abuse partout aujourd'hui [...] ». Si Talma était un acteur-archéologue et un homme d'études, Rachel incarne l'idéal romantique du génie inspiré et instinctif. Musset reconnaît chez elle « [...] une faculté divinatrice, inexplicable, qui trompe tous les calculs, et qui ressemble à ce qu'on appelle une révélation ». « Tel est le caractère du génie », conclut-il. Voir Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., vol. III, p. 43, et Alfred de MUSSET, « De la tragédie. À propos des débuts de Mademoiselle Rachel », *Œuvres complètes en prose, Mélanges de littérature et de critique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, pp. 888-890. Nous signalons en outre une biographie très intéressante de Rachel, celle de Claude DUFRESNE, *Rachel : la divine tragédie*, Neuilly-sur-Seine, Lafon, 2002.

même couleur plombée et fatiguée, même recherche de la fausse correction et du faux dramatique. Il est impossible de rencontrer deux natures plus semblables ; chez tous deux, le satin, la paille, la hache, seront toujours rendus scrupuleusement, avec une minutie hollandaise ; il ne manquera à l'œuvre, pour être parfaite, que des éclairs dans les yeux et du souffle dans les bouches²⁴⁴.

Ce qui rapproche encore plus les deux artistes, enfin, c'est le grand succès qu'ils ont connu, succès cependant éphémère et transitoire, suivi par un oubli inévitable. Dans *Mes Mémoires*, Dumas compare leurs destins de la sorte : « Or, M. Delaroche étant juste en peinture ce que Casimir Delavigne était en littérature, M. Delaroche jouissait, alors, comme Casimir Delavigne, d'une réputation trop grande pour qu'il ne la vît pas décroître, pâlir, s'éteindre presque de son vivant²⁴⁵. » Le succès de Delavigne, comme celui de Delaroche, chronologiquement si circonscrit, semble constituer le pendant littéraire-dramaturgique du succès d'une classe sociale, d'une idéologie et d'une conduite politique bien définies : l'image du chantre libéral et patriotique dont il jouit au cours de la Restauration laisse la place, à partir des années 1830 et jusqu'à la fin du XIX^e siècle, à celle du versificateur louis-philippard et juste-milieu, porte-parole du bon sens et de la médiocrité bourgeois²⁴⁶.

Cette deuxième image du dramaturge haurais commence à s'imposer dès 1832, lorsque le *Figaro*, dans un article du 10 février, le définit comme « l'inventeur de la tragédie bourgeoise », comme « un écho [...] sonore » et un « miroir » de la pensée moyenne de l'époque et comme le poète qui, doué d'un « judicieux bon sens », « module avec plus d'harmonie les idées qui sont dans le domaine commun ». Deux jours plus tard, la *Quotidienne* associe l'esthétique dramatique intermédiaire et hybride de Delavigne aux événements politiques de 1830, déclarant que « l'auteur s'est placé dans un juste-milieu qui est la plus déplorable position en littérature comme en politique : le soleil de juillet semble avoir desséché son imagination ». À partir de 1840, l'auteur de *Louis XI* est de plus en plus

²⁴⁴ Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., vol. II, p. 45.

²⁴⁵ Alexandre DUMAS, *Mes Mémoires*, op. cit., t. I, p. 972. À ce propos, nous pouvons également citer Gustave Planche qui, en commentant les *Enfants d'Édouard*, rapproche ainsi la dramaturgie de Delavigne de la peinture de Delaroche : « [...] cette tragédie prétendue n'est qu'une paraphrase laborieuse d'une toile envoyée, il y a deux ans, au Louvre par M. Paul Delaroche. Or, le défaut du tableau est aussi celui de la tragédie. M. Paul Delaroche avait peint sur une toile de dix pieds un sujet dont la composition et les lignes convenaient tout au plus aux dimensions d'une aquarelle. M. Delavigne a délayé dans les trois actes d'une tragédie le petit nombre d'idées et d'images qui auraient pu suffire à défrayer une élégie. » Voir Gustave PLANCHE, « Casimir Delavigne », dans *Portraits littéraires*, op. cit., t. II, p. 96.

²⁴⁶ Sur les deux images de Delavigne, voir Patrick BERTHIER, « Théâtre néo-classique ou théâtre juste-milieu ? Situation de Casimir Delavigne », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 50, mai 1998, pp. 159-175.

considéré comme une sorte de poète officiel de la Monarchie de Juillet et de la classe bourgeoise qu'elle incarne, ou même comme un *alter-ego* de Louis-Philippe d'Orléans en poésie. Alors que Stendhal s'en prend à Delavigne en tant que poète bourgeois, qui s'adresse « aux demi-bêtes, aux enrichis²⁴⁷ », Dessalles-Régis rapproche directement le dramaturge du monarque, en affirmant qu'il « a régné sans gouverner, un peu à la façon des rois constitutionnels, qui n'ont point d'action propre efficace en dépit du prestige et de la pourpre²⁴⁸ ». En 1852, enfin, quatre ans après la chute de la Monarchie de Juillet, Flaubert peut ouvertement définir Delavigne comme « un médiocre monsieur. Mais normand rusé qui épiait le goût du jour et s'y conformait, conciliant tous les partis, et n'en satisfaisant aucun, un bourgeois s'il en fut, un Louis-Philippe en littérature²⁴⁹ ».

À partir de 1829, date de *Marino Faliero*, où il fait des concessions évidentes à l'esthétique romantique, Delavigne devient donc l'auteur du compromis par excellence, le poète de la médiation et de la conciliation entre deux factions opposées, ce qui correspond parfaitement au rôle joué par Louis-Philippe en politique. L'équation entre le dramaturge et le roi bourgeois, effectuée par la critique tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle, trouve une formulation exemplaire sous la plume d'Auguste Vitu qui, dans un article paru dans le *Figaro* le 2 septembre 1885, commente ainsi l'évolution poétique connue par Delavigne autour de 1830 :

Casimir Delavigne ne demandait pas mieux que de rester classique, ou si vous voulez, royaliste avec le roi qui le pensionnait ; les événements le poussèrent à une demi conversion, à un pacte éclectique avec le romantisme, c'est-à-dire à la révolution mitigée que représentait la branche cadette – parce que Bourbon.

[...] Casimir Delavigne [...] demeure la personnification d'une littérature, d'une politique, et d'un état social : c'est le poète du juste-milieu, le Shakespeare du centre gauche [...].

Il faut observer que c'est presque toujours dans le but de stigmatiser une poétique et une politique mitoyennes qu'à partir des années 1830 la critique érige Casimir Delavigne en emblème d'une société, d'un régime et d'une époque entière. Critiquée pour son caractère bâtard, hybride et conciliateur de genres et d'instances esthétiques différentes,

²⁴⁷ STENDHAL, *Journal*, éd. Victor Del Litto, *Œuvres intimes, op. cit.*, t. II, p. 384.

²⁴⁸ DESSALLES-RÉGIS, « Poètes et romanciers modernes de la France. Casimir Delavigne », *Revue des Deux Mondes, op. cit.*, p. 321.

²⁴⁹ Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, éd. Giovanni Bonaccorso, Saint-Genouph, Verona, Nizet, 2001, t. II (1852-1861), p. 79.

son œuvre est de plus en plus vue, au cours de la deuxième partie du XIX^e siècle, comme le produit médiocre et transitoire d'un juste-milieu socio-politique méprisable.

Or, il nous semble utile, plutôt que de continuer à reprocher à l'œuvre de Delavigne sa bâtardise, de répondre à l'appel de Sylviane Robardey-Eppstein en réfléchissant sur la corrélation qui s'établit dans l'esprit de la critique du XIX^e siècle entre « les concepts de transition, de juste-milieu, de mélange et de médiocrité », de reconsidérer de manière plus objective les questions de la « transgénéricité » et de l'« hybridation des genres », de se demander, enfin, « si ce ne sont pas précisément ses velléités fusionnaires, tant dénigrées, qui font aujourd'hui l'intérêt principal de ce théâtre »²⁵⁰. Nous sommes enclins à penser que c'est parce qu'elle emprunte certaines catégories esthétiques et morales au code littéraire romantique et parce qu'elle les érige graduellement en critères de jugement de tout ouvrage artistique que la critique du XIX^e siècle condamne sans appel toute solution dramaturgique intermédiaire et conciliatrice : l'amour manichéen pour les extrêmes et le refus de toute forme de compromis semblent pousser la critique post-romantique à mépriser *a priori*, en tant que timides et lâches, les auteurs tragiques de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. Il est certain qu'elle s'est plus préoccupée de porter un jugement moral sur l'opération esthétique compromissaire tentée par ces auteurs que d'en comprendre la valeur historique et sociale.

Il est pourtant indéniable que le théâtre hybride proposé par ces dramaturges parle au public de l'époque, lui transmet des contenus et des messages qui lui conviennent parfaitement, au moyen des formes qui correspondent le plus à sa sensibilité. Il semble même que tout au long de la première moitié du XIX^e siècle un rapport privilégié s'établisse entre le public et cette esthétique intermédiaire : la continuité entre les succès « semi-romantiques » de la Restauration, les triomphes « juste-milieu » des années 1830 et l'affirmation du « bon sens » des années 1840 montre la portée d'une empathie qui a duré au moins une trentaine d'années. Ce n'est certainement pas un hasard si c'est encore Casimir Delavigne – plus que Victor Hugo – qui domine la scène du Théâtre-Français au cours de cette première moitié des années 1830 qui voit l'essor du drame romantique : ce qui aux yeux de la critique n'est qu'un compromis dramaturgique foncièrement lâche est perçu pendant longtemps par les spectateurs du Premier Théâtre-Français comme l'accord

²⁵⁰ Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN, « Regards sur l'œuvre dramatique de Casimir Delavigne tout au long du XIX^e siècle », *Le miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, dir. Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie, Paris, PUPS, 2008, pp. 147-158. Voir p. 158.

idéal entre tradition et innovation théâtrale et, plus en profondeur, comme la conciliation péremptoire et rassurante entre deux instances – l’une progressive, l’autre régressive – mises en opposition par l’Histoire.

L’enracinement profond dans un contexte historico-social précis, toutefois, rend ce théâtre éphémère, le condamnant à un oubli rapide : dès les années 1850, lorsque les raisons historiques et les bases idéologiques de cette dramaturgie viennent à manquer, les tragédies des poètes de la Restauration et de la Monarchie de Juillet disparaissent des scènes théâtrales parisiennes. Les seuls ouvrages tragiques qui sont encore joués avec une certaine régularité après 1854 – date de la création de celle qui peut être considérée comme la dernière tragédie classique française, à savoir la *Rosemonde* de Latour de Saint-Ybars – sont ceux de Casimir Delavigne, qui figurent dans le répertoire du Théâtre-Français jusqu’en 1872²⁵¹. Après cette date, les reprises sporadiques des pièces de Delavigne qui ont lieu à la fin du XIX^e et au cours de la première moitié du XX^e siècle ne suffisent pas à rallumer l’intérêt du public et de la critique pour un code tragique qui n’a plus de pertinence historique et de prégnance sémantique immédiate²⁵².

Dès lors, il est indispensable de reconstruire le contexte historique, politique et social où ce théâtre se situe pour en retrouver le sens premier et profond, pour comprendre à la fois comment la tragédie en question renvoie à un référent réel extratextuel bien défini et comment la réalité de l’époque, transposée par le biais du langage littéraire, s’inscrit dans ce code tragique révolu et discrédité. Le but de la seconde partie de notre travail sera précisément celui de réinsérer la tragédie de la Restauration et de la Monarchie de Juillet dans son époque et dans son contexte socio-politique, afin de restituer aux structures

²⁵¹ Outre les pièces de Delavigne, nous signalons les reprises au Théâtre-Français de la *Marie Stuart* de Lebrun, réinterprétée par Rachel en 1841 et jouée régulièrement depuis cette date jusqu’en 1857, et la reprise d’*Une Fête de Néron* de Soumet en 1870. Voir Alexandre JOANNIDÈS, *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (réimpression de l’édition de Paris, 1901).

²⁵² Entre les années 1890 et les années 1930, quelques-unes des tragédies de Delavigne font l’objet de reprises de la part des principaux théâtres parisiens : *Louis XI*, en particulier, est repris une première fois en 1896 au Théâtre de la République, avec Taillade dans le rôle-titre. Entre 1898 et 1900, et encore en 1913 et en 1928, le rôle de Louis XI est interprété par Silvain à la Comédie-Française, alors qu’en 1919 et en 1935 c’est Chamarat qui incarne le roi de Delavigne au Théâtre de l’Odéon. En ce qui concerne les autres pièces, la tragédie des *Enfants d’Édouard*, après une première reprise en 1885 à l’Odéon, est représentée au Théâtre de la République en 1897 et encore à l’Odéon en 1920 ; *Une Famille de Luther* est reprise à la Comédie en 1888 et à l’Odéon en 1916 ; la *Fille du Cid* et *Marino Faliero*, enfin, sont également repris au théâtre de l’Odéon respectivement en 1898 et en 1921. Sur ces reprises des tragédies de Delavigne, voir les recueils factices d’articles de presse présents dans la collection Rondel, catalogués dans l’*Inventaire de la Collection théâtrale Auguste Rondel. Théâtre Français 1800-1850*, vol. IX, pp. 174-189.

dramaturgiques que nous avons étudiées dans cette première partie leur base historique et leur profondeur sémantique originelles.

SECONDE PARTIE

Tragédie post-napoléonienne et art de l'allusion : reflets de l'actualité politico-sociale dans le code tragique

I. Histoire nationale et patriotisme

Notre première partie nous a amenés à définir le code tragique de la Restauration et de la Monarchie de Juillet dans ses traits formels et structurels fondamentaux ; il est maintenant nécessaire de voir quels sont les messages et les contenus qu'il véhicule. Ou plutôt, si l'on envisage le concept de code dans son sens le plus large, nous entendons déterminer quels sont les aspects thématiques qui caractérisent le code tragique de la première moitié du XIX^e siècle et qui, tout en étant partie intégrante de celui-ci, permettent de le définir aussi bien que les aspects plus étroitement formels. Par ailleurs, nous sommes loin de penser que la tragédie est réductible à un cadre de formes conventionnelles ou à un système structurel autarcique et autoréférentiel que l'on peut analyser *in vitro*, en dehors d'une réalité historique concrète et indépendamment de ses contenus. La tragédie parle toujours de quelque chose ; elle interagit constamment avec une réalité qu'elle entend transposer métaphoriquement ; elle est, comme tout produit littéraire, le résultat du rapport dialectique, plus ou moins équilibré, qui s'instaure d'un côté entre mimésis et fiction, de l'autre entre problématisation historique du réel et conventionnalisme extra-historique.

Si pendant la Restauration et la Monarchie de Juillet la tragédie a encore du succès, c'est parce qu'à travers ses formes conventionnelles elle touche à des thématiques bien présentes à l'esprit des contemporains ; si elle réussit à être encore actuelle, c'est parce qu'elle transpose, au moyen de ses formules structurelles dépassées, une actualité politico-sociale qui remue les passions du public de l'époque. Il s'agit d'un théâtre où l'allusion politique joue un rôle de premier plan, après avoir progressivement remplacé l'allusion philosophique à partir de 1789 ; un théâtre qui, comme l'écrit Claude Duchet, tire tout son potentiel idéologique de la rencontre de l'historique et de l'actuel²⁵³.

²⁵³ Sur la politisation progressive de la tragédie à sujet historique après la Révolution, Claude Duchet écrit : « Les grands thèmes des Lumières sont quelque peu désamorçés depuis 89, malgré la petite guerre anticléricale. C'est justement que la politique a pris la relève de la philosophie, et que le public du théâtre est

C'est de l'histoire – principalement ancienne et médiévale – que la tragédie du XIX^e siècle tire effectivement la plupart de ses sujets et c'est à travers la référence à des événements historiques bien éloignés dans le temps qu'elle propose son message politico-idéologique ou qu'elle conduit sa réflexion sociale. L'histoire, et surtout l'histoire nationale, se profile, pour ces poètes tragiques post-révolutionnaires qui voient désormais vaciller l'autorité et la capacité de signification du mythe, comme un grand ouvroir de théâtre potentiel, comme un réservoir inépuisable et souvent inexploré de sujets susceptibles d'être réactualisés et dramatisés, mais ce qui plus est comme un espace symbolique où l'on peut projeter – de manière plus ou moins transparente – des problématiques modernes. Il s'agit donc d'examiner comment et à travers quelles stratégies les auteurs tragiques de l'époque, mettant l'histoire au service de l'idéologie, procèdent à la mobilisation métaphorique et à l'actualisation systématique d'événements historiques, poussant parfois à son paroxysme l'art de l'allusion.

Certes, il est nécessaire de préciser que le parcours de pénétration de l'histoire nationale à l'intérieur du code tragique commence déjà à se développer au XVIII^e siècle²⁵⁴. Avec la *Zaïre* de Voltaire, en 1732, « les noms de nos rois et des anciennes familles du royaume²⁵⁵ » font leur première apparition sur la scène tragique française. Presque trente-cinq ans plus tard, en 1765, De Belloy présente sa pièce d'inspiration patriotique et monarchique, *Le Siège de Calais*, comme « la première tragédie française où l'on ait procuré à la nation le plaisir de s'intéresser pour elle-même²⁵⁶ ». Ce rôle fondateur est ensuite revendiqué par Marie-Joseph Chénier qui, condamnant les « rodomontades militaires²⁵⁷ » et servilement monarchiques de Belloy, entend inaugurer avec son *Charles IX* de 1789 une tragédie « vraiment nationale²⁵⁸ », conçue comme forme d'expression privilégiée des idéaux révolutionnaires. Par ailleurs, le déplacement « à

devenu majeur. » Claude DUCHET, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », dans *Romantisme et politique 1815-1851, colloque de l'École normale supérieure de Saint-Cloud, 1966*, Paris, Armand Colin, 1969, pp. 281-302. Voir p. 283.

²⁵⁴ À ce propos, voir Anne BOËS, *La Lanterne magique de l'histoire : essai sur le théâtre historique en France de 1750 à 1789*, Oxford, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1982.

²⁵⁵ VOLTAIRE, *Épître dédicatoire de Zaïre*, VOLTAIRE, *Épître dédicatoire de Zaïre*, dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, t. I, pp. 685-691. Voir p. 689.

²⁵⁶ Pierre-Laurent DE BELLOY, *Préface du Siège de Calais*, éd. Jacques Truchet, *Théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, vol. II, pp. 448-454. Voir p. 448.

²⁵⁷ Marie-Joseph CHÉNIER, *Discours préliminaire à Charles IX*, éd. Gauthier Ambrus et François Jacob, *Théâtre*, Paris, Flammarion, 2002, pp. 69-81. Voir p. 78.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 80.

gauche » du genre tragique à sujet national avait déjà été préconisé par Louis-Sébastien Mercier qui, dans son *Du théâtre ou nouvel essai sur l'Art dramatique* de 1773, soutenait que la tragédie nouvelle ne pouvait qu'être apanage d'un peuple libre et affranchi du joug de la monarchie²⁵⁹. Il faut souligner, toutefois, que Mercier condamnait sans appel le genre tragique traditionnel et, se refusant à le pratiquer, proposait – avec des drames historiques en prose tels que *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux* (1772), *Childéric I^{er}, roi de France* (1774), *La Destruction de la Ligue* (1782), ou encore *La Mort de Louis XI* (1783) – une formule alternative à celle de la tragédie, une sorte de « théâtre national dans le fauteuil », se rapprochant de l'expérience que le président Hénault avait tenté le premier, en 1747, avec son *François II*²⁶⁰.

Au tournant du XIX^e siècle, le processus de pénétration de l'histoire dans la tragédie est ralenti, dans un premier temps, par la rigidité de la censure impériale. À ce propos, il est significatif de remarquer que les tragédies les plus intéressantes de l'Empire, le *Wallstein* de Constant et le *Tibère* de Chénier, ne sont pas représentées : le contrôle scrupuleux auquel le régime soumet tout ouvrage dramatique condamne inévitablement la scène tragique à une certaine stérilité²⁶¹. Lorsqu'elle est appelée à porter son jugement sur des pièces traitant l'histoire française, dont tout sujet est susceptible de se prêter à une interprétation idéologique suspecte, la censure devient implacable : c'est ainsi que Népomucène Lemercier doit attendre la Restauration pour pouvoir mettre en scène ses tragédies nationales et que, en ce qui concerne ce nouveau genre dramatique, le seul succès

²⁵⁹ Dans son traité, Mercier affirmait en particulier : « Gouvernés par des monarques, n'ayant aucune participation aux affaires publiques, devant immoler nos projets patriotiques, et même nos pensées, que nous sommes loin de la tragédie nationale ! » Se demandant « Quelle sera donc la tragédie véritable ? », il déclarait encore : « Ce sera celle qui sera étendue et saisie par tous les ordres de citoyens, qui aura un rapport intime avec les affaires politiques, qui tenant lieu de la tribune aux harangues éclairera le peuple sur ses vrais intérêts, les lui offrira sous des traits frappants, exaltera dans son cœur un patriotisme éclairé, lui fait chérir la patrie dont il sentira tous les avantages. Voilà la vraie tragédie, qui n'a guère été connue que chez les Grecs, et qui ne fera entendre ses fiers accents que dans un pays où ceux de la liberté ne seront pas étouffés. Dans tout autre elle ne sera qu'un tableau sans objet, ou même quelquefois une espèce d'adulation masquée sous de grands noms [...] » Voir Louis-Sébastien MERCIER, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, éd. Pierre Frantz, dans *Mon bonnet de nuit suivi de Du théâtre*, dir. Jean-Claude Bonnet, Mercure de France, 1999 (réimpression de l'éd. d'Amsterdam, 1773), pp. 1127-1478. Les citations sont tirées des pages 1165 et 1176-1177.

²⁶⁰ Voir Michèle H. JONES, *Le théâtre national en France de 1800 à 1830*, Paris, Klincksieck, 1975, pp. 7-14.

²⁶¹ À ce propos, voir Pierre FRANTZ, « Le théâtre sous l'Empire: entre deux révolutions », dans *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, op. cit., pp. 173-197.

de l'époque est celui des *Templiers* de François Raynouard, représenté au Théâtre-Français en 1805²⁶².

La conscience historique renouvelée que les Français ont acquise suite à l'expérience révolutionnaire ne s'exprime pleinement dans le domaine littéraire qu'à partir de la Restauration, lorsque le véritable engouement collectif pour l'histoire coïncide d'un côté avec l'essor du roman, de l'autre avec un adoucissement sensible de la censure théâtrale. Censure qui, toutefois, continue à exister et que les auteurs dramatiques doivent ménager lorsqu'ils abordent des sujets inhérents à l'histoire française. Il n'est évidemment pas possible, au cours de la Restauration et même de la Monarchie de Juillet, d'évoquer tous les événements et toutes les époques du passé national : outre la période révolutionnaire et impériale, dont le souvenir trop récent est naturellement perçu comme un danger, il faut éviter d'évoquer tout souverain appartenant à la dynastie des Bourbons et tout épisode de l'histoire moderne, comme par exemple celui des guerres de religion, qui présente la monarchie et l'église françaises sous un jour défavorable.

Il faut donc remonter à la Gaule de l'antiquité tardive, au Haut Moyen Âge des Francs, à l'époque mérovingienne, ou en tout cas ne pas dépasser le XV^e siècle de Jeanne d'Arc et de la Guerre de Cent Ans, si l'on veut représenter l'histoire française sur la scène tragique. Pour mettre en scène l'histoire plus récente, il est nécessaire de sortir des frontières de la France, afin de respecter la célèbre règle énoncée par Racine, encore essentiellement inviolable, à propos de la proportionnalité inverse qui doit s'instaurer entre le rapprochement temporel et la contiguïté spatiale de l'événement tragique représenté²⁶³. L'effet de distanciation dû à l'éloignement de l'action dans le temps ou dans l'espace est redoublé par le respect de certaines conventions formelles, conventions qui conjurent les dangers qui pourraient dériver d'un réalisme scénique excessif ou d'une identification trop poussée entre spectateur et héros tragique.

Il faut préciser que, dans la querelle entre romantiques et classiques, l'idée d'une tragédie historique moderne n'est pas seulement apanage des premiers ; il s'agit, au contraire, de l'un des rares propos novateurs que les classiques acceptent de bon gré. Il est

²⁶² Voir Michèle H. JONES, *Le théâtre national en France de 1800 à 1830, op. cit.*, pp. 43-55.

²⁶³ Dans la préface de *Bajazet*, Racine avait écrit ces phrases célèbres : « L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps. Car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues ». Voir Jean RACINE, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, vol. I, pp. 623-626. Voir p. 625.

intéressant d'observer que le classique Auger, dans ce discours du 24 avril 1824 resté célèbre comme une sorte de manifeste anti-romantique, admet l'exigence de puiser les sujets tragiques dans l'histoire moderne tout en niant la matrice romantique de cette opération. Il affirme :

Dit-on que les sujets grecs ou romains sont épuisés ? Nous penchons fort à le croire. Ajoute-t-on qu'il faut s'abstenir de ramener sur la scène ceux que nos grands maîtres y ont présentés avec tant d'éclat ? Nous en sommes d'accord. En conclut-on la nécessité de recourir à des sujets du moyen âge ou des temps modernes, à des sujets religieux ou chevaleresques ? Nous ne pouvons nous empêcher d'admettre cette conséquence ; et, avant même qu'elle sortît aussi impérieusement des faits, nos plus grands poètes l'avaient reconnue et s'y étaient soumis ; car Corneille a fait *Polyeucte* et *Le Cid* ; Racine, *Athalie* et *Bajazet* ; Voltaire, *Zaïre*, *Alzire* et *Tancrède*. Il n'y a donc point encore là de romantisme²⁶⁴.

En tout cas, il est important de relever que, comme l'écrit le globiste Duvergier de Hauranne dans un article du 6 mai 1826, « s'il est un point sur lequel tout le monde soit [...] d'accord, c'est la nécessité de remplacer par des tragédies historiques les tragédies mythologiques et purement idéales ». Même les défenseurs les plus intransigeants de la tradition classique sont prêts à renoncer aux sujets canoniques, tirés de l'antiquité gréco-romaine ou du mythe, pour intégrer dans le code tragique l'histoire moderne et nationale.

Les divergences entre les deux partis littéraires et dramaturgiques concernent d'un côté les époques qui peuvent être objet de représentation, de l'autre les modalités formelles avec lesquelles l'histoire peut être mise en scène. Les deux aspects, d'ailleurs, sont étroitement liés : la représentation de faits trop modernes ou contemporains, mettant en évidence les limites expressives et l'anachronisme du système classique, ne pourrait que faire éclater ses conventions. C'est exactement à cela que visent les partisans les plus radicaux de la réforme théâtrale lorsqu'ils prétendent que l'on mette en scène la modernité historique. Souhaitant voir sur la scène tragique française le grand tableau des guerres de religion – tableau qui ne sera brossé que par le drame romantique et par les scènes historiques de Louis Vitet²⁶⁵ – Stendhal imagine, par exemple, une *Mort d'Henri III* « dont les quatre premiers actes se passent à Paris et durent un mois [...] et le dernier acte à Saint-

²⁶⁴ Voir « Le manifeste d'Auger contre le Romantisme », dans STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, pp. 235-250. Voir p. 244.

²⁶⁵ Avant Vitet, le seul dramaturge qui traite les guerres de religion est Mercier. C'est dans ses drames historiques non représentés, en particulier dans *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux* (1772) et dans *La Destruction de la Ligue* (1782), que Mercier ose évoquer ce chapitre douloureux de l'histoire française.

Cloud²⁶⁶ ». De même, lorsqu'il rêve d'une grande tragédie napoléonienne, l'auteur de *Racine et Shakespeare* projette un *Retour de l'Île d'Elbe* dont l'action se déroulerait sur sept mois de temps et sur cinq mille lieues d'espace²⁶⁷. L'argument du théâtre national moderne sert donc, surtout à un réformateur comme Stendhal, à dénoncer l'impuissance du système classique et à promouvoir un idéal de dramaturgie romantique.

La représentation plate et conventionnelle que la tragédie de la Restauration donne du Moyen Âge ne satisfait pas non plus les partisans de l'innovation dramaturgique. Rêvant d'une tragédie qui mette en scène l'époque médiévale avec « tous les mots naïfs et sublimes de nos vieilles chroniques²⁶⁸ », Stendhal s'en prend aux conventions classiques en se posant la question suivante : « Mais comment peindre avec quelque vérité les catastrophes sanglantes narrées par Philippe de Comines, et la chronique scandaleuse de Jean de Troyes, si le mot *pistolet* ne peut absolument pas entrer dans un vers tragique²⁶⁹ ? » Duvergier de Hauranne, dans le numéro du 14 décembre 1824 du *Globe*, impose aux dramaturges de l'époque un choix radical, en leur adressant un véritable *aut aut* : « Ou mettez de côté tout votre bagage de règles, de dignité tragique, de convenances théâtrales ; ou renoncez à traiter les sujets du moyen âge, et tenez-vous-en aux sujets grecs, les seuls auxquels les formes grecques soient vraiment applicables. »

Cependant, alors que Stendhal et les rédacteurs du *Globe* subordonnent la création d'une tragédie historique nationale à l'élaboration d'un code dramaturgique anti-classique, inspiré des théâtres anglais et allemand, c'est exactement sur l'union entre sujets historiques et formes classiques que les auteurs tragiques de la Restauration fondent leurs plus grands succès. L'exaspération du sentiment nationaliste fait en sorte que l'événement théâtral soit perçu, à cette époque, comme une sorte de rite patriotique, une occasion où la collectivité est censée affermir sa cohésion identitaire en se contemplant elle-même dans le miroir déformant de l'histoire. Les formules qui scandent ce rite ne peuvent que coïncider avec le bagage de normes structurelles et de conventions rhétoriques de cette tradition tragique classique, nationale par excellence, qui se prête parfaitement à une réinterprétation idéologique de caractère nationaliste. Passant en revue les principales tragédies à sujet historique de la Restauration et de la Monarchie de Juillet – sujet qui peut être national ou

²⁶⁶ STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, éd. Pierre Martino, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XXXVII, p. 79.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 151.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 127.

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 3-4.

étranger, médiéval ou relatif à l'antiquité gréco-romaine –, nous entendons maintenant nous arrêter sur ces passages où l'allusion patriotique et nationaliste – qui coïncide souvent avec le point culminant des pièces et qui contribue à en déterminer le succès grâce à sa capacité à susciter l'enthousiasme du public – parvient à jeter un pont entre le passé et le présent en réactualisant l'histoire.

L'un des moments de l'histoire nationale auxquels la tragédie remonte avec le plus d'insistance est celui de la guerre de Cent Ans, moment où la nation a dû faire face au plus grand danger, où des traîtres tels qu'Isabeau de Bavière et le duc de Bourgogne ont essayé de vendre la patrie, où l'héroïne nationale par excellence, Jeanne d'Arc, a fait son apparition sur Terre, conduisant la France à une victoire inespérée contre ces Anglais qui, encore au XIX^e siècle, restent les principaux ennemis du peuple français. L'identité du rival de cette époque éloignée avec celui des temps récents n'est pas le seul élément sur lequel se base le jeu des allusions : l'héroïsme militaire démontré jadis renvoie à l'héroïsme de l'armée napoléonienne et la victoire glorieuse d'autrefois doit consoler et dédommager les Français de la récente défaite.

À ce propos, la *Jeanne d'Arc à Rouen* de Loeuillard d'Avrigny et la *Jeanne d'Arc* de Soumet, représentées respectivement au Théâtre-Français en 1819 et à l'Odéon en 1825, ne doivent leur succès qu'à leur capacité à exploiter un régime allusif de marque patriotique, en mobilisant la dialectique entre histoire et contemporanéité. La pièce de Loeuillard d'Avrigny s'ouvre sur le dialogue entre deux personnages, le Sénéchal et le comte de Beauvais, qui incarnent les valeurs antithétiques d'un plan axiologique structuré de manière manichéenne, dont le pôle positif coïncide avec le sentiment patriotique et le pôle négatif avec la négation de ce sentiment. Le vertueux Sénéchal, dans lequel tout le public se reconnaît, y proclame l'intangibilité péremptoire de l'identité nationale : « Mais je suis né Français ; et l'Angleterre en vain / Veut donner aux Français un roi né dans son sein. » Une fois affirmée l'identité française, il s'agit d'exalter les qualités extraordinaires qui en sont le gage, ce que ne manque pas de faire Jeanne d'Arc en s'adressant au comte de Dunois (II, 5) :

Le trône, où des Français l'étendard se déploie,
D'un vain flot d'ennemis pourrait être la proie !...
L'Éternel jusque-là n'a point abandonné
Un peuple par l'honneur en tout temps gouverné,
Un peuple généreux, dont le noble courage

Tant de fois a brisé le joug de l'esclavage.
Les Français, sur vos pas toujours victorieux,
Ne démentiront pas le nom de leurs aïeux.

Jeanne désigne enfin le trône comme le garant de l'unité identitaire française et comme l'élément sur lequel la nation va fonder son rachat. C'est ainsi qu'elle conclut sa tirade adressée au duc de Dunois :

Le trône relevé par vos nobles succès,
Va bientôt sous son ombre unir tous les Français :
Et que puisse, à l'abri des haines intestines,
La France, libre enfin, sortir de ses ruines !...

L'allusion à la défaite de Napoléon et au retour des Bourbons contenue dans ce passage se fait encore plus évidente au troisième acte, lorsque Jeanne apostrophe le duc de Bedford de la sorte (III, 5) :

Des revers d'un moment la France trop punie,
La France autour du trône aujourd'hui réunie,
Déjà de ses enfants voit l'innombrable essaim
À la voix de l'honneur se presser sur son sein :
Déjà de vos succès le terme se prépare !...

Les vers de Jeanne débouchent sur une prophétie – élément typique de la tragédie à sujet historique, correspondant presque toujours à l'un des moments les plus forts de la trame tragique – qui flatte ouvertement le sentiment de revanche nationale du public du Théâtre-Français. L'héroïne, inspirée, affirme :

Soyez unis, Français !... Et vous, fiers conquérants,
Que Lancastre guidait jusqu'au sein de la France,
Le détroit si souvent franchi par vos vaisseaux,
Va séparer enfin deux empires rivaux;
Et la France, oubliant trois siècles de ravages,
Reverra nos drapeaux ombrager ses rivages.

C'est à ce même sentiment, soutenu par une rhétorique visant à amplifier le dualisme axiologique qui caractérise la pièce – dualisme, typiquement mélodramatique, entre d'un

côté l'héroïne française persécutée et de l'autre l'opresseur anglais –, que le poète fait appel au cinquième acte, lorsque Jeanne, montant sur le bûcher, s'exclame (V, 3) :

Hé ! Que peut d'Albion la vengeance cruelle !
La gloire en est pour moi, l'opprobre en est pour elle.
Ne tardez plus. Anglais, jouis de mon trépas !
La France me survit... et ne périra pas.

Dans la *Jeanne d'Arc* de Soumet nous pouvons repérer les mêmes ingrédients qui ont fait le succès de la tragédie de Loeuillard d'Avrigny. Le même manichéisme rhétorico-axiologique caractérise cette pièce dès le prologue, lorsque les deux nations ennemies sont ainsi présentées : « L'Angleterre stérile et la France féconde / Ont en deux parts scindé l'âme du monde. » Les tirades patriotiques de Jeanne se multiplient jusqu'à ses exclamations finales de triomphe :

Anglais, disparaissez, la France vous rejette,
Et, de vos corps sanglants dispersant les lambeaux,
Ainsi que ses cités vous ferme ses tombeaux !
Aux feux de mon bûcher j'ai retrempé sa gloire,
Et mon âme s'envole au bruit de sa victoire !!!

Ce genre de théâtre, qui doit son succès bien plus aux sentiments nationalistes qu'il flatte qu'aux qualités littéraires qu'il présente, est l'objet des critiques conjointes de Stendhal et du *Globe*. Le premier condamne la *Jeanne d'Arc* de Soumet comme une pièce « émaillée de phrases à effet et fortement assaisonnée d'appels à la vanité nationale²⁷⁰ » et de « *claps-traps* », qui ne suscitent l'enthousiasme du public que parce qu'ils « contiennent des injures contre les Anglais²⁷¹ ». De même, Duvergier de Hauranne, dans le numéro du 17 mars 1825 du *Globe*, décrit la tragédie comme un « fausset de notre vieille scène transportée dans l'histoire moderne », dont la fortune constitue un phénomène social explicable de la sorte :

[...] telle est [...] la puissance de nos opinions et de nos sentiments, que partout où nous les retrouvons nous applaudissons en aveugles. Jeanne d'Arc, dans cette pièce, est le modèle du patriote de notre âge : elle exprime nos souffrances et notre indignation ; sa parole solennelle imprime la honte au front de quiconque s'allie à

²⁷⁰ STENDHAL, *Chroniques pour l'Angleterre. Contributions à la presse britannique, op. cit.*, t. III, p. 149.

²⁷¹ *Ibid.*, t. V, p. 133.

l'étranger ; et quand le rebelle duc de Bourgogne reçoit d'elle sa leçon, les citoyens se reconnaissent et applaudissent à leur propre pensée. Prononcez un discours en vers sur le même sujet, et vous produirez le même effet : c'est la France du dix-neuvième siècle qui se venge en battements de mains de la domination étrangère et des malheurs de l'invasion.

Le public qui applaudit les tirades xénophobes de Soumet est le même qui a provoqué le fiasco de la tournée des acteurs anglais à Paris en 1822 ; il s'agit, comme l'écrit Stendhal, de « cette jeunesse égarée, qui a cru faire du patriotisme et de l'honneur national en sifflant Shakespeare, parce qu'il fut Anglais²⁷² », cette jeunesse parisienne qui se proclame libérale tout en conservant ses préjugés nationalistes et classicistes. Le témoignage de foi nationaliste est d'ailleurs, au cours des premières années de la Restauration, l'un des moyens dont l'opposition libérale se vaut pour contester le régime bourbonien rétabli par l'intervention des forces étrangères. L'allusion patriotique, et en particulier anti-anglaise, peut donc résonner à l'époque comme une critique implicite adressée aux Bourbons et se heurter au veto de la censure théâtrale : c'est ce qui arrive, en 1821, à la *Démence de Charles VI* de Népomucène Lemer cier, pièce qui a l'audace non seulement de mettre en scène un monarque faible et malade mais aussi de présenter un duc de Bourgogne coupable « d'avoir ouvert la France au roi de l'Angleterre » (I, 1), un ambassadeur anglais affirmant que « la Seine a reçu des lois de la Tamise » (I, 1) et encore un Charles VI qui, dans un dernier sursaut de lucidité et d'orgueil, s'exclame : « Mais roi français, je hais un roi de l'Angleterre » (V, 2). Lemer cier a beau déclarer, dans l'*Avertissement* qu'il met en tête de sa pièce, qu'il a brossé son tableau historique « dans une intention à la fois monarchique et patriotique » ; ce qui retient l'attention de la censure – et qui condamne la tragédie à être seulement imprimée –, ce sont d'un côté la représentation du pays « vendu par les factions à l'étranger », de l'autre la peinture de « ces deux monstres » – Isabelle de Bavière et le duc de Bourgogne, personnages de sang royal – qui « ont livré la patrie, et leur famille, et la couronne à l'usurpation étrangère »²⁷³.

Si les deux autres pièces représentant Charles VI, à savoir le *Jean sans peur* de Liadières et le *Charles VI* de La Ville de Mirmont, ne sont pas bloquées par la censure,

²⁷² STENDHAL, « Pour faire des Tragédies qui puissent intéresser le public en 1822, faut-il suivre les errements de Racine, ou ceux de Shakespeare ? », *Chroniques pour l'Angleterre. Contributions à la presse britannique, op. cit.*, t. I, p. 187.

²⁷³ Népomucène LEMERCIER, *Avertissement de La Démence de Charles VI*, Paris, Barba, 1820, pp. V-X. Voir pp. V-VI.

c'est exclusivement parce qu'elles compensent la mise en scène du roi dément et le sentiment anti-anglais auquel elles font appel par une exaltation explicite des Bourbons et de la monarchie française. À ce propos, la tragédie de Liadières se termine sur l'image du régent Louis de Valois adressant sa dernière prière à Dieu : « Dieu ! Comblez d'un mourant la dernière espérance ! / Dieu ! Veillez sur Bourbon ; c'est protéger la France ! » De même, la pièce de La Ville de Mirmont unit continuellement le discours patriotique à la glorification monarchique et bourbonnienne ; la tirade que le noble Clisson adresse à Craon lorsque ce dernier l'informe de la débâcle française est un exemple de ce double registre allusif qui domine la tragédie (I, 6) :

Et la France n'est plus ?... Ciel ! Que m'osez-vous dire ?
 Quelle est cette terreur que l'Anglais vous inspire ?
 Nous, demeurer en proie à nos fiers ennemis !...
 Ah ! Peut-être vaincus, nous croyez-vous soumis ?
 Non, cette monarchie auguste et révéree,
 Et qui comte déjà dix siècles de durée,
 À sa gloire à venir ne doit pas renoncer.
 Quels que soient nos revers, gardez-vous de penser
 Que le Dieu tout-puissant, qui punit et pardonne,
 Au joug de l'étranger jamais nous abandonne.
 Cent fois nous relevant, et réparant nos maux,
 Aux champs de la victoire il guida nos drapeaux :
 N'en doutez pas, Craon, Dieu protège la France !
 De nos destins futurs acceptez l'espérance.
 Non, nous ne perdrons pas le beau nom de Français,
 Et l'empire des lis ne périra jamais.

Un autre des moments de l'histoire de France les plus représentés au théâtre pendant la Restauration est le XIII^e siècle de Louis IX, monarque universellement reconnu comme héros national, dont l'évocation sur la scène tragique a le rare privilège de recueillir le consensus tant des conservateurs que des libéraux. Il est significatif, à ce propos, d'observer qu'au succès ultra du *Louis IX* d'Ancelet en 1819²⁷⁴, Lemerrier répond

²⁷⁴ Mettant en scène Louis IX, Ancelet entend clairement exalter Louis XVIII. L'auteur, d'ailleurs, ne s'en cache pas ; dans sa dédicace au roi, il reconnaît que la pièce se fonde sur ce jeu allusif fondamental : « Sous le règne de Votre Majesté, il m'était facile de retracer les vertus du père des Bourbons ; et si mon ouvrage a obtenu quelques applaudissements, je le dois sans doute au plaisir qu'ont éprouvé les Français en retrouvant l'image du présent dans les souvenirs du passé. » Voir Jacques ANCELOT, *Dédicace de Louis IX*, « À Sa Majesté Louis XVIII », dans *Œuvres complètes*, Paris, Delloye et Lecou, 1838, p. 3.

en 1821 avec un *Louis IX en Égypte* – qui connaît moins de fortune, il est vrai – d’inspiration clairement libérale²⁷⁵.

Parmi les tragédies qui mettent en scène le XIII^e siècle, toutefois, c’est *Les Vêpres siciliennes* de Delavigne, pièce qui ne mentionne le grand Louis IX qu’indirectement, qui rend le mieux le sentiment patriotique du public parisien de la Restauration et qui rencontre le succès le plus éclatant. Ce succès est d’autant plus digne d’attention qu’il naît d’une opération extrêmement risquée et presque paradoxale tentée par Delavigne : choisissant de traiter la révolte anti-française des Vêpres siciliennes, l’auteur des *Messéniennes* réussit à créer une pièce foncièrement nationaliste tout en évoquant l’un des chapitres les plus noirs de l’histoire française. Dans son étude sur le public de théâtre, Maurice Descotes met en relief l’originalité et l’audace de cette expérience :

Le coup de maître est, sans aucun doute, d’avoir su, à partir d’un sujet où les Français sont présentés en oppresseurs, flatter l’amour-propre national et exalter la liberté.

[...] “L’entreprise était périlleuse” de prétendre intéresser un public français à une action qui, non seulement aboutit au massacre des Français, mais exalte la liberté dont les oppresseurs sont des Français²⁷⁶.

Le *Journal des Débats*, incapable de s’expliquer le succès de la pièce sur la scène parisienne, voit dans le choix d’un tel sujet une véritable folie. Dans l’article qu’ils consacrent à la tragédie le 25 octobre 1819, les *Débats* expriment ainsi tous leurs doutes :

Que le sujet des *Vêpres siciliennes* soit traité par un poète sicilien et représenté sur le théâtre de Palerme, de Messine ou de Catane, à la bonne heure [...]. [...] on se figure avec moins de peine une nation indépendante applaudissant aux cruels triomphes de ses ancêtres sur des usurpateurs devenus depuis ses amis, que la nation vaincue, écoutant de sang-froid le récit de sa honte et de ses crimes, et contemplant dans les tableaux historiques de la scène l’image des vengeances exécrables dont elle paya son imprudente et sanguinaire politique. Représenter à Paris les Vêpres de Sicile !

Toutefois, comme l’écrit le même jour la *Quotidienne*, Delavigne « a réussi à mettre même dans ses intérêts l’esprit national qui semblait devoir s’armer contre lui ». Il y

²⁷⁵ Pour une comparaison ponctuelle entre les deux tragédies, 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 *Figures de l’Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, dir. Paul Mironneau et Gérard Lahouati, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 (SVEC 2007 : 07), pp. 293-310.

²⁷⁶ Maurice DESCOTES, *Le public de théâtre et son histoire*, op. cit., pp. 254-255.

est arrivé, en particulier, à travers l'emploi bien adroit de certaines stratégies et techniques d'allusion. Premièrement, il tire profit de la double identification que la trame tragique propose aux spectateurs. Certes, d'un côté ces derniers s'identifient à leurs ancêtres et perçoivent le massacre des Français en Sicile comme une allusion à la défaite et à l'humiliation françaises de 1815, allusion qui se fait d'ailleurs évidente dans les vers finaux prononcés par Montfort :

[...] Ô ma patrie ! Ô France !
Fais que ces étrangers admirent ta vengeance !
Ne les imite pas ; il est plus glorieux
De tomber comme nous que de vaincre comme eux.

Mais d'un autre côté, ces mêmes spectateurs ne peuvent pas s'empêcher de s'identifier aux révolutionnaires siciliens, qui ont dû supporter, comme eux, l'invasion étrangère et qui expriment passionnément leur amour pour la patrie et pour la liberté. Les exclamations patriotiques de Procida, telles que « J'en jure par ce Dieu qui nous doit protéger, / Vous serez affranchis du joug de l'étranger ! », traduisent les sentiments de ce public de l'Odéon, nationaliste et libéral, encore choqué par la récente occupation étrangère de Paris. Les tirades de Procida qui enflamment l'Odéon sont vraiment nombreuses ; nous n'en citerons qu'une dernière, particulièrement emblématique du sentiment patriotique (I, 1) :

Oui, c'est avec transport que j'aime la patrie ;
Mais d'un amour jaloux j'ai toute la furie ;
Je l'aime et la veux libre ; et pour sa liberté,
En un jour, biens, amis, parents, j'ai tout quitté.

L'autre stratégie utilisée par le poète est celle de faire en sorte que l'oppression de la Sicile soit stigmatisée sans que l'on mette en discussion, toutefois, les vertus et les qualités des oppresseurs français. Ou plutôt, la responsabilité des injustices subies par les Siciliens est attribuée exclusivement à Charles d'Anjou, « cet indigne frère / De ce pieux Louis que la France révère » (I, 1), et aux héritiers indignes (« Ces courtisans nombreux, que la France a vus naître ») des chevaliers « généreux, humains, vraiment Français » qui avaient conquis la Sicile (II, 4). À l'exception de ces courtisans dégénérés, les Français sont loués et exaltés tout au long de la pièce, depuis le premier acte, lorsque Procida les définit comme « nourris dans les combats, ardents, pleins de vaillance » (I, 1), jusqu'au

dernier, quand Lorédan « plaint » et « admire » ces « infortunés » qui « mouraient en héros » sous les coups des révolutionnaires siciliens (V, 3). Loin de ternir l'image de la France et des Français, la tragédie de Delavigne n'inculpe donc qu'un tyran et des courtisans, ce qui ne déplaît guère au public libéral de l'Odéon. C'est ainsi que l'entreprise, « périlleuse », se révèle un véritable « coup de maître ».

La stratégie de l'allusion patriotique indirecte inaugurée par Delavigne, qui comporte paradoxalement la représentation d'épisodes négatifs ou non particulièrement glorieux de l'histoire de France, est souvent réutilisée par les auteurs tragiques des années 1820-1830, en particulier lorsqu'il s'agit de mettre en scène l'antiquité romaine, époque où l'on cherche constamment les prodromes de la civilisation française. C'est le cas par exemple de *Camille, ou le Capitole sauvé* de Lemercier, ou encore de la *Norma* de Soumet. Dans les deux pièces, les Gaulois, tout en étant représentés comme un peuple barbare, violent, aux mœurs inciviles et immorales, montrent une valeur militaire et un amour pour la liberté qui laissent présager la formation d'une nation forte et riche en qualités. Dans la tragédie de Lemercier, la cruauté et la grossièreté de Brennus n'empêchent pas que les descendants des Gaulois soient désignés comme les dignes héritiers des Romains. Le poète ne manque pas de flatter l'orgueil nationaliste de ses lecteurs en attribuant à la Sybille la prophétie suivante (I, 5) :

Les Sicambres, les Franks, nation de guerriers,
De leur Gaule illustrée associeront l'Hercule
Au Jupiter tonnant sur notre Janicule.
Ce peuple industriel, poli, vaillant et doux,
Instruit par notre exemple, et non moins grand que nous,
Loin d'abattre nos lois et notre antique ville,
Consacrera nos noms, nos vertus et Camille,
Et fera, dans ses fils à nos neveux unis,
Revoir à l'univers les Romains rajeunis !

Après les *Trois Glorieuses* de 1830, le retour en vogue des motifs révolutionnaires confère à la rébellion gauloise contre la domination romaine mise en scène par la *Norma* de Soumet – pièce dont le sujet d'invention est inséré dans un contexte historique bien déterminé – une connotation fortement nationaliste et revanchiste. Le courage indomptable des Gaulois aspirant à la liberté et à l'indépendance émerge de ces vers prononcés par Orovèse (I, 2) :

Quand c'est pour s'affranchir, la révolte est sacrée.
Pourquoi pour les Romains nous laisser ravager,
Quand nous avons, comme eux, du fer pour nous venger ?
Je ne sais si le ciel fait naître des esclaves,
Mais je sais que la Gaule est le pays des braves ;
Et si Rome a besoin de sang pour s'assouvir,
Je sais que ses enfants sont là pour en fournir.
Que la mort désormais nous rencontre en batailles :
Et que la liberté pleure à nos funérailles !

Le chef des Druides décrit dans les détails et de manière crument réaliste les supercheries des oppresseurs et les humiliations subies par les Gaulois opprimés, réveillant les sentiments patriotiques de son peuple aussi bien que ceux des spectateurs de l'Odéon (I, 3) :

Depuis que nos bourreaux sont venus sur ces bords
Quêter en souverains nos antiques trésors,
Quels jours en deux cents ans se sont levés tranquilles ?
Pour construire les leurs, ils ont détruit nos villes.
C'est peu pour engraisser leur insolent repos,
De labourer un sol, qu'ils dévorent d'impôts :
Il faut les voir, souillant la vertu des familles,
Taxer dans nos foyers la pudeur de nos filles !
Ont-ils plus de respect pour nos simples autels ?
Ils dépouillent nos dieux de leur rang d'immortels ;
Et sur le sol Gaulois affrontant leur menace,
Un ciel usurpateur leur mesure la place.
Jupiter, Sérapis, l'indigent du Thabor,
Nous demandent du sang, quand nous n'avons plus d'or ;
Et poussés chaque jour d'un paganisme à l'autre,
Nous mourons pour leur foi, sans vivre pour la nôtre.

Lorsque le moment de la guerre contre l'opresseur étranger arrive, la rébellion héroïque des Gaulois devient, dans la vision d'une Norma inspirée, une préfiguration des gloires futures de la France (IV, 3) :

La Gaule, sous mes yeux, libre, fière, immortelle,
Brille au flambeau de l'avenir.
(Symphonie et prodiges)
France, France ! C'est toi, j'ai dû te reconnaître.
La nuit où mon œil te voit naître
Rayonne d'exploits éclatants ;
Ton astre, qui se lève, éclaire tous les temps.
La victoire, couvrant ton berceau d'étincelles,
T'emporte avec amour sur ses brillantes ailes.

D'où te viennent de tout côté
 Ces héros te donnant leur immortalité ?
 Quel Dieu, dans sa course infinie,
 Prête au monde étonné l'élan de ton génie ?
 Tu marches jusqu'en tes revers
 En avant de toutes les gloires,
 Et mon œil parcourt l'univers
 À la trace de tes victoires.
 Devancez ces jours immortels,
 Prêtez votre valeur dans le champ des alarmes
 À l'oracle des saints autels.
 Aux armes ! Fiers Gaulois !...

Dans les pièces qui évoquent l'antiquité tardive des IV^e et V^e siècles après J. C., outre l'esprit libre et fier des Gaulois, les auteurs tragiques exaltent cette Lutèce qui, commençant à fleurir, se profile comme la ville destinée à devenir la nouvelle capitale de la civilisation européenne. À ce propos, dans *Julien dans les Gaules* d'Étienne Jouy, Julien l'Apostat glorifie de la sorte le futur Paris (II, 7) :

Lutèce, de mon nom gardant le souvenir,
 Léguera ma mémoire aux siècles à venir ;
 Dira que Julien, sur les bords de la Seine,
 Jeta les fondements d'une nouvelle Athènes.
 Oui votre humble cité, du sein de ses roseaux,
 S'élevant d'âge en âge à des destins plus beaux,
 Quand sur l'Europe en deuil règne la barbarie,
 Aux arts, près de s'éteindre, offre une autre patrie.

Dans l'*Attila* d'Hippolyte Bis²⁷⁷, Sainte-Geneviève, éloignée de Lutèce, exprime tout son amour pour la ville du « fleuve aux cent détours » en entonnant une sorte de chant élégiaque et plein de nostalgie (II, 7) :

Jérusalem naissante, amour de ma jeunesse,
 Quand te retrouverai-je, ô ma chère Lutèce ;
 Quand voguerai-je encor, sur ton fleuve enchanteur,
 Du mont Valérien à l'île du Pasteur ?
 Pourrai-je de nouveau parcourir tes montagnes,
 De mes troupeaux errants animer tes campagnes,
 Et faire retentir tes bois silencieux
 Des chants qu'au roi-prophète enseignèrent les cieux ?
 [...]

²⁷⁷ Le grand modèle dont Bis s'inspire pour la composition de son *Attila* est évidemment l'*Attila, roi des Huns* de Corneille, créé en 1667.

Si je meurs loin de toi, Lutèce, mes regrets
Jusqu'à tes bords absents iront se faire entendre.
Avec mes derniers vœux, daigne accueillir ma cendre,
Et que ta pitié m'impose un doux fardeau,
En élevant la croix sur mon humble tombeau.

Dans la scène finale, à l'instar de Norma, Geneviève inspirée présage l'avenir glorieux de la nation française :

[...] Devant moi les siècles se déroulent ;
Appuyés sur l'erreur, que d'empires s'écroulent.
Scythes, Vandales, Goths, sur la terre entassés,
Bientôt dans le néant vous vous engloutissez.
La France survit seule à ce vaste naufrage ;
Tout périt, elle reste, et grandit d'âge en âge.
De vingt peuples nouveaux les chefs religieux
Pour le Dieu de Clovis désertent les faux dieux ;
L'esclavage est brisé : tous les peuples sont frères ;
La défiance entre eux voit tomber ses barrières ;
Il n'est plus d'étrangers ; plus de sanglants exploits ;
Dieu condamne au sommeil l'ambition des rois.
Sur la raison humaine, enfin la paix se fonde,
Et du règne des lois naît le bonheur du monde.

Comme nous pouvons l'observer, dans ce cas le sentiment patriotique s'associe à ces valeurs révolutionnaires de liberté, d'égalité et de fraternité auxquelles les poètes d'idéologie libérale ne cessent de faire référence au cours de la Restauration. La tragédie de *Bis* se fonde sur l'opposition entre le modèle politique despotique incarné par Attila et ces Francs qui « osent conspirer la liberté du monde » (I, 5). La victoire de ces derniers peut être vue, par conséquent, comme une allusion au triomphe de la Révolution et de ses principes sur la tyrannie et l'injustice sociale de l'Ancien Régime ; c'est d'ailleurs de cette manière que le public libéral de l'Odéon interprète la pièce, en en faisant à la fois un scandale et un grand succès.

L'exaltation nationaliste de Lutèce en tant que capitale du monde post-romain s'accompagne souvent de l'image d'une France championne des valeurs démocratiques et anti-tyranniques modernes. Nous pouvons trouver un exemple évident de cette association dans les vers finaux de la *Léonie* de Delrieu, où la reine des Francs confie à son fils Clodion la tâche de créer une nouvelle nation en lui disant :

Vole au-delà du Rhin, où la gloire t'appelle,
Fonder, aux champs gaulois, une France nouvelle !
Va, jusque dans Lutèce, en triomphe porté,
Sur les débris de Rome asseoir la liberté !!

Ces vers, tirés d'une pièce de 1836 comme *Léonie*, sont la meilleure démonstration de la syntonie essentielle qui existe, au cours de la Monarchie de Juillet ainsi que pendant la Restauration, entre sentiment patriotique et sentiment libéral : les auteurs tragiques d'idéologie libérale, s'appropriant les sujets nationaux bien plus que les auteurs ultras, relisent l'histoire de France selon les valeurs révolutionnaires. C'est exactement cette opération de colonisation de l'histoire et de projection en elle d'idéaux modernes qui confère aux trames historiques un potentiel d'allusion et de signification inédit, capable de revitaliser la forme tragique.

Il ne faut pas nécessairement avoir recours à l'histoire nationale pour faire appel au patriotisme du public : les grands héros des pays étrangers modernes ou des civilisations anciennes peuvent s'ériger, avec leur dévouement exemplaire pour leur patrie, en paradigmes universels et en symboles anhistoriques d'héroïsme patriotique. Le mythe de l'unificateur et fondateur de la Suisse Guillaume Tell, par exemple, mis en scène par Michel Pichat en 1830, se prête parfaitement à assumer cette valeur paradigmatique et à incarner le sentiment nationaliste français. Sur ce procédé d'identification entre le spectateur français moderne et le héros éloigné dans le temps et dans l'espace (identification favorisée, précisons-le, par l'allusion à Napoléon), se fondent entièrement deux tragédies comme le *Régulus* de Lucien Arnault et le *Léonidas* de Michel Pichat. Dans leurs préfaces, les deux poètes déclarent ouvertement leurs intentions patriotiques. La phrase par laquelle Arnault justifie le choix de son sujet – « Tous ceux dont le cœur bat au nom de la patrie comprendront le sentiment qui m'a entraîné vers Régulus²⁷⁸ » – est totalement en syntonie avec les déclarations de Pichat : « J'ai voulu montrer au public de nos jours le spectacle du plus héroïque dévouement que l'amour de la patrie et le sentiment de l'indépendance aient inspiré aux hommes des temps antiques²⁷⁹. » Au contraire de Pichat, cependant, Arnault nie le rôle joué par l'allusion dans le succès de sa pièce ; il déclare :

²⁷⁸ Lucien ARNAULT, *Préface de Régulus*, dans *Œuvres dramatiques*, Paris, Firmin Didot, 1865, t. I, pp. 1-4. Voir p. 1.

²⁷⁹ Michel PICHAT, *Préface de Léonidas*, *op. cit.*, p. VII.

[...] aucun applaudissement étranger au fond de l'ouvrage n'a distrahit son attention [du public]. [...] c'est littérairement qu'ils ont jugé une œuvre littéraire [...] ce n'était qu'aux demi-dieux du Tibre que cette jeunesse, l'orgueil de la France, décernait ses applaudissements²⁸⁰.

Pichat semble porter un jugement plus lucide et objectif sur sa réussite, mettant en évidence l'actualité de l'épisode des Thermopyles ainsi que l'affinité toute particulière qui existe entre les Français et les Grecs. L'auteur de *Léonidas* affirme :

Je ne m'aveugle pas, d'ailleurs, sur le succès beaucoup trop flatteur de mon ouvrage, et sur la vogue qui s'y est attachée. En parlant des Grecs, je parle à tous les Français. Chacun vient chercher l'écho de sa pensée dans les paroles de mes personnages. La Grèce est véritablement pour nous comme une autre patrie. Nous sommes élevés, pour ainsi dire, sous son beau ciel et parmi ses héros ; nous nous associons tout naturellement à ses destins mauvais ou prospères, et, comme par un secret instinct, nous nous croyons citoyens de cette contrée de la liberté et des grands dévouements. Sans doute, ma tragédie a dû, à ce sentiment presque unanime, une grande partie de la faveur du public. On applaudissait, dans l'antique *Léonidas*, le *Léonidas* nouveau, ce *Marcos Botzaris*, dont la mort si héroïquement méditée a ressuscité l'héroïsme des Thermopyles [...]²⁸¹.

Tout en éveillant le souvenir de Waterloo et du sacrifice de l'armée napoléonienne, l'épisode des trois cent se dessine comme une préfiguration de la lutte pour l'indépendance dont les Grecs sont les protagonistes au cours des années 1820, lutte qui passionne l'Europe entière et qui enthousiasme, en particulier, ce parti libéral français qui prône les valeurs révolutionnaires de la liberté et de l'autodétermination des peuples. C'est justement le réseau d'allusions mis en place par Pichat qui fait du *Léonidas* l'un des plus grands succès dramatiques de la Restauration²⁸².

Les événements de la Grèce contemporaine sont aussi à la base de la seule tragédie de la Restauration dont le sujet est tiré de l'histoire récente. Il s'agit des *Martyrs de Souli*

²⁸⁰ Lucien ARNAULT, *Préface de Régulus*, dans *Œuvres dramatiques*, op. cit., t. I, p. 4.

²⁸¹ Michel Pichat, *Préface de Léonidas*, op. cit., p. IX.

²⁸² Il est intéressant d'observer que Stendhal, ennemi de l'allusion politique et nationaliste au théâtre, se sert du triomphe du *Léonidas* de Pichat pour tourner en dérision l'hypocrisie chauvine du peuple français. Commentant pour la presse anglaise l'une des nombreuses scènes de la pièce où l'on célèbre l'amour pour la patrie (en l'occurrence la scène 5 de l'acte II), il écrit sarcastiquement : « Cette scène pompeuse et, selon moi, loin du naturel a été vivement applaudie à cause des sentiments qu'elle exprime. Talma a magnifiquement prononcé les phrases ronflantes de son texte et chacun des jeunes gens du parterre se croyait un héros. Devant cet élan enthousiaste de patriotisme, je n'ai pu m'empêcher de songer aux applaudissements du 30 mars 1814 quand 30000 Prussiens, leur roi en tête, défilèrent sur les Boulevards ! » Voir STENDHAL, *Chroniques pour l'Angleterre. Contributions à la presse britannique*, op. cit., t. VI, p. 61.

de Népomucène Lemerrier, pièce narrant l'un des épisodes anticipateurs de la lutte indépendantiste des Grecs contre les Turcs, à savoir cette rébellion dont les habitants de l'île grecque de Souli furent les protagonistes à la fin du XVIII^e siècle et qui se termina par le massacre des révoltés. C'est ainsi qu'en 1825 Lemerrier justifie son choix de publier sa tragédie et de ne pas la faire représenter au théâtre :

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'emporte de devancer les lenteurs des administrations dramatiques qui, en séparant la naissance de cet ouvrage de sa publicité, épuiserait les sources vives de l'intérêt qu'excite universellement la grande cause des Grecs aujourd'hui luttant corps à corps contre les Turcs.

On sait que les drames doivent être composés dans la vue générale de convenir à toutes les époques : mais l'occasion bien saisie, l'à-propos de leur publication rend leur succès plus éminemment utile²⁸³.

Il est évident que la capacité allusive des sujets historiques varie en fonction des événements de l'actualité et que, par conséquent, les auteurs dramatiques doivent savoir choisir, à l'intérieur de l'histoire, les faits qui sont le plus susceptibles de parler au public du XIX^e siècle et d'apparaître comme une transposition métaphorique – plus ou moins transparente – de problématiques liées à la contemporanéité. L'évolution continue des situations politico-sociales fait en sorte que la dialectique entre actualité et histoire se renouvelle constamment, remplissant ou vidant de puissance métaphorique un certain événement historique qui, selon la densité des significations qu'il peut véhiculer aux spectateurs modernes, est pris en considération ou ignoré par les poètes tragiques.

C'est l'une des raisons pour lesquelles, en 1850, François Ponsard, avec sa *Charlotte Corday*, peut finalement mettre en scène la première (et la dernière) tragédie française traitant l'époque révolutionnaire²⁸⁴. S'il est vrai qu'à ce moment-là l'éloignement

²⁸³ Népomucène LEMERCIER, *Préface des Martyrs de Souli ou L'Épire moderne, op. cit.*, pp. XXVII-XXVIII.

²⁸⁴ Précisons que dans les années 1790 l'épisode de l'assassinat de Marat fait l'objet de trois tragédies, qui, cependant, ne sont pas représentées. De ces trois tragédies, la première, en trois actes, est publiée anonymement en 1795 ; la deuxième, également anonyme, est intitulée *Charlotte Corday, ou la Judith moderne* (Caen, imp. Des nouveautés, 1797) ; la troisième, composée par Jean-Baptiste Salle, n'est publiée qu'à titre posthume (Paris, Miard, 1864). Les autres pièces concernant Charlotte Corday que l'on peut retrouver dans le répertoire théâtral français ne sont pas des tragédies, mais des drames ou des mélodrames : nous pouvons citer, par exemple, *Sept heures ou Charlotte Corday*, mélodrame de Victor Ducange de 1829 ; *Charlotte Corday*, drame d'Hyppolite Régnier-Destoubert de 1831 ; et encore les drames publiés en 1847, sous le même titre de *Charlotte Corday*, par Frédéric Digand et par le couple Clairville-Dumanoir.

des faits en question est tel qu'ils ont été désormais métabolisés et que l'on a pris d'eux le recul nécessaire pour en donner une représentation équilibrée, il faut aussi remarquer que les bouleversements politiques de 1848, tout en conduisant d'un côté à l'abolition de la censure dramatique, ont l'effet d'actualiser et de remotiver, de l'autre, la réflexion sur les événements qui ont suivi 1789. Dans le prologue de *Charlotte Corday*, la Muse Clio, plaidant la cause de la représentation de l'histoire nationale au théâtre et rappelant la nature historique de la tragédie ancienne, s'adresse au public français de la sorte : « Et vous qui vous nommez les héritiers d'Athènes, / Français, n'oserez-vous me voir sur votre scène ? » Après ce reproche, la Muse passe à la justification et à l'exaltation des grands événements qui ont caractérisé l'époque révolutionnaire :

D'ailleurs, il ne faut pas rougir de votre histoire ;
Pour être ensanglantée, elle n'est pas sans gloire.
Fils de quatre-vingt-neuf, pourquoi vous outrager ?
[...]
Vous permettez au drame, introduit chez les rois,
De vous montrer Néron, Macbeth et Richard-Trois ;
Et pourtant leurs forfaits, illustrés par la Muse,
D'un fanatisme ardent n'avaient pas eu l'excuse.

La Révolution, dont l'aspect violent n'est que l'effet de cette vague de « fanatisme ardent » qui a exacerbé les passions collectives, est la mère de tous les Français de 1850 et mérite, par conséquent, d'apparaître sur la scène nationale bien plus que tous les forfaits des tyrans étrangers. Cependant, tout en réévaluant l'épopée révolutionnaire, la Muse termine le prologue en proclamant sa neutralité et son objectivité absolue dans la représentation des faits historiques. Elle annonce :

Des hommes bien connus paraîtront devant vous.
Girondins, montagnards, je les évoque tous.
Mais qu'en les écoutant la passion se taise !
Je bannis de mes vers l'allusion mauvaise ;
Je suis l'impartiale Histoire, et je redis
Ce qu'ont dit avant moi ceux qui vivaient jadis.

Si des doutes peuvent être soulevés sur l'objectivité idéologique de la pièce, puisque la sympathie pour les Girondins et le républicanisme modéré de l'auteur émergent clairement, la Révolution est indéniablement perçue dans son complexe comme un

phénomène historique grandiose et glorieux. À ce propos, il suffit de voir le bilan que Danton, porte-parole de Ponsard, fait dans la réplique finale de la pièce :

C'est terrible et c'est grand. Soldat de son idée,
Chacun meurt pour sa foi, par son sang fécondée.
Mais l'œuvre est immortelle, et les hommes nouveaux,
Maudissant les acteurs, béniront les travaux.

Ce n'est donc qu'à la veille de sa disparition définitive que la tragédie en arrive à s'occuper d'un événement national, moderne et controversé tel que la Révolution et à en faire un argument patriotique. Avec cette *Charlotte Corday*, Ponsard semble enfin réaliser le propos que l'auteur d'un intéressant pamphlet anonyme, intitulé *La Régénération du théâtre*, avait lancé en 1819 :

Nos vingt-cinq ans de gloire doivent être pour nous ce qu'était le siège de Troie pour les poètes grecs et le règne de Charlemagne pour les trouvères. [...] Kléber, Murat, Desaix, doivent être nos Ajax, nos Achille, nos Diomède, nos Roger, nos Olivier, nos Maugis. [...] C'est sur ces nouvelles dispositions générales à tout le peuple français que doit reposer la tragédie vraiment nationale, ce genre qui devrait réunir la sagesse des règles classiques avec les sentiments nouveaux²⁸⁵.

La mise en scène de la Révolution française réalisée par Ponsard, toutefois, loin de coïncider avec la régénération de la tragédie classique, en représente le chant du cygne, se profilant comme une expérience unique et définitive, ou plutôt comme le témoignage de l'éclatement ultime des conventions distinctives de ce genre séculaire²⁸⁶.

Il est nécessaire de préciser, avant de conclure ce chapitre, que l'expression du sentiment nationaliste n'est pas uniquement confiée aux allusions ponctuelles dont les ouvrages tragiques peuvent être parsemés. Certes, l'allusion patriotique représente le moment où les raisons idéologiques de la pièce, se manifestant clairement, réactivent sémantiquement les sujets historiques traités et suscitent l'enthousiasme du public. Toutefois, tout au long de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, le patriotisme constitue une valeur d'une telle importance qu'il est souvent à la base même des trames

²⁸⁵ Le présent passage est cité dans René BRAY, *Chronologie du Romantisme*, op. cit., p. 31.

²⁸⁶ La pièce révolutionnaire de Ponsard sortait tellement des conventions tragiques canoniques que la grande actrice Rachel refusa d'interpréter le rôle de la meurtrière de Marat, « la fière Melpomène n'osant pas échanger son diadème de camées antiques contre le bonnet normand de Charlotte Corday », explique l'un des biographes du poète. Voir Daniel STERN, « Esquisse de sa vie et de son œuvre », dans *Œuvres complètes de F. Ponsard*, op. cit., t. I, pp. III- XXXIX. Voir pp. XVI-XVII.

tragiques, dont il assure la cohérence structurelle et axiologique. De nombreuses tragédies, en particulier, sont centrées sur l'action anti-nationale par définition, celle de la trahison de la patrie, thématisée comme l'acte tragique par excellence et érigée en moteur fondamental de l'intrigue dramatique.

Le schéma narratif le plus courant est celui qui voit l'un des personnages principaux de la pièce trahir sa patrie, se repentir et enfin se racheter par son sacrifice héroïque. Sur ce schéma se fondent, par exemple, le *Louis IX* d'Ancelet, où le chevalier Raymond se sacrifie sauvant la vie du roi français après avoir renié ses origines et sa religion chrétienne, la *Démence de Charles VI* de Lemerrier et la *Jeanne d'Arc* de Soumet, dans lesquelles le duc de Bourgogne se repentit de sa trahison avant d'être assassiné, ou encore l'*Attila* de Bis, où Marcomir meurt héroïquement en combattant à côté de son frère Mérovée après avoir trahi les Francs. Nous pouvons aussi citer le *Comte Julien* de Guiraud, où Julien et son fils Fernand renient leur patrie espagnole et leur religion déclenchant une série d'événements funestes, le *Léonidas* de Pichat, où le grec Démarate se réunit aux trois cent après avoir honteusement fui sa patrie, le *Bélisaire* de Jouy, pièce centrée sur la divergence entre la volonté du général déchu Bélisaire de rester fidèle aux Romains et celle de sa femme Antonine de s'allier aux Bulgares contre Rome²⁸⁷.

En analysant les pièces qui sont représentées autour de 1830, nous pouvons observer que le thème patriotique y est bien souvent associé à la revendication sociale : c'est le cas, par exemple, du *Marino Faliero* de Delavigne, où le vieux doge se fait révolutionnaire et traître de sa patrie pour donner de nouvelles valeurs et une nouvelle structure sociale à la république vénitienne. Le *Guillaume Tell* de Pichat met également en scène un traître de la patrie, le jeune Conrad, coupable surtout de refuser les principes d'unité et de solidarité entre les différentes classes sociales prônés par ses compatriotes suisses. De même, dans le *Lucius Junius Brutus* d'Andrieux, le héros romain condamne à mort ses enfants plus en tant que traîtres des valeurs républicaines et démocratiques qu'en tant qu'ennemis de la patrie.

Une fois la Révolution de Juillet accomplie, le thème social semble passer au second plan ; c'est ainsi que dans les principales tragédies de 1831, la *Norma* de Soumet et

²⁸⁷ Dans la composition de cet ouvrage, Jouy s'est probablement souvenu du *Bélisaire* de Rotrou, pièce datée de 1643, ainsi que du « roman » historico-idéologique de Marmontel (*Bélisaire*, 1767). La source directe du dramaturge est en tout cas le tableau de David, *Bélisaire demandant l'aumône* (1781). Sur les nombreuses transpositions artistiques et littéraires de la figure historique de Bélisaire, voir Anne-Sophie BARROVECCHIO, *Le complexe de Bélisaire : histoire et tradition morale*, Paris, Champion, 2009.

le *Moïse* de Chateaubriand, la question de la trahison de la patrie est étroitement liée à celle, extrêmement conventionnelle, de la fatalité amoureuse : la prêtresse gauloise Norma et le fils d'Aaron Nadab trahissent leurs peuples par amour, respectivement, du proconsul romain Pollion et de la reine des Amalécites Arzane. Dans les années 1840, enfin, nous retrouvons le schéma de la trahison de la patrie, suivie par le repentir et le rachat du héros tragique, dans l'*Arbogaste* de Viennet, où le général à la solde de Rome Arbogaste redécouvre son identité franque avant de se suicider, et dans le *Vieux de la montagne* de Latour, dont le protagoniste, le templier Paul de Sabran, est partagé entre son amour pour la princesse du Liban Fatime et sa fidélité à la cause française et chrétienne.

De ce tableau sommaire des intrigues tragiques fondées sur le patriotisme nous pouvons tirer différentes considérations. Premièrement, il faut remarquer que le système axiologique binaire et manichéen typique du code mélodramatique s'applique parfaitement à la tragédie historique qui se développe à partir de la Restauration, qu'elle traite l'histoire nationale ou étrangère, ancienne ou moderne. Deuxièmement, dans le couple oppositif de valeurs qui structure ce type de pièces, le pôle positif, se prêtant à l'approbation et à l'identification de la part du public, est toujours représenté par le sentiment patriotique et incarné par le héros défenseur de la nation. Le pôle négatif coïncide naturellement avec la trahison de la patrie, action immorale par excellence, dont le responsable ne peut se laver qu'à travers un sacrifice purificateur. Le traître de la nation, poussé à l'acte anti-patriotique par les raisons de l'amour, de l'amitié, du sentiment familial ou de l'intérêt personnel, ne peut se racheter que par sa propre mort, événement qui conclut bien souvent le parcours moral du personnage et à partir duquel il serait parfois possible de reconstruire, à rebours, les étapes d'élaboration de la trame tragique suivies par l'auteur dramatique²⁸⁸.

Par le biais indirect et métaphorique de l'histoire ou par celui, bien plus transparent, de l'allusion politique, par la conservation des formes traditionnelles du classicisme français ainsi que par les thèmes et les messages moraux qu'elle propose, la tragédie historique de la Restauration et de la Monarchie de Juillet fait continuellement et immanquablement appel au sentiment patriotique. Au cours de cette période où la France ressent plus que jamais le besoin d'être réconfortée et de raffermir son identité, le patriotisme – motif à partir duquel il est facile de construire une trame tragique cohérente

²⁸⁸ Ces tragédies patriotiques peuvent donc, dans bien des cas, être décrites du point de vue structurel et génétique à partir du modèle théorisé par Georges FORESTIER dans *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre, op. cit.*

tout en remuant les passions du public – joue autant le rôle de moteur dramaturgique interne, structurant l'intrigue des pièces, que celui de catalyseur externe, capable d'attirer et d'enthousiasmer les foules qui hantent les théâtres.

II. Autour de Napoléon

La tragédie de la Restauration ne peut évidemment pas s'empêcher de réfléchir sur l'expérience napoléonienne et d'en donner, sous le voile de la projection historique, des représentations plus ou moins poignantes, visant alternativement à condamner ou à encenser la figure controversée de Bonaparte. Dans les années qui suivent immédiatement la chute de l'Empereur, la scène tragique française se remplit d'usurpateurs, de tyrans guerriers qui finissent par être châtiés pour leur *hybris* et leur illégitimité. Ce genre de tragédies, qui se réduisent souvent à des pièces d'occasion et de célébration du nouveau régime, rencontrent la faveur de ce public bourgeois qui, fatigué des guerres napoléoniennes, salue avec joie le retour pacificateur du monarque légitime²⁸⁹.

Parmi les pièces qui traduisent ce sentiment, nous pouvons citer tout d'abord l'*Ulysse* de Pierre Lebrun, qui constitue, lors de sa première représentation en 1814, le premier succès théâtral lié à la restauration du roi Bourbon. Si dans le chef des prétendants, l'usurpateur Antinoüs, on voit Napoléon, le retour d'Ulysse dans sa patrie est interprété comme une transposition métaphorique du retour en France de Louis XVIII : l'allusion paraît tellement évidente que certains journaux de l'époque, se servant d'un jeu de mot plutôt sagace, rebaptisent la tragédie *Le Retour du lys*²⁹⁰. Le crime le plus grand que l'Empereur est accusé d'avoir commis, à savoir le meurtre du duc d'Enghien, semble même être évoqué par ces vers qu'Ulysse adresse à Antinoüs : « On ne fait point aux morts d'outrages impunis ; / Il est des dieux vengeurs près des tombeaux assis. » (IV, 2). Le triomphe d'*Ulysse* est donc un succès tout politique, fondé sur la réactualisation d'un mythe qui oppose un usurpateur et un roi légitime.

Le même schéma est à la base de nombreuses tragédies historiques de ces premières années de la Restauration. C'est le cas, par exemple, du *Démétrius* de Delrieu, qui met en scène le conflit entre le représentant légitime du trône de Syrie Démétrius et l'usurpatrice Laodice, ou encore du *Lothaire* de Bis, centré sur la lutte pour le pouvoir entre Louis I^{er} et le détenteur illégitime du titre de roi de France Lothaire. La tragédie qui transpose de la manière la plus évidente la chute de Napoléon et le retour des Bourbons est, toutefois, le *Childéric I^{er}* de La Ville de Mirmont. D'ailleurs, dans l'*Avertissement* qu'il

²⁸⁹ Voir Maurice DESCOTES, *Le public de théâtre et son histoire*, op. cit., pp. 245-247.

²⁹⁰ À ce propos, voir Pierre LEBRUN, *Préface d'Ulysse*, dans *Œuvres*, op. cit., t. I, p. 59. Dans le tome I de la présente édition, le texte d'*Ulysse* se trouve aux pp. 67-146, la préface de l'auteur aux pp. 59-64.

met en tête de sa pièce, l'auteur ne cache pas les raisons qui l'ont poussé à la composer : « [...] je n'ai voulu écrire que pour la circonstance, et n'ai pas prétendu travailler pour la postérité²⁹¹ », déclare-t-il. Plus encore que par l'intrigue, fondée sur l'opposition entre le roi de France Childéric et le centurion romain Égidius, usurpateur du trône de France, l'allusion est rendue flagrante par la caractérisation du personnage d'Égidius, conçu comme une sorte de caricature de Napoléon. La Ville de Mirmont le peint comme un général farouche et tyrannique, qui ne fait que traîner les Français dans des guerres, même lorsque le peuple est au bout de ses forces et souhaite la paix. À ce propos, le dialogue entre Égidius et le ministre Gontran qui se trouve au premier acte est révélateur du caractère belliqueux et impitoyable de l'usurpateur (I, 2). Nous en citons les répliques les plus significatives :

ÉGIDIUS

Le temps presse ; il me faut de l'or et des soldats.

GONTRAN

Oui, Seigneur, votre peuple, accablé sous le faix,
Désire le repos et demande la paix.

ÉGIDIUS

Il demande la paix ! Et moi, je veux la guerre.

GONTRAN

Depuis dix ans entiers, à la France épuisée
Vous demandez, Seigneur, des hommes et de l'or :
On n'en peut plus donner.

ÉGIDIUS

J'en ai besoin encor.

Les vertus et les sentiments du peuple français sont constamment mis en opposition avec les prétentions et les revendications injustes de l'usurpateur. Le mérite des nombreuses victoires militaires dont Égidius se targue, par exemple, est à attribuer entièrement aux qualités du peuple qui a combattu pour lui ; c'est ainsi que Childéric apostrophe le centurion (III, 6) :

Tes exploits !... Il est vrai, dans les champs de la gloire
Ton front fut couronné des mains de la victoire ;

²⁹¹ Alexandre de LA VILLE DE MIRMONT, *Avertissement de Childéric I^{er}*, *op. cit.* (sans numéros de page).

Mais tu guidais alors des Français aux combats :
Il est aisé de vaincre avec de tels soldats.

Dans des vers de ce genre, il est impossible de ne pas voir l'allusion à Napoléon ; l'auteur entend, en particulier, séparer les triomphes que la France a connus pendant l'Empire de la figure de l'Empereur, faisant en sorte d'abaisser l'image de ce dernier sans blesser l'orgueil patriotique des Français. Le succès de la pièce de La Ville est une preuve significative de la distance qui s'est désormais creusée, en 1815, entre Bonaparte et l'opinion publique.

L'auteur tragique qui plus que tout autre incarne le sentiment antinapoléonien est sans doute Népomucène Lemercier. Sa brouille avec Napoléon date de 1804, lorsque, républicain convaincu, Lemercier refuse d'adapter son *Charlemagne* aux exigences de la propagande assenée par le nouvel Empereur. À partir de ce moment, les tragédies historiques que Lemercier ne cesse de composer, visant dans la plupart des cas à fustiger le pouvoir absolu, sont régulièrement bloquées par la censure impériale²⁹². Quand, après 1815, ses pièces paraissent finalement sur les principales scènes parisiennes, leur contenu antimonarchique les rattache tout naturellement à l'idéologie libérale de l'opposition anti-bourbonienne. Récupérées par les libéraux sous la Restauration, ces tragédies gardent toutefois leur empreinte antinapoléonienne originelle. *Charlemagne*, *Clovis* et *Baudouin Empereur*, mettant en scène les conséquences funestes de l'ambition démesurée de quelques-uns des souverains les plus célèbres de l'histoire française, nous apparaissent comme des illustrations du principe atemporel de la faillibilité et de la perversité du pouvoir absolu aussi bien que comme des avertissements menaçants lancés à l'Empereur des temps modernes.

C'est dans l'*Avant-propos* de *Clovis* que Lemercier semble dévoiler de la manière la plus explicite les raisons idéologiques contingentes qui l'ont poussé à écrire une bonne partie de ses pièces. À propos des circonstances de la composition de *Clovis*, il déclare :

Cet ouvrage, conçu et exécuté sous le passage du *consulat français*, explique assez les motifs de ma conduite sous l'érection de *l'empire*. Aurais-je pensé en conscience ce que j'écrivais, si j'avais souri aux faveurs du chef qui renversait la

²⁹² À ce propos, voir Michèle H. JONES, *Le théâtre national en France de 1800 à 1830*, op. cit., pp. 61-62.

liberté de mes concitoyens ? Je le quittai, prévoyant trop les malheurs publics et ceux que j'attirais sur moi²⁹³.

Une autre tragédie où Lemer cier semble faire allusion à Napoléon est *Camille, ou le Capitole sauvé*. Dans cette pièce écrite en 1811, le personnage de Brennus, chef politique et militaire provenant de la Gaule et descendant en conquérant vers l'Italie, ne pouvait que renvoyer à la figure de Bonaparte. Cependant, en 1826, au moment de la publication de la tragédie, Lemer cier nie catégoriquement avoir conçu son Brennus en pensant à Napoléon ; ainsi, il affirme :

Certes, mon opposition aux systèmes despotiques de cet homme extraordinaire, jamais ma fierté ne l'a déguisée ; mais elle ne m'inspira, ni pendant sa vie, ni surtout depuis sa mort, l'idée absurde de rapprocher un barbare chef Sennois, du grand capitaine de notre siècle civilisé²⁹⁴.

Le fait que Lemer cier conteste toute ressemblance entre Brennus et Napoléon et qu'il décrive ce dernier comme un « homme extraordinaire » et un « grand capitaine » ne doit pas nous étonner ; entre la publication de *Clovis* et celle de *Camille ou le Capitole sauvé*, la figure de Napoléon a complètement changé de position dans l'axe des valeurs autour duquel se construit l'imaginaire collectif de la bourgeoisie française. La mort de Napoléon coïncide avec la naissance de son mythe ; le mythe, à son tour, est évidemment entretenu, alimenté et amplifié par ce miroir déformant de l'opinion publique qu'est le théâtre. Après l'enthousiasme légitimiste des premières années de la Restauration, la bourgeoisie française devient rapidement libérale et bonapartiste²⁹⁵. Ce sont justement les libéraux qui, s'opposant au régime bourbonien, s'approprient le mythe napoléonien, érigeant Bonaparte en représentant suprême des principes révolutionnaires et en incarnation du génie français. C'est ainsi que la tragédie, à partir de 1821, participe à la construction de ce mythe, puisant dans l'histoire les personnages les plus aptes à renvoyer à Napoléon et à en constituer des doubles idéalisés. Certes, nous pouvons encore trouver quelques pièces imprégnées d'esprit légitimiste et anti-bonapartiste, comme par exemple le

²⁹³ Népomucène LEMERCIER, *Considérations historiques et littéraires sur mon sujet*, dans *Clovis*, op. cit., p. XXXVII.

²⁹⁴ Népomucène LEMERCIER, *Lettre de l'auteur de Camille au Journal de L'Opinion*, dans *Camille, ou le Capitole sauvé*, Paris, Urbain Canel, 1826, pp. 87-91. Voir p. 90.

²⁹⁵ Sur ce changement de camp de la part de la bourgeoisie, voir Maurice DESCOTES, *Le public de théâtre et son histoire*, op. cit., p. 247.

Saiil créé par Soumet en 1822, mettant en scène le châtimeut exemplaire d'un usurpateur ambitieux aux traits napoléoniens. Il est possible de remarquer, toutefois, que dans les tragédies des années 1820 la stratégie de l'allusion est utilisée bien plus pour réévaluer et mythifier Bonaparte que pour le dénigrer.

La pièce qui semble marquer un tournant décisif dans la perception collective de la figure de l'Empereur est le *Sylla* de Jouy. En 1821, quelques mois après la mort de Napoléon, cette pièce consacrée à la figure du grand dictateur romain est à interpréter comme un bilan et une reconsidération détournée de la carrière politique de l'illustre défunt. Certes, l'auteur, suivant la coutume de l'époque, nie avoir voulu rapprocher le dictateur ancien du dictateur moderne. Dans le *Préambule historique* dont il fait précéder sa tragédie, il affirme :

En retraçant, pour la scène, le portrait de Sylla, je n'ai pas un moment détourné les yeux de mon modèle, et j'étais loin de croire qu'on pût me supposer l'intention de calomnier, sous un pareil nom, des souvenirs récents, qu'une gloire et des malheurs inouïs ont consacrés dans la mémoire des Français²⁹⁶.

C'est exactement ce rapprochement inévitable, cependant, qui fait le succès de la pièce. Le dialogue initial entre le consul Métellus et l'acteur Roscius jette dès le début de la tragédie un pont entre les événements de l'histoire romaine et les souvenirs de la récente histoire post-révolutionnaire française. Évoquant la conquête du pouvoir opérée par Sylla et attribuant au dictateur le mérite d'avoir mis fin à une longue période de guerres civiles et de désordres sociaux, Métellus déclare :

Désormais notre asile est dans la tyrannie ;
Rome accepte le joug de ce puissant génie.
Sans lui tout périssait ; plus de frein, plus de droits ;
La force avait soumis la majesté des lois.
[...] Mais Sylla reparaît ;
Il combat, il triomphe, il monte au premier rang ;
[...] aussitôt la paix renaît dans Rome :
Ce que n'ont pu les dieux est l'ouvrage d'un homme.

La discussion sur le grand homme que les deux personnages entament réfléchit le débat autour de Napoléon qui anime et qui partage les Français en 1821 : a-t-il été un tyran

²⁹⁶ Étienne JOUY, *Préambule historique de Sylla*, *op. cit.*, p. XVIII.

liberticide ou un pacificateur providentiel ? Son action autoritaire fut-elle bénéfique ou délétère pour l'État ? Les positions divergentes de Métellus et Roscius constituent une exemplification poignante de ce débat :

ROSCIUS

Cette admiration que Sylla nous impose
Laisse au fond de nos cœurs des regrets bien amers ;
L'arbitre des Romains leur a donné des fers.
La liberté n'est plus. [...]

MÉTELLUS

Qui peut la regretter, lorsque des factieux
Ont couvert de son nom leurs complots odieux ?
Quand un peuple sans frein, aveugle en sa furie,
À la voix d'un tribun immolait la patrie,
Renversait les autels, brisait le joug des lois,
Et des patriciens osait peser les droits ?
Bénédictions, Roscius, cette main tutélaire
Qui sut mettre une digue au torrent populaire.

L'argumentation de Métellus, qui voit dans le dictateur le génie de la Providence et le pacificateur national, semble prévaloir et justifier, dès le début, le régime despotique instauré par cet homme de génie. C'est à la fin d'un premier acte où Sylla paraît si impitoyable à l'égard de ses sujets que la vraie nature du dictateur émerge ; lorsque Roscius lui demande « De quels crimes, Sylla, punis-tu les Romains ? », il répond en dévoilant ses sentiments secrets :

Du crime d'accepter les fers que je leur donne,
Et d'oser espérer que Sylla leur pardonne
[...]
Toujours la liberté, que mon pouvoir immole,
Fut l'objet de mes vœux et ma plus chère idole ;
[...]
Je la voulais pour tous. Mais sur les bords du Tibre,
Je ne vis que moi seul qui voulusse être libre.

Le spectateur comprend graduellement que Sylla ne s'est fait dictateur que pour apprendre aux Romains à aimer et à désirer la liberté. Lorsqu'il atteint son but et que les Romains commencent à se rebeller contre le joug de la tyrannie, il ne lui reste plus qu'à abdiquer et qu'à favoriser la restauration de la république. Dans la scène finale de la pièce,

en quittant le pouvoir temporel, Sylla affirme la persistance de son pouvoir sur les âmes et les esprits de son peuple :

Romains, je romps les nœuds de votre obéissance ;
Mais sur vos souvenirs je garde ma puissance,
Et cette dictature à l'autre survivra :
Privé de mes faisceaux, je suis toujours Sylla.

Enfin, faisant ses adieux à ses sujets, il lance un appel qui ne peut certainement pas laisser indifférents les spectateurs de 1821 :

J'achève un grand destin, j'achève un grand ouvrage ;
Sur ce monde étonné j'ai marqué mon passage ;
Ne m'accusez jamais dans la postérité,
Romains, de vous avoir rendu la liberté.

Le « grand destin » et le « grand ouvrage » qui viennent de s'achever lors de la première représentation de la pièce sont ceux de l'exilé de Sainte-Hélène ; la postérité à laquelle le grand homme s'adresse est la France de 1821, dont le public du Théâtre-Français est le représentant privilégié. Certes, Sylla quitte volontairement le pouvoir, alors que Napoléon est obligé d'abdiquer suite à ses défaites, mais l'idéalisation dont la figure de l'Empereur bénéficie après sa mort facilite l'identification entre les deux personnages. Cette identification est d'ailleurs renforcée par le jeu de Talma qui, en interprétant le rôle du dictateur romain, imite – selon Dumas de manière excellente – la posture et les gestes napoléoniens²⁹⁷. Joignant la puissance de l'*illusion* créée par le jeu de Talma à celle de l'*allusion* dont les vers sont imprégnés, la pièce de Jouy semble faire revivre sur la scène du Théâtre-Français le héros disparu que la bourgeoisie libérale parisienne vient d'ériger en légende. Le succès de la tragédie est éclatant : les quatre-vingt-dix représentations dont elle fait l'objet entre 1821 et 1826 témoignent de la psychose collective qui accompagne la naissance du mythe napoléonien.

²⁹⁷ Voici le témoignage de Dumas à cet égard : « Quand je vis Talma entrer en scène, je jetai un cri de surprise. Oh ! oui, c'était bien le masque sombre de l'homme que j'avais vu passer dans sa voiture, la tête inclinée sur sa poitrine, huit jours avant Ligny, et que j'avais vu revenir le lendemain de Waterloo. Beaucoup ont essayé depuis, avec le prestige de l'uniforme vert, de la redingote grise et du petit chapeau, de reproduire cette médaille antique, ce bronze moitié grec, moitié romain ; mais nul, ô Talma ! n'a eu ton œil plein d'éclairs, avec cette calme et sereine physionomie sur laquelle la perte d'un trône et la mort de trente mille hommes n'avaient pu imprimer un regret ni la trace d'un remords. » Alexandre DUMAS, *Mes Mémoires*, *op. cit.*, t. I, p. 476.

L'autre succès tragique remarquable de 1821, *Le Paria* de Casimir Delavigne, ne manque pas d'avoir recours à l'allusion bonapartiste. La pièce, qui plaide la cause de la tolérance et de l'égalité entre tous les hommes, est l'un des derniers exemples de tragédie philosophique et voltairienne aux couleurs exotiques. Tout en s'inscrivant dans la tradition théâtrale des Lumières, la tragédie de Delavigne fait référence à des problématiques extrêmement actuelles en 1821, et en particulier à celle des barrières et des préjugés qui séparent les différentes classes sociales. Mettant en scène l'histoire d'un jeune paria indien qui, grâce à son courage et à sa valeur militaire, monte dans l'échelle sociale jusqu'à devenir le général de l'armée de son pays, la pièce se pose la grande question du parvenir, en faisant allusion au plus illustre des parvenus, au petit officier corse qui s'est imposé à la tête d'une armée, d'un État et d'un Empire. La mort du parvenu Idamore, tué par ce peuple ingrat qu'il a conduit vers la victoire dans mille batailles, est un clin d'œil que l'auteur adresse au public de l'Odéon secoué par le décès récent de Napoléon.

Le sentiment bonapartiste est également à la base d'une pièce, le *Régulus* de Lucien Arnault, qui rencontre, en 1822, un succès comparable à celui de *Sylla* de l'année précédente. La ressemblance entre le destin de Napoléon et celui du général romain Régulus, battu et pris en otage par les Carthaginois, puis retourné dans sa patrie pour une brève période et finalement contraint à un exil définitif, rend le jeu allusif activé par l'auteur particulièrement clair et efficace. Dans le premier acte de la pièce, le sort du général, si proche de celui de Bonaparte, est évoqué par sa fille Attilie (I, 4) :

Tous ces grands citoyens, fils des siècles passés,
Régulus un moment les a tous surpassés.
Il succomba... Le sort a trahi son courage ;
À défaut d'un cercueil, dans les murs de Carthage,
Un horrible cachot s'est ouvert sous ses pas.

Rome, ainsi que la France après 1815, semble ne plus se rappeler de son héros enfermé dans une prison éloignée de la patrie ; c'est pourquoi Attilie, entendant « de cet oubli fatal réparer l'injustice », évoque les exploits dont Régulus a été le protagoniste aux dépens de ces Carthaginois qui ne sont pas sans rappeler l'ennemi anglais (I, 4) :

Qui pourrait oublier tant de faits éclatants ?
Sa sagesse au conseil, sa valeur dans les camps ?
[...]

Nos drapeaux conquérants et de l'onde et des airs
Sur les flots étonnés se frayant un passage,
Et les Carthaginois assiégés dans Carthage ?

Le retour inattendu du général à Rome, allusion transparente aux Cent Jours, ne peut que susciter l'enthousiasme de tous les citoyens, dont le tribun Licinius se fait le porte-parole (I, 5) :

[...] Ah ! Quels transports d'amour
Du plus grand des Romains signalent le retour !
Tout s'émeut ; à sa vue, oubliant leur misère,
Les dieux ont un vengeur, les Romains ont un père !

Honteux de se présenter de nouveau à Rome après sa défaite (« Ah ! pardonnez plutôt, pères d'un peuple libre, / Si j'ose reparaître aux rivages du Tibre, / Vaincu [...] »), Régulus encourage les Romains à reprendre la guerre (« Le fer seul peut sauver les droits d'un peuple libre »), évoquant des souvenirs qui ne sont certainement pas étrangers à la mémoire des spectateurs français de 1822 (II, 8) :

Avez-vous oublié ces jours, ces jours de deuil,
Où l'Afrique pour nous fut un vaste cercueil ?
[...]
Où la mort moissonnait pour l'immortalité ;
Où les Romains, jouets de la fatalité,
Mais de sort jusqu'au bout défiant les injures,
Combattaient sans espoir et tombaient sans murmures
[...]
L'audace était pour nous, le nombre était pour lui ;
Nous fûmes accablés. De ce jour de carnage
Faut-il que ma douleur vous retrace l'image ?
[...]
J'ai vu tous nos trésors devenir le salaire
D'un Grec vainqueur barbare, et qui dans nos soldats
Insultait lâchement aux vertus qu'il n'a pas !
Des martyrs de la gloire entendez-vous les cris ?
Sur leurs tombeaux déserts vos devoirs sont écrits !

Ces souvenirs funestes, aussi bien que les appels à la vengeance lancés par Régulus, ne peuvent que flatter les sentiments nationalistes et revanchards du public du Théâtre-Français. Repartant définitivement vers l'exil et vers une mort certaine, ainsi que Napoléon vers Sainte-Hélène, le général scelle sa gloire avec ces vers (III, 4) :

Sur l'autre plage en vain mon supplice s'apprête :
Le glaive en la frappant flétrira-t-il ma tête ?
Non, toujours pur, mourant ainsi que j'ai vécu ;
Captif, mais libre encore, mais fier, quoique vaincu...

Les vers finaux de la tragédie, où le général, s'adressant aux Romains, présage sa propre survivance morale aux côtés de son peuple, enflamment plus que jamais les spectateurs du Théâtre-Français : « Ils ont juré ma mort ; mais pour guider vos coups / L'ombre de Régulus marchera devant vous. » (III, 10). L'ombre de Bonaparte n'a jamais été aussi présente dans les esprits de la bourgeoisie parisienne.

Cet engouement pour la figure de Napoléon, dont les plus grands triomphes tragiques des années 1821-1822 marquent l'apogée, se prolonge au moins jusqu'en 1825, date du *Léonidas* de Pichat. Cette pièce, retraçant l'histoire d'une armée de citoyens, conduits par un général exceptionnel, qui se battent pour la liberté et qui ne succombent que face à un ennemi supérieur en nombre, ne peut pas ne pas ranimer, dans les esprits des années 1820, le souvenir douloureux de Waterloo. L'auteur semble faire directement appel à l'orgueil patriotique et bonapartiste de son public au cinquième acte, lorsque l'arrivée imminente d'Alexandre le Grand, annoncée par le rêve prémonitoire de Xerxès, résonne comme une allusion prophétisant l'apparition sur terre d'un conquérant bien plus moderne (V, 2). Le cauchemar narré par Xerxès s'ouvre par la vision, extrêmement significative, d'un tombeau :

[...] De ce tombeau dont l'horreur m'environne,
S'élève tout à coup, armé pour nous punir,
Un conquérant terrible au sein de l'avenir :
Il part, fond sur l'Asie, où je le vois descendre,
Inscrit le nom de Grand sur Babylone en cendre ;
Et bientôt, près des mers, confins de mes états,
S'indigne que la terre, enfin, manque à ses pas ;
Là, suspendant sa course en victoire féconde,
Et jetant ses soldats sur les trônes du monde,
Son orgueil aux humains demande des autels.

1825 est aussi l'année de la représentation du *Bélisaire* de Jouy, tragédie entièrement fondée sur l'allusion bonapartiste. Ce général glorieux, qui sauve sa patrie quoique celle-ci l'ait trahi et oublié, n'est que l'énième double du héros que la France a

pour un moment abandonné et ensuite consacré, *post mortem*, en tant que mythe national. La stratégie militaire mise en place par le bulgare Thélésis afin de repousser les Romains des territoires orientaux est précisément celle qu'ont utilisée les Russes contre l'armée napoléonienne. L'explication que Thélésis en donne ne laisse pas de doutes sur l'allusion faite par l'auteur (III, 1) :

La fortune sourit à mes hardis desseins,
Et prépare le piège où j'attends les Romains :
En fuyant devant eux de contrée en contrée,
De ces vastes déserts je leur livre l'entrée.
Ces vainqueurs d'un moment, triomphant sans combats,
Jusqu'au fond de la Thrace osent suivre mes pas ;
Qu'ils apprennent enfin quel sort je leur destine :
Devant eux est la mort, derrière eux la ruine ;
Qu'ils choisissent : ou fuir, et leurs fers sont tous prêts ;
Ou conquérir leur tombe au fond de ces marais.

C'est seulement grâce au sacrifice de Bélisaire que Rome est sauvée. Les derniers mots que le héros prononce avant de mourir peuvent être interprétés comme une sorte de testament napoléonien adressé aux Français :

Je veux que l'avenir, instruit de mes malheurs,
S'élève tout entier contre mes oppresseurs ;
À nos derniers neveux en exposant ma vie,
Qu'on y lise partout : Il aima sa patrie.

À ces derniers neveux, présents au Théâtre-Français en 1825, Jouy offre effectivement le tableau d'un dévouement patriotique exemplaire.

Il faut toutefois préciser que cette tragédie, composée déjà en 1818 et bloquée par la censure, n'obtient pas, lors de sa première représentation, sept ans plus tard, le succès espéré. La pièce a rapidement vieilli en se faisant inactuelle à cause de son caractère excessivement idéologique et pamphlétaire ; c'est du moins ainsi que Stendhal, dans un article qu'il compose en 1825 pour la presse anglaise, explique ce fiasco : « *Bélisaire* a été écrit, en fait, il y a sept ans et, comme *Sylla*, ce n'est qu'une allusion continuelle à Napoléon. Vous pouvez vous figurer à quel genre de succès on pouvait s'attendre pour un pamphlet qui voit le jour sept ans trop tard [...] »²⁹⁸. » L'allusion politique, cible préférée de

²⁹⁸ STENDHAL, *Chroniques pour l'Angleterre. Contributions à la presse britannique*, op. cit., t. V, p. 235.

Stendhal, ancre l'ouvrage dramatique à *l'hic et nunc* de sa composition, en lui rendant impossible toute perspective de succès durable et en l'empêchant d'assumer la valeur universelle et intemporelle à laquelle toute œuvre d'art devrait aspirer : l'évolution historique rend rapidement inactuels et incompréhensibles pour le public les renvois à un référent extratextuel bien défini. Dans ce théâtre entièrement basé sur la complicité idéologique entre auteur et spectateur, Stendhal est même en mesure de lire, comme dans un miroir, la progression des idées et des états d'esprit des Français : l'aspect politique est tellement prépondérant dans une tragédie telle que *Bélisaire* que Stendhal peut identifier l'insuccès de la pièce avec le déclin du sentiment bonapartiste :

Le buonapartisme décline dans ce pays. [...] Ce qui était en 1818 le sentiment quasi unanime de tous les esprits forts et généreux de France est maintenant tombé dans le banal et condamné parmi la bonne compagnie. Je ne vois de preuve plus forte de ce changement total de l'opinion publique [...] que le complet mépris avec lequel le public a reçu *Bélisaire*, la nouvelle tragédie de l'inépuisable, *l'inévitable* M. de Jouy²⁹⁹.

La production dramatique fondée sur l'allusion perd toute dignité littéraire pour se réduire, dans le discours stendhalien, à un simple indicateur social, à un baromètre de l'opinion publique. En tant qu'indice des états d'esprit, la pièce de Jouy se révèle effectivement efficace : *Bélisaire* est probablement la dernière tragédie française faisant expressément appel au sentiment bonapartiste qui, après avoir touché à ses sommets dans les années 1821-1822, s'est progressivement apaisé.

Certes, des allusions locales à Napoléon continuent à apparaître, de temps en temps, dans quelques ouvrages dramatiques. Dans le *Walstein* de Liadières, par exemple, la description que le jeune Albert, ami de Walstein, donne du héros, fait évidemment penser aux qualités napoléoniennes ; persécuté par Questemberg, ministre de l'Empereur, le généralissime devient pour Albert l'incarnation même du génie étouffé par la médiocrité dominante (I, 3) :

Tel est donc des héros le destin malheureux !
À l'heure du péril, quand le trône chancelle,
On cherche le génie, on l'admire, on l'appelle :
Il se montre ! On frémit, on recule d'effroi,
On voudrait l'asservir à la commune loi ;

²⁹⁹ *Id.*

Il semble aux Questemberg, aux âmes ordinaires,
Qu'il faut toujours ramper dans les routes vulgaires,
Et leurs faibles regards n'ont jamais mesuré
Les sublimes élans d'un grand homme inspiré.
Insensés, que vos yeux s'ouvrent à la lumière !
Contemplez le génie aux hauteurs de sa sphère !
Et ne prétendez plus, de sa splendeur jaloux,
Par d'indignes terreurs l'abaisser jusqu'à vous !

Nous pouvons encore citer le cas du *Gustave-Adolphe* de Lucien Arnault, mettant en scène, en 1829, les exploits d'un grand chef militaire et politique, suivis par son abdication temporaire et sa mort héroïque. Alphonse François, commentateur des œuvres d'Arnault, voit dans les péripéties mises en scène par cette pièce une série d'allusions subtiles aux événements qui ont caractérisé les dernières années du règne napoléonien :

On y trouve, non sans plaisir, quelques réminiscences de 1814 et de 1815, les propositions de paix du congrès de Châtillon fièrement repoussées, les paroles de Napoléon, après l'abdication de l'Élysée, offrant son épée de général au gouvernement provisoire. Ces grands souvenirs ont plus d'une fois inspiré le poète, dont l'imagination resta toujours fidèle à l'Empire. Ils sont ici naturellement accommodés aux événements et à l'époque que L. Arnault mettait en scène, et ils le sont avec autant de patriotisme que d'éloquence. Les contemporains seuls peuvent sentir ces allusions si bien voilées et répandues avec une judicieuse discrétion³⁰⁰.

Il est nécessaire d'observer, cependant, que dans la deuxième partie des années 1820, malgré les efforts de quelques auteurs nostalgiques de l'époque impériale, le bonapartisme – et encore plus l'anti-bonapartisme des premières années de la Restauration – a désormais fait son temps au théâtre³⁰¹. La réflexion sur le pouvoir et sur les prérogatives des monarques, réflexion qui accompagne la tragédie jusqu'à sa disparition, assume un caractère plus ample et articulé, transcendant graduellement la simple interrogation sur la figure de Napoléon et sur son expérience emblématique.

³⁰⁰ Alphonse FRANÇOIS, *Notice de Gustave-Adolphe ou la Bataille de Lützen*, dans Lucien ARNAULT, *Œuvres dramatiques, op. cit.*, vol. II, p. 393. Dans le volume II de présente édition, le texte de *Gustave-Adolphe* se trouve aux pp. 397-487, la notice d'Alphonse François aux pp. 385-395.

³⁰¹ Précisons que Napoléon est à nouveau le protagoniste de nombreuses pièces théâtrales dans les années 1830-1831, lorsque la Révolution de Juillet réactive et réactualise son mythe. Sur cette nouvelle vague bonapartiste au théâtre – vague qui ne concerne que très marginalement le genre tragique –, voir Sylvie VIELLEDENT, *1830 aux théâtres*, Paris, Champion, 2009.

III. De la légitimité et de l'usurpation

Au début de la Restauration, comme nous l'avons vu, le thème de l'usurpation est particulièrement à la mode dans le théâtre tragique français. S'appropriant le *topos* mélodramatique de l'innocence persécutée, la tragédie présente avec insistance des rois légitimes vertueux menacés par de vilains imposteurs. La dualité axiologique qui structure ces pièces se résout, au cours de ces années, en faveur du souverain légitime qui, rétabli dans ses droits à l'instar du père dans les mélodrames, se profile comme la transposition dramaturgique du Bourbon restauré.

C'est sur ce schéma que se fonde, par exemple, l'intrigue de l'*Ulysse* de Lebrun, qui doit son succès, en 1814, au rapprochement entre le retour d'Ulysse à Ithaque et celui de Louis XVIII en France. Si ce rapprochement n'était probablement pas dans les intentions de l'auteur, qui avait écrit sa tragédie déjà en 1811, le public parisien de 1814 ne peut qu'interpréter *Ulysse* en fonction des événements historiques auxquels il est en train d'assister. Dans sa préface de 1844, Lebrun rappelle ainsi le contexte dans lequel a eu lieu la première représentation de la pièce :

Prête à paraître depuis plusieurs mois, elle s'est trouvée jetée tout à coup au public, à travers les événements d'une chute d'empire, et au milieu d'une invasion étrangère ; elle a été jouée devant des spectateurs en uniforme et en armes. Paris était envahi, la cour des Tuileries occupée par des canons étrangers, et les Champs-Élysées par les chevaux des cosaques. Napoléon avait à peine quitté Fontainebleau, il voyageait encore en France, ce jour-là, vers son exil de l'île d'Elbe ; quel moment pour la représentation d'une pièce de théâtre ! Et comment Paris, si préoccupé de tant et de si immenses événements, pouvait-il prendre intérêt à une œuvre littéraire ?

Aussi ne put-on se figurer d'abord qu'*Ulysse* ne fût qu'une œuvre littéraire, et le voulut-on juger comme un ouvrage politique. *Le Retour d'Ulysse*, ainsi que quelques feuilles l'appelaient, sembla fait pour la circonstance ; et telle était sur ce point la préoccupation des esprits, qu'on cherchait des allusions dans les endroits qui devaient en être le moins soupçonnés³⁰².

Parmi les passages qui retiennent l'attention des spectateurs, il y en a un qui, paraissant paradoxalement critiquer la versatilité idéologique des Français, provoque leur colère. Il s'agit de la tirade suivante d'Antinoüs (I, 4) :

Tant que de ses vieux rois il reste un rejeton,

³⁰² Pierre LEBRUN, *Préface d'Ulysse*, dans *Œuvres*, op. cit., t. I, pp. 59-60.

Le peuple, au moindre bruit, se rallie à son nom,
Et d'un règne plus doux concevant l'espérance,
Il érige en vertu son esprit d'inconstance ;
Lassé d'un même objet, son œil se porte ailleurs,
Et les rois qu'il n'a pas sont toujours les meilleurs.

Lebrun, tout en se défendant de l'accusation d'avoir voulu attaquer les Français, évoque de la sorte la réaction du public :

[...] alors de longs murmures s'élevèrent : les Français du parterre, qui venaient de quitter Napoléon pour Louis XVIII se crurent accusés en face ; on entendit s'écrier de place en place : "De quel parti est donc cet homme ?" Eh, messieurs, du parti d'Ulysse ! car je ne songeais guère, au moment où j'écrivais mon ouvrage, qu'il dût y avoir des partis en France [...]³⁰³.

Les vers qui, au contraire, scellent le triomphe de la pièce sont ceux que prononce Télémaque en commentant l'issue heureuse des événements (V, 5) : « Tous, les larmes aux yeux bénissent l'heureux jour / Qui rend, après vingt ans, un père à notre amour. » C'est en applaudissant ces vers que le public du Théâtre-Français célèbre la victoire de l'Ulysse bourbonien sur l'Antinoüs corse et de la légitimité sur l'usurpation³⁰⁴.

S'il est possible d'envisager l'*Ulysse* de Lebrun comme un cas de détournement idéologique d'une pièce politiquement neutre, les autres tragédies mettant en scène le conflit entre un roi légitime et un usurpateur, comme le *Démétrius* de Delrieu ou le *Childéric I^{er}* de La Ville de Mirmont, sont écrites avec une intention expressément politique. Il est intéressant d'observer que dans *Démétrius*, comme dans *Ulysse*, la tentative d'usurpation du titre royal se double d'une velléité d'usurpation du titre de mari : l'imposteur, convoitant l'épouse du souverain légitime – femme aux vertus inébranlables – au même titre que la couronne, se dessine donc comme le perturbateur d'une intégrité familiale où se reflète l'ordre moral et social d'une civilisation tout entière³⁰⁵. Si Antinoüs aspire à la main de Pénélope, Laodice veut que son fils Antiochus épouse Stratonice, femme du roi légitime de Syrie Démétrius. Delrieu, d'ailleurs, reproduira le même schéma narratif, au cours des années 1830, dans une tragédie tardive comme *Léonie*, où Constantin

³⁰³ *Ibid.*, p. 60.

³⁰⁴ Sur le succès de l'*Ulysse* de Lebrun, voir aussi Théodore MURET, *L'histoire par le théâtre 1789-1851, Deuxième série : La Restauration, op. cit.*, pp. 22-24.

³⁰⁵ Le Polyphonte de la *Méropé* de Voltaire constitue, pour les auteurs tragiques de la Restauration, le modèle absolu de l'imposteur politique et du persécuteur d'une reine légitime. Après 1815, *Méropé* est d'ailleurs considérée, avec *Athalie*, comme la pièce de la légitimité par excellence.

désire la femme du roi des Francs Pharamond aussi bien que son trône. L'exclamation finale de Démétrius, exemple parfait d'autocélébration du roi restauré, semble traduire le soupir de soulagement poussé par tous les maris et les pères qui hantent le Théâtre-Français :

Peuple ! Mages ! Guerriers ! Comptez sur ma clémence.
Vos malheurs sont finis : mon empire commence.
Loin de vous la discorde est bannie à jamais.
J'apporte à mon pays une éternelle paix !

Dans *Childéric I^{er}*, la légitimité persécutée est thématifiée dès le premier acte, lorsque le noble Clodomir introduit auprès du peuple le monarque exilé : « [...] ce Childéric, cette noble victime, / Est votre Souverain, votre Roi légitime. » (I, 1). Menacé par l'usurpateur Égidius, Childéric a aussi été victime, exactement comme le roi Bourbon, du peuple aveuglé. C'est ainsi que Vermande en évoque l'exil (I, 1) :

Tu sais quelle sentence abominable, infâme,
A proscrit Childéric, le plus juste des Rois.
[...]
Et le peuple, lassé d'un pouvoir paternel,
Le voyant accusé, le jugea criminel :
Il fut privé du trône et banni de la France.

Mais puisque maintenant « d'expié leurs erreurs les Français sont jaloux », le peuple attend le retour de son roi comme celui d'un messie : « Nous allons donc revoir notre Roi, notre maître ! / Ah ! De la France enfin les beaux jours vont renaître ! », s'exclame Clodomir (I, 1). Lorsque, enfin, Childéric est rétabli sur le trône, son appel à la pacification nationale remue les sentiments des spectateurs de 1815 (II, 1). Le roi invite son fils Clovis à promettre respectivement :

De ne jamais venger mon exil, mes outrages,
De ne point rechercher les erreurs du passé,
D'oublier jusqu'au nom de ceux qui m'ont chassé,
D'implorer leur pardon de la bonté céleste.

Le fait que le message de réconciliation entre les partis soit inséré à l'intérieur d'une promesse qui lie le père au fils n'est pas anodin : la Restauration se propose d'opérer

une médiation apaisante entre la génération des Pères et celle des Fils, entre les hommes de l'Ancien Régime et les enfants de la Révolution³⁰⁶. Le rapport conflictuel et la pacification entre le père et le fils sont les problématiques centrales du *Lothaire* de Bis, où Lothaire essaie d'usurper le trône français du père Louis. Lorsque la guerre entre les deux se termine et que la paix est proclamée, Lothaire exprime le sentiment de culpabilité et d'exclusion de ceux qui ont combattu aux côtés de Napoléon : « Tous les rangs sont mêlés, tous les guerriers s'embrassent ; / Tous retrouvent enfin un père dans Louis, / Excepté moi, grand Dieu ! moi, l'aîné de ses fils ! » (III, 1). Le roi légitime, toutefois, décrétant la victoire du mélodramatique sur le tragique, accorde la grâce à Lothaire en déclarant solennellement : « Ton roi t'a condamné... ton père te pardonne. » Le fils, ainsi que tous les fils de France, se soumet finalement au pouvoir du père Louis, reconnaissant sa légitimité : « Ce pardon inouï triomphe enfin de moi : / Oui, j'étais un rebelle, oui, vous êtes moi roi !... » (III, 5).

1820 semble marquer un tournant dans la manière d'envisager les questions de la légitimité et de l'imposture. Après cinq ans de règne de Louis XVIII, toutes les contradictions irrésolues d'une nation qui est loin d'avoir métabolisé les événements de son histoire récente remontent à la surface, dévoilant le caractère précaire, postiche et anachronique de la restauration bourbonnienne. Le désenchantement d'une opinion publique qui commence à douter du rôle pacificateur et providentiel du roi restauré se reflète dans des pièces sombres et pessimistes, où l'instance tragique a le dessus sur l'instance mélodramatique et où la légitimité succombe face à l'usurpation triomphante. Les cas de la *Marie Stuart* de Lebrun et du *Clovis* de Lemercier sont emblématiques de ce changement de tendance. Dans la première pièce, la légitimité est désignée, dès le premier acte, comme un facteur fatal de malheur ; c'est ainsi que la nourrice Anna plaint le destin de Marie (I, 1) :

[...] ah ! voilà son forfait !
De là tous les malheurs. Plût au ciel qu'en effet
Elle n'eût point porté ce titre héréditaire,
Ce déplorable nom de reine d'Angleterre !
Ses droits ont fait son crime [...].

³⁰⁶ Sur la portée du paradigme œdipien à l'époque post-révolutionnaire et sur la réélaboration littéraire de ce paradigme effectuée par les romantiques, voir Pierre LAFORGUE, *L'Œdipe romantique. Le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2002.

Au troisième acte, la tirade féroce que Marie adresse à Élisabeth a l'effet de démystifier le principe du droit divin de la monarchie légitime. Elle s'exclame (III, 4) :

[...] Le fruit de l'adultère
Profane insolemment le trône d'Angleterre.
Le noble peuple anglais, par la fraude trompé,
Gémit depuis vingt ans sous un sceptre usurpé.
Si le ciel était juste, indigne souveraine,
Vous seriez à mes pieds, et je suis votre reine.

Le ciel s'étant vidé de tout garant supérieur du droit royal, la force et la fraude peuvent seules légitimer le pouvoir sur les peuples, en renversant un principe héréditaire extrêmement fragile et aléatoire. Et comment considérer le Clovis mis en scène par Lemercier, ce « Tartuffe tragique », ce « célèbre imposteur » puni seulement « par la honte de son plein triomphe » et « par l'horreur de son couronnement »³⁰⁷, sinon comme une incarnation de la force qui écrase le droit et qui s'érige, aux yeux de la postérité, en source de légitimité ? Les derniers mots de Clovis, tout en mettant en évidence la vanité de ses ambitions temporelles, scellent la victoire d'un imposteur sanguinaire que l'histoire célébrera en tant que fondateur de la monarchie française et représentant suprême du pouvoir légitime :

Fatal usurpateur, me voilà condamné
À 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.

Le *Clovis* de Viennet met également en relief le décalage entre la gloire séculaire du vainqueur franc et les actions tragiquement injustes grâce auxquelles il s'est emparé du pouvoir, décalage qui mine les certitudes communes autour des concepts de légitimité et d'usurpation³⁰⁸. Certes, Viennet ne manque pas de souligner que Clovis a écrit l'Histoire ; à ce propos, le roi des Francs revendique de la sorte son rôle d'unificateur de la nation française (V, 11) :

³⁰⁷ Népomucène LEMERCIER, *Considérations historiques et littéraires sur mon sujet*, dans *Clovis*, *op. cit.*, p. XIV et p. XXXVII.

³⁰⁸ Soulignons que la nouvelle image sombre et démythifiée du personnage de Clovis s'impose, au cours des années 1820, non seulement dans le théâtre mais aussi dans les ouvrages des historiens libéraux. À ce propos, voir Laurent THEIS, *Clovis : de l'histoire au mythe*, Bruxelles, Complexe, 1996, pp. 184-186.

Que mon peuple, achevant ses hautes destinées,
Des Alpes aux deux mers, du Rhin aux Pyrénées,
Étende sa puissance, et commence à Clovis
Les siècles de splendeur qui lui furent promis !

Le dernier mot, toutefois, est confié aux vaincus, aux possesseurs légitimes des terres conquises par Clovis, à ces Gaulois que l'Histoire condamne à la soumission et au silence. En justifiant la résistance des Gaulois, leur représentant Syagrius montre que la France – et la légitimité de ses rois – n'est que le produit d'une usurpation violente (V, 8) :

C'est peu qu'au jour terrible où nous fûmes domptés,
Fondant comme un fléau sur nos champs dévastés,
Les Francs aient de nos biens, acquis par le pillage,
Au gré de leur caprice ordonné le partage.
Ces comtes et ces ducs, ces magistrats armés,
Qu'on donna pour refuge aux Gaulois opprimés,
Sont des tyrans nouveaux, dont l'impie avarice
Ne leur vend qu'à prix d'or une lente justice.
Ils défendent les champs qu'ils ont reçu des cieux,
Les forêts, les tombeaux, les toits de leurs aïeux,
Le sol qui les nourrit, l'air même qu'ils respirent,
Cette patrie enfin que les Francs leur ravirent.

En 1823 et 1824, la victoire de l'usurpation au détriment d'une légitimité fragile est le thème central du *Maire du Palais* d'Ancelet et de la *Jane Shore* que Liadières tire de Rowe. Dans le premier cas, l'ambitieux Ébroïn gouverne dans l'ombre la Neustrie en se servant d'un jeune imposteur, Clovis III, considéré à tort comme l'héritier légitime du trône. Au cinquième acte, lorsqu'Ébroïn décide de s'emparer de la couronne et d'usurper ouvertement le titre de roi, une certaine crainte paraît l'arrêter ; ainsi, il affirme (V, 3) :

Mais près de le franchir [le trône], d'où vient qu'à cette idée
Se trouble quelquefois mon âme intimidée ?
Renverser un pouvoir deux cents ans révééré,
Qu'une longue habitude a dû rendre sacré ?...
Peut-être c'est en vain que mon orgueil l'espère ?...
Le fils veut honorer ce qu'honorait son père ;
Ce respect pour un sang à l'oubli condamné,
Ébranlé par mes soins, n'est point déraciné ;
Ennemi redoutable, et d'autant plus terrible
Qu'il cache au fond des cœurs sa puissance invisible !

Cependant, la question de la nature sacrée du pouvoir légitime, devant laquelle les desseins d'Ébroïn semblent pour un moment se briser, est rapidement mise de côté et la pièce se termine par le triomphe de l'imposteur. De même, dans *Jane Shore*, la prière que Jane formule pour que la légitimité incarnée par les enfants d'Édouard soit préservée – « Les rois de ta puissance ont reçu leur pouvoir ; / Sur le respect des rois ta dignité repose », dit-elle en s'adressant à Dieu (IV, 2) – n'est pas écoutée : l'imposteur Gloucester a facilement le dessus sur les deux princes que la Providence divine semble avoir abandonnés.

La seule tragédie qui, dans cette première partie des années 1820, manifeste encore de l'optimisme vis-à-vis du pouvoir légitime et de sa capacité à résoudre providentiellement les problèmes qui affligent l'humanité est le *Saül* de Soumet. Il est d'ailleurs intéressant d'observer que Soumet, pour présenter son apologie de la légitimité, choisit d'avoir recours à un sujet biblique, évitant ainsi de mettre en cause ce domaine de l'Histoire qui est devenu un lieu d'incertitude et de controverse. Dans la scène finale de la pièce, l'usurpateur vaincu, avant de se suicider, s'adresse au monarque légitime David en le mettant en garde de l'effet corrupteur du pouvoir ; offrant à sa couronne à David, il affirme :

Prends, et tu connaîtras l'anathème attaché
À ce bandeau funeste et qu'un prêtre a touché ;
Tu sentiras le poids d'une telle couronne,
Tu deviendras Saül en montant sur le trône.

La tragédie, toutefois, n'entend pas, comme le font les pièces de Lemercier, présenter le mal comme un facteur intrinsèque de la royauté en condamnant toute sorte de pouvoir monarchique ; le couronnement final de David est accompagné, au contraire, par ces deux vers rassurants que le vieux gardien du temple Achimelech adresse aux Hébreux en démentant les mots de Saül : « Peuple, à d'autres destins David est réservé ; / Un Dieu vit dans sa race, et le monde est sauvé. » Les destins de l'usurpateur et du roi légitime sont donc nettement séparés : la légitimité, garantie par la divinité, n'est certainement pas menacée par la malédiction qui atteint l'usurpation. Le message optimiste véhiculé par la tragédie de Soumet tient encore d'un manichéisme mélodramatique qui distingue nettement le bon monarque, cautionné par le droit divin, du mauvais monarque, dont Dieu châtie l'imposture.

La foi dans la légitimité royale qu'un auteur ultra comme Soumet continue à garder n'est pas partagée, cependant, par la plupart des poètes tragiques de l'époque. Au cours des années 1820, les concepts de légitimité et d'usurpation se brouillent progressivement dans la conscience des Français. Leur distinction devient plus floue et aléatoire, en particulier, au fur et à mesure que les études historiques se font plus précises et approfondies : c'est en interrogeant l'Histoire de manière de plus en plus scrupuleuse que les dramaturges d'idéologie libérale mettent à nu le caractère arbitraire et artificiel de cette distinction. *Blanche d'Aquitaine, ou le dernier des Carlovingiens* de 1827, tragédie avec laquelle Hyppolite Bis en arrive à inquiéter les censeurs théâtraux de la Restauration, est un exemple emblématique de ce procédé. La scène finale de la pièce montre que Hugues Capet, personnage considéré comme l'un des fondateurs de la monarchie française et comme le grand ancêtre des Bourbons, monte sur le trône de France grâce à une usurpation, se prévalant de sa propre force militaire et non pas d'un droit héréditaire. Après la mort de Louis V, le dernier des Carlovingiens, la tragédie se termine sur l'altercation entre Charles de Lorraine, héritier légitime du trône, et Hugues Capet, comte de Paris. C'est ainsi que les deux se disputent la couronne française :

CHARLES
[...] Je suis roi !

HUGUES
Le destin peut trahir ta superbe espérance !

CHARLES
J'en appelle aux Germains !

HUGUES
J'en appelle à la France !

Quoiqu'il cherche à légitimer ses revendications en faisant appel aux Français et au consensus dont il bénéficie à l'intérieur du pays, Hugues ne fait pas partie de la famille royale ; ses raisons sont donc celles d'un usurpateur, d'un *turannos*³⁰⁹, d'un parvenu qui, comme l'a fait Bonaparte, essaie de monter au sommet de l'échelle sociale. Le fait que

³⁰⁹ Le terme grec *turannos* indique, dans son acception originelle, le souverain qui, dénué de tout droit héréditaire lui venant *d'en haut*, s'est emparé du trône *d'en bas*, se prévalant seulement de sa propre force et d'un certain consensus populaire.

Charles compte sur l'appui de forces étrangères – comme l'ont fait d'ailleurs les Bourbons en 1815 – n'empêche pas qu'il soit le seul aspirant légitime au trône.

La suite des événements est laissée à l'imagination des spectateurs : tout le monde sait que le vainqueur sera Hugues, ce héros qui, malgré ses vertus militaires et patriotiques certaines, reste un imposteur et un souverain illégitime. Nous pouvons donc comprendre les raisons qui poussent Delaforest, censeur théâtral de l'époque, à exprimer ses doutes sur la possibilité de faire représenter la pièce de Bis. Dans son premier rapport de censure, daté du 21 juillet 1827, Delaforest écrit :

Le second titre de cette tragédie annonce l'extinction d'une dynastie ; dans le dernier vers, la conclusion révèle l'usurpation de Hugues Capet et, partant, l'illégitimité primordiale de la famille royale [des Bourbons] ; cet ouvrage est encore la preuve du succès de la force contre le droit, la justification à la fois du dernier interrègne [celui de Napoléon] et de toute usurpation ou tentative d'usurpation prochaine et éloignée.

Dans le deuxième rapport, écrit deux mois plus tard, le censeur va droit au cœur du grand problème que la tragédie pose en se demandant :

Est-ce après quatorze ans d'une restauration peut-être mal affermie encore qu'il serait prudent de laisser provoquer de nouveau, par les jeux des théâtres, une discussion de [la] légitimité qui se résout contre le droit ? Voilà toute la question³¹⁰.

Le ministre Martignac autorise finalement la représentation de la pièce, mais les doutes soulevés par les organes de censure prouvent que *Blanche d'Aquitaine*, mettant en scène l'imposture d'un roi révérend de l'histoire nationale comme Hugues Capet, a touché à l'un des points sensibles d'un régime, celui de la Restauration, qui cherche dans l'Histoire les sources de sa propre légitimité³¹¹.

Dans les années 1828-1830, la réflexion sur le rapport entre légitimité et usurpation occupe encore une place privilégiée dans la tragédie. Ancelot incarne la fragilité et l'impuissance des souverains légitimes dans l'*orpheline moscovite* Olga, persécutée et tuée

³¹⁰ Les deux rapports de censure cités sont conservés aux Archives Nationales, sous la cote F 21 966.

³¹¹ Sur la portée politique de cette pièce et sur ses problèmes avec la censure de la Restauration, voir aussi Barbara T. COOPER, « Le régicide au théâtre sous la Restauration : l'exemple de *Blanche d'Aquitaine* d'Hippolyte Bis (1827) », dans *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, dir. Paul Mironneau et Gérard Lahouati, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 (SVEC 2007 : 07), pp. 223-245.

par l'usurpatrice du trône russe Hélène, et dans Childebert III, jeune *roi fainéant* d'Austrasie manœuvré par l'imposteur Pépin d'Héristall. Le Walstein peint par Liadières, unissant les traits du général héroïque trahi par sa propre patrie – qui n'est pas sans rappeler le Bélisaire de Jouy – et ceux du guerrier usurpateur – dont l'un des modèles est le Saül de Soumet – est un personnage complexe, tiraillé entre la fidélité au souverain légitime et la tentation de conquérir le trône du Saint-Empire romain germanique. Lorsque cette tentation est sur le point d'avoir le dessus sur le respect de la légitimité, Walstein exprime ses derniers scrupules moraux par les vers suivants (I, 6) :

Mais combattre un pouvoir sur le trône assuré,
Par l'usage affermi, par le temps consacré,
Qui, fondant sa grandeur sur des bases divines,
Dans le respect du peuple a jeté ses racines ;
Renverser l'ordre antique, éternel, glorieux,
Qu'adorent nos enfants, qu'adoraient nos aïeux ;
L'oserais-je tenter ? [...].

Lorsque le général est puni de mort pour son *hybris*, le spectateur ne peut qu'être partagé entre l'admiration des qualités du grand homme vaincu et la désapprobation de ses revendications illégitimes. L'imposture n'empêche pas, en tout cas, que le personnage ait un statut de héros, ce qui prouve qu'une vision moins manichéenne de l'opposition entre légitimité et usurpation est en train de s'affirmer. La dévalorisation du concept de légitimité, désormais vidé de sa sacralité et démystifié au profit d'une conception laïque et sécularisée du pouvoir, est contrebalancée par une réévaluation de la notion d'imposture, qui devient progressivement synonyme d'esprit d'entreprise et de réussite sociale³¹².

Les événements de juillet 1830 ont une influence immédiate sur la manière de traiter cette question si épineuse au théâtre. Le *Lucius Junius Brutus* d'Andrieux, représenté pour la première fois en septembre 1830 et dédié « au peuple français devenu libre », est un exemple significatif de ce changement³¹³. L'auteur y met en scène, en particulier, un débat public où le royaliste Mamilius s'oppose au républicain Brutus (II, 7).

³¹² Ce renversement de valeurs, d'ailleurs, sera à la base de quelques-uns des plus grands drames romantiques, et en particulier d'une pièce comme *Ruy Blas*. À ce propos, voir Fabrice WILHELM, « *Ruy Blas* et le problème de l'imposture », dans *Hugo sous les feux de la rampe. Relire Hernani et Ruy Blas*, dir. Arnaud Laster et Bertrand Marchal, Paris, PUPS, 2009, pp. 107-123.

³¹³ Sur les enjeux politiques de cette pièce, voir Franco PIVA, « Le "Lucius Junius Brutus" de Guillaume Stanislas Andrieux : une pièce orléaniste ? », dans *Bruto il maggiore nella letteratura francese e dintorni. Atti del Convegno internazionale di studi Verona 3-5 maggio 2001*, éd. Franco Piva, Fasano, Schena, 2002, pp. 345-364.

Tandis que Mamilius fonde son apologie du roi Tarquin sur l'exaltation du principe de la légitimité du pouvoir monarchique, Brutus nie qu'il puisse exister un pouvoir légitime qui ne soit pas l'expression directe de la volonté des citoyens. Sa défense passionnée du principe de la souveraineté populaire – « [...] nul ne peut saisir le timon de l'État / sans le consentement du peuple et du sénat », affirme-t-il – est acclamée tant par la foule des Romains qui animent la scène que par celle des spectateurs du Théâtre-Français : le public, encore enflammé par la chute de Charles X, approuve chaleureusement cette révision démocratique du concept de légitimité. La société démocratique-bourgeoise qui s'affirme à partir du règne de Louis-Philippe, sécularisant l'idée d'*élection* – conçue désormais comme élection populaire et non plus comme élection divine –, a définitivement bouleversé la signification traditionnelle des termes de légitimité et d'imposture.

En 1833, lorsque les passions suscitées par les Trois Glorieuses se sont apaisées, l'opposition légitimiste et anti-orléaniste porte en triomphe les *Enfants d'Édouard* de Casimir Delavigne, dont elle interprète l'intrigue comme une transposition poétique de l'usurpation de Louis-Philippe. La querelle déclenchée par la pièce est probablement l'un des épisodes les plus emblématiques de l'interférence du politique et du théâtral au XIX^e siècle, ce qui prouve que la question du rapport entre légitimité et usurpation, tout en ayant changé d'enjeux, a encore une importance capitale dans le débat politique et dans l'espace littéraire des années 1830. Nous allons donc suivre les étapes de cette querelle de 1833, suscitée par la lecture tendancieuse et légitimiste d'une pièce politiquement neutre.

Dès les jours précédant la création des *Enfants d'Édouard*, les dangers qui pouvaient dériver d'une lecture idéologique de la pièce avaient retenu l'attention des organes de police ; à tel point que le ministère de l'intérieur, le jour même de la première, avait décidé de faire suspendre la tragédie. La représentation ne put être autorisée, avec le retranchement de quelques vers dérangeants, que grâce à l'intervention de Louis-Philippe en personne, ami intime de Delavigne, qui rassura le ministre Thiers sur l'innocuité de l'ouvrage. Germain Delavigne, frère et biographe de Casimir, raconte que dans la nuit qui suivit la première, qui rencontra un succès éclatant, le roi envoya un billet au poète pour lui faire part de sa satisfaction et lui présenter ses félicitations³¹⁴.

³¹⁴ Voici ce que le roi écrit dans son billet : « J'apprends avec un grand plaisir, mon cher Casimir, le succès de votre pièce, et je ne veux pas me coucher sans vous avoir fait mon compliment. Vous savez combien j'ai toujours joui de tous ceux que vous avez obtenus ; mais je jouis doublement de celui-ci, et je vous en félicite de tout mon cœur. Il vous voudra une bonne nuit et à moi aussi. » Cette citation est tirée de Germain

La sympathie bien notoire de Delavigne envers la Révolution de Juillet et son lien avec la famille d'Orléans n'empêchent pas les milieux réactionnaires d'effectuer une lecture légitimiste de la pièce, de voir dans Gloucester-Richard III un double de l'imposteur Louis-Philippe et dans les princes persécutés l'emblème de la légitimité opprimée. L'auteur semble être complètement étranger à ces intentions allusives ; Germain Delavigne atteste la bonne foi de son frère en reproduisant une lettre que celui-ci dut écrire pour détromper un admirateur légitimiste qui s'était mépris sur la signification politique des *Enfants d'Édouard*. Voici la partie essentielle de cette lettre :

Je suis heureux que mon ouvrage ait pu vous intéresser un moment ; mais, permettez-moi de vous le dire, nous ne sommes pas plus d'accord sur le présent que sur le passé. Je pense, et le public a été de mon avis, qu'il n'y a aucun rapprochement possible entre l'usurpation incontestable que je flétris dans ma tragédie et une révolution, à laquelle je m'honore d'avoir pris part, qui a été faite par l'immense majorité des Français, au nom des lois et dans un sentiment de défense légitime. Le contrat une fois rompu par celui qui avait juré de le faire respecter, le peuple n'a pas usurpé les droits du monarque, mais il est rentré dans les siens. Souverain après la victoire, il a conféré un pouvoir devenu sa conquête au prince dont le caractère connu lui offrait le plus de garanties. Elle repose sur des bases durables : la dignité, la liberté, et la volonté de tous.

Je vous devais, monsieur, cette profession de foi pour ne pas vous laisser dans l'erreur sur mes sentiments et mes principes³¹⁵.

Les opinions et les propos réels de Casimir Delavigne, toutefois, ne sont jamais vraiment pris en compte dans le débat idéologique qui suit la représentation des *Enfants d'Édouard*. Quant à la dimension littéraire de l'ouvrage, il n'en est que très rarement question. Soustraite aux intentions et aux velléités artistiques de l'auteur, la pièce cesse substantiellement d'être considérée en tant qu'événement théâtral pour devenir le prétexte d'une querelle politique entre factions opposées. Il est intéressant de remarquer que l'événement dramaturgique n'est, dans cette occasion, que le détonateur d'une polémique médiatique qui va bien au-delà des problématiques abordées par la pièce. Les protagonistes de cette polémique sont ces organes de presse politisés qui, s'empressant à rechercher dans les ouvrages dramatiques une réplique ou un mot qui les rattachent à telle ou telle autre idéologie, proposent souvent des lectures partiales et tendancieuses des pièces.

DELAVIGNE, *Notice sur Casimir Delavigne*, dans Casimir DELAVIGNE, *Œuvres complètes*, op. cit., t. IV. 2, pp. 3-32. Voir p. 24.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 25.

Le journal qui déclenche la querelle est dans ce cas la *Gazette de France*, feuille légitimiste dirigée par Antoine Eugène Genoude. La *Gazette*, d'ailleurs, avait l'habitude de ramener le dramaturgique au politique et d'utiliser la critique théâtrale comme un instrument de combat idéologique : en 1829, par exemple, elle avait conduit une dure campagne contre *Marino Faliero*, où Delavigne mettait en scène une révolte antinobiliaire, en accusant de laxisme et de complicité séditeuse le ministre qui avait laissé jouer une pièce si dangereuse pour l'ordre social. C'est ainsi que le journal de Genoude, dans un article du 2 juin 1829, s'en prenait au *Marino Faliero* et aux institutions qui en avaient permis la représentation :

Qui faut-il accuser, si les théâtres ont été mis à la disposition de la faction révolutionnaire, si chaque jour l'ordre social y est menacé d'une subversion totale ? Déjà on y a établi une école de massacres, et hier tous les genres d'aristocratie y ont été livrés à la brutale frénésie d'un parterre d'ouvriers. Des trépignements de joie ont accueilli l'image d'une conjuration ayant pour but l'égorgeement de tous les nobles, *sans en excepter un seul* ; un ramas d'assassins et de brigands ont fait retentir la scène d'épouvantables cris de vengeance, et dans la salle on y a répondu par un tonnerre d'applaudissements.

[...] C'est la civilisation lettrée, c'est l'administration, c'est le gouvernement, qui veut réveiller dans les basses classes ces passions envieuses qui ne s'arrêtent jamais dans leur essor.

L'immoralité des personnages mis en scène par Delavigne, tels que Faliero et Israël Bertuccio, et les conséquences néfastes de leur exemple sur le corps social étaient dénoncées de la sorte :

Tels sont les personnages qui figurent sur le premier plan ; derrière eux apparaît un peuple entier poussant des rugissements de tigre. Tous ces éléments de corruption, de cruauté et de bassesse si hideux dans leur nudité ont un langage qui pour mieux séduire et exciter la multitude se revêt de formes brillantes. Voilà ce qu'a produit sous un régime de licence, un talent qui dans des temps mieux réglés honorait les lettres françaises par les plus estimables productions.

Le journal entendait finalement démasquer le mobile politique de l'auteur, en dévoilant le propos foncièrement subversif de son ouvrage :

Et si l'on veut bien remarquer que ce sont ces déclamations, ces outrages, ces calomnies, ces cris de vengeance contre les nobles qui ont soutenu la pièce ; que rien ne porte le spectateur à s'intéresser à aucun de ces personnages ; que l'action se

soutient à peine pendant deux actes on acquerra la conviction que c'est moins un ouvrage dramatique qu'un véhicule politique pour diriger les masses populaires dans le sens de la révolution.

C'est là le secret du triomphe de M. Delavigne, c'est là ce qui lui a valu une couronne.

Le 3 juin, dans un article intitulé *La Gazette de France et Marino Faliero*, le *Figaro* ridiculisait l'alarmisme et les vellétés censoriales de la feuille légitimiste en écrivant :

Fidèle aux doctrines du parti dont elle est l'organe, *la Gazette de France* provoque la peur contre le drame de M. Casimir Delavigne ; elle adresse d'amères railleries à la censure qui n'a pas compris tous les crimes qu'il renferme, et qui, par ce coupable aveuglement, s'est rendue complice d'un attentat révolutionnaire. À son dire, il y a entre le poète, les journalistes et la pusillanime faiblesse du ministère, un pacte d'extermination contre notre patriciat constitutionnel, pacte qui se trahit par des déclamations hautement violentes d'une part et sourdement autorisées de l'autre [...].

Pour rassurer la *Gazette*, continue sarcastiquement le journaliste du *Figaro*, il faut

[...] que l'histoire soit exilée de la méditation, arrachée du théâtre, mise au secret, verrouillée, cadénassée et gardée jusqu'au jour où elle sera condamnée au feu, comme scandaleuse, révolutionnaire, et nuisant par les choses qu'elle dit sur le passé à celles qu'on serait tenté de faire pour l'avenir [...].

Les feuilletonistes de la *Gazette* sont ensuite définis comme les

[...] amis du ministère déplorable sous lequel, dans les beaux jours de la censure, pas une réclamation ne pouvait arriver jusqu'au trône ; sous lequel le théâtre était nul comme la presse muette, la Charte méconnue, la France tombée de son rang, l'Académie et la magistrature insultées ; sous lequel enfin la muse de l'histoire se voyait dérober les mémoires de Cambacérés.

L'article du *Figaro* se terminait sur un appel ironique adressé au gouvernement de la Restauration et aux institutions que la *Gazette* avait accusées de laxisme :

Et vous, qui tenez en main les destinées de la patrie, méditez mûrement les arrière-pensées de *la Gazette* ; apprenez qu'il n'y a de salut pour les royaumes que dans le silence, le mensonge, la dégradation, et hâtez-vous d'échanger nos libertés insolentes et tracassières contre la douce quiétude de l'absolutisme portugais.

La querelle née autour du *Marino Faliero* est d'autant plus intéressante qu'elle soulève les questions capitales de la censure dramatique, de la possibilité et de la liberté de représenter l'histoire au théâtre, des enjeux socio-politiques de la tragédie et de son potentiel allusif dérangeant. Ce débat est révélateur, en outre, du rôle « méta-polémique » joué par la presse dramatique : si le théâtre est déjà, à lui seul, une véritable tribune politique, la critique journalistique, miroir déformant et amplificateur des voix de cette tribune, est à considérer comme un instrument polémique de second degré qui, tout en émanant directement de l'événement théâtral, finit souvent par s'en dégager et par constituer un espace de débat autonome et parallèle à celui du théâtre.

C'est ce qui se vérifie aussi après la première des *Enfants d'Édouard*. La feuille qui déclenche la querelle est encore une fois la *Gazette de France*, qui dans ce cas, cependant, a intérêt à voir dans Delavigne non pas un dangereux révolutionnaire mais un vengeur de la légitimité opprimée et vaincue. Devenue un organe d'opposition après 1830, la *Gazette* se range désormais du côté de la contestation sociale et politique, non plus du côté de l'ordre comme à l'époque de *Marino Faliero*. Elle ne s'exprime donc plus en faveur d'un régime strict de censure et contre une utilisation subversivement allusive de l'histoire et du théâtre. Bien au contraire, repérant une série d'analogies entre les événements tragiques du XV^e siècle anglais mis en scène dans les *Enfants d'Édouard* et la tragédie qui s'est consommée en France avec la Révolution de 1830, la feuille de Genoude trouve la nouvelle pièce de Delavigne « digne de beaucoup de remarques sous le rapport littéraire et politique ».

C'est l'article qu'elle publie dans le numéro du 20 mai 1833 qui marque le début de la polémique journalistique autour des *Enfants d'Édouard*. Montrant l'actualité foncière de l'intrigue de la pièce de Delavigne, la *Gazette* formule une véritable invective, à peine voilée, contre Louis Philippe et les temps modernes :

Au 19^e siècle, les *bons parents* ne tuent pas par le poignard. Ils calomnient, ils emprisonnent, ils exilent ; cela revient au même quant au fond ; mais les formes d'une civilisation hypocrite et lâche sont observées.

Par cette différence dans les moyens, on croit échapper à la similitude des résultats. De ce qu'on a procédé autrement que Cromwell ou Napoléon, on espère, on se flatte que l'usurpation aura des conséquences dissemblables. Vain espoir ! car ce que le drame de M. C. Delavigne ne dit pas et ne laisse pas voir, l'histoire et les contemporains le disent et le verront.

Le fait que l'auteur d'une telle peinture de l'usurpation soit Delavigne, ce poète libéral qui avait appuyé et exalté la Révolution de Juillet, est pour la *Gazette* une raison supplémentaire de satisfaction. Interprétant l'ouvrage comme le gage d'une conversion à la cause légitimiste de la part du dramaturge, le journal anti-orléaniste conclut son article en s'exclamant : « Et c'est l'auteur de la *Parisienne* qui présente ce tableau !... Ô justice divine !!! »

Ces affirmations provoquent la réaction de l'un des principaux organes de presse libéraux de l'époque, le *Constitutionnel*, qui le 21 mai accuse la *Gazette* de vouloir trouver dans la pièce de Delavigne « les allusions les plus absurdes et les plus odieuses ». Afin de montrer l'absurdité des propos éversifs attribués aux *Enfants d'Édouard*, le *Constitutionnel* oppose à la « mauvaise foi si révoltante » du journal de Genoude l'avis équilibré d'une autre feuille légitimiste de premier plan, la *Quotidienne*. Dans le numéro du 20 mai, celle-ci a consacré à la tragédie de Delavigne un article très intéressant, dont le *Constitutionnel*, bien heureux de se faire un allié dans le camp adversaire et de pouvoir ainsi isoler la *Gazette*, cite la phrase suivante : « Quelle que soit la vivacité de nos affections et l'intensité de nos répugnances, nous ne pousserons pas l'exagération de l'esprit de parti jusqu'à chercher des allusions dans le personnage de Richard III. »

Extrayant cette phrase de son contexte, toutefois, le *Constitutionnel* prête le flanc à l'attaque de la *Gazette* qui, le 22 mai, cite la suite de l'article de la *Quotidienne*. Cette dernière, après avoir mis de côté l'hypothèse d'une lecture allusive des *Enfants d'Édouard*, souligne effectivement l'hardiesse politique de la pièce, allant ainsi dans le sens de la *Gazette*. Le passage que la feuille de Genoude choisit de tirer de l'article de la *Quotidienne* est le suivant :

Nous conviendrons seulement qu'une seule chose nous a frappés, c'est l'effet imposant qu'a produit sur le public de la Comédie-Française, le spectacle de la légitimité reposant sur la tête d'un jeune enfant, et n'ayant à opposer que son droit aux attaques victorieuses de la perfidie, de la trahison et de la force brutale. Aussi le choix d'un pareil sujet, à l'époque où nous vivons, nous a paru d'une audace sans exemple et d'une indépendance qui va jusqu'à la témérité [...]³¹⁶.

³¹⁶ La *Quotidienne*, d'ailleurs, continue son article en rendant compte de l'embarras où la pièce a jeté les organes du pouvoir : « Aussi l'apparition du drame de M. Casimir Delavigne a fait naître de graves inquiétudes ; le pouvoir a été effrayé de l'œuvre du poète, et plusieurs fois le cœur lui a failli, au moment d'accorder l'autorisation de laisser jouer la pièce ; la représentation en était encore douteuse hier à cinq heures du soir, et il a fallu toutes les garanties offertes par l'auteur de la *Parisienne*, pour faire reculer l'autorité devant une défense qui pouvait être regardée comme une sanglante injure. »

Après avoir clarifié la position de la *Quotidienne*, la *Gazette* retourne les accusations de partialité et de mauvaise foi contre le *Constitutionnel*, tout en renchérissant sur l'interprétation politique et idéologique de la tragédie de Delavigne. C'est avec ces affirmations envenimées que la *Gazette* prend sa revanche sur le journal libéral :

Eh bien ! Êtes-vous suffisamment pris ici en flagrant délit, et est-ce la *Gazette de France* dont la mauvaise foi est révoltante ? Ah ! il n'y a que nous qui ayons trouvé des rapprochements entre l'histoire ancienne et l'histoire moderne, entre l'histoire d'Angleterre et l'histoire de France, entre le duc de Gloucester et un autre duc, entre le 15^e et le 19^e siècles, dans l'ouvrage du bibliothécaire du Palais-Royal ?

Et puis, vous nous la donnez bonne ! Comment, il n'y a que nous qui ayons trouvé des allusions *odieuses* et *absurdes* dans la pièce de M. C. Delavigne ? mais vous savez aussi bien que nous que la représentation de ce drame a été défendue jusqu'à 5 heures du soir le jour même où il devait être joué. Vous devez savoir mieux que nous que des coupures et des retranchements ont été prescrits, et quels ont été ces retranchements et ces coupures. [...] Qui donc a ordonné ces coupures et ces retranchements ? Qui donc avait défendu la représentation ? Ce n'est pas nous, sans doute ? C'est donc vous et les vôtres. Et pourquoi cette défense et ces mutilations, si non à cause des rapprochements si naturels, si évidents, si poignants, et des allusions que vous avez la loyauté de nous reprocher, et que vous déclarez *absurdes et odieuses* ? C'est vous qui les avez faites et avant tout le monde.

[...] Vous avez eu raison de voir dans la pièce ce qui y était, ce qui y est resté, ce qui y sera toujours. Vous avez eu raison de la vouloir défendre, dans l'intérêt de votre parti ; mais vous avez été obligé, malgré vos dents, de la laisser jouer. Puis, maintenant, vous voulez faire contre fortune bon cœur. Vos tâchez de nier ou de dénaturer l'esprit de ce drame pour atténuer l'effet que produit la situation d'un oncle et d'un régent, usurpateur des droits d'un enfant par tous les moyens de l'ambition, de la ruse et de l'ingratitude envers ses parents et ses amis, malgré les vœux et les intérêts de la nation, misérablement sacrifiée à des sentiments égoïstes. Maintenant qu'on montre publiquement cette situation sur le théâtre et que vous êtes forcés de subir toutes les conséquences de ce tableau si dramatique et si touchant, vous essayez de détourner l'attention et de donner le change à l'opinion publique ? Vous vous moquez ; c'est nous, à présent, qui vous disons : *Il est trop tard*. Vous êtes attachés au pilori de la scène.

Nous pouvons remarquer que la querelle entre la *Gazette* et le *Constitutionnel*, née à propos des *Enfants d'Édouard*, s'est déplacée vers un article qu'une troisième feuille, en l'occurrence la *Quotidienne*, a publié sur la pièce de Delavigne. L'objet de la polémique, dans le débat des 21 et 22 mai, est moins l'interprétation de la tragédie en question que la lecture que la *Quotidienne* en donne. Chacun des deux organes de presse opposés cherche à rattacher à ses propres convictions l'opinion exprimée par ce troisième journal, qui finit par être érigé, de quelque sorte, en arbitre de la controverse. L'article de la *Quotidienne* devient par conséquent, aussi bien que la pièce elle-même, l'objet des lectures partielles et

partiales d'une presse politisée, prête à instrumentaliser non seulement l'événement théâtral mais aussi les réactions journalistiques qui en suivent. Par ce biais, le journalisme perd, au moins provisoirement, sa fonction de critique théâtrale pour devenir méta-journalisme, réflexion autoréférentielle et recherche d'une autolégitimation dont dépend la légitimation du parti politique qu'il soutient. Soldats d'une bataille idéologique, les journalistes visent à faire de leur bonne foi et de leur capacité interprétative les gages du droit effectif de la faction dont ils sont les représentants.

Persuadée d'avoir démasqué la mauvaise foi du *Constitutionnel* et d'avoir légitimé sa propre position, la *Gazette* peut fermer la parenthèse méta-journalistique et retourner à l'événement théâtral. Forte de l'avantage pris grâce à l'article du 22 mai, la feuille légitimiste ne revient sur la pièce de Delavigne que pour en proposer une sorte de réécriture, ou plutôt pour déchiffrer le code constitué par la projection historique et métaphorique mise en place par l'auteur et pour dévoiler l'essence politique réelle – ou prétendue telle – de sa tragédie. La volonté de la *Gazette* de réécrire à sa manière les *Enfants d'Édouard* est évidente dès le titre de l'article qu'elle publie le 23 mai : « Édouard V, drame en trois actes et en vers, de M. Casimir Delavigne ». Selon le journal de Genoude, c'est *Édouard V* que la pièce aurait dû s'intituler, parce que l'intérêt de l'action se fonde sur ce personnage, l'aîné des fils d'Édouard IV et l'héritier légitime de la couronne anglaise. *Édouard V* est donc le seul titre plausible et logique de la pièce, titre que d'ailleurs – soutient le feuilletoniste de la *Gazette* – Delavigne aurait sûrement donné à l'ouvrage s'il n'avait pas craint la susceptibilité du pouvoir et des organes de censure. Le journal explique de la sorte les raisons qui ont poussé l'auteur à ne pas choisir ce titre dangereux :

On comprend bien que l'auteur, dans sa position, ait jugé qu'il y avait déjà assez de hardiesse dans la situation qu'il allait jeter sur la scène du Palais Royal. Il n'a pas voulu augmenter la nature des difficultés qu'il pourrait rencontrer. Il a préféré donner à la pièce un titre bizarre, selon nos mœurs, plutôt que de commencer, dès l'affiche, à frapper l'esprit par le nom et surtout le chiffre du roi enfant et victime de l'ambition de son parent sur lequel il allait appeler l'intérêt.

Le « roi enfant », dont l'Édouard V de la pièce ne serait que le double et auquel la *Gazette* fait allusion est Henri d'Artois, duc de Bordeaux, petit-fils de Charles X et dernier représentant de la branche aînée des Bourbons. Après l'abdication de son grand-père – et

celle du dauphin Louis, roi pendant une vingtaine de minutes sous le nom de Louis XIX – cet « enfant du miracle », né en 1820 sept mois après l’assassinat de son père le duc de Berry, est rebaptisé « Henri V » par les légitimistes, qui le considèrent comme le seul détenteur véritable de la couronne française. Les droits du jeune Henri V, toujours selon les légitimistes, sont usurpés par ce « parent » – Louis-Philippe d’Orléans, cousin de Charles X – qui aurait dû les préserver et qui se profile comme le digne émule du Gloucester mis en scène par Delavigne. L’usurpation du trône, selon la *Gazette*, est donc un événement extrêmement actuel :

C’est ce qu’a fait le duc de Gloucester, parent et régent d’Édouard V, en 1483 ; c’est ce que nous avons vu se renouveler au milieu de nous avec des circonstances d’une similitude étrange et que le drame de M. C. Delavigne remet en lumière.

La feuille légitimiste en arrive à rendre tout à fait explicite le parallélisme entre l’Édouard V du XV^e siècle et le Henri V du XIX^e :

Ce noble enfant que le drame nouveau présente sous un aspect si intéressant, fut dépossédé de la couronne au profit de son oncle, à qui le roi précédent avait conféré la régence du royaume, par les mêmes moyens et presque dans les mêmes termes que M. le duc de Bordeaux lorsque Charles X, abdiquant en sa faveur, chargea M. le duc d’Orléans, lieutenant général du royaume, de le proclamer sous le nom de Henri V.

Après avoir explicité le réseau d’allusions autour duquel se construit la pièce, le journal continue à la réécrire en indiquant ce qu’elle aurait dû montrer pour être politiquement plus éloquente et efficace. Le feuilletoniste regrette que la scène shakespearienne où Gloucester déclare hypocritement accepter la couronne contre sa volonté ait été coupée. Cette scène se serait prêtée parfaitement, en effet, au jeu allusif anti-orléaniste : « M. le duc d’Orléans n’a-t-il pas été aussi, comme violenté par l’élection qu’on a faite de lui, à l’exclusion de l’héritier légitime du trône [...] ? », se demande la *Gazette*. Dans la deuxième partie de l’article, la feuille légitimiste s’en prend à un autre organe de presse libéral, le *Journal des Débats*, qui le 22 mai critiquait le caractère de la reine Élisabeth conçu par Delavigne, le considérant un personnage trop faible et passif, qui n’agit pas assez pour sauver ses enfants. La *Gazette*, trouvant ce jugement esthétique incohérent par rapport aux idées politiques des *Débats*, attaque :

Quoi ! Lorsque les grandes colonnes de cette feuille n'ont cessé de reprocher à Mme la duchesse de Berri d'avoir cherché à rassembler les partisans d'Henri V, et de venir secouer, selon la phrase banale des journaux ministériels, les brandons de la guerre civile dans la Vendée, les petites colonnes de la même feuille s'évertuent à prouver qu'une mère, qu'une reine doit agir pour son fils au lieu de trembler et de pleurer ! Admirable reproche ! Qu'est-ce que Élisabeth, comme Mme la duchesse Berri, aurait pu faire en face des précautions et des partisans de l'usurpation ?

Comme nous pouvons le remarquer, dans ce cas le journal légitimiste identifie complètement le personnage d'Élisabeth avec la duchesse de Berri, opérant une fusion totale entre le plan esthétique, que les *Débats* mettaient en cause en critiquant la construction des caractères, et le plan historico-politique, auquel la *Gazette* ramène tout choix dramaturgique de l'auteur. L'erreur des *Débats* est, selon la feuille anti-orléaniste, celle de séparer les deux plans et de lire la tragédie de Delavigne en tant que simple ouvrage théâtral, alors qu'il faut la considérer comme un pamphlet politique et comme une transposition de l'histoire française récente. Le feuilletoniste de la *Gazette* termine son article sur la notation suivante :

Puis, qu'il nous soit permis de remarquer l'étrange chose et le singulier renversement de toutes les situations depuis la révolution de 1830. C'est M. C. Delavigne qui fait *Édouard V* et qui montre les effets et les moyens de l'usurpation ! Et c'est la *Gazette de France* qui défend contre le *Journal des Débats* et le *Constitutionnel* le légitime succès que vient d'obtenir l'auteur des *Comédiens*. C'est que nous soutenons et que nous soutiendrons toujours tout ce qui sera légitime sur le trône comme sur le théâtre.

Dans cette remarque conclusive, il est amusant d'observer que la *Gazette* désigne 1830 comme le moteur d'une série de déviations et d'inversions idéologiques dont elle a probablement elle-même, avec ses interprétations aventureuses, toute la responsabilité.

Le 24 mai, la *Gazette* continue à polémiquer contre les *Débats*, qui avaient cité, parmi les défauts esthétiques de la pièce de Delavigne, le manque de cette passion tragique fondamentale qu'est l'amour. La feuille légitimiste fait glisser encore une fois la question vers le plan politique, comparant les raisons historiques qui sont à la base de la représentation des *Enfants d'Édouard* à celles qui ont déterminé la mise en scène d'*Athalie* après la mort de Louis XIV. En associant idéologiquement la tragédie de Delavigne et celle de Racine, pièces dont la nature profondément politique rend nécessaire l'absence de toute intrigue amoureuse, le journal de Genoude arrive à la fois à justifier les choix

dramaturgiques de l'auteur moderne et à en faire le nouveau chantre de la légitimité outragée :

Athalie n'avait pas été jouée au théâtre sous Louis XIV. C'est le duc d'Orléans, régent, qui en 1716 donna l'ordre de la représenter, et comme on l'avait accusé d'aspirer à la couronne au détriment de Louis XV, il crut pouvoir répondre à ces attaques en ordonnant cette représentation. De ce jour date tout l'éclat de cette pièce destinée à porter dans tous les temps l'horreur de l'usurpation et l'amour de la légitimité.

Édouard V est évidemment une pièce conçue et représentée dans le même but.

La *Gazette*, toutefois, ne se limite pas à louer « le chantre de la *Parisienne*, devenu poète de la légitimité » ; elle prétend même voir dans la prétendue conversion de Delavigne le symptôme d'un basculement de l'opinion publique et d'une évolution sociale globale. C'est ainsi qu'elle justifie le succès des *Enfants d'Édouard* :

Mais qu'est-ce que cela prouve ? C'est que M. Casimir Delavigne, avec sa tragédie, constate le changement de popularité qui s'est fait depuis trois ans. Il fait la gloire là où elle est, et cet indice, tout à fait nouveau, signale assez les progrès de nos opinions. Ceci fera voir au Palais Royal qu'il est dangereux aux pouvoirs nouveaux de s'attacher des poètes qui songent encore à faire des vers ; car la poésie peut aussi devenir le signe de leur décadence.

Le même jour, le *Constitutionnel* décide de répondre à la *Gazette*, rallumant ainsi la polémique à distance sur la pièce de Delavigne. La feuille libérale cite l'*Écho de Rouen*, qui rend compte de la satisfaction exprimée par Louis-Philippe à l'auteur des *Enfants d'Édouard* et qui annonce la présence du roi en personne au Théâtre-Français lors de la cinquième représentation de la tragédie. Le *Constitutionnel* s'appuie sur cette nouvelle pour blanchir l'ouvrage en question de toute accusation tendancieuse et pour stigmatiser la mauvaise foi des journaux et des ministres (Thiers exclu) qui ont attribué à l'auteur des intentions politiquement incorrectes. À ce propos, il déclare :

Il est certain que tous les ministres, *un seul excepté*, avaient imaginé que la pièce de M. Casimir Delavigne pouvait offrir de fâcheuses allusions, et qu'il y aurait quelque danger à la représenter. Dans cette circonstance, comme toujours, ils avaient été dominés par de mesquines préoccupations, par des préventions et des défiances indignes des organes d'un roi constitutionnel ; mais le manuscrit fut soumis à Louis-Philippe, qui ne partagea nullement les craintes de ses ministres, et augura mieux du bon sens public. L'événement a justifié son opinion, car les spectateurs n'ont pas un

seul instant aperçu dans la pièce les allusions que de petits esprits croyaient y voir, et c'est même en vain que depuis trois jours *la Gazette de France* s'efforce de les montrer au public. Le public s'obstine à être de l'avis du Roi contre les ministres et *la Gazette*.

Cette dernière, qui ne peut évidemment pas s'abstenir de répliquer le jour suivant, reprend son avantage en citant le *Courrier des Théâtres*, qui écrit : « Les *Enfants d'Édouard* n'ont pas reçu hier la royale visite qu'ils attendaient. » Le roi ne participe pas non plus aux représentations suivantes de la pièce, ce qui ne manque pas de susciter les réactions sarcastiques de la presse anti-orléaniste. Le 28 mai, regrettant que Louis-Philippe ne se soit pas encore montré au théâtre, la *Gazette* affirme :

[...] tout le monde aurait été curieux de voir la contenance du roi des Français pendant la représentation d'un ouvrage sorti de la plume d'un de ses anciens serviteurs et qui rappelle les principales situations de *Méropé* et d'*Athalie* dont le répertoire du Théâtre-Français est privé depuis trois ans³¹⁷.

Le *Courrier des Théâtres*, après avoir scrupuleusement enregistré, dans tous les numéros qui paraissent entre le 25 mai et le 13 juin 1833, les absences régulières de Louis-Philippe attendu au Théâtre-Français, finit par annoncer ironiquement, le 14 juin, qu'une parodie des *Enfants d'Édouard* va sortir et que le roi voudra probablement y assister. Quant à la *Gazette*, après avoir continué à rapprocher, dans les numéros du 26 et du 28 mai, la tragédie de Delavigne des chefs-d'œuvre traditionnels de la légitimité, à savoir *Athalie* et *Méropé*, elle revient une dernière fois sur la pièce le 1^{er} juin, pour l'associer, cette fois, à deux autres ouvrages sortis en 1833, l'*Histoire de la Régence* de Lemontey, et *La conspiration de Cellamare* de Vatout. Reprenant une idée qu'elle a déjà exprimée le 24 mai, la *Gazette* interprète la publication presque contemporaine des trois ouvrages, qu'elle voit également imprégnés d'esprit légitimiste, comme le témoignage inquiet d'une France prête à se révolter contre l'imposteur couronné et à se rallier au monarque légitime dépouillé de ses droits.

³¹⁷ Sous la Monarchie de Juillet, *Athalie* est effectivement absente du répertoire du Théâtre-Français entre 1831 et 1837. Quant à *Méropé*, elle ne figure pas à l'affiche dans les années 1833-1834 et ensuite entre 1836 et 1841. En 1833, donc, lorsque Delavigne met en scène ses *Enfants d'Édouard*, ni la pièce de Racine ni celle de Voltaire ne sont jouées au Théâtre-Français. Voir Alexandre JOANNIDÈS, *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, op. cit.

L'acte conclusif de la querelle des *Enfants d'Édouard* est probablement l'article publié par le *Journal des Théâtres* le 22 juin 1833, qui résume la polémique suscitée par la pièce tout en essayant de séparer nettement les domaines de la politique et de la littérature. Entendant ramener l'ouvrage de Delavigne à sa dimension littéraire et en finir avec une querelle idéologique qui a assez duré, le journal s'exprime de la sorte :

Des craintes et des affections politiques se sont groupées autour de la pièce nouvelle. On en a fait une arme d'opposition ; mais M. Delavigne a fait un travail d'art, et non une affaire de parti. Il serait bientôt temps d'abandonner à la tribune, à la polémique des journaux, et aux bruyantes conversations des lieux publics, les débats et les préoccupations politiques. Quand on se dispute partout et sur tout, ne pourrait-on pas au moins laisser vierges les questions littéraires ?

Arrière donc les rapprochements, les parallèles soi-disant historiques ! Les passions du forum n'ont rien à voir dans les jeux de la scène. Je ne veux avoir à faire qu'avec M. Delavigne, poète.

Les arguments du *Journal des Théâtres* n'ont sûrement pas beaucoup d'influence sur les feuilles qui ont alimenté la querelle politique ; néanmoins, après cet article – qui coïncide à peu près avec la fin de la mode de la pièce – la polémique s'apaise progressivement jusqu'à s'éteindre.

Dressant un bilan de cette querelle de 1833, nous pouvons observer qu'elle met en évidence, plus encore que le potentiel idéologique dont la tragédie peut encore volontairement ou involontairement se charger au niveau chronologique de la Monarchie de Juillet, le travail de manipulation qu'une presse politisée accomplit sur la production théâtrale de l'époque. Vue par cette presse, la littérature n'a plus rien de littéraire ; elle devient le baromètre d'une opinion publique que l'on cherche à secouer et à influencer, l'indice déréglé des passions politiques et des ferments d'une société encore instable, la matière fluide et malléable, outil de propagande, que l'on façonne et que l'on instrumentalise à son gré. Cet observateur de la scène tragique qu'est le feuilletoniste dramatique devient, à son tour, metteur en scène de second degré, auteur de palimpsestes théâtraux dont les acteurs sont les protagonistes de la vie politique française et le sujet est l'histoire contemporaine. La réécriture que la *Gazette* opère sur les *Enfants d'Édouard*, prenant comme acteurs Henri V, Louis-Philippe et la duchesse de Berry, est un exemple emblématique de ce procédé de réinterprétation politique et de réélaboration instrumentale de la production tragique. Théâtre de second degré, le feuilleton dramatique se profile,

dans un cas tel que celui de la *Gazette* qui compose son *Édouard V*, non seulement comme le miroir déformant d'un premier degré littéraire pervers mais aussi, à l'instar de tout produit théâtral, comme un espace où la mimésis et la fiction se croisent et s'entremêlent. Soulignons enfin que la nature « littéraire » et la propension à l'affabulation du feuilleton dramatique se dévoilent, de façon significative, au moment où l'objet de la polémique est une question idéologique capitale comme celle du rapport entre légitimité et usurpation du pouvoir.

IV. La clémence des rois et la cruauté des reines

Tous les succès dramatiques légitimistes du XIX^e siècle ne sont pas, comme les *Enfants d'Édouard*, le produit d'une construction médiatique. Bien au contraire, nous pouvons repérer, à l'intérieur de la production tragique de l'époque, une série d'ouvrages d'inspiration monarchiste et ultra qui, sans susciter l'enthousiasme des principales pièces libérales et bonapartistes, ne manquent pas d'influencer l'opinion publique. C'est évidemment au cours de la Restauration, lorsqu'un vaste programme de re-symbolisation et de re-sacralisation de l'image royale est en cours, que ces ouvrages foisonnent³¹⁸. Plusieurs auteurs tragiques de l'époque participent au programme de réhabilitation de la monarchie en s'appliquant à mettre en scène les souverains les plus glorieux de l'histoire de France et à en faire, sur un ton presque agiographique, les portraits les plus idéalisés.

Ces auteurs tirent les sujets de leurs pièces principalement de l'histoire médiévale : la réélaboration dramaturgique du mythe d'un Moyen Âge héroïque et chevaleresque, âge d'or de la paix sociale et de l'harmonie parfaite entre le souverain et ses sujets, se profile, dans la France de la Restauration, comme un gage de la pacification nationale et de la réconciliation du peuple avec son roi³¹⁹. Il faut lire, toutefois, cette représentation idyllique du Moyen Âge, moins comme une transposition du réel que comme une fuite dans l'idéal : le monde médiéval que la tragédie post-napoléonienne met en scène se dessine plus comme un Éden rêvé et irrémédiablement perdu, détruit par le péché de la Révolution, que comme un paradis retrouvé. Tout ce qui reste de ce monde ancien est l'institution monarchique ; le sang des rois légitimes qui, ayant traversé les siècles, coule encore dans les veines des rejetons bourbonniens semble être le seul garant de la continuité entre le Moyen Âge mythique et la modernité et, par conséquent, le seul élément en mesure de réduire la fracture révolutionnaire. En exaltant les souverains médiévaux, la tragédie de la Restauration célèbre cette continuité tout en mettant en évidence le lien profond qui existe entre la monarchie et les pages les plus glorieuses de l'histoire nationale. Nous allons

³¹⁸ Ces efforts institutionnels pour une reconstruction du prestige de l'image du monarque passent aussi par la reprise de cérémonies anciennes, comme la célébration de l'entrée royale dans la ville. Sur cet aspect et sur ses répercussions littéraires se focalise le volume *Imaginaire et représentations des entrées royales au XIX^e siècle : une sémiologie du pouvoir politique*, dir. Corinne et Éric Perrin-Samidayar, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

³¹⁹ Sur le goût troubadour et gothique qui s'impose en France entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, voir Henri JACOBET, *Le Genre troubadour et les origines françaises du romantisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1928. Voir aussi Pierre MARTINO, *L'époque romantique en France. 1815-1830, op. cit.*, pp. 19-35.

maintenant voir comment les poètes tragiques monarchistes, entendant relever l'image de la royauté, se vouent, dès 1815, à la construction du mythe du souverain médiéval³²⁰.

La première des qualités que la tragédie attribue au roi médiéval est la clémence. Certes, le monarque est parfois présenté comme un guerrier terrible, craint par ses ennemis. C'est ainsi, par exemple, qu'Almadan, dans le *Louis IX en Égypte* de Lemercier³²¹, évoque l'arrivée du roi français en Orient (III, 3) :

Sitôt que du couchant dont se liguèrent les rois,
Un bruit vint que Louis nous apportait la croix,
La guerre émut l'Asie et l'Égypte alarmée
Et la terreur s'accrut comme ta renommée.
Le Nil t'ouvrit ses ports ; et tous nos pavillons
[...] cédèrent à tes fiers bataillons.

L'image qui prévaut, toutefois, est celle d'un roi pacifique et indulgent, qui s'oppose, par sa mansuétude, au caractère belliqueux de ces souverains conquérants que la tragédie de l'époque aime rapprocher de Napoléon. Le but principal du bon roi médiéval est celui d'instaurer la paix et la concorde au sein de son peuple. À ce propos, la façon dont le Louis IX mis en scène par Ancelot justifie sa croisade en Orient est très significative : le roi explique à Joinville qu'il a entrepris cette guerre afin de mettre un terme aux luttes intestines entre les grands de France et de restaurer l'harmonie sociale. C'est ainsi que, satisfait, il invite son chevalier à réfléchir sur les conséquences bénéfiques de sa politique étrangère : « De ces combats lointains contemple les effets : / Libre de ses tyrans, mon peuple enfin respire ; / La paix renaît en France et la discorde expire. » (I, 3). Au cinquième acte, après la victoire française, Louis pardonne au sultan Almodan et, refusant de s'emparer du trône que les Égyptiens rebelles lui offrent, affirme :

Musulmans, loin de moi ces coupables honneurs ;
Respectez votre roi, surtout dans ses malheurs.
Chacun de vous, dit-on, me jure obéissance ?

³²⁰ À ce propos, voir en particulier les articles de Corinne LEGOY, « La figure du souverain médiéval sur les scènes parisiennes de la Restauration », *Revue historique*, t. CCXCIII, janvier-juin 1995, Presses Universitaires de France, pp. 321-365, et « La figure du souverain médiéval dans le théâtre de la Restauration », dans *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières (1760-1830)*, dir. Paul Mironneau et Gérard Lahouati, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 (SVEC 2007 : 07), pp. 207-222.

³²¹ *Louis IX en Égypte* est la seule tragédie où Lemercier trace un portrait positif d'un roi médiéval. Avec cette pièce inattendue, l'auteur espère obtenir la protection de Louis XVIII et l'autorisation de faire représenter la *Démence de Charles VI*, ce qui ne se vérifiera jamais.

Allez de votre maître implorer la clémence.

Louis en arrive à se battre pour que son ennemi récupère son trône et rétablisse la paix à l'intérieur de son pays. Faisant preuve de clémence et de grandeur d'âme, il commande à ses soldats : « Nous, marchons au soudan, que son peuple abandonne : / C'est peu de nos rançons, rendons-lui sa couronne. » (V, 4).

Le geste de clémence du roi légitime restauré, comme nous l'avons déjà vu, est aussi l'acte conclusif de ces tragédies des premières années de la Restauration, telles que *Childéric I^{er}* et *Lothaire*, qui préconisent la pacification et la réconciliation nationales : les rois tragiques médiévaux s'érigent, au moment de la chute de Napoléon, en symboles d'une paix et d'une stabilité sociale que les Français souhaitent profondément³²². Le même message conciliateur émerge du *Charles de Navarre* de Brifaut, où le jeune Charles, dauphin de France et fils de Jean II le Bon, pardonne à Jean de Bourgogne et aux autres conjurés qui ont mis en danger sa couronne. Créée à l'Odéon le 1^{er} mars 1820, quinze jours après l'assassinat du duc de Berry, cette tragédie semble inviter les représentants du parti ultra, critiques à l'égard du laxisme du ministre Descazes et favorables à la restriction des libertés accordées par le régime, à l'indulgence et à la modération dans le conflit politique³²³. Le prince mis en scène par Brifaut se montre grand et digne du trône par sa clémence ; à l'instar de l'Auguste du *Cinna* cornélien, il paraît assumer effectivement la dignité d'un souverain au moment où il accomplit son acte héroïque d'indulgence. Prononçant les vers suivants, « [...] qu'un pardon solennel / Couvre des conjurés l'attentat criminel : / Regagnons tous les cœurs à force de clémence » (V, 6), il se révèle à la hauteur de son père Jean II le Bon. Ce dernier, rentrant finalement en France au cinquième acte, après une période de captivité en Angleterre, se présente à son peuple non comme un vengeur des ennemis de la couronne mais comme un père indulgent prêt à oublier les torts qu'il a subis ; comme l'annonce le dauphin, « Il ne vient point ici demander des victimes. / D'un voile de clémence il vient couvrir les crimes. » (V, 4).

D'autres qualités qui caractérisent les rois médiévaux représentés par les auteurs tragiques de la Restauration sont l'amour inconditionnel envers le peuple qu'il gouverne et la volonté de se sacrifier pour ses sujets. Dans le *Louis IX* d'Ancelet, par exemple,

³²² Voir plus haut, pp. 201-202.

³²³ Sur le climat politique et social où a lieu la première de *Jean de Bourgogne*, voir Corinne LEGOY, « La figure du souverain médiéval dans le théâtre de la Restauration », dans *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières (1760-1830)*, op. cit., p. 210.

Joinville décrit le roi de la sorte : « Des plus rares vertus nous offrant le modèle, / Il donnerait ses jours pour sauver les chrétiens. » (I, 1). Louis, d'ailleurs, se déclare lui-même prêt à offrir sa vie pour le salut des chevaliers français : « Et si pour désarmer le céleste courroux / Au glaive des bourreaux il faut livrer ma tête, / J'y consens avec joie, et la victime est prête. » (I, 2). Martyr et victime sacrificielle, le souverain médiéval se profile ainsi comme une transposition, sublimée par la projection historique, de ce Louis XVI que la Révolution a choisi comme bouc émissaire et que la Restauration n'hésite pas à mythifier³²⁴.

Si la tragédie de la Restauration essaie, d'un côté, de conférer un certain prestige sacré à la figure royale, elle entend, de l'autre, rapprocher le monarque médiéval de la sensibilité populaire, en soulignant son accessibilité et ses aspects les plus humains³²⁵. Communiquant son testament spirituel au dauphin, le Louis IX d'Ancelet lui donne, par exemple, les conseils suivants (IV, 6) :

Permetts que tes sujets t'approchent sans alarmes,
Qu'ils te montrent leur joie, ou t'apportent leurs larmes :
Compatis à leurs maux ; sois fier de leur amour ;
Règne enfin pour ton peuple, et non pas pour ta cour.
Je le connais ce peuple ; il mérite qu'on l'aime ;
En le rendant heureux tu le seras toi-même.

Le rapport entre le souverain et ses sujets se fonde avant tout sur l'empathie, sur une communion de sentiments et une correspondance d'états d'âme qui font du roi le représentant émotif d'une nation entière. Cet idéal d'unité parfaite entre les émotions du monarque et celles du peuple est exprimé clairement par le dauphin Charles dans le *Charles de Navarre* de Brifaut (II, 1). Il affirme :

[...] Plaçant le trône au milieu de la France,
Le prince peut tout voir et se montre à son tour.
Roi de sa nation et non plus de sa cour,
Il sait, se rapprochant des hommes, ses semblables,

³²⁴ En consultant la *Bibliographie de la France*, il est possible de constater que *La Mort de Louis XVI* est même le titre de deux tragédies de l'époque, publiées respectivement, en 1822 et en 1833, par Bon de Cholet et par Claude Roucher-Deratte.

³²⁵ De ce point de vue, le roi tragique que l'on peint au cours de la Restauration se rapproche, dans certains cas, du roi des comédies et des vaudevilles. À ce propos, voir Olivier BARA, « Dramaturgies de la souveraineté : entrées royales et pièces de circonstance sous la Restauration », dans *Imaginaire et représentations des entrées royales au XIX^e siècle : une sémiologie du pouvoir politique*, op. cit., pp. 41-60.

Reconnaître leurs vœux, leurs penchants véritables.
Son oreille entend mieux le cri de leurs douleurs,
Et sa main de plus près peut essuyer les pleurs :
Ainsi la guerre expire et les cœurs se répondent :
Ainsi tous les partis dans un seul se confondent.
Tel est mon plan tracé pour le bien des Français.

Le roi vertueux est celui qui participe pleinement des émotions de son peuple, celui qui partage ses douleurs et qui souffre à cause de ses malheurs. Dans un code tragique désormais amplement influencé par le schématisme axiologique mélodramatique, l'expression du sentiment constitue un gage de vertu ; c'est en recourant au langage de la sensibilité et de l'attendrissement, par conséquent, que les rois tragiques font preuve de leurs qualités supérieures. Dans le *Louis IX en Égypte* de Lemercier, par exemple, le roi donne libre cours à son émotion en affirmant (II, 5) :

[...] Ô douleurs en secret étouffées,
Vous surmontez ma force ; éclatez... j'ai besoin
De répandre un moment des larmes sans témoin.
Je pleure mes soldats, nos captifs, leur mère,
La France où je laissai sur mon trône une mère.

De même, le Charles VI mis en scène par La Ville de Mirmont ne peut s'empêcher de pleurer le sort de ses sujets. C'est ainsi qu'il se confie à l'un des nobles qui lui sont fidèles : « Non, pour mon cœur, il n'est plus de repos ; / Clisson, mon peuple souffre, et j'ai causé ses maux ! » (III, 6).

Le souverain nourrit un sentiment paternel à l'égard de ses sujets ; nous pouvons même observer qu'il est souvent peint et admiré dans son double rôle de père de famille et de père de la nation. À ce propos, Ancelot met en scène un Louis IX à la fois plein de tendresse paternelle pour son fils Philippe et conscient de sa fonction de père à l'égard du peuple français. Il déclare (I, 1) :

Père de mes sujets, détruisant l'anarchie,
Je veux sur ces débris asseoir la monarchie.
[...]
Et quelque jour mon peuple, éclairé sur ses droits,
Chérira ma mémoire, et bénira mes lois.

Le Charles VI représenté par La Ville de Mirmont se sent responsable autant du malheur de son fils que de celui de son peuple. Dans l'un de ses moments de délire, le roi semble même voir dans ses sujets des enfants qu'il n'est pas en mesure de nourrir et de soigner ; désespéré de son impuissance, il déclare à la vue de son fils Charles (IV, 4) :

Un fils ?... Oui... mes enfants... ils répandaient des larmes ;
Je m'en souviens. Ils sont mon unique trésor :
Je ne suis plus roi... non... mais je suis père encor !
Chers enfants !... Quels lambeaux !... ils vous couvrent à peine.
Quoi !... La misère ainsi près de moi vous ramène ?...
J'éprouve un sort pareil... Ne suivez point mes pas...
Que voulez-vous ? Du pain !... Je n'en ai pas !...

Parmi les vertus que la tragédie de la Restauration attribue au roi médiéval nous devons aussi compter l'équité, la loyauté et l'abnégation. Dans le *Charles de Navarre* de Brifaut, le dauphin révèle son programme politique de la sorte : « Respecter mes serments, telle est ma politique ; / Croyez que plus qu'une autre elle affermit nos droits : / L'équité sur le trône est la garde des rois. » (I, 6). Un bon souverain respecte toujours la parole qu'il a donnée ; c'est ce que rappellent aussi Lemercier dans sa *Démence de Charles VI* – « [...] Un prince doit savoir / que la foi des serments est son premier devoir », affirme l'un des chevaliers (IV, 4) – et Ancelot dans son *Louis IX*, lorsque le roi apostrophe le sultan de la sorte : « Ah ! Crois-moi, l'équité, le respect des serments, / Sont du pouvoir des rois les plus sûrs fondements. » (II, 2). Voulant respecter la maxime qu'il a apprise à son fils, à savoir « [...] se vaincre est le devoir d'un roi : / Et, maître d'un grand peuple, il doit l'être de soi » (III, 7), le Louis IX d'Ancelot pousse son abnégation jusqu'à refuser de s'échapper de l'état de captivité où Almodan l'a réduit ; lorsque Chatillon l'invite à s'enfuir, il répond fièrement : « [...] Je suis Français, chevalier et chrétien. » (III, 8).

Cette triple identité revendiquée par Louis est d'ailleurs celle de tout roi tragique médiéval. Respectueux du code chevaleresque de loyauté dont nous venons de parler, le monarque est aussi le défenseur de la chrétienté et l'intermédiaire entre son peuple et Dieu. Les poètes tragiques le montrent souvent, par conséquent, recueilli en prière, demandant la protection et l'appui divins. Dans le *Louis IX en Égypte* de Lemercier, par exemple, c'est ainsi que le roi s'adresse à Dieu : « Oh ! Que du Roi des Rois la sagesse m'inspire / [...] En mes esprits que je rassemble à peine / Rallume quelque ardeur, ô père des humains. »

(III, 3). De même, dans le *Charles de Navarre* de Brifaut, le dauphin invoque l'aide divine de la sorte (IV, 6) :

[...] Dieu puissant, si ma mort
Termine leurs malheurs, j'y vole avec transport.
Mais si pour mon pays ma vie est nécessaire
Daigne m'environner de ton bras tutélaire.

Dans le cinquième acte de la *Démence de Charles VI*, Lemer cier transforme la folie du roi en inspiration divine ; se faisant porte-parole de la volonté de Dieu, le monarque déchu acquiert une sorte de seconde vue et, s'adressant à son fils, il déclare (V, 4) :

Une secrète voix m'en donne l'assurance ;
Tu régneras, mon fils, tu sauveras la France !
[...]
Triomphe ! Devant Dieu nous avons trouvé grâce.
Il rend tout son amour à notre antique race ;
Par toi de nos revers il veut venger l'affront,
De son égide sainte il protège ton front ;
Il saura sous tes pas aplanir les obstacles,
Et pour toi, s'il le faut, enfanter des miracles.

En intercédant pour son peuple auprès de Dieu, le souverain doit se distinguer, enfin, en tant que bon Français et bon serviteur de la patrie. Son patriotisme, toutefois, ne doit pas se faire violent et dégénérer en xénophobie : puisque la restauration des Bourbons a été favorisée par l'intervention de nations étrangères, insulter ces dernières signifierait attaquer la famille royale elle-même. C'est pourquoi la censure, par exemple, biffe le vers de la *Démence de Charles VI* de Lemer cier où le monarque s'exclame : « *Mais roi Français, je hais un roi de l'Angleterre* » (V, 2)³²⁶. Pour la même raison, dans la *Blanche d'Aquitaine* de Bis, la représentation de Louis V, roi français qui a vécu une partie de sa vie à l'étranger et qui est soutenu par les Germains, inquiète l'un des censeurs de la Restauration. Craignant que le public ne rapproche le monarque carlovingien du roi Bourbon du XIX^e siècle et qu'il ne juge leurs contacts avec les forces étrangères comme un facteur de délégitimation de leur pouvoir, le censeur écrit dans son rapport du 31 juillet 1827 :

³²⁶ Dans la première édition de l'ouvrage, le vers apparaît en italique, ce qui indique que la censure l'avait biffé en vue d'une éventuelle représentation.

Sa qualité [de Louis V] et sa position étaient semblables à celles de Louis XVIII et de Charles X, frères de Louis XVI, oncle de Louis XVII et son successeur. Pourrait-on contester la légitimité [...] ; pourrait-on justifier l'interrègne de Napoléon ou l'usurpation possible d'un autre prince en arguant contre le comte de Provence ou le Comte d'Artois qu'ils ont résidé à l'étranger³²⁷ ?

La censure, d'ailleurs, joue un rôle très important dans la construction du mythe du roi médiéval. Son intervention vise à épurer l'image royale qui émerge des pièces et à éviter que l'on touche au prestige de la figure du monarque. Nous pouvons remarquer, par exemple, que la mise en scène d'un roi comme Charles VI, atteint de démence, est perçue comme un danger par les censeurs de la Restauration : les deux tragédies qui choisissent ce roi malheureux comme protagoniste de l'action dramatique, à savoir la *Démence de Charles VI* de Lemercier et le *Charles VI* de La Ville de Mirmont, sont bloquées par la censure respectivement en 1820 et en 1821. À propos de la pièce de Lemercier, le jugement du censeur Chazet est bien clair : « Je crains que la démence du Roi ne rapetisse la royauté³²⁸ », écrit-il dans un rapport daté du 3 décembre 1824. Si la tragédie de Lemercier n'est jamais représentée au théâtre, La Ville de Mirmont ne parvient à mettre en scène la sienne que cinq ans après l'avoir composée. Le rapport rédigé par le censeur Royou en 1824 expose très clairement les raisons qui ont retardé la représentation de son *Charles VI*. Royou écrit :

[...] dans ce siècle [...] la monarchie a souffert de grands échecs, une grande diminution de son éclat et du respect qu'elle imposait et doit inspirer aux peuples pour leur propre bonheur. Des trônes ont été usurpés et souillés, quelques-uns si ce n'est pas tous ont été occupés par des hommes sortis de la poussière [...]. Il serait donc convenable de travailler à rétablir dans l'opinion le lustre qu'a perdu la royauté. [...] Aujourd'hui on veut nous montrer un roi fou [...]. Mais montrer la démence en spectacle, sous les fleurs des lys, est-ce un moyen de retrouver la splendeur du trône³²⁹ ?

Lorsque, en 1826, l'interdiction qui pèse sur la pièce de La Ville de Mirmont est finalement levée, les sujets tirés du Moyen Âge semblent être désormais passés de mode. Ou plutôt, c'est l'image du Moyen Âge proposée par la tragédie qui est passée de mode. Le

³²⁷ Ce rapport de censure est cité dans Corinne LEGOY, « La figure du souverain médiéval sur les scènes parisiennes de la Restauration », *Revue historique*, *op. cit.*, p. 353.

³²⁸ Archives Nationales, F 21 966.

³²⁹ *Id.*

genre des scènes historiques inauguré par Vitet, tout en déplaçant l'intérêt des Français vers la Renaissance et les guerres de religion, révolutionne la manière de percevoir l'histoire et de l'adapter au genre dramatique. L'idéal de la fidélité et de l'exactitude historique pousse des auteurs comme Vitet, Roederer ou Mérimée à rompre avec les normes classiques et à refuser les caractères monolithiques et idéalisés présentés par la tragédie³³⁰. C'est alors que l'on assiste graduellement au crépuscule du mythe du souverain médiéval : l'article publié par le globiste Duvergier de Hauranne le 10 juin 1826, souhaitant que la figure royale descende de son piédestal tragique pour se mêler à la variété et à la polyphonie de l'histoire, est le symptôme d'un changement radical dans la perception de l'image des monarques du passé. Préconisant le mélange des tons et des styles, gage de réalisme et de fidélité historique, le rédacteur du *Globe* invite les dramaturges modernes à rompre avec « notre aristocratique tragédie » et avec les caractères stylisés des rois et des héros qu'elle met en scène :

Sortons de cette voie, et rendons au drame historique toute la vie de l'histoire : que Bayard puisse quitter le cothurne pour reprendre ses bottes à éperons ; et qu'il soit permis à Henri IV de causer familièrement avec Sully, ce qui ne l'empêchera pas d'être un héros sur le champ de bataille, et un grand roi dans le conseil.

Nous pouvons remarquer que la perte d'intérêt à l'égard des souverains médiévaux coïncide avec la chute de la popularité de Charles X. Le déplacement de l'attention vers l'époque moderne, d'ailleurs, peut être interprété comme un signe de contestation et de mise en discussion de l'institution monarchique : touchant à un moment historique, celui de la Renaissance, où les guerres de religion, soulevant des doutes sur la moralité et sur la nature sacrée des rois, brisent l'unité médiévale entre le peuple et le monarque, les scènes historiques se profilent comme une transposition littéraire du malaise que l'opinion publique commence à ressentir à l'égard du régime de la Restauration.

Il est intéressant d'observer que le drame romantique aussi, dès ses débuts avec *l'Henri III et sa cour* de Dumas, traite amplement l'époque de la Renaissance. Le *Globe*, cependant, n'accueille pas les ouvrages romantiques avec le même enthousiasme qu'elle a montré pour les scènes historiques. La feuille de Dubois en arrive même à comparer la

³³⁰ Sur les scènes historiques, voir Michèle H. JONES, *Le théâtre national en France de 1800 à 1830*, pp. 109-132. Voir aussi l'étude très datée mais encore utile de Marthe TROTAIN, *Les Scènes historiques ; étude du théâtre livresque à la veille du drame romantique*, Paris, Champion, 1923.

reconstitution historique inexacte et approximative fournie par Dumas à celle proposée par Antoine-Vincent Arnault dans son *Pertinax*, tragédie pleinement classique jouée sans succès en 1829. Le feuilletoniste du *Globe* Charles de Rémusat, déçu par le drame romantique aussi bien que par la tragédie classique, écrit le 30 mai 1829 :

On peut bien affirmer sans scrupule qu'il n'y a pas été donné [au Théâtre-Français] un seul drame, une seule tragédie, soit du genre classique, soit du genre romantique, qui puisse élever l'une des écoles au-dessus de l'autre. Tout est à peu près de même force ; et, bien qu'on en ait dit, je me croirais presque aussi coupable d'admirer *Henri III* que *Pertinax* ; il n'y a, dans la première de ces pièces, ni plus d'intelligence historique, ni plus de vérité morale et poétique, ni plus d'invention, que dans la seconde.

Avec son apparat de costumes et décors et avec ses péripéties romanesques, le drame romantique présente, selon Rémusat, des tableaux historiques aussi faux et conventionnels que ceux qui sont brossés par la tragédie classique. Transposer l'histoire au théâtre, c'est à dire en faire de la littérature, est désormais, après 1825, une tâche extrêmement difficile : comportant nécessairement une déformation de la vérité historique au profit de la fiction, cette opération se heurte à l'érudition et à l'esprit documentaire imposés par les scènes de Vitet. C'est donc dans la stylisation déformatrice de la réalité, dans l'idéalisation qui transcende le fait historique pur que l'on peut repérer une certaine continuité entre la tragédie classique et le drame romantique ; c'est dans la trahison de l'histoire que, du moins selon les rédacteurs du *Globe*, les deux systèmes dramatiques se rejoignent.

Il est incontestable, toutefois, que les figures royales mises en scène par les romantiques sont complètement différentes de celles, vertueuses et sublimes, conçues par les dramaturges ultras de la Restauration. Les rois romantiques s'inscrivent plutôt dans la lignée des monarques faibles, tyranniques ou libertins inaugurée par Chénier et développée par des auteurs libéraux tels que Lemercier et Lebrun³³¹. La continuité dans la construction des caractères royaux entre le drame romantique et la tragédie des années 1820 est bien plus flagrante en ce qui concerne les rôles féminins. Dans la tragédie, comme dans le drame romantique, « il n'y a pas de reines heureuses³³² », ni de femmes qui exercent

³³¹ Voir le chapitre suivant de notre travail (pp. 240-266), consacré aux portraits royaux négatifs tracés par les dramaturges de la Restauration et de la Monarchie de Juillet.

³³² Nous empruntons cette formulation à Odile KRAKOVITCH, qui l'utilise dans l'article « Les femmes de pouvoir dans le théâtre de la Restauration », dans *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, op. cit., pp. 257-284. Voir p. 283.

correctement leur rôle de pouvoir. Ou plutôt, la reine tragique n'est représentée comme un personnage positif que lorsqu'elle se limite à remplir la fonction de mère et de femme vertueuse vivant à l'ombre du roi, comme le fait, par exemple, l'épouse de Louis IX peinte par Ancelot. La reine idéale est surtout celle qui repousse l'envahisseur, régulièrement amoureux d'elle, qui entend usurper les droits politiques et conjugaux du roi légitime : c'est le cas, par exemple, d'Elphège, femme de Mérovée, qui résiste à la cour du roi des Huns dans l'*Attila* de Bis, ou encore de la femme du roi de Bourgogne, Sidonie, qui ne cède pas au roi des Francs Clodomir dans le *Sigismond de Bourgogne* de Viennet.

C'est lorsqu'elles se mêlent des questions relatives au pouvoir que les reines tragiques perdent toute leur candeur et deviennent terribles. Les reines du Haut Moyen Âge français mises en scène par Lemerrier, par exemple, se distinguent par leur ambition démesurée et leur cruauté meurtrière : la comtesse Marie de *Baudouin Empereur* accomplit des crimes abjects pour monter sur le trône de Byzance ; de même, Frédégonde et Brunehaut, reines respectives de Neustrie et d'Austrasie, sont deux monstres assoiffés de pouvoir, qui éliminent sans scrupules tous ceux qui entravent leurs desseins. Il est intéressant d'observer que ces reines terribles dominent complètement sur leurs maris, rois réduits à la passivité et à l'oisiveté : Baudouin, Chilpéric et Mérovée sont entièrement sous l'emprise de ces femmes tyranniques.

Dans *Frédégonde et Brunehaut*, Lemerrier développe d'une manière particulièrement poignante les rapports de force qui se forment à l'intérieur des deux couples royaux qui sont au centre de l'intrigue. Mérovée, totalement subjugué par Brunehaut, est victime, plus encore que du poison de Frédégonde, du cynisme de sa femme, qui l'a épousé seulement pour régner et qui n'hésite pas à le quitter pour se sauver : le dernier vers prononcé par Mérovée, « Brunehaut !... tes adieux m'ont tué, je péris. » (V, 4), ne laissent pas de doutes à cet égard. Chilpéric, père de Mérovée, est à son tour tellement asservi aux désirs de Frédégonde qu'il n'ose pas l'attaquer ouvertement lorsqu'elle assassine son fils. S'il condamne l'acte meurtrier de sa femme, il le fait tout bas, disant à *soi-même* : « Ô monstre ! Son audace / A franchi toute borne, et la terreur me glace. » Face à Frédégonde, il reste, comme le dit l'archevêque Prétextat, « pâle et muet », n'osant « plus soupirer ni gémir ». La pièce se termine, par conséquent, sur le triomphe de Frédégonde, certaine de détenir finalement le pouvoir absolu et de pouvoir manœuvrer le faible Chilpéric à son gré. Au faite de sa gloire, elle s'exclame : « Il [Chilpéric] 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. »

Hyppolite Bis, à l'instar de Lemerrier, réunit dans une seule pièce, *Blanche d'Aquitaine*, deux reines meurtrières du Haut Moyen Âge français. Il s'agit d'Émine et de Blanche, empoisonneuses respectives de Lothaire et de Louis V : l'action atteint son acmé exactement lorsque Blanche, faisant glisser du poison dans la coupe de Louis, finit par accomplir ce destin tragique qui, vainquant ses velléités d'innocence, la conduit à suivre les traces criminelles de la vieille Émine.

L'autre reine de l'histoire française que la tragédie de la Restauration présente sous des traits infamants est Isabeau de Bavière. Liadières, dans *Jean sans peur*, et La Ville de Mirmont, dans *Charles VI*, la peignent comme une femme profondément immorale qui, se laissant corrompre par les Anglais, profite de la folie de Charles VI pour déshériter le dauphin et pour vendre la France à l'ennemi. Il faut remarquer que cette reine abominable est stigmatisée avant tout en tant que mauvaise épouse et mauvaise mère. Chez La Ville de Mirmont, c'est ainsi que Charles VI apostrophe sa femme (V, 4) :

Reine, épouse sans foi, mère dénaturée,
Monstre que la Bavière a vomi sur nos bords,
Tu ne connus jamais ni vertu ni remords ;
Puisse ton châtement venger un jour la France [...].

De même, dans la tragédie de Liadières, Bourbon blâme Isabeau autant comme traîtresse de sa famille que comme traîtresse de la nation française (V, 7). Informé par l'ambassadeur anglais des crimes accomplis par la reine, Bourbon la réprimande de la sorte :

[...] Reine indigne [...].
Oui, vous !... vous, malheureuse !... exécration étrangère !...
Vous, épouse perfide !... impitoyable mère !...
[...] Appelez en ces lieux
L'Anglais qui m'a livré vos secrets odieux ;
Appelez vos enfants, dont votre aveugle rage
Aux fils de l'étranger a vendu l'héritage ;
Votre époux malheureux, par vous déshonoré ;
L'État, par vos fureurs, en lambeaux déchiré :
Qu'ils parlent, ces témoins ; qu'ils viennent vous absoudre,
Ou, que du ciel vengeur ils invoquent la foudre !

Tout en se fondant sur le sentiment patriotique et anti-anglais, la tirade de Bourbon insiste sur le fait que la reine a manqué aux devoirs familiaux traditionnellement associés au sexe faible. La pièce de Liadières, ainsi que les autres tragédies de la Restauration qui mettent en scène de mauvaises souveraines, semble vouloir prouver qu'une reine est avant tout une femme ; laissant donc les affaires d'État aux hommes, les femmes doivent se tenir aux rôles d'épouse et de mère que la nature leur a confiés.

Montrant des reines inadaptées à régner, les poètes tragiques paraissent rejeter la responsabilité des erreurs de la monarchie française sur l'incapacité politique des femmes, donnant ainsi une justification historique de la loi salique. Les nations où cette loi n'est pas en vigueur, et notamment l'Angleterre, ne peuvent que payer les conséquences funestes de l'inconstance et de la cruauté des femmes couronnées. C'est pour cette raison que, dans au moins deux cas, la tragédie de la Restauration traite l'histoire anglaise du XVI^e siècle en mettant en relief l'inaptitude de la reine Élisabeth à exercer équitablement son pouvoir.

Dans le premier cas, celui de la *Marie Stuart* de Lebrun, Élisabeth manque des principales vertus royales aussi bien que Marie³³³. Les deux reines sont trop dominées par leur vanité féminine et par leur passion amoureuse pour pouvoir régner avec abnégation et impartialité. Chez Élisabeth, la double identité féminine et royale, gage d'une oscillation dramaturgique entre le code tragique et le code mélodramatique, témoigne dès le début d'une faiblesse et d'une insécurité qui ne sauraient être conformes au rôle de reine. Comme le dit Leicester, « Elle hésite, elle n'ose, elle unit dans son âme / L'audacieux despote et la timide femme » (II, 2). À partir de la quatrième scène du deuxième acte, la reine est éclipsée par la femme ; non pas par la femme « timide », toutefois, mais par la femme jalouse et rancunière, prête à écraser sa rivale en amour. Exprimant son envie à l'égard du charme féminin et insouciant de Marie, Élisabeth affirme :

À surpasser les rois quand j'applique mon âme,
Elle n'a pas tenté d'être plus qu'une femme ;
Elle s'est tout permis et n'a rien respecté
Des sévères devoirs que suit la royauté :
Du monde cependant elle obtient les suffrages ;
Elle séduit, on l'aime, on l'entoure d'hommages :
J'entends, moi-même enfin j'ai honte à l'avouer,
Mes propres courtisans devant moi la louer.

³³³ Sur la réélaboration théâtrale du personnage historique de Marie Stuart sous la Restauration, voir Nicole CADÈNE, « Marie Stuart dans le théâtre de la Restauration : reine de France ou d'Écosse ? », dans *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, op. cit., pp. 247-256.

Pleine de tant d'orgueil, quel triomphe pour elle !

C'est alors qu'Élisabeth, oubliant son identité royale, rêve d'humilier Marie en tant que femme, de la rencontrer pour lui montrer sa propre supériorité en beauté et en charme. Désormais aveuglée par ce dessein, Élisabeth se laisse convaincre par Leicester à accorder une audience à Marie. Voici les vers avec lesquels Leicester la persuade :

C'est assez la punir que paraître à ses yeux [de Marie] ;
Pour elle le trépas serait moins odieux
Que l'aspect de ce front où la beauté rayonne,
Que pare la vertu, que la gloire environne.
Oh ! si dans sa prison j'eusse entraîné vos pas,
Il m'eût été bien doux, je ne m'en défends pas,
De vous placer brillante à côté de Marie,
D'opposer votre éclat à sa beauté flétrie,
De voir votre triomphe, et dans ses yeux confus
L'aveu de ses attraits par les vôtres vaincus.
Votre présence ainsi, tant de fois demandée,
Pour son supplice encor lui serait accordée.

La rencontre entre les deux reines, qui a lieu dans le troisième acte, se profile comme un choc esthétique et moral entre deux femmes rivales. Dans cette compétition toute féminine, c'est Marie qui a le dessus. La présence de Leicester, arbitre et objet de la querelle, flattant la vanité de Marie et la rendent plus audacieuse, lui permet d'humilier Élisabeth. C'est ainsi que Marie fait part de son triomphe à sa suivante Anna (III, 5) :

Oui, devant Leicester. Il doublait mon courage.
Je lisais mon triomphe écrit sur son visage.
Oui, quand j'humiliais des charmes orgueilleux,
Leicester était là : j'étais reine à ses yeux.

Ce n'est que le plaisir de se montrer belle et triomphante aux yeux de Leicester qui rend à Marie sa dignité de reine. Chez elle, l'identité féminine est nettement dominante par rapport à l'identité royale. Dans le cinquième acte, elle se désigne elle-même, d'ailleurs, comme le « cœur aimant », s'opposant au « cœur ambitieux » d'Élisabeth (V, 4). Cette féminité éblouissante qui fait la force de Marie constitue, chez Élisabeth, une faiblesse, un élément perturbateur qui la conduit au manque de lucidité et à l'assassinat. Ses collaborateurs ont beau la rappeler à son identité royale – « Soyez un roi, non pas une

femme timide », lui dit par exemple Burleigh (IV, 7) – ; Élisabeth signe la condamnation de Marie plus pour des motifs de cœur et de jalousie que pour des raisons d'État. Faisant passer ses passions personnelles avant l'intérêt national, Élisabeth finit par incarner l'inconstance féminine et son incompatibilité avec la fonction royale.

L'autre tragédie de la Restauration qui met en scène la grande souveraine anglaise est l'*Élisabeth d'Angleterre* d'Ancelet. Comme dans *Marie Stuart*, Élisabeth se trouve ici en compétition avec une autre femme – dans ce cas la duchesse de Nottingham – pour l'amour d'un homme, en l'occurrence le comte d'Essex. Le dédoublement identitaire d'Élisabeth émerge dès le premier acte, lorsque, évoquant le rapport qui l'a liée au comte d'Essex, elle s'adresse à ce dernier plus en femme amoureuse qu'en reine (I, 6). Pleine de nostalgie pour ce passé heureux, elle affirme :

Un homme, digne alors de toute mon estime,
Avait ouvert mon âme à ce bonheur intime,
À ces épanchements d'une tendre amitié,
Où deux cœurs dans leurs vœux se sentent de moitié,
Des pénibles travaux il m'allégeait la chaîne ;
Je pensais avec lui, je cessais d'être reine !...

Le comte, toutefois, sourd à ce langage sentimental, répond en s'adressant à la reine et non pas à la femme qui est en Élisabeth. Liant les souvenirs évoqués par celle-ci à des questions purement militaires et étatiques, il déclare :

Il me souvient qu'alors, dans nos longs entretiens,
À vos nobles projets associant les miens,
J'osais, jaloux et fier de votre renommée,
Vous montrer les chemins ouverts à votre armée ;
Vous cherchiez mes conseils, et souvent de mes vœux
Votre voix secondait l'essor aventureux ;
Pour vous et pour l'honneur prêt à tout entreprendre,
Je vous parlais de gloire ! [...].

Agacée par le décalage qui se crée entre son propre langage et celui d'Essex (« Il ne veut pas m'entendre ! », s'exclame-t-elle à part), Élisabeth commence à soupçonner que le comte ait une maîtresse secrète. C'est alors que la femme passionnée l'emporte sur la reine équilibrée : décidant de condamner le comte en tant que traître de la patrie, elle ne fait que satisfaire son désir personnel de vengeance et son instinct féminin de vanité (I, 7) :

[...] Punissons un rebelle.
Le coup qu'on va frapper retombera sur elle [la maîtresse mystérieuse] ;
Mes yeux pourront enfin jouir de sa douleur,
Je la reconnaîtrai sans doute à sa pâleur.
Que je vais être heureuse ! [...].

Le conflit d'intérêt entre la femme et la reine est toujours présent chez Élisabeth. Par moments, l'identité féminine semble pouvoir influencer positivement l'action politique de la reine et la pousser à la clémence. Dans le troisième acte, par exemple, la sensibilité féminine d'Élisabeth, incarnant temporairement l'instance mélodramatique optimiste, paraît conjurer l'issue tragique que produirait l'inflexibilité royale. Se laissant gagner par le sentiment, elle affirme : « La reine doit punir et commander qu'il meure !... / La reine a disparu, je suis femme, je pleure. » (III, 3).

C'est exactement dans les pulsions féminines d'Élisabeth, toutefois, cause incontestable de la mort d'Essex, qu'il faut rechercher le moteur de l'action tragique. Trop soumise aux passions pour bien gouverner, Élisabeth reconnaît finalement ses fautes, associant son échec politique à la faiblesse de son sexe : « Je veux être une reine, et je ne suis qu'une femme ! », s'exclame-t-elle désespérée (V, 3). Réalisant sa fragilité, elle semble céder à cette tentation de l'abdication qui, dans l'imaginaire tragique de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, hante toute femme couronnée. Le personnage qui plus que tout autre incarne cette tentation est celui de Christine de Suède, reine que le théâtre français met en scène avec une insistance particulière au cours des années 1828-1830³³⁴ et qui s'érige en symbole de la femme de pouvoir malheureuse, de son « impossible conciliation entre vies privée et publique, entre bonheur et pouvoir, liberté et devoir, répulsion et attirance pour le trône³³⁵ ». Émule de cette Christine qui, à la fin de la Restauration, paraît symboliser la continuité entre le caractère de la reine classique et celui de la reine romantique, l'Élisabeth représentée par Ancelot décide de démissionner. Lorsque Lord Cécil l'invite à continuer à régner et à défendre l'honneur de la couronne anglaise, elle répond (V, 6) :

³³⁴ Nous nous référons, en particulier, à la comédie de Bayard *La Reine de seize ans, ou Christine* (1828), au drame de Soulié *Christine à Fontainebleau* (1829), au drame de Brault *Christine de Suède* (1828) et à celui de Dumas *Christine, ou Stockholm, Fontainebleau et Rome* (1830).

³³⁵ 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 1760-1830*, op. cit., p. 270.

À qui viens-tu parler de grandeur souveraine ?
Regarde-moi, Cécil !... ai-je l'air d'une reine ?
Tout est fini : va-t-en ! Je n'ai plus de sujets.
Que me font vos traités, vos guerres, vos projets ?
Voilà mon trône !... ici que mon règne s'achève !

Enfin, puisque tous les courtisans s'agenouillent devant elle, Élisabeth s'exclame : « Sortez !... De mon pouvoir le dernier jour a lui : / Jacques est roi d'Angleterre... adressez-vous à lui. » Comme le dit la didascalie conclusive, « *Elle retombe sur les coussins* », donnant une image ultime, significativement iconique, de son échec royal et de sa faiblesse féminine. La représentation de cette reine coupable et impuissante est d'autant plus intéressante qu'elle n'est pas simplement fonctionnelle à la dénonciation d'une tradition monarchique anglaise, historiquement opposée à la tradition française, qui admet le pouvoir féminin. À la veille de 1830, ce portrait d'un pouvoir chancelant, incarné par la faiblesse féminine, symbolise l'extrême fragilité d'un règne, celui des Bourbons, qui touche à sa fin.

Au cours de la Monarchie de Juillet, le pouvoir injuste ou mal affermi des reines anglaises est évoqué dans au moins deux tragédies, à savoir les *Enfants d'Édouard* de Delavigne et la *Jane Grey* de Soumet. Dans le premier cas, la reine Élisabeth est trop faible et passive pour défendre les deux princes contre les desseins meurtriers de Gloucester. Ce dernier, s'opposant au parti d'Élisabeth, fait référence aux épisodes sombres du Moyen Âge anglais pour mettre en évidence les risques liés au pouvoir féminin ; il affirme (II, 9) :

[...] Veut-on ramener la noblesse
Aux jours où, de l'État souveraine maîtresse,
Une femme régnait, qui nous opprimait tous,
Qui semait à plaisir la discorde entre nous
[...]
La veuve de Lord Gray ne nous gouverne pas.

La mère des deux princes légitimes, reine fragile et parvenue – comme le rappelle Gloucester, elle est « la veuve de Lord Gray » – ne peut certainement pas contraster un usurpateur impitoyable et machiavélique tel que le futur Richard III.

La pièce de Soumet, au contraire, met en scène une reine terrible comme Marie Tudor, en exploitant le *topos* de la rivalité amoureuse et politique entre femmes puissantes.

À l'instar de l'Élisabeth et de la Marie Stuart peintes par Lebrun, Marie Tudor et Jane Grey se disputent aussi bien le trône d'Angleterre que le cœur d'un homme, en l'occurrence le comte de Guilfort. Chez Marie Tudor, comme chez Élisabeth, la jalousie féminine a le dessus sur l'équité royale. La double identité de Marie se manifeste clairement au moment où elle met en pratique sa vengeance contre Jane Grey (V, 3). Lorsque, vaincue et emprisonnée, Jane lui demande « La reine est vengée ? », elle répond : « Oui... la femme ne l'est pas ! » La scission identitaire se résout finalement, de manière néfaste, en faveur de l'instinct féminin :

La reine disparaît et fait place à la femme.
Que m'importent mon trône et mon lourd sceptre d'or ?
C'est le cœur d'un amant, d'un époux, de Guilfort,
De Guilfort seul au monde adoré de Marie !...

C'est au nom de sa passion jalouse et non de la raison d'État que Marie Tudor provoque la mort de Guilfort et de Jane Grey : par une conclusion funeste, la tragédie affirme, encore une fois, l'inaptitude politique de la femme, esclave par nature de ses sentiments.

Si l'on passe de la représentation de l'histoire anglaise à celle de l'histoire russe, le schéma que la tragédie suit pour montrer les crimes de la royauté féminine est le même. Dans l'*Olga* d'Ancelet, nous assistons, pour utiliser le langage de Lebrun, à la lutte entre une femme au « cœur aimant » et une femme au « cœur ambitieux », c'est-à-dire entre la jeune Olga et la terrible Hélène, qui se disputent à la fois le trône russe et l'amour du noble Obolenski. Au cinquième acte, Olga, emprisonnée, se déclare prête à renoncer à la couronne à condition de pouvoir conserver l'amour d'Obolenski. Elle implore de la sorte Hélène (V, 2) :

Laissez-moi sa tendresse [d'Obolenski] : elle est mon seul trésor.
Ne me punissez pas de l'amour que j'inspire...
Vous, pour vous consoler, vous avez un empire ;
Chacun cherche à vous plaire ; on chérit votre loi ;
Moi, je ne veux qu'un cœur, et ce cœur est à moi ;
Il m'aime ! [...].

Chez Hélène, cependant, comme chez toute reine tragique de la Restauration, la femme l'emporte sur la reine ; l'aveu d'Olga la blessant dans sa vanité féminine, elle ne se montre que plus impitoyable envers sa rivale. C'est ainsi qu'elle répond à Olga : « Oui,

malheureuse, et c'est ton plus grand crime. / Il t'aime !... À ce seul mot ma fureur se ranime ! »

Nous pouvons repérer, enfin, un dernier pôle historico-géographique où la tragédie du XIX^e siècle place des reines incapables d'exercer leur fonction. Il s'agit du Moyen Âge ibérique, qui fascine, d'ailleurs, les dramaturges romantiques aussi. La tragédie de la Restauration et celle de la Monarchie de Juillet, respectivement en 1823 avec le *Pierre de Portugal* de Lucien Arnault et en 1838 avec la *Maria Padilla* d'Ancelet, en tirent les histoires malheureuses de deux reines temporaires et fragiles, deux parvenues qui paient le prix de leur montée sociale et de leur conquête du trône avec leur vie. Le couronnement temporaire de Maria Padilla, femme du roi de Castille, et celui, seulement posthume, d'Inès de Castro, épouse de Pierre de Portugal, reflètent significativement l'impossibilité d'un règne féminin fort et stable.

Pour chercher à dresser un bilan des pièces tragiques que le XIX^e siècle consacre aux femmes de pouvoir, il faut relever que la plupart d'elles sont représentées aux cours des années 1820-1822 et 1828-1830, dans les deux périodes qui correspondent, comme le remarque Odile Krakovitch, aux deux grands moments de crise politique et morale de la Restauration, coïncidant respectivement avec le meurtre du duc de Berry et avec les ministères Martignac et Polignac³³⁶. Il existe donc un lien entre la crise du pouvoir politique et la représentation de reines inadaptées à leur rôle : symbolisant la faiblesse de la monarchie, la femme couronnée devient l'incarnation de la décadence des Bourbons, l'image métaphorique de leur déchéance inéluctable.

Le fait que l'intérêt des dramaturges se déplace progressivement du Moyen Âge français à la Renaissance des pays du nord, comme la Russie, la Suède et surtout l'Angleterre, est dû d'un côté à la nécessité de plus en plus pressante de recourir à l'histoire des nations étrangères pour contourner la censure, d'un autre côté au changement du paradigme royal féminin déterminé par la *Marie Stuart* de Schiller. La pièce schillérienne, pénétrée en France surtout grâce à l'adaptation de Lebrun, substitue au modèle de la souveraine monstrueuse médiévale celui, psychologiquement plus complexe et nuancé, de la reine moderne, définie par Odile Krakovitch « apparemment toute puissante, mais uniquement préoccupée de sa vie privée, faible en politique parce que privilégiant sentiments et rapports humains, dégoûtée de l'exercice du pouvoir et des

³³⁶ *Ibid.*, pp. 257-258.

charges qu'il implique, obligée d'utiliser les moyens les plus blâmables, perfidie, meurtre, pour assurer son autorité³³⁷ ».

Ce modèle, passant à son tour de la tragédie de la Restauration au drame romantique, est à la base, au cours des années 1830, de la création de grands caractères féminins comme la Christine de Dumas ou la Marie Tudor de Victor Hugo. La Monarchie de Juillet, plus encore que la Restauration, utilise le personnage de la mauvaise reine comme emblème de la crise de la monarchie française et comme instrument de la contestation idéologique de l'absolutisme.

³³⁷ *Ibid.*, p. 267.

V. Le crépuscule des rois

La richesse de significations historiques et symboliques que peut revêtir l'opposition entre le bon roi et la mauvaise reine ne doit pas nous faire percevoir cette dichotomie comme une constante absolue du théâtre tragique de la Restauration. Nous avons d'ailleurs fait brièvement référence, dans le chapitre précédent, à ce paradigme du mauvais rois – à la fois ou alternativement tyrannique, libertin et fainéant – qui, se développant parallèlement à celui du souverain éclairé et clément, aboutit à la création de quelques-uns des caractères les plus emblématiques du théâtre romantique. Traçant un portrait irrévérencieux des monarques les moins irréprochables de l'histoire française et européenne, quelques dramaturges libéraux osent montrer le revers et la face cachée de la royauté idéale peinte par les auteurs d'idéologie ultra. Les efforts que ces derniers accomplissent pour l'entretien du mythe royal sont donc contrebalancés et en quelque sorte neutralisés par l'œuvre démystificatrice des premiers, qui visent à ôter au souverain son auréole conventionnelle en dénonçant ses abus et sa faillibilité.

Les stratégies utilisées pour discréditer l'autorité royale sont multiples. Il s'agit avant tout d'en contester le droit divin, en montrant que les rois doivent leur couronne non pas à une quelconque élection divine mais au hasard et aux bouleversements imprévisibles de l'Histoire, ou alors, ce qui est pire, à un acte délibéré de violence et d'usurpation. Ces solutions sont adoptées toutes les deux par Népomucène Lemer cier qui, après avoir représenté dans *Pinto* les circonstances rocambolesques et dérisoires qui favorisent la montée du duc de Bragance sur le trône de Portugal, peint dans *Clovis* les événements sanglants et tragiques qui permettent au roi des Francs d'étendre et de consacrer son pouvoir³³⁸. Certes, la brillante comédie historique au cadre portugais et la sombre tragédie nationale correspondent à deux inspirations et à deux périodes différentes de la production de Lemer cier : après avoir expérimenté des formules dramatiques profondément novatrices, qui lui valent la réputation de précurseur et de père des romantiques, l'auteur de *Pinto* revient à la tragédie classique en se faisant l'ennemi le plus farouche de la nouvelle école³³⁹. Ce retour aux formes traditionnelles, toutefois, ne lui vaut pas le succès espéré :

³³⁸ Sur la démystification du personnage chez Lemer cier, voir aussi Dominique LANNI, « Le crépuscule des héros dans le théâtre de Lemer cier : ruptures et innovations dans les marges des Lumières », dans *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, op. cit., pp. 285-292.

³³⁹ Sur la dernière partie de la vie et de l'œuvre de Lemer cier, voir en particulier Albert LEROY, *L'Aube du théâtre romantique*, op. cit., pp. 212-232.

Clovis, par exemple, est représenté en 1830 dans un Théâtre-Français à peu près désert. En commentant ce fiasco, Charles Magnin, dans le numéro du 12 janvier 1830 du *Globe*, souligne le contraste entre la « demi-solitude de la salle » où l'on a mis en scène la tragédie de Lemer cier et l'époque glorieuse où « l'annonce d'une nouvelle pièce du même écrivain mettait tout Paris en mouvement, où l'on s'étouffait à *Pinto*, où l'on se tuait à *Christophe Colomb* ». Regrettant la première manière et l'audace juvénile de l'auteur, Magnin constate les effets négatifs de son involution poétique vers le classicisme : « Que lui est-il revenu de cette orthodoxie tardive ? Il a pu le voir jeudi soir [le soir de la première de *Clovis*] », déclare-t-il.

Il faut souligner, cependant, que *Clovis* présente – quoique sous une forme plus traditionnelle – une hardiesse thématique comparable à celle de *Pinto*. Les deux ouvrages se proposent même d'atteindre des objectifs similaires et complémentaires, comme on peut le comprendre en lisant les paratextes qui en accompagnent les principales éditions. Dans l'*Avertissement* qu'il met en tête de *Pinto* en 1800, Lemer cier écrit :

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 prévoir³⁴⁰.

L'intention de rabaisser « les plus hauts personnages » de l'histoire en attribuant leur réussite plus au hasard qu'à leur valeur est d'ailleurs évidente tout au long de la pièce : le duc de Bragance devient roi de Portugal sans rien faire, malgré lui, grâce à une série de coïncidences heureuses et aux ruses de son astucieux secrétaire Pinto.

En 1828, dans l'*Avant-propos* du volume où il recueille ses comédies historiques, Lemer cier expose ses desseins de manière encore plus claire ; critiquant la solennité et la gravité avec lesquelles la tragédie classique présente les rois et les autres protagonistes des grands faits historiques, il explique de la sorte les raisons qui l'ont conduit à la création du genre de la comédie historique :

³⁴⁰ Cet *Avertissement de la première édition de Pinto, ou la Journée d'une Conspiration* est entièrement reproduit dans Népomucène LEMERCIER, *Comédies historiques*, Paris, Ambroise Dupont et C^{ie}, 1828, pp. 3-5. Voir p. 4. Précisons que ce volume de 1828 inclut, à côté de *Pinto*, les comédies historiques intitulées *Richelieu, ou la Journée des Dupes* et *L'Ostracisme, ou la Comédie grecque*.

[...] 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 satire³⁴¹.

Dans ce passage très intéressant, Lemer cier s'inspire clairement de Collé qui, en 1768, avait représenté le grand Henri IV en habit de chasse, se perdant dans les bois et dînant à la table d'une famille de paysans. Dans l'*Avertissement* de sa *Partie de chasse de Henri IV*, Collé, motivant le choix de ne pas s'intéresser à la vie publique de ce roi extraordinaire, affirmait : « Ce sont seulement quelques instants de sa vie privée que j'ai saisis. C'est (si l'on veut me passer cette expression) *le héros en déshabillé* que j'ai essayé de peindre³⁴². » Collé, toutefois, ne montrait le roi dans un contexte familier que pour mettre en relief sa bonté et son rapport idyllique avec le peuple : le ton et les situations comiques de son ouvrage étaient sans aucun doute fonctionnels à l'exaltation et non pas au rabaissement de la figure royale. Le but de Lemer cier, au contraire, est celui d'atteindre à la dignité et au prestige sacré du roi qu'il met en scène, en se focalisant sur ses vices et ses faiblesses toutes humaines. L'auteur de *Pinto* fait sortir le souverain de son « cabinet superbe et solitaire » pour le jeter dans le chaos de l'Histoire, dont la vague aveugle le transporte comme un pantin inerte et ridicule. Le genre de la comédie historique conçu par Lemer cier se propose de démystifier l'image royale solennelle que nous fournissent les chroniques officielles et de la montrer sous son vrai jour, dans toute sa bassesse et sa trivialité³⁴³.

Passant de la comédie à la tragédie historique, Lemer cier n'abandonne pas son attitude irrévérente et démystificatrice à l'égard des souverains de l'Histoire. Si dans

³⁴¹ Népomucène LEMERCIER, *Avant-propos des Comédies historiques*, op. cit., pp. I-VIII. Voir p. III.

³⁴² Charles COLLÉ, *Avertissement de La Partie de chassé de Henri IV*, dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, vol. II, pp. 599-600. Voir p. 599.

³⁴³ À côté de Lemer cier, nous pouvons mentionner, en tant que fauteur du genre de la comédie historique, Alexandre Duval, auteur de drames en prose qui traitent la grande Histoire sur un ton léger et familier. À ce propos, nous signalons en particulier son *Édouard en Écosse* (1802), son *Guillaume le conquérant* (1803) et sa *Jeunesse de Henri V* (1806). Rappelons que Duval est également l'auteur de *Struensée, ou le ministre d'État* (1822), l'un des drames historiques dont Hugo s'inspire pour son *Hernani*. Cependant, contrairement à Lemer cier, Duval ne compose aucune tragédie ; sa vocation est essentiellement celle d'auteur comique. Sur le théâtre de Duval, voir Charles BELLIER-DUMAINE, *Alexandre Duval et son œuvre dramatique : étude suivie de notes et de documents inédits*, Paris, Hachette, Rennes, Plihon et Hommay, 1905. Sur ses pièces à sujet historique, voir Michèle H. JONES, *Le théâtre national en France de 1800 à 1830*, op. cit., pp. 23-27.

Clovis le ridicule disparaît et fait place au terrible et au sanglant, l'auteur avoue, dans les *Considérations historiques* qu'il met en tête de son ouvrage tragique, qu'il a tracé le portrait du roi des Francs en s'inspirant du caractère comique par excellence, celui de Tartuffe : « [...] ayant longtemps étudié le TARTUFFE COMIQUE soumis aux strictes règles de Thalie, je me suis efforcé de placer sur notre théâtre un TARTUFFE TRAGIQUE, régularisé par les lois les plus sévères de Melpomène », affirme-t-il³⁴⁴. En évoquant la genèse de sa pièce, il révèle que son premier problème fut celui de faire un choix parmi les nombreux « Tartuffes tragiques » qui peuplent les chroniques historiques : « Il me fallut donc choisir la figure d'un célèbre imposteur. Dès qu'on jette un coup d'œil sur l'histoire, on voit que les fourbes n'y manquent pas [...] »³⁴⁵. Il avait pensé opter, dans un premier temps, pour l'empereur Constantin, qui avait déjà été, d'ailleurs, l'une des cibles préférées de Voltaire. Lemercier donne une description absolument impitoyable de ce prétendu père de la chrétienté. Voici ce qu'il écrit :

Cet empereur [Constantin] qui, cédant à l'invasion d'un dogme populaire que le zèle de l'apostolat répandait progressivement dans chacune de ses provinces, qui, commençant l'alliance du pouvoir spirituel avec le temporel, ne tarda pas à changer l'esprit de chrétienté morale en un esprit de catholicité politique, plus conforme aux règlements du despotisme par lequel il s'est pour toujours altéré ; ce prince inique, sanguinaire et dévot, meurtrier de ses peuples, bourreau de sa famille, ne s'entourant pas moins de prélats que de satellites, avait trop habilement fait sanctifier ses crimes, pour ne pas se bien distinguer entre tous les oppresseurs apothéosés ou bénis³⁴⁶.

Cependant, Lemercier décide d'écarter Constantin pour chercher son « Tartuffe tragique » dans l'histoire nationale. C'est alors que le choix de Clovis s'impose :

Ainsi donc, remontant aux sources de nos annales monarchiques, j'y retrouvai ce converti couronné [Clovis] qui baptisa de sang des villes entières, au nom de la charité, et qui multiplia sitôt ses conquêtes dès lors que ses armes furent assistées par les *évêques catholiques qui voulurent, dit Grégoire de Tours, se servir des Francs pour détruire les rois ariens*³⁴⁷.

³⁴⁴ Népomucène LEMERCIER, *Considérations historiques et littéraires sur mon sujet*, dans *Clovis*, *op. cit.*, p. XIV.

³⁴⁵ *Id.*

³⁴⁶ *Ibid.*, p. XV.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. XVI.

En atteignant au mythe de ce fondateur de la monarchie française, Lemerrier sait très bien qu'il va choquer l'opinion dominante ; il imagine déjà la plupart des intellectuels s'indigner et défendre le prestige du nom de Clovis avec des mots de ce genre : « Eh quoi ? Le scrupule ne le défend pas de nos pinceaux ! Quelle témérité scandaleuse ! Quoi ! Le chef de la première race de nos Rois ! Quoi ! Le fondateur de la monarchie française ! Lui, dont le sacre fut célébré par saint Rémi ! » À l'indignation prévisible de ces intellectuels, il oppose donc préalablement la sienne, en écrivant :

Ah ! Qu'on cesse de se récrier sur ces grands titres : qu'on abjure les erreurs et les mensonges qui sanctifient un barbare Sicambre ! Démasquons l'hypocrisie même des historiens, plus pernicieuse que celle des héros dont ils préconisent l'exemple, et qui, sous leur plume, fait jésuitiquement parler l'histoire en contradiction avec les faits qu'elle nous rapporte. Nommez, nommez Clovis, chef de l'exécrable famille Mérovingienne, fondateur d'une oppressive hiérarchie militaire, spoliateur des nations qu'il conquiert à l'Église. Voilà les vrais titres que lui reconnaît l'équitable et libre philosophie³⁴⁸.

Les rois de l'histoire de France ne doivent plus être tous indistinctement admirés en tant que symboles de la grandeur nationale et représentants de Dieu sur terre : Lemerrier invite les dramaturges français, et surtout ceux qui affichent des idéaux monarchistes, à porter un jugement objectif sur les différentes figures royales des siècles passés, sans taire les crimes et les méfaits des despotes. Il apostrophe ses collègues de la sorte : « Si vous voulez rendre la royauté plus auguste, ne réclamez pas les hommages du peuple en lui voilant la vérité : séparez moralement sur la scène, ainsi que dans vos esprits, l'image des tyrans de l'image des bons Rois³⁴⁹. » L'auteur de *Clovis* conçoit la poésie dramatique comme un instrument indépendant de compréhension et d'interprétation impartiale des faits historiques, non pas comme un outil de mystification de la réalité au profit des puissants. Intellectuel intègre et républicain invétéré, il veut que la littérature, et en particulier la poésie tragique, cessant d'être l'organe de propagande de tel ou tel autre régime, se mette finalement au service de la seule vérité :

Selon moi, la poésie s'est souvent dégradée, en relevant sous des couleurs prismatiques, les portraits des scélérats illustres qu'elle ne montre que de leur beau

³⁴⁸ *Ibid.*, pp. XVI-XVII.

³⁴⁹ *Ibid.*, pp. XVIII.

côté. Ce n'est point le Clovis des romans que Melpomène doit peindre, mais le Clovis de l'histoire³⁵⁰.

En montrant le mythique roi des Francs sous son vrai jour, Lemer cier dénonce les silences et les hypocrisies de l'histoire officielle tout en jetant un regard lucide et désenchanté sur la monarchie française, cette monarchie déchue que les Bourbons du XIX^e siècle tentent désespérément de relever.

Le portrait de Charlemagne tracé par Lemer cier n'est pas moins démystifiant que celui de Clovis. Voulant peindre encore une fois le Charlemagne « de l'histoire » et non celui « des romans », le dramaturge le représente comme « un prince invincible tout prêt à devenir la victime des suites d'une erreur amoureuse »³⁵¹. Dans ce *Charlemagne* qu'il publie en 1816, le grand souverain, contraint par des raisons politiques à abandonner sa maîtresse Régine, s'expose à la vengeance d'Astrade, frère de cette dernière. Le complot qu'Astrade ourdit contre le roi n'est éventé que grâce à l'intervention de Régine elle-même, qui, toutefois, est injustement soupçonnée par son amant d'avoir participé à la conjuration. Une fois prouvée son innocence, Régine, profondément déçue par Charlemagne, décide d'abandonner la cour et de se retirer dans un couvent avec Hugues, l'enfant qu'elle a eu du roi. En partant, elle constate, désenchantée, la misère de la condition royale. Elle le fait par ces vers extrêmement significatifs :

[...] 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.

Sans être un monstre sanguinaire comme Clovis, Charlemagne se révèle faillible, susceptible, à l'instar de tout roi et plus que tout homme commun, d'aveuglement moral et d'« injustes erreurs ». Dans ce dénouement malheureux, nous pouvons même lire les vers de Régine comme emblématiques de la condition tragique des hommes du XIX^e siècle, qui

³⁵⁰ *Ibid.*, pp. XXX.

³⁵¹ Népomucène LEMERCIER, *Avertissement de Charlemagne*, Paris, Barba, 1816, pp. V-XV. Voir p. XI.

doivent faire face à la vérité, désormais flagrante, de la nature misérablement humaine et non divine du pouvoir royal. Le « tragique » moderne – s’il y en a un – ne peut que coïncider avec la découverte déconcertante de la contingence et de la faillibilité de la royauté. Lemer cier, ainsi que d’autres dramaturges de la Restauration, ne se limite pas, dans ses tragédies, à annoncer que les rois ont perdu leur auréole mais transpose le sentiment de précarité existentielle que cette chute du mythe monarchique suscite dans l’homme moderne. Tout en prouvant la faillibilité des souverains et en proclamant leur crépuscule, l’auteur de *Charlemagne* ne voit aucune alternative concrète à leur pouvoir : ses ouvrages, si poignants dans leur *pars destruens*, à savoir dans leur colère anti-monarchique, sont dépourvus de *pars construens*, d’un projet politique et social capable de remplir le vide laissé par la monarchie déchue. Le crépuscule des rois est donc, en tout cas, un événement éminemment tragique ; bien plus, il est l’essence même du tragique moderne, l’un des grands phénomènes historico-sociaux qui raniment et réactivent sémantiquement, au cours de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, ce genre démodé qu’est la tragédie.

Or, Lemer cier montre dans un premier temps, dans *Pinto*, « les grands en déshabillé », en détournant le propos de Collé et en y ajoutant « la force du ridicule ». Lorsqu’il se propose, ensuite, de représenter des souverains terribles ou tragiquement faillibles, il a à sa disposition des modèles classiques illustres, en commençant par le Néron – « monstre naissant » – peint par Racine dans *Britannicus*. Il décide, toutefois, en se détachant de la tradition, de mettre en scène des rois de l’histoire nationale, et ce qui plus est des rois vénérés comme Clovis et Charlemagne, fondateurs des dynasties mérovingienne et carlovingienne. S’en prenant à ces monarques médiévaux, il entend démolir l’image idyllique et idéalisée du Moyen Âge construite par les ultras³⁵². Le portrait que Lemer cier en trace est celui d’une époque où dominant « d’un côté, la brutalité militaire, de l’autre, la ruse ecclésiastique ». Il souligne que cette société idéale mise en scène par les dramaturges royalistes est féroce ment dirigée, en réalité, par « une oligarchie graduelle et qualifiée d’ordre nobiliaire, qui seule élit les rois, [...] tandis que le reste de la population rampe sous le joug du servage de la glèbe, et subit les extorsions de toute

³⁵² Soulignons que l’opération de relecture de l’histoire médiévale effectuée par Lemer cier est également promue par la nouvelle génération d’historiens libéraux qui s’affirme à partir des années 1820, la génération des Sismondi, des Thierry, des Guizot, des Barante et des Mignet. La tragédie à sujet national et l’historiographie poursuivent des objectifs communs et connaissent, par conséquent, une évolution parallèle. À ce propos, voir Laurent THEIS, *Clovis : de l’histoire au mythe*, op. cit., pp. 185-186.

espèce »³⁵³. Choisisant de peindre le Moyen Âge et d'en montrer les aspects les plus sombres, l'auteur de *Clovis* retourne donc contre eux-mêmes les armes de ses adversaires politiques et littéraires.

Il faut préciser que Lemer cier, encore fidèle à la séparation classique des genres, ne mélange jamais les ressorts du terrible et du ridicule dans ses ouvrages visant à démystifier la royauté : s'il se sert du premier dans ses tragédies, il n'a recours au deuxième que dans le genre inédit de la comédie historique. Pour voir les deux ressorts réunis dans un ouvrage tragique il faut attendre le *Louis XI* de Casimir Delavigne, créé au Théâtre-Français en 1832. Certes, la pièce de Delavigne n'est pas très originale du point de vue thématique : l'auteur s'inspire, pour la composer, de sources multiples et hétérogènes, ce qui lui vaut les reproches, autre autres, d'Alexandre Dumas et de Gustave Planche³⁵⁴. Le premier, rapprochant l'ouvrage du *Louis XI à Péronne* de Mély-Janin, relève ironiquement le manque d'originalité de Delavigne : « Casimir semblait avoir été créé et mis au monde pour prouver que le système des idées innées est le plus faux des systèmes philosophiques », écrit-il³⁵⁵. Le deuxième attribue les différentes influences subies par Delavigne – qui aurait pillé, selon le critique, Scott, Mercier, Duclos et Mély-Janin – à la rédaction stratifiée et de longue durée que son ouvrage a connue :

Si, comme on le dit, et comme je serais tenté de le croire, M. Delavigne n'a pas travaillé à son *Louis XI* moins de quatorze ans, je ne m'étonne pas que sa tragédie réfléchisse à différents intervalles toutes les révolutions successives qui se sont accomplies au sein de la poésie dramatique ; qu'il y ait dans son poème un peu de tout, une imitation de toutes les manières [...] ³⁵⁶.

Parmi les modèles de Delavigne, le premier par ordre de temps et d'importance est *La Mort de Louis XI* de Louis-Sébastien Mercier, pièce historique en prose publiée en 1783. Tout en traçant un portrait essentiellement comique de Louis XI, roi superstitieux et obsédé par l'idée de la mort, Mercier charge son ouvrage d'un message grave et

³⁵³ Népomucène LEMERCIER, *Considérations historiques et littéraires sur mon sujet*, dans *Clovis*, *op. cit.*, pp. XIX-XX.

³⁵⁴ Louis XI est d'ailleurs l'une des figures capitales de l'imaginaire littéraire des années 1830. Même Victor Hugo trace un portrait singulier de ce roi « bon bourgeois », avare et hypocondriaque dans *Notre-Dame de Paris* (voir le chapitre V du deuxième livre, intitulé « Le retrait où dit ses heures Monsieur Louis de France »).

³⁵⁵ Alexandre DUMAS, « Le Louis XI de Mély-Janin et le Louis XI de Casimir Delavigne », dans *Souvenirs dramatiques*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, t. II, pp. 149-170. Voir p. 149.

³⁵⁶ Gustave PLANCHE, « Casimir Delavigne », dans *Portraits littéraires*, *op. cit.*, t. II, pp. 83-138. Voir pp. 89-90.

profondément moral, à savoir celui de l'impuissance des tyrans face à la mort, ou plutôt de la brièveté vaine de leur pouvoir temporel opposée à la mémoire éternelle de leurs actions affreuses. L'auteur, d'ailleurs, explicite lui-même son but dans la préface de la *Mort de Louis XI*, en recourant à une anecdote concernant Fannius, l'historien de Néron. Voici ce qu'il écrit à ce propos :

Un ancien, nommé Fannius, dont parle Pline, qui avait fait l'histoire du règne de Néron, et qui en avait peint toutes les horreurs, vit dans un songe Néron entrer dans sa chambre, s'asseoir sur son lit, prendre le premier livre de son histoire, le lire, passer au second, au troisième, et l'œil abattu, consterné, se retirer la tête baissée, comme écrasé sous le poids de la honte et de la vérité.

Que l'historien dut être content à son réveil ! et qui ne voudrait, comme Fannius, lire à tel roi décédé son histoire ! car les méchants princes ont encore une conscience, et c'est l'histoire seule qui les punit dans le sein des grandeurs et jusques dans la tranquillité de la tombe.

Les faits des grands, disait Henri IV, de quelque nature qu'ils puissent être, ne meurent jamais. Cette censure publique, éternelle et vivante est le frein du pouvoir qui paraît sans bornes. Qui n'admira la réaction qui existe encore entre le despotisme du moment et la justice des siècles ?

On dira que les mauvais rois ont échappé à leur plus grande punition, qu'ils n'ont pas tenu en main les fastes de leur règne ; mais il est probable qu'ils ont tous pressenti plus ou moins le jugement de la postérité, et qu'ils ne se sont pas flattés eux-mêmes de lui transmettre un nom respecté. La tyrannie semble deviner d'avance l'écrivain vertueux, et pâlit devant le volume véridique. « Ce que la justice n'a pu sur vos têtes, dit Montaigne, c'est raison qu'elle l'ait sur votre réputation. » Bonis nocet qui malis parcit³⁵⁷.

Mercier entend donc démasquer et fustiger les mauvais rois de l'histoire, à partir de cet illustre Louis XI qui est communément considéré comme le véritable fondateur de la monarchie française moderne.

L'une des scènes les plus fortes et significatives de la pièce est sûrement la dernière. Elle nous montre le roi mort et abandonné par tout le monde, « *étendu sur son lit, le visage couvert du drap* », dit la didascalie. C'est à ce moment que François de Paule, seul devant le corps du roi, formule la moralité de l'ouvrage. Voici sa tirade sur la vanité du pouvoir royal :

À peine a-t-il fermé les yeux, qu'il est abandonné... Les factions impatientes n'attendent pas que son corps soit glacé. C'est à qui s'emparera du faible héritier de sa couronne, pour régner sous son nom. Les princes s'arment, et le sang des citoyens va

³⁵⁷ Louis-Sébastien MERCIER, *Préface de La mort de Louis XI, roi de France*, Neuchâtel, Imprimerie de la Société Typographique, 1783, pp. V-VI.

couler. Que n'arrêtent-ils leurs regards sur ces restes inanimés qui vont se dissoudre !... Voilà tout ce que laissent le puissant et le faible : de la poussière !... Princes insensés, qui faites tant de bruit, qui causez tant de maux pour agrandir ou consolider un vain pouvoir, venez, voyez de près ce cadavre encore couvert des marques de la royauté. Il vous apprendra où se termine votre ambition ; vous sentirez si c'est la peine de troubler le monde, pour y dominer un instant. Venez lire sur ce front les chagrins que le diadème y laisse encore empreints... Trônes du monde, qu'êtes-vous pour celui qui gît sur ce lit, et qu'est-il lui-même à présent ?... Oui, il est un Être au dessus des rois !... Vous, qui vous jouez ici-bas de l'innocence et de la faiblesse, que devenez-vous lorsque vous périssez ? Votre mémoire demeure en exécution sur la terre, et vous restez nus devant les regards de celui qui juge les pensées.

La pièce se termine sur la solitude du cadavre du roi ; un dernier tableau rend la conclusion encore plus désolante : « *On voit ensuite entrer des valets qui s'approchent d'un air indifférent, pour commencer les cérémonies funéraires.* » Ce tableau n'est le dernier, en réalité, que parce que les bienséances dramatiques françaises ne permettent pas à l'auteur d'aller plus loin. Dans une note finale, Mercier regrette de ne pas avoir pu représenter l'enterrement de Louis XI :

On aurait pu tracer ici une dernière scène d'une terrible vérité, mais on l'abandonne à l'imagination : la sépulture d'un monarque haï ! Il est des choses que le poète sent, mais que les règles de l'art et les convenances lui défendent de peindre. J'ai regret que le goût timide de mon pays m'ait interdit ce dernier et vigoureux tableau, qu'il m'a fallu sacrifier³⁵⁸.

La pièce de Mercier est quand même extrêmement audacieuse et novatrice pour son temps, à tel point que, lorsqu'elle est rééditée en 1827, le *Globe* lui consacre un article très élogieux, en la définissant, le 5 mai de cette même année, comme « le premier drame qui fut composé en France dans la manière de Shakespeare »³⁵⁹.

1827 est aussi la date de la création au Théâtre-Français du *Louis XI à Péronne* de Mély-Janin, l'autre pièce de grand intérêt dont s'inspirera Delavigne³⁶⁰. Certes, Mély-Janin, dramaturge royaliste, compose un ouvrage qui n'a rien de politiquement subversif. Il s'agit d'une comédie formellement plutôt traditionnelle, dont l'intrigue est entièrement

³⁵⁸ *Ibid.*, note de l'auteur, p. 176.

³⁵⁹ L'auteur de cet article du *Globe*, qui se cache derrière la signature Ad., ne peut pas être identifié. Sur les signatures non identifiées des rédacteurs du *Globe*, voir Jean-Jacques GOBLOT, *Le Globe, 1824-1830. Documents pour servir à l'histoire de la presse littéraire*, op. cit., pp. 231-236.

³⁶⁰ MÉLY-JANIN, *Louis XI à Péronne*, Paris, Delaforest, 1827.

tirée du *Quentin Durward* de Walter Scott³⁶¹. À l'intérieur de ce cadre conventionnel, toutefois, le caractère controversé du roi, avec ses traits sublimes et grotesques, est esquissé de manière originale et poignante. Le dialogue entre les chevaliers Dunois et Chabanes qui a lieu au début du troisième acte est emblématique de la complexité – déjà romantique – de la figure royale peinte par Mély-Janin. Si Dunois s'étonne devant les contradictions du souverain – « Ma foi, ce que je trouve de plus extraordinaire en lui, c'est qu'un homme si ferme et d'un caractère si entier, se montre quelquefois si faible et si crédule », affirme-t-il –, Chabanes résout l'énigme en recourant à cette théorie de l'*homo duplex* que Victor Hugo développera amplement dans la préface de *Cromwell*. Voici ce que Chabanes affirme à propos de Louis XI : « Il est vrai qu'il tremble devant un astrologue ou un médecin ; mais, mon cher Dunois, le caractère des hommes ne se compose en général que de ces extrêmes. Ils vous frappent parce que vous les voyez réunis dans un roi... » (III, 1). La peinture frappante de la duplicité du roi et la richesse spectaculaire de la mise en scène de 1827 font du *Louis XI à Péronne*, comme l'observe rétrospectivement le *Courrier des théâtres* le 10 février 1832, « une des premières invasions du *drame romantique* sur le territoire sacré du Théâtre-Français ».

Pour en revenir à Casimir Delavigne, il unit, dans son *Louis XI*, la veine franchement comique de Mély-Janin à l'engagement politique et moral de Mercier. Ce mélange des tons sérieux et facétieux émerge de la manière la plus évidente dans la scène où le roi mourant se confesse à François de Paule (IV, 6). Ce dernier, comme chez Mercier, se prononce sur l'égalité de tous les hommes devant la mort et devant le jugement de Dieu. Lorsque Louis lui demande d'intercéder auprès de Dieu pour qu'il lui sauve la vie, le confesseur affirme :

Les rois et les sujets sont égaux devant lui [Dieu] :
Comme à tous ses enfants il vous doit son appui ;
Mais ces secours divins que votre voix réclame,
Plus juste envers vous-même, invoquez-les pour l'âme.

Le ton extrêmement sérieux de la réflexion morale et métaphysique du religieux est immédiatement contredit, toutefois, par la réplique ridiculement épicurienne du roi, qui répond : « Non, c'est trop à la fois : demandons pour le corps ; / L'âme, j'y songerai [...] »

³⁶¹ La première traduction française du roman de Walter Scott est celle d'Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret, édition de Paris, Gosselin, 1823.

Après ces mots, Louis passe effectivement à sa confession tragi-comique. S'il avoue des crimes terribles, tels que les meurtres de son père et de son frère, il ne le fait qu'à travers des détours verbaux amusants, qui contrastent comiquement avec le contenu tragique qu'ils véhiculent. C'est par ces vers morcelés et ces mots ridiculement réticents, par exemple, qu'il fait comprendre à François de Paule qu'il est coupable de fratricide :

LOUIS
J'avais un frère.

FRANÇOIS DE PAULE
Eh bien ?

LOUIS
Qui fut... empoisonné.

FRANÇOIS DE PAULE
Le fut-il par votre ordre ?

LOUIS
Ils l'ont tous soupçonné.

FRANÇOIS DE PAULE
Dieu !

LOUIS
Si ceux qui l'ont dit tombaient en ma puissance !...

FRANÇOIS DE PAULE
Est-ce vrai ?

LOUIS
Du cercueil son spectre qui s'élance
Peut seul m'en accuser avec impunité.

FRANÇOIS DE PAULE
C'est donc vrai ?

LOUIS
Mais le traître, il l'avait mérité.

L'injonction successive de François de Paule, qui dénonce la vanité du pouvoir temporel et la misère du tyran face au jugement divin, ramène les vers au ton sérieux et tragique ; il humilie le roi en l'apostrophant de la sorte :

Écrasé sous ta faute au pied du tribunal,

Baisse donc maintenant, courbe ton front royal.
Rentre dans le néant, majesté périssable !
Je ne vois plus le roi, j'écoute le coupable :
Fratricide, à genoux ! [...].

Les vers que le roi prononce juste avant de mourir, cependant, nous laissent une dernière image tragi-comique de Louis XI. Craignant la damnation éternelle, il se montre à la fois humble et orgueilleux, autoritaire et faussement modeste face à François de Paule. Tout en dépréciant son pouvoir royal, Louis ne cesse de se comporter en tyran et de donner des ordres. Voici les derniers mots qu'il adresse au religieux (V, 16) :

Sauvez-la de l'enfer !... je me repens de tout :
Humble de cœur, j'ai pris la puissance en dégoût ;
Voyez, je n'en veux plus. Qu'est-ce que la couronne ?
(*En se levant*)
Priez pour le salut de mon âme immortelle :
Fausse grandeur...néant... ! Priez... je veux, j'ordonne...
(*Il chancelle et tombe mort au pied du lit.*)

La réplique conclusive de François de Paule, enfin, restitue l'ouvrage à sa dimension tragico-pédagogique. S'adressant au dauphin, le saint homme, porte-parole du poète, débite la leçon morale suivante : « Considérez sa fin, méditez ses avis ; / Et n'oubliez jamais sous votre diadème / Qu'on est roi pour son peuple et non pas pour soi-même. »

Le cas de *Louis XI*, où Delavigne démystifie l'image d'un roi illustre en montrant à la fois sa cruauté tyrannique et ses vices ridicules, reste de toute manière une exception dans le panorama tragique de l'époque. Peu d'auteurs tragiques se montrent aussi perméables que Delavigne à la nouveauté romantique du mélange des tons et à l'influence de grands précurseurs comme Mercier et Lemercier. Au cours de la Restauration, en particulier, les tragédies qui osent dénoncer les abus du pouvoir monarchique le font en gardant rigoureusement l'uniformité de ton traditionnelle, sans jamais recourir au biais du ridicule. Nous pouvons citer, à ce propos, le *Dernier jour de Tibère* de Lucien Arnault, où la mort du tyran, contrairement à celle de Louis peinte par Delavigne, se teinte de couleurs décidément sombres³⁶². Le terrible Tibère, victime d'un complot, meurt en laissant sa

³⁶² Les ressemblances et les différences qui existent entre le *Dernier jour de Tibère* d'Arnault et le *Louis XI* de Delavigne sont énumérées par Henri GLAESNER dans l'article « La genèse du "Louis XI" de Delavigne », *Revue belge de philologie et d'histoire*, Bruxelles, Société pour le progrès des études philologiques et historiques, 1935, t. XIV, n° 2, pp. 389-403. Il ne faut pas oublier que l'un des modèles de la

couronne à un autre despote abject, à ce Caius qui est destiné à perpétuer son œuvre tyrannique. Le vieux souverain expire tout en prenant sa revanche sur les Romains ; c'est ainsi que, désignant son successeur, il s'adresse à son peuple une dernière fois :

[...] Voilà
Celui qu'avec orgueil vous portiez à l'empire !
Assassiné par vous, c'est pour lui que j'expire...
Pour lui...! Regardez bien... Voyez comme ses yeux
Trahissent les penchants de son cœur odieux...
Voyez dans tous ses traits quelle terreur farouche !
Mille proscriptions s'élançant de sa bouche ;
Mille forfaits par lui sont déjà préparés !!!
Je m'y connais, Romains, vous me regretterez... !
À payer vos bienfaits sa fureur sera prompte ;
Mais vous le destiniez au trône... qu'il y monte !
(*Il détache son laurier et le place sur la tête de Caius.*)
Rome sert... Caius règne et Tibère est vengé !

Le *Dernier jour de Tibère* se termine sur la première action affreuse du règne de Caius : le nouveau souverain fait immédiatement condamner Macron, le personnage qui a conspiré avec lui afin de libérer Rome de la tyrannie de Tibère. C'est donc sur l'aspect terrible du pouvoir despotique et sur la malédiction de sa perpétuation à travers les générations que Lucien Arnault se focalise.

Il est intéressant de remarquer que le mauvais roi, monarque qui abuse tyranniquement de son pouvoir, est souvent représenté, au cours de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, comme un libertin dénué de toute décence morale. La dépravation sexuelle du prince devient de quelque sorte le reflet de son immoralité politique. Cette correspondance est thématifiée pour la première fois par Jacques Ancelot qui, s'inspirant de Schiller, fait du libertinage du tyran l'un des ressorts fondamentaux de l'intrigue de son *Fiesque*. Dès le premier acte de la pièce, le noble Verrina se plaint de la corruption morale des Génois, miroir de la dépravation de leur prince Octavio Doria. C'est ainsi que Verrina peint les jeunes citoyens de Gênes entraînés dans la débauche par Octavio (I, 4) :

[...] l'esclavage a dégradé leurs âmes !
Ne les voyez-vous pas fiers de plaire à des femmes,
De leurs concitoyens oubliant les revers,

pièce d'Arnault est le *Tibère* de Marie-Joseph Chénier, tragédie composée autour des années 1804-1805, bloquée par la censure en 1819 et finalement représentée au Théâtre-Français en 1843.

Dans ces vastes salons aux voluptés ouverts,
À des lâches plaisirs abandonner leur vie.
Sous le joug cependant Gênes pleure asservie :
Que leur importe ? Aux seins des fêtes et des jeux,
Savent-ils seulement s'il est des malheureux ?

En décrivant le prince, Verrina en souligne l'immoralité avec les deux vers suivants : « Ses insolents regards, profanant nos familles, / Poursuivent en tous lieux nos femmes et nos filles. » Les Génois ne se réveillent de leur torpeur insouciant que lorsqu'Octavio tente de violer Berta, la fille de Verrina (III, 5). C'est à ce moment que Fiesque révèle son dessein révolutionnaire et que la révolte anti-tyrannique éclate : l'action sexuellement immorale, qui coûte au prince – au moins temporairement – son trône, est donc le moteur central de la trame tragique.

Les intrigues de la *Virginie* de Guiraud, du *Lucius Junius Brutus* d'Andrieux, de la *Lucrèce* de Ponsard et de l'autre *Virginie*, celle de Latour de Saint-Ybars, se fondent sur ce même schéma. Les deux femmes protagonistes de ces quatre tragédies, Lucrèce et Virginie, donnent leur vie pour préserver leur pureté, outragée respectivement par Sextus, fils du despote Tarquin, et par le tyran Appius Claudius. Dans les deux cas, la violence subie par une jeune femme est le ressort qui soulève les consciences assoupies des citoyens romains et qui pousse ces derniers à la révolution républicaine. Parmi les quatre ouvrages qui mettent en scène ces deux héroïnes, celle qui thématise de la manière la plus évidente le lien entre tyrannie politique et dépravation morale du prince est la *Lucrèce* de Ponsard. Les vers prononcés par Brutus au deuxième acte résument clairement les raisons de la chute du tyran libertin (II, 2) :

La foule ne s'émeut contre la tyrannie
Qu'au moment qu'elle en touche au doigt l'ignominie,
Lorsque, se répandant sur un terrain nouveau,
La licence descend jusqu'à son niveau,
Et quitte les sommets, où vit la politique,
Pour se ruer au sein du foyer domestique.

L'exemple historique de la chute d'Hipparque à Athènes, cité encore par Brutus, annonce le viol accompli par Sextus et la fin du règne de Tarquin : « Quinze ans il opprima ; quinze ans on le souffrit ; / Il outrage une femme, et, ce jour, il périt. »

Il faut remarquer que la pièce de Ponsard oppose nettement la moralité de Brutus, modèle de vertu républicaine, à la frivolité immorale de Sextus, représentant de la corruption des mœurs produite par le régime despotique. Brutus donne la preuve de sa fidélité amoureuse et de sa rigueur morale lorsqu'il reproche à sa femme Tullie d'enfreindre le pacte conjugal. C'est en utilisant des images qui soulignent la valeur symboliquement profonde du rite matrimonial qu'il apostrophe sa femme (II, 4) :

Dites-moi donc, Tullie : est-ce là le tableau
Que devait éclairer le solennel flambeau ?
Est-ce donc pour cela qu'à la main du flamme
Vous avez présenté la gâteau de farine
[...]
Quand, la tête voilée et ceinte de verveine,
La robe jointe au corps par un bandeau de laine,
La quenouille à la main, vous avez pénétré
Au-delà de ce seuil à Vesta consacré [...] ?

Sextus, au contraire, séducteur de Tullie, se révèle un amant volage et épicurien. Le pouvoir et l'amour ne sont pour lui que des caprices et des moyens pour atteindre le plaisir, le seul vrai but de son existence. Lorsque Tullie, s'apercevant qu'il ne l'aime pas, lui demande pourquoi il a voulu la séduire, Sextus lui répond en exposant sa philosophie de vie (III, 2) :

Je ne veux la puissance et ne veux la richesse
Que pour les atteler au char de ma jeunesse,
Et plus tôt arriver par ces coursiers sans frein
Au bout des voluptés qui bordent mon terrain.
[...]
Je me peignis l'amour, non pas voilé de pleurs,
Mais joyeux, souriant et couronné de fleurs,
Libre d'un joug pesant et d'une rude chaîne,
Fuyant l'éternité qui ne sied qu'à la haine
[...]
Vous-même, il me sembla qu'un premier esclavage
Vous devait détourner d'un autre apprentissage,
Et que c'était assez des fers de votre hymen,
Sans attacher le cœur comme le fut la main.

La lutte de Brutus contre Sextus, qui est aussi un choc entre la république et la monarchie, se profile donc comme un combat moral entre les deux instances mélodramatiquement opposées de la Vertu et du Vice. Dans la scène finale, quand Lucrece

s'est désormais suicidée suite au viol subi, Brutus s'adresse à la foule des Romains en les exhortant à la révolution morale aussi bien qu'à la révolte politique. C'est à la destruction du régime monarchique du Vice et à l'instauration du règne républicain de la Vertu que le Brutus représenté par Ponsard – parfait héritier des orateurs révolutionnaires des années 1790 – aspire. Le geste extraordinairement vertueux de Lucrece, qui affirme en se tuant sa liberté morale, doit pousser les Romains vers la conquête de la liberté politique. C'est ainsi que Brutus invite le peuple asservi à suivre l'exemple de l'héroïne morte (V, 4) :

Lucrece ! Ta vertu nous montre le chemin.
Toi seule, tu fis voir un cœur vraiment romain ;
Tu t'affranchis du joug ; et, lâches que nous sommes,
Nous le subissons, nous qui nous disons des hommes !

Lorsque la république est finalement instaurée, Brutus proclame à la fois la défaite du roi et celle du Vice, en associant encore une fois immoralité et régime monarchique : « Disparaisse à jamais, coupable d'un tyran, / Le trône où peut s'asseoir un crime encor plus grand ! », s'exclame-t-il. Dénonçant les crimes d'un tyran débauché, Ponsard célèbre donc le triomphe des vertus morales bourgeoises, incarnées dans le domaine politique par les valeurs républicaines, sur le système axiologique hédoniste d'une société aristocratico-monarchique en cours de disparition.

Il faut remonter à l'année 1825, toutefois, pour trouver le portrait tragique le plus poignant et audacieux d'un souverain libertin. Il s'agit du portrait du jeune Sanche IV, roi de Castille, dressé par Pierre Lebrun dans le *Cid d'Andalousie*. L'irrévérence de l'auteur à l'égard de l'image royale est évidente dès le début de la pièce, où la célébration de l'entrée du monarque dans la ville – qui n'est pas sans rappeler celle de Charles X à Reims, lors de son couronnement – est soumise aux critiques démystifiantes du noble Don Bustos. Commentant l'enthousiasme du peuple, qui acclame le roi faisant son entrée à Séville, le chevalier affirme (I, 2) :

Le spectacle est le but, le besoin du vulgaire :
C'est lui seul, non ses rois, qu'il cherche à satisfaire ;
Et de la même ardeur, du même empressement
Qu'il va voir leur rentrée ou leur couronnement,
Ce peuple, si du sort les frappait le caprice,
Comme un spectacle encore irait voir leur supplice.
[...] Ces cris autour d'un roi font rarement connaître

Qu'il soit aimé, surtout qu'il soit digne de l'être ;
De même qu'à son tour il trompe, et seulement
Rend à des cris menteurs un sourire qui ment.

Don Bustos met en évidence l'aspect factice et artificiel du cérémonial tout en démasquant l'hypocrisie qui caractérise le rapport entre le souverain et ses sujets. Le chevalier est d'autant plus mécontent de cette cérémonie qu'il craint la « jeunesse ardente et corruptrice » du roi, dont l'arrivée à Séville n'est pas de bon augure. Il déclare préoccupé :

[...] Faut-il l'avouer ? J'ai peine à voir la cour
Aujourd'hui dans Séville établir son séjour.
Séville était heureuse et tranquille et pudique,
Riche de bonnes mœurs, de vertu domestique ;
Quels nouveaux donc la cour lui va-t-elle apporter ?
Qui n'a ni sœur ni femme à faire respecter
Peut applaudir le roi [...].

Les inquiétudes de Don Bustos se révèlent malheureusement fondées. Le roi est effectivement un jeune homme aux mœurs corrompues qui, dès sa première apparition sur scène, ne fait qu'admirer Séville et « de ses femmes surtout la grâce enchanteresse » (I, 3). Ayant remarqué au milieu de la foule la belle Estrelle, sœur de Don Bustos et fiancée du Cid d'Andalousie, le roi décide de l'enlever dès qu'il fera nuit. Après avoir congédié Don Juan, conseiller intègre qui ose l'exhorter à se consacrer plutôt aux affaires militaires, il écoute avec intérêt les suggestions du complaisant Don Elias, prêt à accorder que « l'amour peut des combats occuper l'intervalle ». C'est encore Elias qui convainc le souverain à s'introduire furtivement dans le palais d'Estrelle : « En est-il qu'une femme aisément ne pardonne / À l'amant prosterné qui porte une couronne ? », demande-t-il en encourageant le roi à l'action. Prototype parfait du mauvais conseiller, Don Elias est doué d'une rhétorique melliflue et efficacement subtile. Rapprochant l'entreprise amoureuse d'un exploit militaire, il pousse le roi à vaincre ses derniers scrupules et à accepter le défi. L'interférence entre le langage militaire et le langage amoureux – *topos* littéraire majeur – résonne, dans la bouche du roi lui-même, comme une marque révélatrice de son détournement moral ; lorsqu'Elias s'exclame « Une heure ! Dans une heure on gagne une bataille ! », le jeune monarque répond enthousiaste par les vers suivants : « Un royaume ! Mon sein d'espérance tressaille / Comme alors que je sens l'approche d'un combat. / Aux armes ! la conquête est digne du soldat. »

Le deuxième acte s'ouvre sur les préparatifs de l'enlèvement. L'esclave noire Zoraïde – personnage qui annonce la Dame Bérarde du *Roi s'amuse* de Victor Hugo³⁶³ – se laisse corrompre par le roi en lui promettant de l'aider à pénétrer dans le jardin du château d'Estrelle : « Au prix qui m'est offert je cède avec effroi : / Cette nuit même, ici, j'introduirai le roi », affirme-t-elle (II, 1). En attendant, dans ce même jardin, Don Bustos, aussi jaloux de sa sœur que Triboulet le sera de sa fille, explique au Cid, futur mari d'Estrelle, les raisons pour lesquelles il a voulu tenir celle-ci éloignée du roi et de sa cour :

Les princes, non contents des hommes nés pour eux,
Ont des pièges aussi pour les cœurs généreux.
Avec ce roi flatteur et cette cour trompeuse
Toute société peut être dangereuse. [...].

Don Bustos évoque encore toutes les précautions qu'il a prises pour préserver la vertu d'Estrelle en vue de son mariage. Satisfait d'avoir réussi à la protéger, il dit à sa sœur :

J'ai rempli mon devoir ; d'une attentive main
J'ai du monde à tes pas aplani le chemin ;
[...]
D'un regard sans repos mon honneur soucieux,
Du tien a gardé pur le dépôt précieux.
Je suis content. Mon Dieu ! Conserve-lui ta grâce !
Nous allons nous quitter. Désormais en ma place
Un autre de ton sort sera le défenseur ;
Mais toujours mes regards entoureront ma sœur.

L'intervention de Bustos pour aider sa sœur est effectivement encore une fois nécessaire. C'est à cause de lui que le roi de Castille échoue dans cette entreprise d'enlèvement que le François I^{er} de Victor Hugo, au contraire, mènera à terme dans le *Roi s'amuse*. En arrêtant l'intrus avant qu'il n'arrive à la chambre d'Estrelle, Bustos fait semblant de ne pas croire à son identité royale. Le traitant d'imposteur, il le chasse et le frappe du plat de son épée en l'apostrophant de la sorte (II, 8) :

Lui [le roi] qui souvent le peuple appelle dans ses maux,

³⁶³ Dans la pièce hugolienne, Dame Bérarde se laisse corrompre par François I^{er} en intercédant comiquement pour lui auprès de Blanche (II, 4). Pour une analyse des tensions morales et stylistiques qui caractérisent cette scène du *Roi s'amuse*, voir Gianni IOTTI, *Il gioco del comico e del serio. Saggio sul teatro di Musset*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, pp. 44-47.

Lui, né pour protéger l'honneur de ses vassaux,
Lui, non moins que le roi le père de nos familles,
Corromprait-il nos sœurs, nos femmes et nos filles ?

Cette péripétie est inévitablement à la base de tous les événements malheureux de la tragédie. Ne pouvant pas supporter l'humiliation subie, le roi contraint le Cid, son fidèle défenseur, à tuer Don Bustos, ce qui éloigne à jamais Estrella – nouvelle Chimène – de l'assassin de son frère.

Il est intéressant d'observer, toutefois, que le roi connaît une évolution morale significative au cours de la pièce. Libertin effréné pendant les quatre premiers actes, il se repent de ses erreurs dans le cinquième. En reconnaissant ses torts, il s'en prend à tous ces mauvais conseillers qui, comme le perfide Don Elias, détournent les rois de leurs véritables devoirs (V, 3) :

Détestables amis ! Prompts à nous entourer !
Ah ! Les malheureux rois, qu'on vous voit égarer,
[...]
Voilà donc où conduit la facile puissance
Et les préceptes faux écoutés dès l'enfance !
J'étais né généreux. Je sentais par moments
Palpiter dans mon cœur de nobles sentiments ;
Et j'ai commis un crime ! Un crime irréparable !

Dans une scène qui prélude à celle, inoubliable, de l'*Hernani* hugolien, où Don Carlos complète sa transfiguration morale devant le tombeau de Charlemagne³⁶⁴, le jeune monarque castillan prend finalement conscience des responsabilités de son rôle (V, 4). C'est en prononçant ces vers qu'il annonce son changement intérieur :

Je sens en moi soudain ma jeunesse cesser,
Mon cœur, tout à coup mûr, a changé d'espérance,
Le prince en ce moment finit, le roi commence.
L'éclat d'un nouveau jour vient de luire à mes yeux.
Il me semble à présent sortir d'un rêve affreux.

Malgré sa bonne volonté, cependant, le roi n'arrive pas à remédier à la situation : la séparation des deux amants, provoquée par son attitude immorale et tyrannique, est

³⁶⁴ Le célèbre monologue qui marque la conversion morale de Don Carlos se trouve dans la deuxième scène du quatrième acte d'*Hernani*.

désormais inévitable. Le Cid, voyant Estrelle se retirer dans un couvent, ne peut que regretter de s'être complètement soumis aux volontés d'un souverain injuste : « De mon aveugle honneur l'insensé dévouement / D'un roi faible et coupable était donc l'instrument ! », s'exclame-t-il en explicitant la moralité démystifiante et anti-monarchique de la pièce (V, 11).

Nous pouvons citer une dernière tragédie, plutôt tardive, qui met en scène un roi libertin. Il s'agit de la *Maria Padilla* créée par Ancelot en 1838. À ce moment-là, le drame romantique a amplement eu l'occasion d'influencer le code tragique : dénué de l'originalité qui caractérisait la figure royale peinte par Lebrun en 1825, le personnage de Don Pèdre représenté par Ancelot est désormais redevable à de grands caractères hugoliens tels que le Don Carlos d'*Hernani* et le François I^{er} du *Roi s'amuse*. Ce roi castillan qui s'introduit secrètement dans la chambre de la belle Maria Padilla est donc un caractère plutôt usé et prévisible lorsqu'Ancelot en livre la peinture aux spectateurs du Théâtre-Français. Ce qu'il y a de nouveau dans son tableau, c'est le fait que le roi se profile dans ce cas plus comme une victime que comme un bourreau de la femme convoitée. Ayant prévu l'intrusion du roi, l'ambitieuse Maria Padilla a tout organisé pour le piéger et pour qu'il soit obligé de l'épouser. Contraint d'accepter les conditions d'une femme rusée, Don Pèdre s'inscrit donc plus dans la lignée des rois faibles et médiocres que dans celle des tyrans libertins et immoraux.

Nous avons vu que le personnage du tyran libertin, timidement introduit sur la scène tragique française avec le *Fiesque* d'Ancelot et finement peint par Lebrun dans le *Cid d'Andalousie*, trouve une place privilégiée dans les drames hugoliens des années 1830 et enfin dans les tragédies des années 1840 telles que la *Lucrèce* de Ponsard. Il s'agit donc d'un caractère profondément emblématique de la continuité et des interférences entre tragédie et drame romantique, à tel point qu'Alexandre Dumas, visant à trouver la formule de la conciliation parfaite entre classicisme et romantisme lors de son retour au Théâtre-Français en 1837, met en scène un empereur, Caligula, qui est l'image même du despote débauché³⁶⁵. Cette expérience, d'ailleurs, est particulièrement intéressante pour notre discours, du moment que Dumas conçoit son *Caligula* comme une tragédie en cinq actes et en vers, où l'action, tirée de l'histoire ancienne et non moderne, se déroule classiquement

³⁶⁵ Sur cette tentative de médiation entre les deux esthétiques accomplie par Dumas, voir Anne UBERSFELD, *Le drame romantique*, Paris, éd. Belin, 1993, pp. 141-142.

« dans les limites étroites de la scène et d’après l’architecture sévère des unités³⁶⁶ ». Les protagonistes de cette fresque historique – fresque à l’ampleur romantique mais à l’allure classique – sont Caligula et Messaline, qui incarnent respectivement le souverain dépravé et la femme de pouvoir intrigante et terrible. Alors que Caligula tente de séduire Stella, sa sœur de lait, pour l’envoyer au supplice lorsqu’il découvre qu’elle est chrétienne, Messaline, maîtresse de l’empereur, organise soigneusement l’assassinat de ce dernier. La pièce se termine sur le triomphe de Messaline qui, après avoir fait tuer son amant, met sur le trône de Rome le jeune Claudius, homme faible qu’elle pourra manœuvrer à son gré. Nommé souverain malgré lui, dans la scène finale Claudius reste comiquement caché derrière un rideau et accueille enfin avec un ridicule « Ne me tuez pas... » les soldats qui l’acclament. Quand il est finalement en mesure d’affirmer « À moi l’empire ! », son triomphe n’est qu’un reflet et un contrepoint risible de celui de Messaline : « À moi l’empire et l’empereur ! », s’exclame-t-elle machiavéliquement dans le dernier vers de la pièce.

La scène conclusive de *Caligula* est d’autant plus intéressante qu’elle introduit, après la figure du despote libertin, celle, non moins significative, du roi faible et factice qui se laisse manipuler par d’autres individus sans scrupules. Le personnage que nous pouvons qualifier – en reprenant le titre d’une tragédie d’Ancelot – de *roi fainéant* est, à côté de ceux du roi sanguinaire et du roi libertin, l’un des caractères les plus utilisés par les dramaturges libéraux de la Restauration afin de démystifier l’image royale. Le *topos* du roi fainéant est déjà inauguré, en réalité, par Marie-Joseph Chénier qui, dans son *Charles IX* de 1789, met en scène un souverain faible en butte aux mauvais conseils de sa mère Catherine de Médicis et du cardinal Henri de Lorraine. Le seul qui essaie de soustraire Charles IX à l’influence funeste de la cour est Coligny. C’est ainsi que l’amiral apostrophe le monarque (II, 3) :

Évitez les malheurs des rois trop complaisants ;
Ne laissez point sans cesse au gré des courtisans
Errer de main en main l’autorité suprême ;
Ne croyez que votre âme, et régnez par vous même ;
Et si de vos sujets vous désirez l’amour,
Soyez roi de la France et non de votre Cour.

³⁶⁶ Alexandre DUMAS, *Préface de Caligula*, dans *Drames romantiques*, éd. Claude Aziza, Paris, Omnibus, 2002, p. 871. À l’intérieur de ce volume de pièces dumasienne, le texte de *Caligula* se trouve aux pp. 869-983, la préface de l’auteur aux pp. 871-875.

Ces mots éclairés, cependant, n'empêchent pas le roi d'ordonner, à l'instigation de Catherine et de Lorraine, le massacre de la Saint-Barthélemy. Mais le châtement divin du roi faible et coupable ne tarde pas à arriver : la pièce se termine sur le tableau du roi tourmenté par le remords et persécuté par le fantôme de Coligny. Les deux vers conclusifs qu'il prononce, véhiculant le message moral de la pièce, résonnent comme un avertissement menaçant adressé aux grands de la Terre : « J'ai trahi la patrie, et l'honneur, et les lois : / Le ciel en me frappant donne un exemple aux rois », dit-il bouleversé.

Après 1815, la représentation systématique de rois faibles reflète significativement la fragilité du pouvoir monarchique restauré. La dénonciation de cette fragilité royale est sans aucun doute l'un des principaux buts du théâtre tragique de Lemercier. Nous avons déjà vu l'image que l'auteur de *Frédégonde et Brunehaut* nous donne de Mérovée et de Chilpéric, souverains impuissants et soumis aux volontés de leurs femmes. Le portrait qu'il trace de Charles VI est encore plus impitoyable : frappé par la démence, ce roi malheureux est manipulé et contraint par la reine Isabeau à signer l'acte qui remet le trône français aux Anglais. Lorsque, dans la scène finale de la pièce, il s'aperçoit de l'erreur commise, Charles VI interprète sa propre déchéance comme un événement symbolique de la faillibilité et de la précarité du pouvoir royal. Il déclare :

Le peuple en me voyant saura que les partis
Nous dictent nos arrêts, nos traités démentis.
J'apprendrai par ma chute aux magistrats des villes
Que les sceptres humains sont des appuis fragiles ;
Que les erreurs des rois, dans leurs adversités,
Livrent enfin aux grands jusqu'à leurs volontés ;
Et que des justes lois la force impérissable
Peut seule des états être un fondement stable.

Porte-parole du poète, Charles VI soutient que le peuple doit détourner vers les lois, point de repère fixe et éternel, toute la vénération qu'il a traditionnellement nourrie pour les rois, êtres humains fragiles et susceptibles d'égarement. Le *Jean sans peur* de Liadières et surtout le *Charles VI* de La Ville de Mirmont exhibent également, quoique de manière

moins crue, la folie du roi français³⁶⁷. L'image de sa démente peut être considérée comme l'emblème même du crépuscule du mythe royal.

Un autre dramaturge qui consacre une partie importante de sa production tragique au thème de la faiblesse royale est Ancelot. Les intrigues de son *Maire du Palais* et de son *Roi fainéant* sont plutôt semblables : dans les deux cas, le protagoniste est un jeune roi qui essaie de se libérer des ingérences d'un conseiller manipulateur et d'affirmer sa propre autorité. L'ambitieux et machiavélique conseiller, cependant, a toujours le dessus sur l'inexpérimenté souverain. Dans le cas du *Maire du Palais*, le jeune Clovis n'est pas en mesure de se dégager de la tutelle d'Ébroïn : la dispute que les deux personnages ont au deuxième acte montre que ce dernier est nettement en position de force par rapport au premier. Voici les répliques tranchantes qu'ils s'échangent (II, 3) :

CLOVIS
Respectez mon pouvoir !

ÉBROÏN
Vous, respectez le mien !

CLOVIS
Tremble, orgueilleux sujet, je suis roi !

ÉBROÏN
Tu n'es rien !

[...] Couronné par mes mains,
Tu n'es qu'un être obscur utile à mes desseins.

Puisque Clovis n'accepte plus d'être un « fantôme de roi », Ébroïn décide de le remplacer momentanément par le vieux Thierry, en attendant de s'emparer lui-même du trône. C'est ainsi qu'il expose ses intentions (III, 6) :

Puisqu'il faut des Français flatter l'idolâtrie,
Livrons à leurs respects sa vieillesse flétrie [de Thierry] ;
Laissons-lui quelque temps et le trône et le jour :
C'est le dernier fantôme offert à leur amour.

³⁶⁷ Pour une comparaison entre les différentes peintures de la folie de Charles VI effectuées par Lemerrier, Liadières et La Ville de Mirmont, voir Corinne LEGOY, « La figure du souverain médiéval sur les scènes parisiennes de la Restauration », *Revue historique*, op. cit., pp. 342-346.

À la fin de la pièce, le triomphe d'Ébroïn est complet. Après avoir fait retomber la responsabilité du meurtre de Clovis sur Thierry, il oblige ce dernier à accepter le rôle de roi factice : « Il faut régner ! », lui ordonne-t-il. Dans les derniers vers de la tragédie, Ébroïn affirme son contrôle total sur le nouveau souverain fantôme ; en riant des velléités de vengeance de Thierry, il s'exclame : « Vain espoir ! Malgré lui coupable et couronné, / Sur un trône flétri je le tiens enchaîné ! »

Si en 1823, avec le *Maire du Palais*, Ancelot entend principalement détourner toute critique de la figure du roi vers celle du mauvais conseiller, avec le *Roi fainéant* de 1830 il dénonce ouvertement la fragilité de l'institution monarchique. Désormais converti à l'idéologie libérale, l'auteur du *Roi fainéant* concentre son attention plus sur l'indolence honteuse du jeune roi Childebert que sur les manœuvres sordides du maire du palais Pépin d'Héristall. Le portrait du roi tracé par le dramaturge est celui d'un jeune homme complètement oisif et réfractaire à toute sorte d'action. C'est par ces vers que, par exemple, tout en déclarant s'ennuyer mortellement dans son palais, Childebert refuse d'aller chasser et renvoie ses hommes d'armes (I, 7) :

Qu'il est pesant l'ennui qui m'accable en ces lieux !
Que les heures pour moi péniblement se traînent !
Vous m'offrez des plaisirs que tous les jours ramènent ;
De cet arc meurtrier pourquoi charger ma main ?
Renfermez mes faucons !... Je chasserai demain :
Laissez-moi seul, allez ! [...].

Lorsqu'il rencontre Chlodsinde, à la fin du premier acte, il lui avoue naïvement son désœuvrement et son rôle de roi factice. Voici la partie la plus saillante de leur premier dialogue :

CHLODSINDE
Quoi ! Tu vivras toujours enfermé dans Compiègne !
Qu'y fais-tu, Childebert ?

CHILDEBERT
Ils disent que je règne.

CHLODSINDE
Pourquoi vers la cité ne point porter tes pas ?

CHILDEBERT
Oh ! Mon titre de roi ne me le permet pas !

Me montrer à mon peuple une fois chaque année
Et vivre en ce palais, telle est ma destinée :
Le duc Pépin l'affirme, il en doit être ainsi !

Pour fêter sa rencontre avec Chlothsinde, le roi commande à ses esclaves de préparer un riche banquet (I, 8) :

Des vins les plus exquis dépouillez mes celliers ;
Qu'à mon royal banquet la chair des sangliers,
Le faisan savoureux, le coq de nos bruyères,
Le chevreuil qu'ont percé vos flèches meurtrières,
Enchantent mes regards !... Et demain puisse encor
L'hydromel, pétillant dans une coupe d'or,
Prolonger cette ivresse où se plonge mon âme !

Choquée par l'image de ce souverain qui ne pense qu'à manger et qu'à boire et qui vit sans gloire au fond de son palais, Chlothsinde ne peut que se plaindre de la décadence de la monarchie française : « Race du grand Clovis, qu'êtes-vous devenue ? », se demande-t-elle tristement. Cette question, d'ailleurs, est probablement la même que le public de l'Odéon, en pensant à Charles X désormais détrôné depuis un mois, se pose lors de la création de la pièce le 26 août 1830.

Si nous revenons en arrière d'un an, nous trouvons enfin deux autres peintures poignantes de monarques fainéants. 1829 est à la fois la date de la création du *Marino Faliero* de Delavigne à la Porte Saint-Martin et celle du refus de la *Marion Delorme* hugolienne au Théâtre-Français. Il est intéressant d'observer que la tragédie d'un côté et le drame romantique de l'autre nous offrent en même temps deux tableaux différents et complémentaires de la fragilité royale. La tragédie de Delavigne nous présente un doge bafoué par la noblesse vénitienne et incapable d'imposer son autorité. Lorsque le jeune aristocrate Sténo insulte la femme de Faliero et que le Conseil des Quarante, où se réunissent tous les notables vénitiens, refuse de le punir sévèrement, le doge décide finalement de se rebeller. Il affirme (I, 3) :

Tous mes droits envahis ! Mon pouvoir méprisé !
Que n'ai-je pas souffert, que n'ont-ils point osé ?
Mais après tant d'affronts dévorés sans murmure,
Cette dernière insulte a comblé la mesure.

Se sentant humilié comme un « prince en interdit » et un « vieillard en tutelle » (I, 6), le doge n'accepte plus son rôle de souverain factice et se prépare à organiser la révolution. Si, toutefois, le personnage de Marino Faliero symbolise la volonté de refondation du pouvoir monarchique, il incarne en même temps la frustration de cette volonté. Le doge est le symbole, extrêmement actuel pour les hommes de la Restauration, d'un pouvoir qui tente de se régénérer et qui se heurte à sa propre impuissance et à sa propre vieillesse. C'est pour cette raison qu'il est possible de voir dans la décapitation finale de Faliero une sorte de préfiguration de la chute de Charles X³⁶⁸.

Quant à la *Marion Delorme* de Victor Hugo, le Louis XIII qui y apparaît est l'image même du jeune roi passif et fainéant. Soumis aux volontés de ce terrible « homme rouge » qu'est Richelieu, le caractère hugolien se rapproche plus des souverains oisifs mis en scène par Ancelot que du doge impuissant mais entreprenant peint par Delavigne³⁶⁹. Il faut observer, en tout cas, que le *topos* du roi fainéant, comme celui du tyran libertin, marque une continuité indéniable, lors du passage de la Restauration à la Monarchie de Juillet, entre la tragédie classique d'inspiration libérale et le drame romantique. Plus généralement, nous pouvons affirmer que les deux genres rivaux se sont parfois servis des mêmes armes pour contester les droits de la royauté et pour démolir l'image mythique traditionnelle du monarque.

³⁶⁸ Sur le rapport symbolique qui lie le personnage de Delavigne au roi bourbonien, voir Pierre LAFORGUE, « *Marino Faliero* de Casimir Delavigne, ou Carnaval et tragédie », dans *Tragédies tardives. Actes du Colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998*, *op. cit.*, p. 184.

³⁶⁹ Sur les mauvais souverains représentés par Hugo, voir en particulier Bernard LE DREZEN, « "Un roi ! Sous l'empereur, j'en ai tant vu, des rois !" Pouvoir et puissants dans *Hernani* et *Ruy Blas* », dans *Lectures du théâtre de Victor Hugo. Hernani, Ruy Blas*, *op. cit.*, pp. 179-190.

VI. La scène emblématique du couronnement factice ou temporaire³⁷⁰

Après avoir passé en revue les différentes pièces qui adoptent une attitude démystifiante à l'égard de la royauté, nous croyons pouvoir affirmer que les tragédies les plus intéressantes et originales du XIX^e siècle sont celles qui laissent transparaître, sous le voile de formes et d'intrigues plutôt conventionnelles, l'inquiétude moderne liée à la perception de la précarité de tout régime, et en particulier, à partir de 1815, le sentiment du caractère factice et nécessairement temporaire de la monarchie restaurée. Nous ne nous référons pas à ces pièces où l'allusion politique, trop directe et transparente, a l'effet d'un « coup de pistolet au milieu d'un concert³⁷¹ », mais plutôt à ces tragédies où l'on voit apparaître des situations dramatiques inédites qui, transposant littérairement ce sentiment d'instabilité politique par le biais subtil de la métaphore, deviennent emblématiques de la conscience d'une nation et d'une période historique.

Le sentiment de la précarité du pouvoir s'incarne, à l'intérieur de plusieurs textes tragiques de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, dans une situation dramatique particulière, celle du *couronnement temporaire ou factice*. D'après nos recherches, cette scène emblématique fait sa première apparition dans la tragédie française avec le *Baudouin empereur* de Lemercier, pièce publiée en 1808 mais représentée au Théâtre de l'Odéon seulement en 1826³⁷². L'intrigue de l'ouvrage est centrée sur les crimes commis par la comtesse Marie, petite-fille de Philippe-Auguste, pour mettre sur le trône vacant de Byzance son mari Baudouin ; l'ironie du sort veut qu'elle meure empoisonnée par l'un de ses rivaux au moment où, au faite de sa gloire, elle vient finalement d'être couronnée. Dans l'avant-dernière scène de la tragédie (V, 4), nous assistons au sacre temporaire de Marie :

³⁷⁰ Ce chapitre reproduit, avec quelques modifications et additions, les contenus d'un article que nous avons consacré au théâtre de la Restauration et en particulier à l'œuvre de Lucien Arnault, article dont nous nous permettons de donner la référence : Maurizio MELAI, « Couronnement factice et vérité morale : une scène emblématique de l'imaginaire tragique de la Restauration », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 9, Mars 2010, pp. 324-338.

³⁷¹ Nous empruntons cette célèbre image à Stendhal, *Racine et Shakespeare*, éd. Pierre Martino, *Œuvres complètes*, op. cit., t. XXXVII, p. 107.

³⁷² Précisons que si la situation du couronnement temporaire donne lieu à un véritable *tableau* dramatique pour la première fois en 1808, elle a déjà été introduite dans le *récit* tragique au XVIII^e siècle, et précisément en 1735, lors de la création de *La Mort de César* de Voltaire. Dans la pièce voltairienne, Cimber raconte que César, couronné par Antoine, a été contraint de jeter et de fouler aux pieds son diadème suite aux protestations du peuple (acte II, scène 4). Voir VOLTAIRE, *La Mort de César*, éd. Dennis J. Fletcher, *Les Œuvres complètes de Voltaire*, vol. VIII (1731-1732), Oxford, The Voltaire Foundation, 1988, pp. 174-242.

Baudouin, une fois reçus le sceptre et le bandeau royaux par le patriarche grec, couronne à son tour sa femme en prononçant ces vers :

Ayez part à ma gloire, ô mon épouse illustre !
*(Il prend une couronne déposée sur un autel voisin du trône.
– Marie se lève tremblante, et s'agenouille devant lui.
Il lui attache le bandeau impérial.)*
Qu'une douce vertu soit votre plus beau lustre...
Tu parais chanceler... tu changes de couleur !

Marie n'a que le temps de se plaindre de sa douleur, due aux effets du poison (« Un feu secret me ronge... ô brûlante douleur ! »), et d'exprimer, dans la scène suivante (V, 5), son repentir pour la soif de pouvoir qui l'a perdue. Elle refuse la couronne qu'elle a tant désirée avec ces mots :

[...] De mon front ôtez cette couronne...
Bandeau qui m'inspiras 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....

Après la mort terrible de Marie, la pièce se termine sur une tirade de sainte Athanase, qui formule l'enseignement moral qu'il faut tirer des événements tragiques qui ont eu lieu :

Ô leçon mémorable ! Ici contemplons tous
Le terme des grandeurs dont nous fûmes jaloux.
Sous ce trône brillant s'ouvre la tombe obscure ;
À tant d'honneurs détruits donnons la sépulture.
[...]
Si pour quelque rival son sceptre a de vains charmes,
Qu'il vienne à son passage [du char funéraire], et rejetant ses armes,
Témoin de ce néant, il craindra d'acheter
De faux biens par le meurtre, et de s'ensanglanter.

Lemercier a conçu ces deux dernières scènes de la pièce en liant intimement l'événement du couronnement de Marie et celui de sa mort et en suggérant, par conséquent, l'existence d'un rapport de causalité entre le premier et le deuxième : un glissement de sens assez évident nous laisse entendre que le « feu secret » qui ronge la reine est le pouvoir qu'elle vient de conquérir et que c'est la couronne le véritable poison

qui la tue. Les mots de repentir de Marie et les vers finaux d'Athanase ne font qu'explicitement verbalement ce que les tableaux du couronnement et du découronnement immédiat de la femme de Baudouin ont figuré de manière plastique et spectaculaire : le pouvoir conquis par l'intrigue et par le crime ne peut que se révéler factice et temporaire et, plus généralement, tout dessein de gloire terrestre tient de l'illusion et de la vanité.

Il ne faut pas négliger le fait qu'un dénouement dramatique de ce type, conçu par un farouche opposant de Napoléon tel que Lemercier, ne devait pas manquer d'intentions politiques précises lorsque la pièce fut publiée, en 1808, et que le « bandeau impérial » posé sur les têtes de Baudouin et de sa femme devait obligatoirement renvoyer à un couronnement beaucoup plus récent. Mais au-delà de l'allusion à un référent réel bien déterminé qu'elle peut renfermer, la situation dramatique du couronnement temporaire créée par Lemercier se révèle extrêmement intéressante et percutante sur au moins deux plans : le plan du spectacle visuel et celui de la signification morale. En ce qui concerne le premier aspect, il n'est certainement pas fréquent de trouver une situation dramatique d'un impact visuel aussi puissant dans le panorama tragique du début du XIX^e siècle, vu que la tragédie classique continue de privilégier nettement le récit à l'action et au tableau : le scandale d'une cérémonie officielle si ouvertement représentée sur scène ne devait pas être mineur, aux yeux des censeurs de l'Empire, que celui de l'allusion au couronnement de Napoléon. La question du spectacle se lie étroitement à celle de la signification morale : le tableau, avec sa capacité de frapper l'œil et l'imagination du spectateur, se profile comme le moment dramatique le plus apte à véhiculer le message moral de l'auteur, en l'occurrence la vanité du pouvoir et le châtement de l'ambition démesurée. Lemercier a l'idée, aussi brillante qu'apparemment paradoxale, d'associer la manifestation d'un message moral, par définition intemporel et éternellement vrai, à une situation dramatique qui se veut provisoire et inconséquente. Chargeant le moment du couronnement temporaire et factice d'une vérité durable et universelle, l'auteur renferme génialement le vrai dans le faux, l'éternel dans le transitoire, l'universel dans l'aléatoire.

Si la scène du sacre temporaire fait sa première apparition dans la tragédie française sous l'Empire, grâce à l'imagination féconde d'un précurseur tel que Népomucène Lemercier, c'est au cours de la Restauration qu'elle commence à se présenter avec une certaine régularité dans les intrigues tragiques. Le sens d'instabilité politique qui s'amplifie après la chute de l'Empire et la perception du caractère anachronique et postiche du retour

à un régime bourbonien ouvrent à cette situation dramatique des horizons inédits de signification : le tableau d'un roi momentané et d'une couronne chancelante, touchant au vif aux pressentiments et aux inquiétudes modernes, semble se profiler comme l'emblème même de la condition tragique de l'homme du XIX^e siècle, et en particulier de l'homme de la Restauration, qui doit faire face à la découverte du caractère contingent et nécessairement éphémère du pouvoir. Il faut donc interpréter l'apparition de cette scène emblématique non pas comme un simple produit de « l'imagination mélodramatique³⁷³ », ou bien comme une représentation concrète et spectaculaire d'un principe moral, mais comme l'expression d'une conception nouvelle et profondément moderne du tragique, qui s'inscrit désormais dans le rapport entre les sujets devenus citoyens et un pouvoir désacralisé et privé de toute légitimation transcendante.

L'auteur tragique qui plus que tout autre a su intégrer dans ses intrigues dramatiques la situation du couronnement temporaire ou factice est Lucien Arnault. Le fait qu'il ait soutenu activement Napoléon et qu'il ait eu un rôle administratif de premier plan au cours des Cent Jours donne à l'emploi récurrent qu'il fait des scènes de sacre momentané une possible justification autobiographique : si l'on voulait remonter de la « métaphore obsédante » du sacre momentané au « mythe personnel » de l'auteur qui en est à la base³⁷⁴, il faudrait certainement s'interroger sur les répercussions psychologiques que l'expérience napoléonienne, et en particulier l'événement éphémère des Cent Jours, a eu sur Lucien Arnault³⁷⁵.

Le tableau du couronnement temporaire s'inscrit au cœur de la dramaturgie d'Arnault, qui y recourt régulièrement à partir de sa deuxième tragédie, *Pierre de Portugal*, créée au Théâtre-Français le 21 octobre 1823³⁷⁶. Pour la composition de cette tragédie, qui met en scène l'histoire bien connue d'Inès de Castro, Arnault s'inspire essentiellement de l'intrigue de l'*Inès de Castro* écrite par Houdar de La Motte en 1723, dont, toutefois, il remodèle complètement, et de manière significative, la scène finale. C'est dans l'originalité de la réélaboration hautement spectaculaire de cette scène que l'on mesure la modernité de

³⁷³ Cette expression nous est suggérée par l'étude de Peter BROOKS, *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, melodrama and the mood of excess*, op. cit.

³⁷⁴ Nous faisons allusion à la méthode psychocritique adoptée par Charles MAURON dans *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1964.

³⁷⁵ Sur la vie et l'œuvre de Lucien Arnault, voir Alphonse FRANÇOIS, *M. Lucien Arnault*, Paris, E. Thunot, 1863.

³⁷⁶ Rappelons que la première tragédie de Lucien Arnault est *Régulus*, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler. Voir plus haut, pp. 193-195.

la conception dramaturgique d'Arnault et la distance qui le sépare de Houdar de La Motte. L'auteur de *Pierre de Portugal* fait suivre à la mort d'Inès, qui conclut si sobrement la pièce de La Motte, le couronnement posthume de l'héroïne voulu par son amant³⁷⁷. Après avoir pris la couronne qu'un grand du royaume lui présente, Pierre la pose sur la tête de sa maîtresse avec les vers et les gestes suivants :

[...] Eh bien ! S'il en est parmi vous,
Que ses persécuteurs tombent à ses genoux.
(Il place la couronne sur la tête d'Inès.)
Grands, citoyens, soldats, saluez votre reine.
(Tous se mettent à genoux, lui-même se met à genoux aux pieds d'Inès,
le sceptre à la main.)
Et toi, ma digne épouse, et toi, ma souveraine,
Inès ! Objet des pleurs qui baignent tous les yeux,
Sur le peuple et sur moi règne du haut des cieux !

La tragédie se termine sur ce tableau inédit qui, avec sa plasticité et son pathétique, s'impose comme le point culminant de la pièce, le moment où, tout en atteignant son acmé émotionnel, elle livre au spectateur, de la manière la plus iconique qui soit, son message moral. Comme dans le *Baudouin empereur* de Lemercier, c'est dans la situation factice et fictive du couronnement temporaire que se situe la vérité dramatique : dans le cas de *Pierre de Portugal*, cette scène de sacre posthume nous suggère, du moins à un premier degré de lecture, qu'Inès, par ses vertus et ses qualités supérieures, mérite le titre de reine. À un niveau plus profond d'interprétation, ce tableau d'une femme vertueuse, mais de condition bourgeoise, qui n'est reconnue comme reine qu'après sa mort, peut véhiculer d'autres signifiés : l'impossibilité pour une femme de régner renvoie à la loi salique encore en vigueur en France ainsi qu'au rôle subalterne conféré aux femmes par le code Napoléon. Une femme ne saurait régner qu'après son décès : jusqu'ici le message de

³⁷⁷ Il faut préciser que la scène du couronnement posthume d'Inès est présente aussi dans *La Reine de Portugal*, tragédie créée à l'Odéon le 20 octobre 1823, juste un jour avant la première de *Pierre de Portugal* au Théâtre-Français. L'auteur de la pièce représentée à l'Odéon est Firmin Didot, connu plus comme éditeur que comme poète tragique. Le jeu de la concurrence – souvent déloyale – entre le Premier et le Second Théâtre-Français est à la base des nombreuses analogies entre les deux intrigues, et surtout de la ressemblance entre les dénouements des deux pièces. Dans la préface de sa tragédie, Didot souligne que le couronnement posthume d'Inès est un fait historique ; il eut lieu, toutefois, seulement plusieurs années après la mort d'Inès, quand Pierre voulut exhumer son corps et lui rendre hommage. Voir Firmin DIDOT, *Préface de La Reine de Portugal*, Paris, Didot, 1824, pp. I-IV. Voir p. I. Rappelons, enfin, qu'au XX^e siècle, dans le dénouement du drame de 1934 intitulé *La Reine morte*, Montherlant met en scène don Pedro de Portugal couronnant le ventre d'Inès, morte en état de grossesse. Voir Henri de MONTHERLANT, *La Reine morte*, dans *Théâtre*, éd. Jacques de Laprade, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, pp. 135-235.

Lucien Arnault se révèle conforme à celui qui nous est livré par la majorité des poètes tragiques de la Restauration³⁷⁸.

Mais ce *Pierre de Portugal* renferme quelque chose de plus et de différent : l'auteur insiste, tout au long de la pièce, sur la condition sociale d'Inès, sur ses vertus simples et domestiques, typiquement bourgeoises, telles que sa tendresse d'épouse et de mère, sa fidélité et sa pudeur. Dans *Inès de Castro*, c'est un personnage de classe bourgeoise en pleine montée sociale que l'État tue ; dans son martyre, c'est l'immobilité d'une société où l'on privilégie les droits du sang aux droits du cœur et du mérite que l'auteur peint. Le couronnement posthume veut redresser l'injustice sociale et rétablir Inès, au moins pour un instant, dans la position qui correspond à sa valeur. Le moment éphémère du sacre factice, tout en dénonçant la vérité historique de l'imperméabilité des classes sociales, illustre métaphoriquement l'autre vérité, d'ordre moral et idéal, de la réussite du parvenu, préconisant l'avènement du règne bourgeois du mérite et de la vertu.

En ce qui concerne la troisième tragédie de Lucien Arnault, le *Dernier jour de Tibère*, créée au Théâtre-Français le 2 février 1828, elle présente une situation de couronnement temporaire dans le quatrième acte, lorsque Caius, persuadé de la mort du vieil empereur, fait son entrée en scène « couronné et précédé de faisceaux ornés de lauriers » (IV, 3). Alors que les sénateurs ont déjà commencé à maudire Tibère et à renverser ses statues, ce dernier apparaît sur scène, suscitant la terreur de tout le monde. La cinquième scène du même acte nous montre le tyran, qui ne s'était qu'évanoui, réclamant sa couronne en retour et s'adressant à Caius avec un menaçant « Descends du trône ». Caius, « détachant son bandeau », déclare : « Vous vivez... C'est à vous qu'appartient la couronne... / Reprenez-la... »³⁷⁹. Après son découronnement et le lâche retour des sénateurs du côté de Tibère, le vieux tyran rétabli sur le trône apostrophe Caius, en tirant, de manière exemplaire, la morale de l'épisode du couronnement momentané :

³⁷⁸ À ce propos, 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 (1760-1830)*, op. cit., pp. 257-284.

³⁷⁹ De cette scène, qu'Arnault tire du quatrième acte de la deuxième partie du *Henri IV* de Shakespeare, s'inspirera à son tour Casimir Delavigne pour la composition du dénouement de son *Louis XI*. Voir, à ce propos, Henri GLAESNER, « La genèse du "Louis XI" de Delavigne », *Revue belge de philologie et d'histoire*, op. cit., pp. 389-403. La fausse mort du vieux Tibère rappelle aussi la léthargie de Géronte dans le *Légataire universel* de Régnaud : certains ressorts typiques du registre comique, après la publication de *Cromwell* et à la veille de la révolution dramatique de 1829-1830, commencent à se glisser dans le code tragique.

Mais toi, Caius, jouet d'une aveugle imprudence,
Regarde : loin d'oser embrasser ta défense,
Vois comme ils tremblent ; vois dans quel isolement
S'achève au milieu d'eux ton règne d'un moment.
Je suis seul contre eux tous ; mais qu'importe leur nombre ?
Des lâches ne sont bons que pour proscrire une ombre,
Que pour briser l'autel des dieux qui ne sont plus.

Et il ajoute :

[...] Et toi, fantôme d'empereur,
Dans le fond d'un cachot va pleurer ton erreur.
Caius, tu viens de voir, lorsqu'un empereur tombe,
Combien de vrais amis environnent sa tombe ;
Ne t'étonne donc pas si Rome incessamment
Joint ton apothéose à ton couronnement.

Ce « règne d'un moment » n'a donc pas été complètement vain s'il a pu dévoiler une vérité universelle telle que l'inconstance des sentiments du peuple (représenté ici par le sénat) envers le pouvoir, sa servilité indolente envers le puissant du moment et son lâche acharnement contre tout régime expiré. Il ne faut pas négliger, bien entendu, l'allusion contingente des vers cités à l'inconstance et à l'opportunisme des Français face aux différents régimes qui se sont suivis au début du XIX^e siècle. Cependant, la représentation de ce « fantôme d'empereur », acclamé et immédiatement abandonné par ses partisans, semble dépasser l'intention politique ponctuelle pour exemplifier le principe universel qui veut que toute gloire terrestre soit transitoire et que tout pouvoir *temporel* soit *temporaire*.

Il est nécessaire de remarquer, enfin, que la situation dramatique en question, tout en illustrant une vérité morale, assume le rôle de révélateur analeptique du dénouement de la tragédie et d'une vérité historique : le couronnement factice de Caius préfigure son couronnement réel, qui a lieu à la fin de la pièce. Sur ce règne débutant à la tombée du rideau plane, toutefois, ce spectre de l'instabilité que le moment du sacre temporaire, instant suprême d'épiphanie du sens des événements, a pour un instant matérialisé : par le biais de cette scène-clé, la vérité historique et contingente (en l'occurrence l'avènement du règne de Caius) est donc reliée, et en même temps subordonnée, à la vérité morale universelle de la précarité du pouvoir politique.

Après le *Dernier jour de Tibère*, Arnault compose une *Catherine de Médicis aux États de Blois*, créée à l'Odéon le 2 septembre 1829³⁸⁰. Quoiqu'il s'agisse encore, comme dans les cas précédents, d'une pièce en cinq actes et en alexandrins, la modernité du sujet qu'elle traite, l'actualité des problèmes qu'elle soulève et surtout le mélange de tons et de styles assez hardi qu'elle propose poussent l'auteur à désigner sa *Catherine de Médicis* comme « drame historique » et non plus comme « tragédie »³⁸¹. La pièce met en scène les intrigues orchestrées par Catherine et par son fils Henri III, conçu par Arnault comme un roi faible et peureux jusqu'au ridicule, afin de tendre un piège à l'ambitieux duc de Guise et de l'assassiner. La situation du couronnement temporaire se situe significativement en plein cœur du drame, dans le troisième acte, lorsque les partisans du duc de Guise, réunis autour de leur chef, l'acclament comme le véritable roi de France³⁸². Le ministre-orfèvre Louchard, qui a construit une couronne pour Guise, s'exclame (III, 8) :

Au trône par nos mains qu'un héros soit porté.
Comme dans les états français, dans ma boutique
J'ai forgé de son rang le symbole authentique ;
Le voilà... sur son front que ce bandeau divin,
Bandeau que j'ai pour lui façonné de ma main,
Brille, et qu'en l'admirant chacun de nous s'écrie :
Le marteau d'un orfèvre a sauvé la patrie !

Tout le monde jure de se battre pour l'élection royale du duc aux États de Blois et, parmi les cris d'acclamation « Vive Guise ! », un tableau se compose : « *On lui pose la couronne.* » Louchard scelle cet acte factice en affirmant : « Qu'il règne ; et dès demain qu'une juste ordonnance / Me solde ce bandeau qui fait un Roi de France ! » Dans la scène suivante (III, 9), l'entrée d'Henri de Bourbon, qui reste interdit en voyant Guise couronné, gâche l'ambiance de fête que le sacre du duc a engendrée : si Guise se justifie en disant « Je m'amuse », Henri réplique sèchement de la sorte :

[...] C'est juste.

³⁸⁰ Lucien ARNAULT, *Catherine de Médicis aux États de Blois*, Paris, Barba, 1829.

³⁸¹ En nous arrêtant sur *Catherine de Médicis aux États de Blois*, nous nous écartons exceptionnellement du domaine de la tragédie pour entrer dans celui, bien moins codifié, du « drame historique ». Ce bref détour en dehors des confins du genre tragique nous paraît utile, d'ailleurs, pour documenter l'évolution de la scène du couronnement factice au moment de l'essor du drame romantique.

³⁸² La scène du couronnement factice de Guise n'apparaît ni dans *Les États de Blois* de Raynouard, tragédie de 1810, ni dans les scènes historiques publiées sous le même titre par Vitet en 1827. Elle est donc une invention de l'auteur de *Catherine de Médicis*.

Tels sont les passe-temps d'un personnage auguste :
À toutes vos grandeurs vous mettez le cachet ;
C'est un bandeau royal qui vous sert de hochet.
[...]
Déposez ce bandeau que votre front profane.

La discussion dégénère et seulement l'entrée en scène du roi Henri III empêche que l'on arrive au duel (III, 10). Entre le roi et Guise a lieu alors un dialogue assez comique et riche en significations à propos de la couronne que le duc porte sur sa tête :

LE ROI
[...] Pourquoi
Rencontre-t-on chez vous cet ornement de roi,
Cousin ?

GUISE
C'est le bandeau des princes de Lorraine.

LE ROI
C'est possible... Attestant leur grandeur souveraine,
Que d'abeilles je vois sur ce fond précieux !

GUISE
Charlemagne en portait, il est de mes aïeux.

LE ROI
C'est possible... Donnez.

GUISE
Voici...

LE ROI
Chose rare,
De l'or qui la compose on ne fut point avare ;
Elle est lourde...

GUISE
En effet.

LE ROI
Duc... et vous la portez ?...

GUISE
Sans efforts...

LOIGNAC
C'est ainsi qu'au roi vous insultez !

LE ROI, *bas à Loignac*
Hardi ! [...].

Le comique de ce dialogue repose sur les allusions de Guise à ses propres droits au titre royal et sur les efforts du roi pour feindre de ne pas en saisir le signifié et pour cacher sa colère : Henri III est trop lâche pour se fâcher ouvertement contre le duc, il ne peut l'accuser et tramer sa perte que derrière son dos ; c'est pour cela que, craignant que son jeu de dissimulation ne soit découvert, le roi reprend Loignac (tout bas, bien entendu) dès qu'il intervient de manière franche et directe. Le troisième acte se termine sur la réconciliation apparente de Guise et de Bourbon grâce à la médiation d'Henri III, mais le dialogue que nous venons de rapporter a marqué un tournant dans l'action dramatique, mettant en place les éléments qui seront à la base du meurtre de Guise : le duc aspire manifestement au trône et croit pouvoir porter la couronne « sans efforts », alors que le roi la trouve « lourde ».

Il faut remarquer que le tableau du sacre factice, dans ce cas, n'anticipe pas un couronnement réel en révélant une vérité historique, comme cela arrive dans le *Dernier jour de Tibère* ; il n'a pas non plus la fonction de consacrer les vertus supérieures d'un personnage, comme dans le cas du *Pierre de Portugal*. Dans la *Catherine de Médicis aux États de Blois*, où Arnault applique pour la première fois le mélange des tons et des styles recommandé par la préface de *Cromwell*, la situation du couronnement temporaire ne peut être interprétée que comme le renversement grotesque d'un cérémoniel sublime, comme l'investiture dérisoire d'un roi de Carnaval, élu par un orfèvre déguisé en ministre³⁸³. Si dans la tragédie le sacre momentané conserve une certaine solennité de parade, le drame en fait une célébration burlesque, un charivari sacrilège. C'est Henri de Bourbon qui, définissant le bandeau porté par Guise comme « un hochet », a la lucidité pour dénoncer la nature carnavalesque du couronnement de Guise. Le futur Henri IV est d'ailleurs le seul qui ne touche pas à cette couronne risible, alors que le roi, en en appréciant la valeur, semble disputer au duc un titre comparable, pour son caractère fondamentalement factice et grotesque, à celui de « Pape des fous » dont est décoré Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris*. Le message moral de la précarité et de la vanité du pouvoir temporel, délégué, dans

³⁸³ Sur un cas particulier de renversement d'un roi de tragédie en roi de Carnaval au cours des dernières années de la Restauration, voir Pierre LAFORGUE, « *Marino Faliero* de Casimir Delavigne, ou Carnaval et tragédie », dans *Tragédies tardives. Actes du Colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998*, op. cit., pp. 179-187.

Catherine de Médicis aux États de Blois comme dans les pièces précédentes, à la scène de couronnement factice, s'inscrit en creux, dans ce drame aux ressorts déjà amplement romantiques, dans la vérité négative et subversive dont est porteur le grotesque.

Après l'expérience romantique de la *Catherine de Médicis*, Lucien Arnault revient à la tragédie classique avec un *Gustave-Adolphe, ou la Bataille de Lützen*, pièce créée au Théâtre-Français le 23 janvier 1830. Il s'agit de sa dernière composition dramatique, vu qu'après la Révolution de Juillet il cesse d'écrire pour se consacrer entièrement aux tâches administratives que Louis-Philippe lui confie. Arnault choisit comme sujet de son dernier travail théâtral les derniers exploits et la mort héroïque du roi de Suède Gustave Adolphe, monarque juste et vertueux, ennemi du fanatisme incarné, au cours de la guerre de Trente Ans, par la Ligue catholique. La situation du couronnement temporaire, s'insérant, comme dans le cas de la *Catherine de Médicis*, dans le troisième acte de la pièce, en occupe significativement une position centrale. Elle intervient après une scène qui est à considérer comme son revers et son complément nécessaire, à savoir une scène d'*abdication temporaire* (III, 3). Gustave Adolphe, ne pouvant pas accueillir la proposition des représentants de son peuple qui, fatigué et découragé, veut qu'il signe un traité de paix avec les ennemis de la Suède, décide de renoncer au trône. Après avoir saisi les insignes de son pouvoir – « Oxenstiern, donnez-moi mon sceptre et mon bandeau », commande-t-il –, il abdique en affirmant :

Je peux quitter la pourpre, et non pas l'avilir.
[...]
Du trône je descends ; qu'un plus habile y monte,
Qu'il commande... Obéir deviendra mon devoir :
Chancelier, je vous rends ces marques du pouvoir.
J'ai régné. [...].

Prêt à renoncer à son titre mais non pas à la guerre contre l'ennemi, Gustave ne quitte son sceptre et sa couronne que pour leur substituer une épée. Il déclare :

[...] Sous plus d'un titre on peut servir l'état.
Gustave n'est plus roi ; mais Gustave est soldat.
(*Il saisit le mousquet d'un soldat.*)³⁸⁴

³⁸⁴ Pour la composition de la scène de l'abdication temporaire et en particulier de ces derniers vers, Arnault s'inspire d'une scène du *Marino Faliero* de Delavigne (III, 3). Marino Faliero y affirme : « Qui me craignait pour chef me veut-il pour soldat ? »

Cependant, les représentants du peuple convainquent Gustave de continuer à régner et décident qu'aucun traité de paix ne sera signé. La bataille décisive contre l'ennemi s'approche ; le peuple demande à Gustave de couronner solennellement l'héritière au trône, qui sera appelée à régner au cas où le roi mourrait en bataille. Gustave consent et procède au couronnement de sa fille Christine, couronnement qui forme, comme d'habitude, un tableau hautement spectaculaire (III, 4) :

[...] Approchez... souveraine
Et par les vœux du peuple et par les droits du sang,
Christine quelque jour occupera mon rang :
Devançons cette époque... un grand motif l'ordonne.
Sur le front d'un enfant j'attache ma couronne,
Suédois ; mais cet enfant, c'est vous qui l'adoptez.
*(Il place la couronne sur la tête de Christine, qui se met à genoux
devant lui.)*
Venez donc... magistrats, généraux, députés,
Dans les droits souverains jurer de la défendre.

Lorsque Gustave demande à sa fille de jurer qu'elle agira pour le bien de son peuple et de son État, elle répond avec les vers suivants : « Je le jure, et promets de quitter le pouvoir / Plutôt que de jamais oublier mon devoir. » Ces deux vers jettent une lumière sur les scènes d'abdication et de couronnement temporaires que nous venons de passer en revue : tout en anticipant le dénouement de la tragédie qui, avec la mort de Gustave, voit le passage effectif du titre royal dans les mains de Christine, les deux scènes veulent préfigurer la démission dont la souveraine se rendra protagoniste de nombreuses années après la bataille de Lützen³⁸⁵. Dans le serment de Christine, qui constitue un clin d'œil à un fait historique bien postérieur aux événements de la tragédie, Arnault entend inscrire le spectre de son abdication ; ou plutôt le dramaturge semble vouloir remonter à la cause première, à l'*aïtton* de la célèbre démission de la reine de Suède : c'est dans l'exemple du père, protagoniste d'une abdication temporaire, qu'il faut repérer cette cause, c'est à lui qu'elle s'inspirera lorsqu'elle quittera le pouvoir, en respectant le serment qu'elle a tenu dans sa jeunesse. La vérité historique que la scène du couronnement temporaire, doublée

³⁸⁵ Dans le théâtre des années 1828-1830, la figure de Christine devient l'emblème même de la tentation de la renonciation au trône. Voir, à ce propos, 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 (1760-1830)*, *op. cit.*, pp. 270-282.

dans le *Gustave-Adolphe* par la scène de l'abdication, préconise et dévoile, est surdéterminée, dans cette tragédie plus encore que dans les autres, par la vérité morale de la précarité du pouvoir, qui est menacé, dans ce cas, non seulement par des facteurs externes tels que la mort ou la destitution du régnant, mais aussi par les doutes et par la tentation de la démission qui tourmentent intérieurement les femmes et les hommes puissants.

Nous pouvons retrouver la situation du couronnement temporaire, si bien exploitée par Arnault sous la Restauration, dans plusieurs tragédies postérieures à 1830. Les sacres momentanés qui paraissent dans le *Louis XI* de Casimir Delavigne en 1832, dans la *Maria Padilla* de Jacques Ancelot en 1838 et dans la *Jane Grey* d'Alexandre Soumet en 1844 prouvent que pendant la Monarchie de Juillet ce ressort dramatique continue à être un moyen d'expression et de traduction privilégié, dans le cadre de la fiction théâtrale, de la perception de l'instabilité du pouvoir.

Dans la pièce de Delavigne, le dauphin – émule du fils du Henri IV shakespearien – est attiré par la couronne que Louis XI, apparemment mort, a laissé à côté de son corps étendu. Il s'en empare en adressant les mots suivants à son père (V, 13) :

Moi ! Sur la royauté lever un œil avide !
Elle seule a flétri ce visage livide ;
Comme un présent fatal de vous je la reçois.
(*Il prend la couronne*)
Puissé-je la porter sans fléchir sous son poids.
Que j'en sois digne un jour !

Mais au moment où le dauphin, « *plaçant la couronne sur sa tête* », se présente devant Marie en tant que nouveau souverain, le vieux roi – avec un coup de théâtre digne du *Légataire universel* de Régnard – sort de son état d'inconscience et essaie de récupérer sa couronne (V, 14). Son réveil est décrit par une didascalie assez longue et détaillée :

À la fin de la scène précédente et pendant celle-ci, Louis, qui se ranime par degrés, fait quelques mouvements. Il allonge son bras pour chercher la couronne ; puis il se soulève et promène ses regards autour de lui. Appuyé sur la table, il se traîne jusqu'au dauphin, et lui pose la main sur l'épaule : celui-ci jette un cri, et tombe à côté de Marie.

Lorsque le dauphin s'apprête à restituer la couronne à son père, toutefois, Louis XI refuse de la reprendre : la scène du couronnement temporaire de son fils lui a désormais ouvert les yeux sur la fin imminente de sa propre vie et sur l'avènement inévitable du règne de son héritier.

Dans *Maria Padilla*, l'héroïne mise en scène par Ancelot, épouse secrète du roi de Castille Don Pèdre, ne peut porter la couronne espagnole que pour un instant, juste avant de mourir. Alors que Don Pèdre, oubliant le pacte conjugal qui le lie à Maria, est sur le point de couronner sa nouvelle femme Blanche de Bourbon, elle se précipite sur l'autel et, devant le peuple castillan réuni, « *met la main sur la couronne* » (V, 10). Révélant son identité d'épouse cachée du roi, Maria « *pose la couronne sur sa tête* » et lance ces mots de défi aux soldats qui essaient de l'arrêter : « Qui de vous chassera la reine de Castille ? » Une fois obtenus le pardon du vieux père qui l'avait maudite et l'attestation d'amour de Don Pèdre – « Maria ! Mon bonheur !... c'est toi seule que j'aime ! / À toi mon cœur, ma vie, à toi mon diadème ! », lui dit-il repentí de l'avoir abandonnée –, l'héroïne se poignarde en remerciant Dieu. Voici ses derniers mots :

Ah ! Dieu m'a regardée à mes derniers instants !
Son éternel courroux ne m'a point condamnée ;
Car mon père pardonne... et je meurs couronnée !

La tragédie se termine sur les vers féroces que Don Pèdre, se faisant terrible et impitoyable après la mort de Maria, adresse aux courtisans qui l'ont poussé à abandonner la femme aimée :

Je vous hais, je vous chasse, et je vous maudis tous !...
Elle n'est plus !... c'était votre ange tutélaire !
Un seul de ses regards désarmait ma colère.
Messagère de paix, elle aurait fait bénir
Un nom que flétrira peut-être l'avenir !...
Tremblez tous maintenant !... quand Maria succombe,
Don Pèdre le Cruel se dresse sur sa tombe.

Cette reine d'un moment qu'a été Maria Padilla a présenté au peuple et à la cour l'aspect humain et miséricordieusement féminin du pouvoir ; Don Pèdre, devenu « le Cruel », s'apprête à en montrer la face obscure et impitoyablement masculine. Personnage redevable à l'Inès de Castro mise en scène par Arnault, Maria Padilla incarne l'aspiration

de la femme de mérite à la conquête du trône – et de manière plus générale à la réussite sociale – ainsi que la frustration de cette aspiration légitime, niée par une société tragiquement immobile et arriérée.

Dans *Jane Grey*, enfin, la jeune rivale de Marie Tudor est couronnée par ses partisans à son corps défendant. Jane est contrainte d'accepter ce rituel tout en sachant que la couronne qu'on lui impose sera la cause de sa propre mort. Lorsque le duc de Northumberland invite Lord Cranmer à couronner la jeune femme – « Attachez ce bandeau sur le front de la reine, / Cranmer, et par ses droits saintement attestés, / Faites parler le Dieu que vous représentez », ordonne-t-il –, elle répond de la sorte : « [...] Des grandeurs s'ouvre à mes yeux l'abîme. / Je suis prête... Cranmer, couronnez la victime ! » (III, 3). Le dialogue qui accompagne la cérémonie du sacre voit un décalage significatif entre les formules solennelles prononcées par Lord Cranmer et les sentiments de culpabilité et de soumission exprimés avec insistance par Jane :

CRANMER (*Il attache le diadème sur le front de Jane*)
C'est l'instant solennel ! Femme, point de remords ;
Donne à ton âme ici la grandeur de ton sort.
Oui, par le Tout-Puissant, au trône je t'appelle !
Au front de la vertu que la couronne est belle !
Porte sans chanceler le poids d'un tel honneur,
Car tu l'as mérité...

JANE

Pardonne-moi, Seigneur !

CRANMER
Si Dieu du haut du ciel donnait le diadème,
Un ange sur ton front le placerait lui-même.
Règne, punis, absous, toute force est en toi ;
Défends nos saints autels...

JANE

Seigneur, pardonnez-moi !

CRANMER, *la conduisant vers le trône*
Lève-toi maintenant, et que ma main te guide
Vers la place où des rois la majesté préside.

JANE, *montant sur le trône*
Ceux qui portent ici le glaive et l'encensoir,
Sur ce royal écueil veulent me faire asseoir ;
J'y monte !... et si de Dieu j'offense la justice,
Que sur moi seule un jour sa main s'appesantisse !

En acceptant la couronne, Jane Grey s'offre à Dieu comme bouc émissaire pour sauver ses amis et son peuple ; elle monte sur le trône comme l'on monterait sur l'échafaud³⁸⁶, tout en sachant parfaitement que Dieu et Marie Tudor la puniront de son *hybris*. Jane se rend compte la première, au moment même où elle est sacrée reine d'Angleterre, de la nature factice de son propre couronnement ainsi que de la vanité de tout pouvoir temporel³⁸⁷.

En conclusion, après avoir documenté les développements de la scène du sacre factice tout au long de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, nous pouvons affirmer qu'elle occupe une place capitale et foncièrement emblématique dans l'imaginaire tragique du XIX^e siècle. Douée d'un potentiel spectaculaire inédit et caractérisée par une brièveté et une autonomie à l'égard de l'intrigue qui en font une sorte de parenthèse gratuite et non fonctionnelle à l'avancement de l'action³⁸⁸, cette scène introduit dans la tragédie, dès la Restauration, quelques-uns des traits de modernité qui sont à la base du théâtre romantique. Mais surtout, grâce à sa capacité d'agglomérer des significations modernes et d'incarner une conception renouvelée du tragique – conception profondément ancrée dans le contexte historique post-révolutionnaire – cette situation dramatique constitue l'un de ces moments heureux où le langage métaphorique du produit artistique réussit à se faire expression de la conscience d'une époque.

³⁸⁶ Soulignons que l'association entre le trône et l'échafaud est un *topos* du drame hugolien. Dans le cinquième acte de son *Cromwell*, en particulier, Victor Hugo se sert amplement du rapprochement symbolique entre ces deux éléments.

³⁸⁷ La candeur et la fragilité de Jane Grey devaient être valorisées, dans les intentions de Soumet, par le jeu de la jeune et candide Rachel. Cependant, suite à une dispute entre le dramaturge et l'actrice, Soumet retira son *Gladiateur* et sa *Jane Grey* du Théâtre-Français et les fit représenter à l'Odéon. Le rôle de Jane fut confié à Mlle Naptal ; Soumet et Rachel ne se réconcilièrent qu'en 1846, lorsque l'actrice interpréta le rôle-titre dans la reprise de la *Jeanne d'Arc* de Soumet au Théâtre-Français. Sur les rapports entre Soumet et Rachel, voir Samuel IRVING STONE, « Rachel and Soumet's *Jeanne d'Arc* », *Publications of the modern language association of America*, Baltimore, Déc. 1932, vol. XLVII, 4, pp. 1130-1149.

³⁸⁸ Le tableau du couronnement temporaire ne saurait s'accorder à la norme classique de l'organicité de chaque scène par rapport à l'ensemble de la composition dramatique. Cette scène prouve donc que le principe classique de la construction « à rebours » ne peut être appliqué que partiellement à la tragédie du XIX^e siècle. Sur ce principe génétique et structurel du théâtre classique, voir Georges FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, op. cit.

VII. L'ombre de la Révolution et la réflexion sur les formes de gouvernement

En méditant sur la nature du pouvoir et sur les prérogatives du monarque, les dramaturges de la Restauration entendent avant tout définir les principes qui doivent sous-tendre la reconstruction politique de la France après la chute de l'Empereur. Fixer ces principes signifie en premier lieu, comme nous l'avons déjà vu, réfléchir sur l'épopée napoléonienne et plus encore sur celle, aussi marquante qu'ineffaçable, de la Révolution. Les hommes du XIX^e siècle s'interrogent sans cesse sur l'expérience révolutionnaire, sur son legs précieux ainsi que sur ses répercussions funestes, en en exaltant les conquêtes ou en en déplorant les excès. Aucune représentation de révolutions ou de révoltes populaires sur la scène tragique française ne peut plus être considérée comme innocente et dépourvue d'une signification politique après les événements de l'histoire récente. L'évocation d'une quelconque révolution ou guerre civile comporte nécessairement l'allusion aux faits qui ont suivi 1789, allusion qui peut être alternativement connotée de manière positive ou négative selon l'orientation idéologique de l'auteur qui s'en sert.

Rien n'est plus controversé que les jugements du théâtre, miroir des sentiments d'une opinion publique partagée, sur la Révolution et ses conséquences socio-politiques. Dans les premières années de la Restauration, la réprobation des mouvements insurrectionnels et des discordes civiles est à peu près unanime. L'allusion aux jours révolutionnaires se teinte de couleurs sombres même dans les ouvrages d'auteurs libéraux comme Hyppolite Bis et Antoine-Vincent Arnault. Le premier compose son *Lothaire* afin de « démontrer que les dissensions intestines et les guerres de famille sont les plus grands fléaux des peuples » ; de même, dans son *Germanicus*, le deuxième met dans la bouche d'Agrippine la description suivante du soulèvement anti-gouvernemental (II, 6) :

L'outrage, la vengeance, hélas ! Tout fut terrible,
Dans ces jours de révolte et d'opprobre et d'horreur,
Où, dans le repentir retrouvant sa fureur,
Le rebelle entraînait le rebelle au supplice,
Et se faisait bourreau pour n'être pas complice !

Pendant ces années de pacification provisoire, toute rébellion contre l'ordre social acquis, associée à la guerre civile et aux jours sanglants de la Terreur, est automatiquement condamnée. À ce propos, nous avons déjà vu comment Métellus, dans le *Sylla* de Jouy,

exalte le rôle pacificateur du dictateur en évoquant la période funeste où « [...] un peuple sans frein, aveugle en sa furie, / À la voix d'un tribun immolait la patrie, / Renversait les autels, brisait le joug des lois, / Et des patriciens osait peser les droits » (I, 1)³⁸⁹. La révolution politique est considérée dans ce cas comme une vague dévastatrice et irrationnelle, comme un mouvement anarchique et sacrilège qui mine les fondements mêmes de la civilisation.

Pour un ultra comme Alexandre Guiraud, la révolution politique anti-monarchique est l'acte anti-patriotique par excellence, la nation s'identifiant pleinement avec son roi. Dans *Le Comte Julien ou l'Expiation*, c'est ainsi que la voyante Lydda reproche à Fernand d'avoir voulu s'opposer à son propre souverain en mettant la patrie en danger (I, 5) :

Où tu voyais ton roi l'honneur marquait ta place.
C'est ainsi qu'un grand cœur eût vengé sa disgrâce.
Le cri de la patrie étouffant les discords
Doit contre l'étranger unir tous les efforts ;
Dans le péril commun il n'est plus d'adversaires ;
Tous les vrais citoyens ne sont plus que des frères.

De même, lorsque Fernand essaie de pousser son père Julien à la rébellion et à la vengeance contre un monarque coupable, le comte lui répond de la sorte (III, 3) :

Sur qui [faut-il se venger] ! Sur la patrie à tes pieds gémissante !
La patrie envers nous est toujours innocente ;
Tous ses fils sont sacrés, même les rois ingrats.

Avec la description de la guerre civile qu'il met dans la bouche de Lydda au deuxième acte, Guiraud entend évoquer les scènes de cruauté ordinaire qui ont caractérisé l'époque révolutionnaire (II, 4) :

[...] en nos murs quel spectacle !
[...]
La terreur demandant un asile aux tombeaux ;
La faim se disputant d'effroyables lambeaux ;
[...]
Dans les champs dévastés le deuil et l'esclavage ;
Le meurtre et la rapine aidant la trahison :
Partout des pleurs, du sang [...].

³⁸⁹ Voir plus haut, p. 191.

Les cris des orphelins, des veuves désolées,
Me suivaient jusqu'au sein des profondes vallées.

La voyante ne manque pas de faire référence à la profanation des églises et aux violences subies par le clergé : elle évoque « les prêtres de l'autel sur l'autel écrasés », et encore « dans les cloîtres déserts la flamme et le ravage », pour conclure sa tirade en rappelant son errance dans un monde brutalement ravagé et désacralisé : « J'errais, des cloîtres saints et des cités transfuge ; / Dieu n'avait plus de temple, et moi plus de refuge. »

La nécessité d'en finir à jamais avec toute guerre intestine et fratricide est aussi le message central des *Guelfes et les Gibelins* d'Antoine-Vincent Arnault. Dans la scène conclusive de l'ouvrage, Thébaldo, mourant dans les bras de son frère et ennemi Uberti, préconise la paix et la concorde sociales :

[...] Trop longtemps les discordes civiles
Ont ravagé nos champs, ont désolé nos villes,
Divisé les amis, désuni les parents,
Criminels à l'envi sous des noms différents :
Il faut y mettre un terme. Égaul par la misère,
Aux vainqueurs, aux vaincus la paix est nécessaire.

Tout en apparaissant parfois dans les textes d'auteurs libéraux comme Arnault, l'argument de la guerre civile est généralement utilisé par les royalistes comme un épouvantail et comme une arme de dissuasion contre les opposants au régime bourbonien. En agitant le spectre de la guerre intestine, les monarchistes entendent préserver l'ordre social que la restauration de 1815 a imposé et contenir les mécontentements croissants d'une opinion publique majoritairement libérale. Ce n'est pas un hasard si François Andrieux, dans son *Lucius Junius Brutus* de 1830, met dans la bouche du royaliste Vitellius un plaidoyer fondé sur la prévision funeste d'une guerre civile suite à la chute de la monarchie. Les arguments de Vitellius sont ceux dont se sert la propagande royaliste tout au long de la Restauration. S'adressant au peuple romain en révolte, le gendre de Tarquin affirme (II, 7) :

Vous voulez deux consuls pour une année élus !
Du trône protecteur en brisant la bannière,
À mille ambitieux vous ouvrez la carrière ;
Combien d'hommes nouveaux, que tout doit exciter

Sur l'empire à l'envi vont se précipiter !
Vous verrez dans vos murs vingt factions rivales
Nourrir de votre sang leurs discordes fatales :
Craignez, au lieu d'un roi, mille petits tyrans
Naguère vos égaux et sortis de vos rangs,
Enivrés d'une injuste et soudaine opulence,
Et d'un faste orgueilleux étalant l'insolence,
Craintifs, capricieux, l'un de l'autre jaloux :
Pour ces maîtres honteux divisés entre vous,
Dévorés des excès d'une affreuse licence,
Regrettant, mais trop tard, une sainte puissance
Qui vous eût délivrés de ces cruels fléaux,
Vous vous repentirez d'avoir fait tous vos maux ;
Vous connaîtrez alors qu'un roi, fût-il sévère,
N'est point un ennemi ; c'est bien plutôt un père :
Nous goûtons le repos quand il veille pour nous ;
Tous sont libres ; lui seul est l'esclave de tous.

Le républicain Brutus, toutefois, répond en exaltant la rébellion des citoyens opprimés et, tout en déclarant que les sujets ont le droit de destituer un souverain injuste, désigne cette capacité à secouer un joug tyrannique comme l'une des vertus fondamentales d'un peuple libre et fier. C'est ainsi qu'il dénonce les abus du roi Tarquin (et de son fils Sextus) et qu'il soutient la cause révolutionnaire :

Le cruel [Tarquin], ressentant et répandant la crainte,
Repoussait la prière et punissait la plainte,
Et par ses délateurs épiant nos soupirs,
S'efforçait d'étouffer jusqu'à nos souvenirs.
L'attentat de Sextus a comblé la mesure ;
C'en est fait, Rome enfin bannit leur race impure ;
Et nous donnons l'exemple aux peuples mécontents,
Aux peuples par les rois dévorés trop longtemps.

La crainte de la guerre civile soulevée par Vitellius est complètement démontée par le héros républicain ; la discorde et les divisions intérieures deviennent, dans le discours de Brutus, des facteurs d'enrichissement et de prise de conscience collective. C'est ainsi qu'il en défend l'utilité face au peuple :

Ces troubles, ces débats qu'on vous a tant promis,
S'ils sont à redouter, c'est pour nos ennemis :
D'un peuple libre et fier les utiles orages
Affermissent les cœurs, retrempent les courages.

L'exaltation de la lutte populaire pour la liberté et la défense du droit à la révolution sont d'ailleurs des thèmes centraux de la production tragique libérale de la Restauration. Si les poètes ultras associent obsessionnellement la révolution politique à la guerre civile et au fratricide en en soulignant les aspects tragiques et sanglants, les dramaturges libéraux mettent en évidence les aspirations légitimes et les sentiments nobles qui sont à la base d'un mouvement révolutionnaire. Derrière les représentations élogieuses des insurrections populaires d'époque romaine ou médiévale il y a évidemment une intention apologétique à l'égard de la Révolution Française, dont on exalte les acquis socio-politiques et les principes idéologiques fondamentaux, à savoir ceux de la liberté, de l'indépendance et de l'autodétermination des peuples.

L'opresseur – qui peut être identifié à un despote autochtone ou à un dominateur étranger – est la cible principale de tragédies comme les *Vêpres siciliennes* de Delavigne ou le *Guillaume Tell* de Pichat. Dans l'ouvrage de Delavigne, le révolutionnaire Procida est poussé à l'insurrection par un noble « orgueil indocile au joug le plus léger » et se définit fièrement comme « las de courber [s]on front sous un injuste empire » (I, 2). S'il exhorte ses compatriotes à la rébellion, ce n'est que pour « [...] réveiller en eux l'horreur de l'étranger, / L'amour de leur pays, la soif de le venger ». Son action subversive est justifiée par le comportement indigne des occupants français et par les humiliations qu'ils infligent aux Siciliens ; il affirme (I, 1) :

Longtemps j'ai parcouru nos déplorables villes ;
Honteux et frémissant j'ai vu nos champs fertiles,
Aux prêteurs étrangers prodiguant leurs trésors,
Se couronner pour eux du fruit de nos efforts.

La description des outrages accomplis par l'opresseur étranger se fait plus crue et détaillée dans le deuxième acte, où Procida se plaint en déclarant (II, 6) :

Est-il une cité sur ce triste rivage,
Que ne désolent pas le meurtre et le pillage ?
[...]
Tout un peuple au travail attaché par la crainte
Ranime en gémissant son industrie éteinte ;
Il s'épuise à payer leurs plaisirs onéreux ;
Rien ne les satisfait, rien n'est sacré pour eux.
Que ne profanent pas leurs mains insatiables ?
Des temples dépouillés les trésors vénérables,

Abandonnés en proie à leur cupidité,
Sont bientôt dévorés par un luxe effronté.

Dans ces conditions, le spectateur ne peut certainement pas blâmer les Siciliens de vouloir se libérer d'un « despotisme horrible » et d'un « joug insupportable » (II, 6). L'affirmation du droit populaire à la liberté, qui doit forcément passer par une révolution sanglante, prévaut nettement dans ce cas sur la défense des principes de paix et d'ordre social.

De même, dans la pièce de Pichat, les représentants des trois cantons suisses s'insurgent, disent-ils, « pour laver [leurs] affronts trop longtemps impunis », pour en finir avec les abus de l'occupant autrichien. La révolution est donc exaltée en tant que moyen extrême de reconquête d'une dignité niée : « Non, l'homme ainsi foulé, libre, alors se relève, / Et quand tout autre espoir lui manque, il a le glaive ! », déclare l'un des rebelles (II, 6). Au cinquième acte, Guillaume Tell se demande si son dessein de pousser le peuple à l'insurrection et de tuer l'affreux gouverneur Gessler est moralement acceptable. En tuant Gessler deviendrait-il un héros libérateur ou un meurtrier déplorable comme le régicide Jean de Souabe ? Son hésitation, cependant, ne dure qu'un instant, juste le temps de réaliser que Jean de Souabe agissait par ambition alors que lui, Guillaume, agit pour sauver sa famille et sa patrie (V, 3). C'est en prononçant ces vers que Tell repousse ses scrupules moraux :

Qu'ai-je dit ? Dois-je donc d'un père qu'on opprime
Comparer la défense et la noble action,
Aux sanglants attentats nés de l'ambition ?
[...]
Je venge la nature, et lui l'a violée.
Ma cause, à son forfait, ne peut être égalée ;
L'avenir, mon espoir, son juge accusateur,
Dira : Jean parricide et Tell libérateur !

Il est donc des révolutions, et même des régicides, qui sont pleinement justifiés : les valeurs de la défense de l'intégrité familiale et nationale sont supérieures à celle du respect de l'autorité constituée. C'est sur la base de ce principe que Guillaume Tell tue finalement le gouverneur autrichien en devenant le sauveur et le libérateur de la Suisse.

En ce qui concerne le thème du droit à la révolution, nous pouvons citer encore le *Sylla* de Jouy et le *Fiesque* d'Ancelet, pièces centrées sur le choc entre la tyrannie et l'aspiration populaire à la liberté républicaine. Ce thème garde une place importante à

l'intérieur de la tragédie des années 1830 et 1840, lorsque la Révolution de Juillet et, dans un deuxième temps, les ferments anti-orléanistes réactualisent les grands motifs révolutionnaires. À ce propos, nous avons déjà eu l'occasion de mentionner les appels à l'insurrection anti-romaine que Norma et son père Orovèse adressent aux Gaulois dans la *Norma* de Soumet : « Quand c'est pour s'affranchir, la révolte est sacrée », déclare Orovèse (I, 2)³⁹⁰. Un autre ouvrage tardif de Soumet, le *Gladiateur*, ainsi que la *Lucrèce* de Ponsard et la *Virginie* de Latour de Saint-Ybars, présentent également un peuple en révolte contre un pouvoir tyrannique et immoral : le régime de l'allusion, fondé sur la stratégie de la projection historique, permet aux poètes tragiques français de persévérer dans leur relecture et dans leur apologie de la Révolution tout au long de la première moitié du XIX^e siècle. Lorsqu'en 1850 Ponsard peut finalement donner une représentation directe de l'époque révolutionnaire, sa peinture complexe et nuancée de l'épisode de Charlotte Corday nous fournit un bilan équilibré et une synthèse parfaite des interprétations controversées que le XIX^e siècle a donné de la Révolution. Dans le discours final de Danton, elle est décrite comme un événement à la fois « terrible » et « grand », sanglant et fécond, une épopée meurtrière et immortelle que l'on ne peut que maudire et bénir en même temps³⁹¹.

La réflexion sur le droit à la révolution se lie étroitement à celle sur les différentes formes de gouvernement : faut-il préférer la monarchie ou la république, le pouvoir d'un seul ou de plusieurs ? Ou plutôt, comment peut-on préserver l'autorité royale sans qu'elle se transforme en tyrannie, ou garantir la liberté populaire sans qu'elle tourne en licence ? Prouvant que le peuple est capable de défendre ses droits contre tout abus tyrannique et en même temps que la rébellion légitime peut dégénérer en guerre civile et en excès fratricide, la Révolution a soulevé ces questions sans y donner des réponses satisfaisantes. Ces questions sont autant de points de réflexion que les auteurs tragiques de la Restauration ne cessent de sonder, s'interrogeant sur l'essence et sur les prérogatives du pouvoir.

C'est en particulier à partir des années 1824-1825, au moment du passage historiquement critique de la couronne de Louis XVIII à Charles X, que la scène de la discussion sur les différentes formes de gouvernement devient un véritable *topos* dramatique. Dans son *Fiesque* de 1824, Ancelot met en scène une altercation entre le protagoniste et Verrina pour démystifier l'idée de liberté républicaine. Lorsque Verrina

³⁹⁰ Voir plus haut, pp. 175-176.

³⁹¹ Voir plus haut, pp. 181-182.

exhorte Fiesque à la révolution contre les Doria et à la lutte pour la liberté, ce dernier s'exprime de la sorte (I, 5) :

Mais cette liberté qu'est-elle ? L'anarchie !
Qu'oses-tu désirer et quel est ton espoir ?
Au peuple déchaîné livre un jour le pouvoir :
Que verrons-nous alors ? La révolte insolente
De la flamme et du glaive armant sa main sanglante,
Donner, ôter l'empire, immoler tour à tour
L'idole de la veille et l'idole du jour ;
[...]
Je fuis une anarchie en malheur si fertile,
Et j'accepte un tyran, pour n'en pas avoir mille.

Si Fiesque décide de promouvoir une révolte contre les Doria, ce n'est que pour s'emparer du pouvoir lui-même ; c'est au pouvoir qu'il aspire, non pas à la liberté. C'est par ces vers qu'il détrompe sa femme Léonor, qui le croyait voué à la cause républicaine (IV, 4) :

[...] as-tu pu le penser,
Que Fiesque, dans nos murs, ramenant la licence,
Au noble Doria ravirait la puissance,
Pour la jeter aux mains de quelques factieux,
D'un peuple dégradé flatteurs ambitieux ?
Non ! Les lois dès longtemps ont perdu leur empire.
L'or a tout corrompu, la république expire.
Pour qu'un peuple soit libre, il lui faut des vertus.
Rome dégénérée eût-elle des Brutus ?
Les temps sont accomplis, Gène a besoin d'un maître ;
Sous le sceptre d'un roi sa gloire va renaître.
[...]
La liberté ! Leurs bras s'arment pour la défendre ;
Ils jurent son triomphe... ils sont prêts à la vendre !
Ces fiers républicains porteront tous mes fers,
Tu les verras bientôt de dignité couverts,
Demi-tyrans, sortis des discordes civiles,
Fatiguer mon pouvoir de leurs respects serviles,
Du poids de leur orgueil écraser mes sujets,
Et tous, dans mes regards, épiant mes projets,
Devant un peuple entier, qui se courbe en silence,
De leur grandeur nouvelle étaler l'insolence !

La vision de l'homme, et en particulier de l'homme politique, proposée par Fiesque est extrêmement pessimiste : rongés par l'ambition et la soif de pouvoir, tous les citoyens sont prêts, selon lui, à sacrifier leurs idéaux révolutionnaires aux passions les plus basses et

égoïstes. L'idéal républicain n'est qu'une utopie, un rêve irréalisable dans la Gênes corrompue des Doria : il ne reste donc que profiter de l'étourderie et de l'avidité des Génois pour devenir leur maître en s'emparant du trône de la ville. C'est ainsi que Fiesque oppose son regard désenchanté et ses desseins pragmatiques à l'utopie républicaine de Verrina (V, 6) :

Quoi ! Pour la liberté ton fanatique amour
Des temps qui ne sont plus rêve encor le retour ?
Veux-tu donc, nourrissant un espoir inutile,
Lorsque tout a changé rester seul immobile ?
Regarde autour de toi, Verrina, que vois-tu ?
Un peuple sans courage, un sénat sans vertu
La discorde partout, nos campagnes désertes
À l'avidité étranger de toutes parts ouvertes
L'or corrompant les lois, les vices triomphants,
La patrie étrangère à ses propres enfants ;
Vois l'Espagne aujourd'hui, demain la Germanie,
Dans nos murs tour à tour fonder leur tyrannie,
Et chassant nos vaisseaux de l'empire des mers,
Se disputer l'honneur de nous donner les fers.
Il est temps qu'un guerrier, réveillant la victoire,
Rassemble les débris de cet état sans gloire,
Et force les génois à des destins nouveaux.
Tels sont mes vœux, tel est le but de mes travaux.
Le ciel à cet honneur appelle mon courage ;
Doria l'a tenté, j'achève son ouvrage.

Ne voulant pas se soumettre à un nouveau maître, Verrina poignarde Fiesque et exhorte le peuple à continuer la révolution sans ce traître de la cause républicaine. Cependant, voyant leur chef mourant, les citoyens refusent de mener à bout la révolte et se résignent au retour du roi Doria. Fiesque avait donc raison ; ses propos cyniques sur la lâcheté et la mesquinerie des hommes se révèlent bien plus fondés que les vellétés idéalistes de Verrina : « [...] Ils ont besoin d'un maître ! / Tu les as méconnus !... Doria va paraître ! », dit Fiesque à son assassin avant d'expirer (V, 7). Malgré son évolution graduelle vers le libéralisme, Ancelot semble suggérer, avec son ouvrage d'inspiration schillérienne, que la monarchie reste la seule forme de gouvernement envisageable et le seul antidote politique contre l'anarchie et le désordre social.

C'est à partir de 1825, année du couronnement de Charles X, que les scènes de discussion sur les formes de gouvernement prennent un caractère décidément libéral et anti-monarchique. Dans son *Léonidas*, Pichat conçoit le choc entre les Perses et les Grecs

avant tout comme une confrontation entre deux systèmes politiques opposés, entre absolutisme monarchique et démocratie, entre tyrannie et liberté. Au début de la pièce, le terrible Xerxès exprime sa perplexité face au régime démocratique qui est en vigueur en Grèce ; c'est ainsi qu'il se renseigne sur ce régime pour lui inconcevable auprès de Démarate (I, 1) :

Les Grecs ne sont-ils pas indépendants d'un maître ?
Libres, sont-ils sans crainte ! [...]
Exempts d'un pareil frein, quel pouvoir réponds-moi,
À l'aspect du danger, contient ces Grecs ?

La réponse de Démarate est claire et concise :

[...] La loi :
Cette loi respectée est sur eux plus puissante
Que des supplices vains la terreur menaçante ;
Cette loi, dont nos chefs sont les premiers sujets.

Ancien roi grec en exil, Démarate perdit son trône et sa patrie parce qu'il osa porter atteinte à cette entité sacrée et intouchable qu'est la loi. Son histoire est foncièrement emblématique de la conception grecque du pouvoir politique :

Né sur le trône, et fier de quelques vains exploits,
J'osai, fils de Lycurgue, attenter à ses lois,
Braver la sainteté d'un pouvoir légitime,
Et je vis, de ces lois équitable victime,
Parmi les criminels mon nom enseveli ;
Mon titre souverain, par le peuple aboli.

En Grèce, le roi n'est que le défenseur et l'interprète de la Loi – souveraine incontestable – auprès du peuple, qui est le véritable détenteur du pouvoir. Si le monarque viole la loi, le peuple a le droit de le destituer et d'exercer de manière autonome les fonctions qu'il lui avait temporairement confiées. Un roi grec se trouve donc constamment sous le regard attentif et critique des citoyens, ce regard qui n'épargne certainement pas, à partir de ce 1825, le dernier roi Bourbon français.

La possibilité de juger et de critiquer les actes d'un souverain légitime fait elle-même l'objet de l'une des scènes les plus significatives du *Cid d'Andalousie* de Lebrun.

S'inspirant de la célèbre scène de *Brutus*, où Voltaire représente l'altercation entre le héros républicain et le monarchiste Arons³⁹², Lebrun fait du personnage du Cid le défenseur dogmatique et aveuglement obéissant de la royauté, tout en peignant Don Bustos comme le libéral fier et insoumis, juge lucide des actions du roi débauché. Les raisons d'une monarchie absolue et de droit divin, sur laquelle il faut suspendre tout jugement critique, sont soutenues de la sorte par le Cid (I, 2) :

Ah ! Cessons. De quel droit nous faire ses arbitres ?
Examiner un roi, quand Dieu nous l'a donné,
Et l'a de l'huile sainte au temple couronné !
Marqué dès ce moment d'un sacré caractère,
Il règne ; et nous devons obéir et nous taire.
En quels temps sommes-nous, si l'on peut aujourd'hui
Discuter cette foi qu'il faut avoir en lui !
Du trône et de l'autel étroite est l'alliance ;
Ils veulent l'un et l'autre une même croyance.

Si le Cid, chevalier discipliné et conservateur, conçoit le souverain comme un *primus super pares*, une figure sacrée et inattaquable, Don Bustos ne voit le monarque que comme un *primus inter pares*, comme un être humain quelconque, qui doit gagner la confiance de ses sujets et mériter le titre royal par ses actions et ses vertus. C'est par ces vers que Bustos démystifie le concept de pouvoir de droit divin tout en revendiquant la possibilité de soumettre les actions du roi à son propre libre examen :

J'honore aussi des rois le droit héréditaire,
Mais sans prêter au ciel ce qui vient de la terre.
Font-ils le mal ? Ce droit n'est que profane et vain ;
C'est par le bien lui seul qu'un roi le rend divin.
[...]
Avant donc d'obéir j'ai lieu d'examiner.

Héritier du relativisme et du rationalisme examinateur des Lumières, Don Bustos finit par s'ériger en représentant d'une modernité post-révolutionnaire qui refuse toute idée dogmatiquement imposée et qui ne croit plus à la nature transcendante de l'autorité royale. Selon Bustos, les dispositions royales, qui ne traduisent pas la volonté divine mais

³⁹² Dans la pièce de Voltaire cette scène se trouve dans la deuxième scène du premier acte.

seulement les intérêts d'une classe dirigeante insolente, ne doivent être exécutées que quand elles sont rationnellement fondées et moralement justes :

Je ne concevrai pas qu'un dévouement égal
Exécute en aveugle ou le bien ou le mal :
La foi que je comprends, libre et mieux éclairée,
Sur la vertu du roi veut être mesurée.

Le Cid, au contraire, représentant de l'obéissance inconditionnelle et arbitraire à l'égard de l'autorité, incarne cette époque révolue où le principe de la soumission au roi n'était pas en discussion, où le dogme prévalait sur la raison, où les souverains et les pères, autorités incontestées d'une société patriarcale et hiérarchiquement structurée, pouvaient se soustraire au jugement critique de leurs sujets et de leurs fils. « Des princes castillans soldat héréditaire, / J'obéis, sans juger mon roi plus que mon père », déclare le Cid en affirmant ses principes régressifs. Son fanatisme royaliste, cependant, véritable moteur de l'action tragique, est la cause de tous les malheurs qui se suivent au cours de la pièce : le spectateur ne peut donc que rejeter ses idées rétrogrades en adhérant à celles, plus modernes et éclairées, du libéral Don Bustos. Au dernier acte, la lumière de la raison et de la vérité éclaire enfin le Cid : « [...] quelle affreuse lumière ! / De mon aveugle honneur l'insensé dévouement / D'un roi faible et coupable était donc l'instrument ! », s'exclame-t-il en prenant conscience de ses erreurs (V, 11). L'effondrement de la foi monarchiste de ce héros conservateur marque symboliquement la fin du monde médiéval – où plutôt, pour les spectateurs français de 1825, la fin du monde pré-révolutionnaire – et le début d'une nouvelle époque, d'une modernité qui a définitivement refusé le mythe royal.

En 1829, lorsque Charles X a désormais perdu la confiance de ses sujets et que la nécessité d'un changement politique s'impose, le *Marino Faliero* de Delavigne semble dénoncer l'écart qui s'est creusé entre le pouvoir et les Français et suggérer au roi de se rapprocher du peuple, de récupérer cet appui et ce consensus populaires dont il est désormais privé. Se mêlant au peuple vénitien et le poussant à la rébellion contre les privilèges d'une noblesse débauchée et les injustices d'une société corrompue, Faliero incarne l'aspiration au rachat d'un pouvoir qui entend remédier à ses erreurs et sceller un nouveau pacte avec les classes populaires. C'est ainsi que le Doge harangue la foule des Vénitiens prêts à la révolte (III, 3) :

Frappez donc ! Dans son sang noyez la tyrannie ;
 Venise en sortira, mais libre et rajeunie.
 Votre vengeur alors redevient votre égal.
 Des débris d'un corps faible à lui-même fatal,
 D'un État incertain, république ou royaume,
 Qui n'a ni roi, ni peuple, et n'est plus qu'un fantôme,
 Formons un État libre où régneront les lois,
 Où les rangs mérités s'appuieront sur les droits,
 Où les travaux, eux seuls, donneront la richesse ;
 Les talents, le pouvoir ; les vertus, la noblesse.
 Ne soupçonnez donc pas que, dans la royauté,
 L'attrait du despotisme aujourd'hui m'ait tenté.
 Se charge qui voudra de ce poids incommode !
 Mes vœux tendent plus haut : oui, je fus prince à Rhodes,
 Général à Zara, Doge à Venise ; eh bien !
 Je ne veux pas descendre, et me fais citoyen.

Si cette tirade est loin d'influencer Charles X, qui se prépare à promulguer ses célèbres ordonnances, elle semble préfigurer, néanmoins, l'avènement de la société démocratico-bourgeoise, dirigée par le Roi des Français Louis-Philippe, qui s'instaure avec la Révolution de Juillet³⁹³.

Après 1830 et l'altercation entre les partisans de la monarchie et ceux de la république mise en scène par Andrieux dans *Lucius Junius Brutus*³⁹⁴, il faut attendre les années 1840 et la résurgence de l'opposition républicaine pour retrouver, à l'intérieur des ouvrages tragiques, des scènes significatives de discussion sur les formes de gouvernement. La plus intéressante de ces scènes est sûrement celle que Ponsard insère dans sa *Lucrece* et qui contient les réflexions politiques de Brutus (II, 2). Le héros, s'adressant à son ami Valère, écarte immédiatement l'idée de remplacer Tarquin par un autre monarque ; il déclare :

Valère, si mon vœux doit prévaloir, ni moi,
 Ni personne jamais ne se nommera roi.
 Tarquin fut un tyran; un autre pourrait l'être.
 Rome, telle qu'elle est, n'a plus besoin d'un maître.

Pour remédier à la décadence des mœurs qui afflige Rome et revenir à la pureté originelle, affirme encore Brutus, « il n'est qu'un seul moyen, et c'est la liberté ». Si la monarchie

³⁹³ À ce propos, voir l'article de Pierre LAFORGUE, « *Marino Faliero* de Casimir Delavigne, ou Carnaval et tragédie », dans *Tragédies tardives. Actes du Colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998*, op. cit., p. 184.

³⁹⁴ Voir plus haut, p. 121 et pp. 208-209.

peut facilement se transformer en tyrannie, la démocratie est aussi dangereuse puisqu'elle peut dégénérer en licence et en anarchie. C'est par ses vers, par conséquent, que Brutus s'exprime contre le gouvernement de la « multitude » :

Le peuple turbulent, qui suit sa passion,
Est une proie acquise à chaque faction.
Celui qui sait le mieux flatter l'aveugle masse,
Entraîne son suffrage, et gouverne à sa place ;
[...]
Laissons les sénateurs exercer leur tutelle ;
[...]
Conservons, en un mot, ce qui fut autrefois.
Je ne veux rien changer à Rome que les rois.

Après avoir écarté la monarchie aussi bien que la démocratie, Brutus révèle finalement ses préférences sur la forme de gouvernement que Rome devrait adopter. Son dessein est celui de créer un compromis entre la conception politique spartiate et celle d'Athènes :

– Sparte divise en deux l'autorité royale ;
De ses deux rois rivaux la puissance est égale ;
En sorte que chacun, sur l'autre ayant les yeux,
Lui sert de frein au mal, et d'aiguillon au mieux.
Ainsi l'un contient l'autre, et cet heureux partage
Tourne leur jalousie au commun avantage.
Mais un règne trop long fait des loisirs trop grands.
L'habitude du trône engendre des tyrans.
– Il vaut mieux en cela suivre la loi d'Athènes :
Alors que la carrière a des bornes certaines,
L'ambition des chefs, ardente à s'illustrer,
Se hâte et ne prend pas le temps de conspirer.
Aucun d'eux n'est tenté d'abuser de l'empire,
Car chacun à son tour craint de l'éprouver pire,
Sachant que le pouvoir lui glisse dans la main,
Qu'il commande aujourd'hui pour obéir demain.
Puisque ainsi chaque mode a son côté plus sage,
Je voudrais qu'on puisât dans l'un et l'autre usage ;
Que Rome, comme Sparte obéît à deux chefs,
Mais prescrivît un terme à leurs pouvoirs plus brefs,
Et, pour choisir le point qu'Athènes nous enseigne,
Dans le cercle d'un an bornât leur double règne.

Ce n'est certainement pas un hasard si cette *Lucrèce*, où l'on conteste la monarchie en annonçant l'avènement d'une république mitigée par le pouvoir consulaire, connut une

reprise à succès au Théâtre-Français après la Révolution de 1848³⁹⁵. Le républicain Ponsard, dont le personnage de Brutus est le porte-parole, a capté et transposé au théâtre les ferments anti-orléanistes qui se soulèvent au cours des dernières années de la Monarchie de Juillet³⁹⁶.

Dans ce cas, comme dans tous les autres ouvrages où l'on met en scène des discussions sur les différentes formes de gouvernement, le théâtre tragique traduit un sentiment incoercible d'instabilité et de précarité politico-sociale, ce sentiment qui, associé au désir constamment frustré de trouver la formule politique appropriée à la France post-révolutionnaire, hante l'opinion publique française tout au long de la première moitié du XIX^e siècle.

³⁹⁵ Sur cette reprise, qui vit Rachel comme interprète principale et qui connut vingt représentations entre 1848 et 1851, voir Camille LATREILLE, *La fin du théâtre romantique et François Ponsard*, op. cit., pp. 178-179.

³⁹⁶ Dans son article sur *Lucrèce*, Olivier Bara met en évidence le « double régime de la métaphore politique » qui caractérise l'ouvrage de Ponsard. Toutefois, si en 1843 la pièce pouvait effectivement se prêter à des interprétations républicaines aussi bien qu'à des lectures légitimistes, elle perd toute ambiguïté idéologique lors de sa reprise de 1848, ne gardant plus que sa connotation républicaine. Sur la « réversibilité des lectures idéologiques suggérées par la pièce » lors de sa création en 1843, voir Olivier BARA, « Le triomphe de *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle*, op. cit., p. 165.

VIII. La question religieuse

La réflexion sur le pouvoir menée par le théâtre tragique de la Restauration et de la Monarchie de Juillet se lie étroitement à l'interrogation sur la religion et sur le rôle qu'elle doit jouer dans la société post-napoléonienne. La division entre les défenseurs et les détracteurs de la religion (en particulier de la religion chrétienne catholique) est nette : aux partisans d'une restauration religieuse et du retour au pouvoir conjoint du trône et de l'autel s'opposent les héritiers de l'esprit philosophique, prêts à dénoncer l'imposture, le fanatisme et les ambitions temporelles de l'Église.

Le poète tragique qui s'interroge le plus ouvertement sur le rapport entre histoire et religion en réfléchissant sur les implications morales et métaphysiques des événements révolutionnaires est Alexandre Guiraud. Dans la préface de son *Comte Julien*, il affirme qu'aucun parti politique n'est sorti en vainqueur de ces événements : la Révolution n'a été que l'instrument de la Providence divine, la manifestation de la colère de Dieu, qui a voulu punir à la fois les rois injustes et les peuples rebelles. C'est en tenant compte des desseins de la Providence que les souverains légitimes restaurés doivent recomposer l'ordre politique d'une Europe ébranlée. Tout en célébrant la victoire de la Providence sur les intérêts particuliers des factions, Guiraud prend parti pour un pouvoir légitime éclairé par les enseignements divins ; il écrit :

Quels sont en effet les partis, quelles sont les nations auxquelles est demeuré l'avantage dans cette lutte terrible où la révolution française a engagé l'Europe ? Aucune ne l'a emporté. Dieu seul est resté vainqueur ; Dieu, qui, après avoir châtié les uns par les autres, a fini par rétablir tout ce qu'il avait détruit ; salutaire avertissement donné aux peuples de ne pas porter la main sur les légitimités qu'il a consacrées ; leçon imposante donnée aux rois, de faire aimer à leurs peuples les droits qu'ils doivent respecter, et dont il punit toujours la violation sur la dynastie qui l'a provoquée³⁹⁷.

La pièce introduite par cette préface se propose de montrer les effets funestes de la double trahison de la patrie et de la religion. Traître de l'Espagne, le jeune Fernand est avant tout un apostat, qui ne manque pas de railler la crédulité et la superstition chrétiennes. À la foi inspirée de la voyante Lydda, il oppose son scepticisme rationaliste :

³⁹⁷ Alexandre GUIRAUD, *Préface du Comte Julien ou l'Expiation*, Paris, Boullard et Tardieu, 1823, pp. IX-XXVII. Voir pp. XII-XIII.

« Penses-tu m'imposer ce vulgaire respect, / Ces superstitions, et cette foi stupide / Qu'accorde à ta folie une foule timide ! » (I, 5), s'exclame-t-il en répondant aux prédictions tragiques de Lydda. La conversion de Fernand au culte musulman n'est que le produit d'un calcul politique ; son rapport intéressé et utilitaire à la religion émerge clairement lorsqu'il rassure sa maîtresse Aurélie, épouvantée par l'idée de devoir se marier auprès « des autels étrangers » et de devoir « rendre un autre dieu garant de [leurs] promesses ». La réponse de Fernand est emblématique de son opportunisme cynique et immoral (I, 3) :

Que m'importe l'autel qui va m'unir à toi !
Crois-tu qu'à tant d'erreurs j'accorde quelque foi ?
Je crois à mes succès qui m'appellent au trône ;
Et j'adore le dieu qui m'offre une couronne.

L'autre réponse offerte aux craintes d'Aurélie est celle de Zéila, nourrice musulmane, qui opère une comparaison d'ordre moral entre sa religion et la foi chrétienne. C'est par les vers suivants que Zéila essaie d'initier la jeune femme espagnole au culte des plaisirs et des passions (I, 1) :

Aimez l'heureux Fernand, croyez en vos désirs,
Et votre nouveau dieu si facile aux plaisirs :
Laissez tous vos chrétiens, dans leurs temples austères,
S'instruire obscurément à leurs sombres mystères ;
Venez à nos autels, notre culte est l'amour [...].

L'hédonisme insouciant prêché par la nourrice, toutefois, ne fait que prouver l'infériorité éthique de la religion musulmane, dont la peinture proposée par Guiraud trahit les clichés liés à la prétendue luxure orientale et à la pratique de la polygamie.

Par leur apostasie et leur impiété, Fernand et Aurélie s'exposent inévitablement à la colère divine : se découvrant coupable d'inceste et de parricide, Fernand se suicide en laissant sa femme et sœur Aurélie en proie au remords. La Providence, qui s'exprime à travers la voix inspirée de Lydda, châtie inéluctablement la *hybris* des impies et des renégats. On ne renie pas impunément les croyances et les mœurs de ses propres ancêtres : voilà l'avertissement, le message moral et idéologique qu'un poète ultra comme Guiraud adresse, par son *Comte Julien*, à la France restaurée.

Une apologie de la morale judéo-chrétienne est également proposée en 1831 par le *Moïse* de Chateaubriand. Le poète y met en scène le contraste entre deux peuples et deux systèmes axiologiques opposés : d'un côté nous avons les Hébreux avec leurs principes éthiques stricts et solides, privilégiant l'esprit au corps et l'être au paraître, de l'autre nous trouvons les Amalécites, prisonniers des sens et des plaisirs trompeurs d'ici-bas, défenseurs d'un hédonisme luxurieux et éphémère. Au chœur des jeunes femmes israélites, qui termine le premier acte sur une exhortation à la continence – « Ah ! Fuyons, fuyons, mes sœurs, / Des passions les trompeuses douceurs ! », chantent-elles (I, 6) –, s'oppose significativement l'hymne aux jouissances terrestres entonné par les filles amalécites à la fin du cinquième acte, hymne qui se développe autour du refrain « Il n'est de bon que les plaisirs » (V, 5). Les différences entre les principes moraux de la foi israélite et ceux de la foi amalécite sont également soulignées par la belle Arzane, qui essaie de séduire Nadab et de le convertir au culte de l'amour et des plaisirs charnels. Nouvel avatar du serpent édénique et incarnation de la tentation satanique, Arzane charme Nadab en lui vantant les avantages de la religion d'Amalec ; elle déclare (II, 2) :

Amalec et Jacob diffèrent de maxime,
 Il est vrai : nous croyons, sans nous en faire un crime,
 Qu'aimer est le bonheur, plaire un don précieux,
 Et que la volupté nous rapproche des dieux.
 Sous des berceaux de fleurs, nos heures fortunées
 S'envolent mollement l'une à l'autre enchaînées.
 Le dieu que nous servons approuve nos désirs :
 Dans une île féconde, au doux chant des plaisirs,
 La beauté l'enfanta sur les mers de Syrie ;
 Il préside en riant aux banquets de la vie.

Succombant à la tentation, Nadab trahit sa patrie et sa religion pour suivre la belle reine des Amalécites. Le châtement qui s'abat sur Nadab, foudroyé au cinquième acte, est l'expression de la vengeance divine contre tout apostat et traître des traditions du peuple élu.

Toujours en 1831, alors que Chateaubriand recourt à un sujet biblique pour orienter la nouvelle société louis-philipparde vers la fidélité aux valeurs judéo-chrétiennes, Soumet poursuit le même but avec sa *Norma*, où il oppose à la violence de la religion des Gaulois et au libertinage païen du proconsul Pollion l'éthique chrétienne de la nourrice Clotilde. Le dramaturge conçoit la religion gauloise comme un culte violent et barbare, fondé sur la

vénération du terrible Irminsul, dieu belliqueux et assoiffé de sang humain. Décrit comme cruel et sauvage, le culte gaulois est soumis aussi à d'autres types de critiques, aussi bien d'ordre moral que d'ordre rationnel. En particulier, c'est le païen Pollion qui accuse le peuple gaulois de superstition et ses prêtres – les Druides – d'imposture. Il le fait dans au moins deux occasions ; dans le premier cas, il répond de la sorte aux craintes puérides de son ami Flavius (I, 1) :

Et ! que me font à moi ces prêtres imposteurs,
Ces prodiges grossiers comme leurs inventeurs,
Et, sous un ciel serein, qui dément leur orage,
Ces miracles d'enfants, qui glacent ton courage !

Dans le deuxième cas, Pollion dénonce la fausseté et le caractère oppressif de la religion druidique, en défiant Norma de faire appel à l'aide de ses dieux pour combattre contre Rome (II, 4) :

Que vous servent vos dieux et vos enchantements,
Si, recueillant partout des germes de tourments,
Vous n'arrachez du ciel qu'un feu qui vous consume ?
Dois-je dans tous vos pleurs m'abreuver d'amertume ?
Pensez-vous qu'un soldat soit fait pour écouter
Quelques ordres d'un dieu qu'il vous plaît d'inventer,
Et pour s'entendre dire, après chaque victoire,
Qu'il doit à votre oracle une part de sa gloire ?
Eh bien ! Si c'est à vous que ma gloire appartient,
Vengez-vous, retirez la main qui me soutient,
Irritez les Gaulois, poussez-les contre Rome ;
Dans les mains d'Irminsul placez un glaive d'homme ;
Pour repeupler vos rangs dépeuplez vos tombeaux,
Mettez vos dieux de garde autour de vos drapeaux,
Et voyons si vos dieux, grossissant la tempête,
Jetteront sur mes pas un écueil qui m'arrête.

Le langage utilisé par Pollion, qui parle de « prodiges grossiers » et de « miracles d'enfants », en arrivant même à défier dérisoirement un dieu factice, est celui de la critique rationnelle anti-religieuse d'empreinte voltairienne³⁹⁸. Toutefois, le proconsul ne se limite pas à attaquer le culte gaulois sur le plan rationnel ; il en conteste également les contraintes

³⁹⁸ Le fait que même un catholique comme Soumet utilise tout naturellement ce langage témoigne d'une lexicalisation des formules anti-religieuses voltairiennes. Les auteurs tragiques du XIX^e siècle héritent, bon gré mal gré, de ces formules codifiées, en réactualisant – ne serait-ce que par des expressions figées – les grandes questions provenant de la tradition philosophique.

morales, les « tourments » et l'« amertume », en revendiquant la possibilité de jouir des plaisirs de la vie, tels que la gloire et, de manière sous-entendue – puisque Pollion entend justifier sa propre inconstance sentimentale –, l'amour. La conduite de Pollion est elle-même une apologie, un plaidoyer en faveur de la liberté en amour, liberté par rapport aux contraintes liées à la monogamie et à la responsabilité parentale envers les enfants : le proconsul incarne le paganisme libertin et ses dérivés morales. Les événements tragiques condamnent, dans la même mesure, d'un côté le caractère superstitieux et violent de la religion de Norma, de l'autre la violation de ces liens familiaux sacrés que le libertinisme païen méconnaît.

La critique morale n'atteint donc pas seulement le culte du dieu Irminsul mais aussi la religion païenne, responsable de vénérer les divinités les plus différentes et hétéroclites au détriment du culte le plus important, celui de la famille. À ce propos, il est nécessaire de citer la tirade où Norma annonce la chute de Rome (I, 3) :

D'un bras plus fort que vous et que votre justice,
Rome, sans le savoir, travaille à son supplice.
Regardez ; vous verrez qu'à sa chute inclinant,
Elle épuise sa force en la disséminant ;
Que sa religion, usée et vagabonde,
En ramassant des dieux dans tous les coins du monde,
Du culte domestique annule les autels.

Dans ce contexte, il faut interpréter le « culte domestique » non seulement comme le culte interne, autochtone, mais aussi comme le culte plus strictement domestique, familial, qui comporte la vénération des Lares, des Pénates protecteurs du foyer. Pollion est avant tout responsable d'un crime impardonnable contre la famille. Quand le proconsul cherche à justifier sa propre volonté de partir pour Rome en faisant appel au « devoir », Norma lui répond par une question significative : « Le premier n'est-il pas d'être père ? » (II, 4). Il ne faut pas oublier qu'au moment de la composition de *Norma*, un an après la Révolution de Juillet, le thème de la famille est désormais le motif dramatique par excellence, le motif que le public bourgeois érige en emblème de son propre système axiologique. Dans la querelle qui oppose les romantiques, chantres de l'amour-passion – et parfois de l'adultère – réfractaires à toute logique familialo-matrimoniale bourgeoise, à une sorte d'« école du bon sens » avant la lettre, promotrice de l'apologie du mariage et de la famille en tant qu'institution sociale, l'anti-romantique Soumet ne peut que se ranger du côté de cette

dernière faction. L'infanticide commis par Norma est à considérer comme le complément et la conséquence de la violation de la valeur sacrée de la famille de la part de Pollion ; nous pouvons même affirmer que la transgression de Pollion à l'égard de la morale familiale provoque et préfigure la transgression sanglante de Norma.

Comme nous l'avons déjà dit, Soumet, tout en condamnant les codes éthiques et religieux du sombre monothéisme gaulois et du paganisme libertin romain, propose un code alternatif à ces deux premiers, un modèle moral et religieux totalement positif, à savoir celui du christianisme, incarné par la nourrice Clotilde. Le dramaturge conçoit le christianisme comme la religion de la paix, de la consolation des affligés, de la protection des affections familiales. Au début du troisième acte, nous assistons à une discussion très intéressante entre le petit Agénor, dévot d'Irminsul, et la chrétienne Clotilde, discussion où les principes des deux cultes opposés sont mis en parallèle. Nous citons ici la partie centrale de ce dialogue emblématique (III, 1) :

AGÉNOR

[...]

Dans ta religion est-il des dieux amis
Qui protègent le soir les enfants endormis ?

CLOTILDE

Non pas des dieux, mon fils, mais des anges fidèles.
Ils placent les berceaux à l'ombre de leurs ailes.

AGÉNOR

Si tu les appelais, viendraient-ils à ta voix ?

CLOTILDE

Ils ne sont point pareils à ces dieux que tu vois.
Notre cœur devant eux brûle comme une flamme ;
Mais l'on ne peut les voir qu'avec les yeux de l'âme :
Pour soutenir nos pas, ils avancent la main,
Et nous montrent du ciel l'invisible chemin.

AGÉNOR

Parle encor, prions-les ; adorable mystère,
Je veux avoir un ange au ciel et sur la terre.
Mais quelle image encore adores-tu tout bas ?

CLOTILDE

Une mère portant son enfant dans ses bras.

AGÉNOR

Une femme, un enfant qu'en secret on encense
Peuvent-ils d'Irminsul égaler la puissance ?

C'est le plus grand des dieux, et lorsqu'il a parlé,
De spectres flamboyants tout le temple est peuplé ;
Il habite une grotte où tout lui rend hommage.

CLOTILDE
Veux-tu prier le mien ?

AGÉNOR
Oui.
[...]

CLOTILDE
Que sont près de ce Dieu ces dieux imaginaires ?
Lui, ne réclame pas d'offrandes sanguinaires.
[...]

AGÉNOR, *seul*.
Pourquoi ma mère, hélas ! n'est-elle pas chrétienne ?
J'aurais besoin d'un dieu qui rassure et soutienne.

La sainte famille, une mère avec son enfant : voilà les symboles d'un dieu pacifique et consolateur, qui s'oppose radicalement au dieu impitoyable des Gaulois. À travers la voix de Clotilde, Soumet s'insère dans la querelle qui remet en cause la religion chrétienne. La chute du régime de la Restauration rallume le débat sur la grande question que la Révolution a laissée sans réponse : quel rôle doit jouer la religion chrétienne dans le monde post-révolutionnaire, dans la société moderne dominée par les valeurs positives et bourgeoises ? La réponse de Soumet est bien claire : le christianisme, qui met au centre de son propre système axiologique la famille, est pleinement en accord avec la société bourgeoise et avec la morale familiale qu'elle propose. Exaltant la religion chrétienne en tant que religion de la famille, Soumet fait donc du christianisme la religion bourgeoise par excellence³⁹⁹.

Dans sa *Norma*, d'ailleurs, la victoire du christianisme est scellée par la conversion d'Adalgise, le seul personnage de premier plan que l'on puisse considérer comme pleinement positif. À la fin de son propre parcours spirituel, la jeune femme ne peut que refuser à la fois l'amour de Pollion et le culte d'Irminsul, qui se révèlent également faux et

³⁹⁹ Précisons que le théâtre du XVIII^e siècle, avec la comédie larmoyante et puis le drame bourgeois, thématise déjà amplement la question de la centralité de l'institution familiale. En sacralisant la famille en tant qu'institution clé de la société bourgeoise, la tragédie de la Monarchie de Juillet ne fait donc que s'insérer dans une tradition qui remonte au siècle précédent, tout en essayant de réactualiser et d'adapter le message moral traditionnel à la nouvelle situation politico-sociale.

décevants. Il ne lui reste donc qu'à invoquer l'aide et le pardon du mystérieux dieu consolateur dont elle a eu la révélation soudaine (V, 3) :

Oui, je change d'autels, et sans savoir ton nom,
Dieu qui vient révéler le culte du pardon,
J'invoque pour Norma, dans mes tristes alarmes,
Ce ciel du repentir toujours ouvert aux larmes.

À l'instar de Chateaubriand, après la chute de la Restauration Soumet ne cesse de prendre parti pour le christianisme et d'en chanter le génie.

L'auteur de *Norma* revient d'ailleurs sur la confrontation entre religion chrétienne et religion païenne dix ans plus tard, lorsque, retournant au Théâtre-Français après une longue absence des théâtres parisiens, il met en scène son *Gladiateur*. Cette tragédie, dont l'action se situe dans une Rome impériale dominée par la violence et la corruption, est centrée sur la vie clandestine des premiers chrétiens et sur leurs revendications morales et sociales profondément novatrices. La dénonciation de la fausseté des divinités païennes se lie étroitement, dans ce cas, à la protestation contre une société injuste et impitoyable à l'égard des plus faibles. C'est ainsi que le chrétien Origène, au début de la pièce, décrit la situation politico-sociale romaine : « L'esclavage du peuple en deuil aux pieds des grands, / La démence, les pleurs, la misère importune, / Et sur trois mille dieux pas un pour l'infortune ! »

L'injustice des dieux païens, reflet de l'iniquité impériale, est également soulignée par le gladiateur, au moment où il est traqué et arrêté dans le temple de Jupiter ; s'adressant aux soldats qui le poursuivent, le protagoniste de la tragédie invoque ainsi le dieu païen (III, 2) :

[...] Jupiter, ô roi des immortels,
Pour les infortunés tu n'as donc pas d'autels ?
Quoi ! Me poursuivre encor même aux lieux où nous sommes !
Nier devant les dieux l'égalité des hommes !

La confrontation directe entre les deux religions rivales est enfin confiée aux voix antithétiques du prêtre de Junon et du chrétien Origène. Le premier se limite à exprimer ses perplexités à l'égard d'un dieu obscur, protecteur des misérables et prescripteur de pénitences ; il décrit le dieu chrétien de la sorte (III, 5) :

Dieu des infirmités, du malheur, des alarmes,
Exigeant de la terre un long tribut de larmes ;
Dieu sans trône et sans nom, dans l'opprobre naissant,
Dont vous vous partagez et la chair et le sang [...].

Répondant au prêtre de Junon, Origène s'en prend à l'immoralité et à l'insouciance épicurienne des païens, tout en dénonçant la collusion coupable de leur religion avec un pouvoir cruel et tyrannique. Voici la réplique du chrétien :

Nous pleurons, me dis-tu, le deuil voile nos têtes.
Oui, nous versons des pleurs pour expier vos fêtes !
Nous recueillons tous ceux que ta Rome proscriit,
Pour ouvrir au malheur les bras de Jésus-Christ.
Mais toi, tes dieux sont morts, du jour où la prière
Près de vos Jupiter adora vos Tibère.
Cette fraternité de dieux si différents
Est venue encombrer vos temples de tyrans ;
Et profané partout d'encens illégitimes,
Votre Olympe a croulé sous le fardeau des crimes !

C'est donc sur la portée sociale révolutionnaire du christianisme qu'Origène se concentre. Soumet entend mettre en évidence, à travers la tirade de son personnage, le rôle déterminant joué par la religion chrétienne dans le passage du despotisme, de la corruption morale et de l'iniquité sociale antiques à la liberté, l'égalité et la fraternité modernes. D'ailleurs, les derniers vers de la pièce, qui se termine sur la conversion et le martyre du gladiateur aux côtés du chrétien Flavien, annoncent la fin d'une antiquité de tyrannie et d'esclavage et l'avènement d'une civilisation fondée sur les valeurs humanistes du christianisme. Mourant avec Flavien, le protagoniste s'exclame :

J'offre au Dieu pauvre et nu son martyre et le mien !
Je veux que ce poignard, sur un autel chrétien,
Rappelant quel forfait épouvanta notre âge,
Au monde rajeuni dise : Plus d'esclavage !!!

Tout en invitant le spectateur à réfléchir sur les racines chrétiennes du monde moderne, Soumet souligne la valeur du martyre et de l'attachement héroïque à sa propre foi, thèmes centrales de la sensibilité religieuse du XIX^e siècle. Il le fait aussi à travers la

figure de la chrétienne Néodamie, qui refuse d'abjurer sa religion en renversant l'autel païen (III, 5). Pour réaliser cette scène, l'auteur du *Gladiateur* s'inspire clairement d'une autre tragédie qui thématise le martyre religieux, les *Macchabées* de Guiraud, où, dans une scène analogue, le jeune Éphraïm profane l'autel païen en déchaînant la vengeance d'Antiochus (III, 4). Des *Macchabées* au *Gladiateur*, en passant par les pièces qui représentent Saint-Louis, le théâtre tragique de la Restauration et de la Monarchie de Juillet recourt à plusieurs reprises à la tradition biblique, à l'histoire nationale ou même à la fiction pour proposer au public le modèle positif du champion de la foi et exalter les valeurs de dévouement et d'abnégation typiques de la morale judéo-chrétienne.

En ce qui concerne la figure de Saint-Louis, toutefois, elle n'est pas utilisée seulement en tant qu'exemple d'héroïsme chrétien mais aussi comme véhicule d'une critique voilée contre l'Église romaine et ses ingérences dans la vie politique française. À ce propos, les mots testamentaires que le roi adresse à son fils dans le *Louis IX en Égypte* de Lemerrier sont exemplaires ; Louis y prêche l'indépendance de la couronne française vis-à-vis du Pape, en affirmant (V, 6) :

Que, ferme appui des lois, mon sceptre souverain
Soit plus soumis au Ciel qu'au pontife romain,
Et n'enchaîne jamais, pour une cour avare,
La mitre gallicane au joug de la tiare [...].

Si cette tirade anti-papale est tout à fait cohérente avec la pensée libérale et voltairienne de Lemerrier, il est assez surprenant de retrouver une réplique du même genre dans le *Louis IX* d'un poète ultra comme Ancelot. Les vers qu'il met dans la bouche du roi français, toujours dans la scène topique de la remise du testament au fils, constituent une condamnation des ambitions temporelles du Pape et des croisades elles-mêmes ; c'est ainsi qu'il instruit le dauphin (IV, 6) :

Fils aîné de l'Église, obéis à sa voix ;
Du Pontife Romain fais respecter les droits ;
Rends hommage au pouvoir qu'il reçut du ciel même :
Mais, soutenant, mon fils, l'honneur du diadème,
Si d'une guerre injuste il t'imposait la loi,
Résiste, et sois chrétien, sans cesser d'être roi.

Nous nous glissons ainsi, à travers ces vers inattendus qu'Ancelet insère dans sa pièce sur le roi chrétien par excellence, dans le camp opposé à celui que nous avons exploré jusqu'ici, le camp des détracteur de la religion, de ces dramaturges qui, en héritiers de Voltaire, utilisent la forme tragique comme un instrument de combat idéologique contre l'imposture et le fanatisme religieux, visant en particulier à contraster le regain de prestige du clergé et des institutions catholiques. C'est le cas, par exemple, d'Antoine-Vincent Arnault, qui consacre son *Guillaume de Nassau* à la dénonciation du fanatisme catholique. Le personnage de l'ambassadeur espagnol y joue le rôle de l'imposteur qui se sert de la religion pour corrompre les âmes des croyants et influencer leurs actions. Prêt à recourir au mensonge pour provoquer la chute du prince Guillaume, il révèle ses plans dès son premier monologue, où il déclare : « Trompons pour diviser, divisons pour régner. / [...] / Le fanatisme aussi nous prête des secours. » (II, 1). Nouveau Mahomet, il pousse le secrétaire Gerrard à tuer le prince protestant. Puisque Gerrard hésite en prétextant la bonté et la générosité de Guillaume, l'ambassadeur l'éclaire sur les vraies vertus du bon catholique (II, 2) :

Ces vertus, c'est la foi des enfants d'Israël ;
C'est leur soumission aux volontés du ciel ;
C'est leur attachement au Dieu de leurs ancêtres ;
C'est leur obéissance à la voix de ses prêtres [...].

En outre, l'ambassadeur promet au secrétaire, pour prix de son action meurtrière, le salut éternel et le pardon divin d'un crime qu'il a commis dans le passé (Gerrard a tué un prêtre dans sa jeunesse) ; voici les vers que l'ambassadeur lui adresse pour le convaincre :

Le pieux attentat qui n'est pas accompli
Sur terre eût illustré votre sang anobli ;
Et, dans les cieux rouverts à votre heureuse audace,
Dans la sainte milice il marquait votre place.
Mais, d'un crime réel à demi repentant,
Vous fuyez le martyr, et l'enfer vous attend.

Puisque Gerrard continue à hésiter et s'interroge encore sur les implications morales du « pieux attentat » – « Je l'avouerai, cent fois je me suis demandé / Si le meurtre par Dieu peut être commandé », déclare-t-il (IV, 3) –, l'ambassadeur lui prédit la damnation éternelle en tant qu'« homme incrédule ». C'est alors que Gerrard, acceptant le rôle

d'« assassin sur la terre, et martyr dans les cieux » (V, 9), se décide à tuer Guillaume. Le fanatisme religieux et l'imposture corruptrice de l'ambassadeur espagnol font de lui un nouveau Saïd, condamné à poursuivre un faux idéal d'héroïsme pieux et à devenir le bourreau d'un prince admirable.

Lucien Arnault, suivant l'exemple du père, prend pour cible le fanatisme catholique à plusieurs reprises, et en particulier dans son *Gustave-Adolphe*. À l'instar de Gerrard, le jeune fanatique Frédérick est chargé par le parti catholique de la mission de tuer le prince suédois Gustave Adolphe, souverain exemplaire mais protestant. Dans ce cas, toutefois, le sicaire n'arrive pas à frapper sa victime : le prince, dans sa sagesse et sa bonté infinies, pardonne au jeune fanatique en l'initiant à la tolérance et au respect de tous les cultes religieux. C'est avec la belle image suivante qu'il l'instruit (IV, 7) : « Le Dieu de l'univers entend tous les langages, / Jeune homme, et des humains les chants religieux / En montant jusqu'à lui se mêlent dans les cieux. » Détrompé sur le compte de Gustave Adolphe et de la foi protestante, Frédérick accuse de la sorte les catholiques qui voulaient le pousser au meurtre : « [...] Bourreaux, dont l'horrible anathème / M'envoyait sans pitié le frapper en ce lieu, / Vous êtes des démons, et Gustave est un Dieu ! » Champion de clémence et d'humanité, le prince suédois s'érige en symbole de la tolérance protestante contre un catholicisme intransigeant et violent⁴⁰⁰.

Le contraste entre tolérance et fanatisme religieux est aussi le thème central du *Julien dans les Gaules* d'Étienne Jouy, où le paganisme humaniste et éclairé de Julien l'Apostat est opposé à la férocité de l'Empereur chrétien Constance. Dans le deuxième acte de la pièce, Julien raconte comment, attiré par les vertus de la Rome antique et choqué par la violence d'un empire romain désormais chrétien, il renia le christianisme pour se convertir au paganisme (II, 8) :

Mais lorsque, ensanglantant cet autel pacifique,
Des cruels ariens la secte fanatique
Me montra cet empire en proie à tous les maux,
De l'État déchiré s'arrachant les lambeaux,
J'abjurai leur doctrine, et demeurai fidèle

⁴⁰⁰ Rappelons que dès le XVI^e siècle les jésuites développent une série de théories sur le régicide justifié et approuvé par Dieu. Au XVIII^e siècle, Voltaire raille et critique ces théories tout au long de sa carrière de polémiste, en diabolisant en particulier la figure de Ravaiillac, l'assassin de Henri IV. Les trames tragiques qui – comme celle du *Gustave-Adolphe* d'Arnault – touchent à la question du régicide renvoient donc expressément à la campagne menée par Voltaire contre le fanatisme des jésuites et leur idée du meurtre politique béni.

À la religion du divin Marc-Aurèle.

Tout en choisissant la foi païenne, Julien se montre totalement tolérant en matière de religion : « Mais je laisse à chacun son espoir, sa croyance ; / Et le zèle, à mes yeux, n'est pas l'intolérance », précise-t-il. D'ailleurs, s'opposant à toute guerre qui ait pour cause la divergence des opinions religieuses, ce prince éclairé refuse de combattre au nom de ses dieux ; c'est ainsi qu'il déclare : « Le fanatisme affreux n'armera point mon bras : / Non, j'honore les dieux ; je ne les venge pas. » (III, 6).

Il est intéressant d'observer que Julien, ne se limitant pas à critiquer le fanatisme chrétien, conteste également les contraintes formelles et sociales imposées par les institutions religieuses. Le rapport amoureux qui le lie à la jeune Théora sort complètement des schémas traditionnels ; il s'agit d'un amour entre deux philosophes anticonformistes, dont les sentiments réciproques n'ont pas besoin d'être affermis par un acte matériel et mesquin tel que le mariage. C'est ainsi que Théora refuse d'enfermer sa passion à l'intérieur du joug social étouffant du mariage (II, 3) :

Que parles-tu d'hymen, de joug injurieux ?
Dès longtemps nos serments sont écrits dans les cieux.
Laissons, cher Julien, aux amants ordinaires,
À des cœurs inconstants, des promesses vulgaires.
Amante, je te suis ; esclave, je te sers :
Je suis à toi... voilà mes titres les plus chers ;
Il n'est aucun serment que ce mot ne renferme.
C'est un bien sans mesure, il est aussi sans terme.

Si Jouy propose le paganisme éclairé du prince Julien comme contre-modèle d'un christianisme féroce, dans son *Roi fainéant* Ancelot oppose aux lieux sombres et artificiels consacrés au culte chrétien – lieux qui se chargent d'une valeur métaphorique forte – l'immensité des espaces naturels où l'antique peuple gaulois vénère ses dieux. Ce rapprochement spatial, qui cache une confrontation entre deux systèmes axiologiques antithétiques – l'un fondé sur la rigueur morale, l'autre sur l'hédonisme et l'adhérence à la loi naturelle –, est évidemment fonctionnel à une critique contre le caractère austère et oppressif de la religion chrétienne. Ancelot formule sa critique par ces vers que le gaulois Radbod prononce en s'adressant polémiquement au chrétien Pépin (III, 3) :

Vous nommez votre dieu le dieu de l'univers !
Il me semble à l'étroit dans ces églises sombres,
Dont vos flambeaux à peine éclaircissent les ombres.
Nos forêts sont le temple où nous cherchons nos dieux,
Et nous les adorons à la clarté des cieux.

Cette tirade, d'ailleurs, s'insère à l'intérieur d'une polémique plus ample contre le pouvoir temporel exercé par l'Église au détriment des rois de l'histoire française : le jeune roi Childebert, anti-héros de l'ouvrage d'Ancelet, ne peut rien contre une autorité religieuse qui appuie les projets éversifs de Pépin d'Héristall et qui domine complètement les consciences des citoyens.

La dénonciation de l'ingérence de la religion catholique dans la vie politique française, ou plutôt de l'influence intolérable de Rome sur Paris, trouve son expression la plus directe et vigoureuse dans *l'Agnès de Méranie* que Ponsard compose en 1846. L'auteur de *Lucrèce* consacre sa deuxième tragédie à l'amour malheureux entre Philippe-Auguste et Agnès de Méranie, amour contrasté par l'intervention de l'Église romaine, qui ne reconnaît pas le deuxième mariage du roi français. S'en prenant à l'intransigeance cruelle de la doctrine catholique, Philippe-Auguste dénonce, dès le premier acte, l'immixtion séculaire du Pape dans les affaires intérieures de la France (I, 4) :

Je te reconnais bien, ô doctrine de Rome !
C'est bien là cet orgueil colossal, ces façons
De régenter les rois, comme petits garçons !
À mes propres aïeux Rome doit sa puissance ;
Que n'ont-ils étouffé le monstre à sa naissance !
Charlemagne aujourd'hui demanderait pardon
D'avoir au genre humain fait un semblable don.
Après lui, tous nos rois ont mérité qu'on dise
Qu'ils étaient les aînés des enfants de l'Église ;
Moi-même, pour la croix, j'ai quitté mes États,
Épuisé mes trésors et mes meilleurs soldats,
Allumé dans mes os les ardeurs de la peste,
Et voilà cependant, voilà ce qui me reste !

La soumission de l'État à l'Église a toujours causé le malheur des rois en les privant de leurs prérogatives légitimes. Dans le cas de Philippe-Auguste, l'ingérence ecclésiastique a l'effet de condamner le souverain à une solitude tragique : abandonné par un peuple de catholiques fervents et contraint de se séparer d'Agnès, qui se suicide pour lui permettre de

se réconcilier avec ses sujets et avec les autorités religieuses, le roi français incarne une monarchie impuissante, cruellement châtrée par un clergé inhumain et envahissant.

Bien plus que les fondements moraux de la religion chrétienne, c'est la manière dont le clergé détourne et dénature ces fondements qui fait l'objet de la critique des principaux auteurs tragiques. Leurs ouvrages polémiques se construisent souvent autour de l'opposition paradigmatique entre deux différents représentants de la foi chrétienne, deux religieux qui interprètent d'une manière radicalement opposée leur mission de ministres de Dieu. Les deux caractères antagonistes répondent à deux archétypes bien définis : d'un côté celui du haut prélat terrible et intransigeant, dispensateur implacable d'anathèmes et de châtiments sanglants, de l'autre celui de l'humble consolateur miséricordieux, prêt à défendre les plus faibles et à défier les puissants.

Ces deux caractères archétypaux sont mis en parallèle, par exemple, dans deux des principales tragédies d'Alexandre Soumet, *Jeanne d'Arc* et *Élisabeth de France*. Dans les deux cas, un inquisiteur puissant et sanguinaire s'oppose à la figure d'un pauvre religieux magnanime, figure incarnée respectivement par Saint François de Paule et par l'ermite Alvarès. Le mal n'est donc pas la religion en soi mais l'interprétation que certains personnages peu éclairés en donnent. Ces personnages peuvent être des mauvais religieux ainsi que des rois ou des gens d'extraction populaire, comme dans le cas du *Louis XI* de Delavigne. Dans cette tragédie où les différents registres se mêlent, la religiosité humble et authentique de François de Paule se heurte à la superstition des paysans qui l'encerclent en le croyant doué de pouvoirs miraculeux. Le saint homme est contraint de détromper ces paysans crédules en mettant à nu toute sa faiblesse physique et humaine. C'est dans l'admission de son impuissance et dans l'acceptation de sa fragilité qu'il montre sa grandeur d'âme. Il répond de la sorte aux supplices pressantes du peuple (I, 8) :

C'est Dieu seul, mes enfants, qu'on implore à genoux ;
Moi, je ne suis qu'un homme et mortel comme vous.
Regardez, j'ai besoin qu'un appui me soulage:
Infirme comme vous, je cède au poids de l'âge ;
Il a courbé mon corps et blanchi mes cheveux.
Voyant ce que je suis, jugez ce que je peux.
Homme, je compatis à la souffrance humaine ;
Vieillard, je plains les maux que la vieillesse amène.
Le remède contre eux est de savoir souffrir ;
Je peux prier pour vous, Dieu seul peut vous guérir.
Ne vous aveuglez point par trop de confiance ;
Consoler et bénir est toute ma science.

Le roi Louis peint par Delavigne n'est pas moins superstitieux que ces simples paysans ; ce qui le distingue des paysans, c'est qu'il ne se limite pas à supplier François de Paule de le guérir par un miracle, il prétend aussi pouvoir payer le religieux pour obtenir l'absolution de ses péchés : « L'Église a des pardons qu'un roi peut acheter », déclare-t-il (IV, 6). Cette conception utilitaire et mercantile de la religion, cependant, est complètement étrangère au code éthique du moine calabrais ; affirmant la prééminence de l'authenticité spirituelle à l'égard du bas compromis financier, le saint homme répond de la sorte : « Dieu ne vend pas les siens [les pardons] : il faut les mériter ».

La critique antireligieuse est donc dirigée bien plus contre les mauvais interprètes de la foi que contre la foi elle-même. Toutes les religions sont bonnes et respectables lorsqu'elles ne sont pas gâchées par le fanatisme et l'intolérance : c'est ainsi que nous pourrions résumer le message contenu dans nombreuses tragédies de l'époque. Ce message est au cœur, en particulier, des *Martyrs de Souli* de Lemercier, où l'auteur recommande, dès sa préface, le « juste équilibre de l'impartialité entre les dogmes et les sectes que la tolérance doit respecter et juger sans haine », vu que « toutes les religions ont prescrit l'hospitalité, la charité : c'est le fanatisme qui rend les cultes adversaires, leurs ministres proscripteurs, et leurs Séides impitoyables »⁴⁰¹. Pour montrer la vérité de ce propos, Lemercier met en scène en même temps un moine chrétien, Samuel, et un cénobite mahométan, Séphérin, « divisés par des dogmes différents », mais « charitablement unis par le sentiment de la compassion humaine que leur commande la loi du Créateur »⁴⁰². La scène de la rencontre et de la confrontation entre les deux religieux fait ressortir l'identité foncière des préceptes fondamentaux des différentes fois (I, 9). Voici la partie la plus significative de leur dialogue :

SÉPHÉRIM

Les cieux, dont nous tenons le Coran équitable,
N'ont jamais dit à l'homme : « Égorge ton semblable. »

SAMUEL

Notre Évangile, auguste en sa simple douceur,
Dit à l'homme offensé : « Pardonne à l'offenseur. »

⁴⁰¹ Népomucène LEMERCIER, *Préface des Martyrs de Souli ou L'Épire moderne, op. cit.*, pp. XXXVIII-XXXIX.

⁴⁰² *Ibid.*, p. XXXVIII.

SÉPHÉRIM

Pourquoi donc tant d'horreurs à notre foi contraires ?

SAMUEL, *lui tendant la main*

Joignons nos mains ensemble.

SÉPHÉRIM, *lui donnant la sienne*

Oui, jurons-nous, en frères,

De défendre sans choix les enfants d'Israël,

Les enfants de Jésus, et tous ceux d'Ismaël.

Quelle est la loi des lois ? La Charité suprême.

Les cultes sont changeants ; sa voix toujours la même.

SAMUEL

Oui, le seul fanatisme a tiré du néant

Ces faux noms d'hérétique et d'impur mécréant.

[...]

SÉPHÉRIM

Va, nos cœurs s'entendront pour sauver les victimes ;

Sois béni. Cachons bien nos complots légitimes.

L'Humanité nous dit qu'en ce vaste univers

Il n'est qu'un seul vrai Dieu sur mille autels divers.

(Ils s'embrassent et se séparent.)

Se tendant la main et puis s'embrassant, les deux religieux scellent l'identité entre la foi chrétienne et la foi mahométane ainsi que l'unité entre le monde occidental et le monde oriental, deux univers que seulement le préjugé, le fanatisme et l'ignorance séparent.

L'opposition entre fanatisme et tolérance est le thème central de l'une des dernières tragédies de Casimir Delavigne, *Une Famille au temps de Luther*, pièce en un seul acte imprégnée d'esprit philosophique. L'auteur y décrit une famille allemande déchirée par les contrastes religieux entre catholiques et protestants à l'époque tourmentée de la réforme luthérienne. En particulier, le poète représente deux personnages catholiques et deux personnages protestants. Voulant éviter tout excès de partialité et toute séparation morale trop manichéenne entre les représentants des deux religions, Delavigne met en scène deux types différents de protestants, l'un intransigent et l'autre modéré, ainsi que deux types antithétiques de catholiques, l'un fanatique et l'autre tolérant. Les deux protestants sont la mère de famille Thécla, détractrice sévère de la doctrine romaine, et son fils Luigi, défenseur éclairé de la liberté de culte et d'opinion religieuse. De manière symétrique, les deux catholiques sont respectivement l'extrémiste Paolo, frère de Luigi, et l'insouciant Marco, vieux serviteur gai et réfractaire à toute dispute idéologique.

L'intrigue étant extrêmement pauvre, la pièce peut se concentrer sur l'analyse des rapports complexes qui s'instaurent entre ces quatre personnages, et en particulier sur le rapport controversé qui lie les deux frères, Paolo et Luigi. Le premier, avec son fanatisme irréductible, est le véritable protagoniste négatif de l'action tragique. Incapable d'accepter la conversion au protestantisme de son frère, il ne peut le voir que comme un hérétique odieux et en arrive même à le tuer pour le sauver du péché mortel de l'apostasie. La voix qu'il entend dans la partie finale de la pièce, « Frappe et sauve ! » (sc. XXIV), et le célèbre passage biblique qu'il lit – « Prends celui que tu aimes, ton unique sur la terre, / Et va me l'offrir en holocauste ! » (sc. XXV) – sont les reflets emblématiques de son fanatisme délirant et de son interprétation aberrante de la mission religieuse.

À l'extrémisme implacable de Paolo s'oppose l'attitude tolérante et pacifique de Luigi ; pour ce dernier, les divergences idéologiques ne peuvent pas ébranler le sentiment d'amour fraternel : « Indulgents l'un pour l'autre, on s'apaise en sentant / Que, sans penser de même, on peut s'aimer autant », affirme-t-il (sc. XIX). À la haine que Paolo nourrit contre lui, il répond par l'amour inconditionnel du véritable chrétien : « Si je te fais horreur, j'aimerai seul, et Dieu / Jugera qui de nous suit son précepte », dit-il encore en essayant de rappeler à son frère le principe fondamental de la religion chrétienne (sc. XXIII). Poignardé enfin par Paolo, Luigi meurt en pardonnant son assassin, ce qui fait de lui un martyr héroïque de l'amour et de la tolérance.

La supériorité morale du frère protestant sur le frère catholique n'implique pas, toutefois, la supériorité d'une religion sur l'autre, puisque les rapports de force s'inversent lorsqu'on rapproche l'attitude modérée du catholique Marco de l'intransigeance de la protestante Thécla. Cette dernière, presque aussi fanatique que Paolo, n'est pas capable d'accepter et de respecter les convictions des catholiques. Traitant Marco de « fou », elle se moque des pratiques insensées qui caractérisent son culte (sc. II) :

[...] mais à quoi bon vos hymnes, votre encens,
Vos cloches dont le branle assourdit les passants,
Vos saints qu'un cierge éclaire et que votre œil adore
Sur la toile enfumée où le ver les dévore ?

En se défendant avec humilité et avec une modération débonnaire, le vieux serviteur se montre aussi sage et tolérant que Luigi. Il réplique de la sorte :

Fou ! Tant qu'il vous plaira ! Sans crier anathème,
J'entends le son joyeux qui fête mon baptême ;
Je sens comme un besoin d'être meilleur encor
Quand mon patron me luit dans son grand cadre d'or.
Mains jointes devant moi, ce saint que je contemple
M'encourage à prier en me donnant l'exemple.
Un bel alléluia m'épanouit le cœur,
Et je me fais plaisir quand je me mêle au chœur.
Ma voix chevrote un peu, mais son timbre résonne,
Et je ne vois pas, moi, sinon que je détonne,
Quel grand mal je commets lorsque dans le saint lieu
Je chante à plein gosier les louanges de Dieu.

C'est dans la sixième scène de la pièce que Marco exprime le mieux sa philosophie de vie accommodante et pragmatique ; refusant l'extrémisme et la morale sévère de Paolo – « Je n'eus jamais en moi l'étoffe d'un martyr », avoue-t-il –, le serviteur honore sa religion tout en menant une vie paisible et insouciant :

Je ne blâme personne et ne m'émeus de rien.
Doux pour moi, bon pour tous, je ris et mène à bien,
Sans faire l'esprit fort, ni trancher de l'apôtre,
Ma joie en ce bas monde et mon salut dans l'autre.

Dépositaire d'une sagesse populaire profonde, le vieux serviteur est, avec Luigi, le véritable héros positif de la pièce, celui à qui Delavigne confie son message philosophique, résumé dans un seul vers emblématique : « Que chacun suive en paix le culte qu'il préfère » (sc. II). Précisons que ce n'est certainement pas un hasard si le modèle de vertu morale et de tolérance religieuse est incarné par ce personnage socialement subalterne : la critique religieuse s'associe souvent, dans la tragédie libérale de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, à une critique sociale plus ou moins voilée, basée sur l'opposition entre la religiosité intéressée et sanguinaire des puissants et la foi authentique et éclairée des personnages les plus humbles.

L'ouvrage qui unit de la manière la plus évidente la contestation sociale à la contestation religieuse est encore une fois une tragédie de Delavigne, le *Paria*, où la rigidité morale de la religion de Brama et le fanatisme de ses représentants reflètent l'iniquité révoltante d'une société théocratique, fondée sur la division arbitraire en castes et

sur la discrimination des « impurs »⁴⁰³. En particulier, le deuxième acte de la pièce s'ouvre sur le tableau emblématique du peuple indien réuni en prière, prêt à honorer son Dieu – le Soleil – par les plus durs sacrifices matériels et moraux. Exhorté par l'un des prêtres de Brama à la pénitence et à l'abstinence, ce peuple vit dans la soumission craintive à la divinité et au terrible théocrate Akébar. Voici les vers que le prêtre Empsaël adresse aux fidèles :

Peuple, offrez-lui toujours [au Soleil] d'abondants sacrifices,
Et de riches moissons en paieront les prémices.
Prêtres, persévérez dans vos austérités ;
Vos maux ont un témoin, vos soupirs sont comptés.
Sous le fer, sous le feu, qui creusent vos blessures,
De la chair et du sang réprimez les morsures.
Dieu vous garde une place auprès de vos aïeux :
La vie est un combat dont la palme est aux cieux.

La recommandation d'humilité et de soumission devient encore plus sévère lors de l'entrée en scène d'Akébar. Les dispositions d'Empsaël se font alors impératives :

Le temple s'ouvre, il vient ; à ses pieds prosternés,
Ne levez point vos yeux vers la terre inclinés ;
Gardez-vous d'altérer par leur coupable atteinte
Cette paix des élus sur son visage empreinte.

Dès son entrée, cependant, le maître absolu de ce peuple asservi se présente comme un monarque ennuyé et désenchanté, critiquant les principes mêmes de la religion dont il est le chef : « Que le temple, et sa pompe, et sa triste harmonie, / Ont fatigué mes sens de leur monotonie ! », s'exclame-t-il (II, 2). Sa soif inassouvie de connaissance et son aspiration faustienne à la maîtrise suprême des éléments le conduisent au désespoir et au doute universel :

Oui, j'ai longtemps pâli sur ces tables antiques,
Des quatre âges du monde infaillibles chroniques ;
Et tant d'écrits savants, entassés dans nos murs,
Ont chargé mon esprit de leurs dogmes obscurs.
Après trente ans d'efforts, j'ai percé dans les ombres

⁴⁰³ En ce qui concerne les sources utilisées dans ce cas par Delavigne, le *Paria* nous semble s'inspirer plutôt ouvertement des *Guèbres* de Voltaire, du moins au niveau de l'intrigue et des problématiques religieuses et sociales que la pièce met en avant.

Des caractères saints, des figures, des nombres ;
Les éclats de la foudre et le cri des oiseaux
Ont d'oracles certains payé mes longs travaux.
[...]
Science que j'aimais, séduisante chimère,
Ta coupe inépuisable à ma bouche est amère.
Tes charmes sont trompeurs, et tu m'as enivré
Sans étancher la soif dont je suis dévoré !
Quoi ! Tout est vain ?...

C'est ainsi que, reniant ses longues années d'études et de privations, Akébar semble réévaluer pour la première fois le plaisir des sens, en manifestant sa jalousie à l'égard du chef militaire Idamore, l'homme d'action par excellence. Il déclare mélancoliquement :

Quel bonheur, Empsaël, quelle volupté pure
D'abandonner ses sens au vœu de la nature !
Par ces chemins de fleurs, dont j'ai fui les appas,
Qu'il est doux d'égarer ses désirs et ses pas !
Ce bonheur est le tien, ô fougueux Idamore !

Cette réflexion marque le début d'un rapprochement détaillé entre le mode de vie d'Idamore, fidèle à la loi de la nature, et celui d'Akébar, respectueux de la sévère loi divine. Ce dernier institue ainsi un parallélisme intéressant entre l'hédonisme du soldat, aimé par le peuple, et sa propre rigueur morale :

Il règne, et qu'a-t-il fait ? Le devoir d'un soldat.
[...]
Quel effort douloureux s'est-il donc imposé ?
Par quels jeûnes cruels son corps s'est-il usé ?
Sa langue, dont le ciel tolère l'insolence,
N'a pas languie dix ans dans un morne silence.
Il est libre, et son cœur, fier de ses sentiments,
N'en contraignit jamais les heureux mouvements.
Il se livre au penchant dont l'erreur le caresse,
De la gloire à longs traits il savoure l'ivresse,
Tandis qu'enseveli dans ma noble prison,
J'arme contre mes sens une froide raison ;
Tandis que, m'exerçant par d'obscurs sacrifices,
Je suis mort à la joie, au monde, à ses délices,
Aux douceurs de l'espoir, aux flammes des désirs.
Pour moi sont les tourments, et pour lui les plaisirs [...].

La critique morale d'une religion antinaturelle, critique qui passe paradoxalement par les doutes du chef même de cette religion, se double d'une contestation sociale lorsque le héros militaire en question, Idamore, destiné à épouser la fille d'Akébar Néala, décide de révéler à sa future femme son identité de paria, devenant la victime des préjugés et des discriminations d'un peuple superstitieux. Néala elle-même, quoiqu'amoureuse d'Idamore, n'arrive pas à accepter dans un premier temps l'idée de devoir épouser un paria ; elle est persuadée, comme tous ses compatriotes, que les parias n'ont pas la possibilité d'être accueillis, après leur mort, dans « les clartés de ce palais divin / Où rayonne un jour pur sans aurore et sans fin » (II, 5). S'inspirant du *Marchand de Venise* shakespearien, et en particulier de la scène où Shylock plaide la cause de l'égalité entre les juifs et les autres êtres humains⁴⁰⁴, Delavigne prête à la voix d'Idamore la réplique suivante :

[...] je t'y suivrai [dans le palais divin]. Quel forfait m'en exile ?
 Le sein de l'Éternel est aussi notre asile.
 Va, ces mortels si fiers, qui nous ont rejetés,
 De ce bonheur en vain nous croient déshérités.
 Nous sommes ses enfants. Comme sur leur visage
 N'a-t-il pas sur le nôtre imprimé son image ?
 De nos jours et des leurs, qu'il pèse également,
 Au même feu céleste il puisa l'aliment.
 Nos sens formés par lui, nos traits, tout est semblable.
 Ont-ils un œil plus sûr, un bras plus redoutable ?
 Dieu dans leur voix plus mâle a-t-il mis d'autres sons ?
 Le soleil, pour eux seuls prodigue de moissons,
 N'échauffe-t-il pour nous que poisons homicides ?
 Les fruits se sèchent-ils sur nos lèvres avides ?
 Les flots, dont notre soif implore les secours,
 Pour tromper ses ardeurs détournent-ils leur cours ?
 Ces mortels, comme nous, sont condamnés aux larmes,
 Soumis aux mêmes maux, blessés des mêmes armes ;
 Les mêmes passions nous brûlent de leurs feux ;
 Ils souffrent comme nous et nous aimons comme eux...
 Ah ! Cent fois davantage... Et Dieu, lui, notre père,
 N'eût fait de tant d'amour qu'un jeu de sa colère !
 L'homme a seul méconnu ce doux instinct des cœurs ;
 Des frères, qu'il proscriit, il sépare les sœurs.
 La mort rassemblera cette famille immense ;
 Dieu nous appelle tous : le brame qui l'encense,
 Et l'enfant du désert repoussé des autels,
 Reposeront unis dans ses bras paternels.

⁴⁰⁴ Le célèbre monologue du juif Shylock se trouve dans la première scène du troisième acte du chef-d'œuvre shakespearien.

Si Idamore réussit finalement à convaincre Néala, il ne peut rien contre les préjugés inébranlables de ses concitoyens. Le paria leur rappelle ses mérites et ses exploits militaires, opposant la valeur concrète de ses actions à la méditation passive et stérile de ces prêtres qui le condamnent. Il harangue la foule de la sorte (IV, 5) :

Peuple : loin des cités, des enfants et des femmes,
Je détournai le fer, je repoussai les flammes.
Mon front, plus que vous tous des chrétiens redouté,
Leur renvoyait l'effroi qu'ils avaient apporté,
Quand ces brames si fiers, que je courais défendre,
Cachés au fond du temple et courbés sous la cendre,
Implorant un appui qu'ils n'osaient vous offrir,
Priaient, tremblaient pour vous et vous laissaient périr !

Ces argumentations, toutefois, ne suffisent pas à bouleverser les fausses certitudes du peuple indien : leur civilisation n'admet pas la possibilité d'une ascension sociale liée au mérite individuel ; leur ordre social hiérarchique, reflet d'un ordre divin éternel et immuable, se fonde sur les droits prédéterminés de la naissance et du sang, non pas sur la récompense des actions humaines. Idamore ne peut donc qu'être puni de son *hybris*, d'avoir défié la prédestination divine pour promouvoir les principes hérétiques du libre arbitre et de l'émancipation sociale ; son aspiration napoléonienne à parvenir se heurte à une société indienne immobile et bigote, miroir déformant de la société rétrograde de la Restauration.

D'ailleurs, les renvois explicites au monde occidental ne manquent pas : le personnage d'Alvar, un chrétien excommunié et banni de son Portugal natal, est à considérer comme le double et le pendant européen d'Idamore. Comme le paria, il est un « convive rejeté de la table de Dieu » (I, 1), un rebut d'une civilisation occidentale qui n'est pas moins injuste et impitoyable que celle d'Orient. Repoussé aux marges de la chrétienté, Alvar est pourtant un chrétien authentique, prêchant l'amour et le pardon des ennemis. Lorsqu'Idamore, condamné à mort par les prêtres, maudit ce peuple indien fanatique, Alvar le ramène au calme par ces vers (V, 2) :

De ma religion le précepte plus sage
Nous apprend que l'oubli de nos ressentiments
Verse un calme inconnu sur nos derniers moments,
Nous dit de pardonner même à qui nous immole ;
Il en fait un devoir, et ce devoir console.

Le sacrifice final d'Alvar, qui meurt pour défendre Idamore de la foule enragée, est décrit par Akébar comme un martyr héroïque (V, 6) :

Ce chrétien sans fureur, qui succombe et qui prie,
Sur le signe impuissant de son idolâtrie
Attache un œil d'amour, l'invoque, et radieux
Tombe aux pieds d'Idamore en lui montrant les cieux.

Victimes du fanatisme et de l'iniquité sociale, Alvar et Idamore s'érigent en symboles de la liberté d'action et de pensée, de cette authenticité qu'un monde fait de préjugés et de privilèges rejette.

Le thème – typique de la tradition philosophique – de l'opposition entre loi naturelle et loi religieuse, entre exaltation et refus de l'action et des passions humaines est ultérieurement développé par Delavigne, presque vingt ans après le *Paria*, dans la *Fille du Cid*. Dans cette tragédie de 1840, toutefois, l'auteur change radicalement de perspective, en se focalisant sur le rapport ambigu entre religion et guerre, entre le pacifisme foncier de l'éthique chrétienne et l'idéal guerrier chevaleresque. Centrant l'intrigue de la pièce sur les doutes moraux du jeune Rodrigue, tiraillé entre le désir de combattre comme un chevalier et celui de vivre en paix en tant que moine, Delavigne met en évidence la contradiction entre l'héroïsme militaire et la vertu chrétienne, contradiction que la tradition classique et cornélienne négligeait délibérément.

Lorsqu'Elvire, fille du Cid, l'exhorte à participer à la bataille, Rodrigue exprime sa désapprobation et son horreur à l'égard de la violence militaire ; il répond négativement à l'exhortation d'Elvire en se justifiant de la sorte : « Moi, dans l'horreur du meurtre élevé dès l'enfance, / Et qui souffre à penser que tant de malheureux / Vont pour un nom, du bruit, se déchirer entre eux ? » (I, 7). « Pour la gloire ! », rétorque indignée la fille du Cid. Cette dernière, défendant les valeurs guerrières incarnées par son père, cherche à concilier les préceptes chrétiens avec les exigences du code chevaleresque : « Un guerrier prie aussi, mais de fer revêtu, / Mais quand il va combattre ou qu'il a combattu », ajoute-t-elle.

Voulant conquérir le cœur d'Elvire, Rodrigue finit par participer à la bataille contre les Maures, quitte à désertier épouvanté dès le début des hostilités. C'est ainsi qu'il justifie son comportement vil devant le regard sévère de la femme aimée (II, 7) :

Laisser là des bourreaux l'un contre l'autre armés,
Était-ce fuir ? J'ai fui : méprisez-moi ; n'aimez,
N'admirez que ces preux instruits dès leur jeune âge
À noyer leurs remords dans les flots du carnage.

Ce qui prévaut en lui, explique-t-il, c'est « la douce humanité, la nature attendrie », ce sentiment chrétien de pitié que les autres soldats ne semblent pas comprendre. Rodrigue remarque qu'il y a une différence substantielle entre sa propre perception de la guerre et celle des autres chevaliers :

Ces durs exécuteurs des célestes colères
Frappaient des ennemis, et je frappais des frères ;
Poussés par l'honneur même à leur percer le sein,
Ils étaient des héros ; j'étais un assassin.

Cette comparaison entre deux perspectives et deux systèmes axiologiques opposés est d'autant plus intéressante que la position morale de l'auteur à l'égard de la violence militaire paraît plutôt ambiguë. Certes, Rodrigue finit par se montrer courageux et par accepter le code chevaleresque exalté par le Cid – « Le courage qui tue à tes yeux est furie ; / Rodrigue, il est devoir s'il venge la patrie », lui dit ce dernier –, mais les problèmes éthiques que ce chrétien pacifiste a initialement soulevés ne trouvent pas une réponse satisfaisante et définitive. L'héroïsme guerrier dont Rodrigue fait finalement preuve, quoique compensé par un acte de clémence à l'égard de l'ennemi – « Sois sauvé [...] par cette voix divine / Qui de tout pardonner au chrétien fait la loi ! », affirme-t-il en épargnant le champion maure Ben Saïd – peut même être perçu comme une sorte d'abdication des valeurs fondamentales d'amour et de paix.

La conciliation finale entre le principe de l'honneur aristocratique-chevaleresque et celui de la clémence chrétienne paraît plutôt forcée : en devenant un vrai chevalier et en s'apprêtant à épouser Elvire, Rodrigue se plie au code social dominant, cessant d'en être l'observateur critique et le contestateur lucide. Décidant d'agir et de prendre en main son propre destin, le personnage décrète le triomphe du libre arbitre sur le fatalisme passif de l'attitude religieuse – ce qui déjoue la trame tragique – mais en même temps, il devient la

victime d'une fatalité sociale implacable, qui le réduit à l'acceptation de la guerre et de la famille, valeurs conventionnelles qu'il avait initialement refusées⁴⁰⁵.

Si chez Delavigne le motif du déterminisme social n'émerge que marginalement, en revêtant même – du moins à un premier degré de lecture – une connotation positive et anti-tragique, il faut souligner que ce thème est au cœur du débat sur l'essence du « tragique » moderne et sur les éléments susceptibles de réactualiser la tragédie classique au XIX^e siècle. C'est en particulier Benjamin Constant, impressionné par les vastes tableaux historiques des drames schillériens, qui désigne le déterminisme social comme le nouveau moteur tragique par excellence et comme le seul ressort capable de remotiver la tragédie moderne⁴⁰⁶. Dans une époque post-révolutionnaire où il est désormais impossible de restituer à la tragédie ses anciens fondements métaphysiques, cette nouvelle forme de fatalité – fatalité *d'en bas*, de nature sensible et empirique – est destinée à remplacer le Fatum d'origine divine. Voici ce qu'écrit Constant en 1829 :

L'ordre social, l'action de la société sur l'individu, dans les diverses phases et aux diverses époques, ce réseau d'institutions et de conventions qui nous enveloppe dès notre naissance et ne se rompt qu'à notre mort, sont des ressorts tragiques qu'il ne faut que savoir manier. Ils sont tout à fait équivalents à la fatalité des anciens ; leur poids a tout ce qui était invincible et oppressif dans cette fatalité ; les habitudes qui en découlent ; l'insolence, la dureté frivole, l'incurie obstinée, ont tout ce que cette fatalité avait de désespérant et de déchirant : si vous représentez avec vérité cet état de choses, l'homme des temps modernes frémera de ne pouvoir s'y soustraire, comme celui des temps anciens frémissait sous la puissance mystérieuse et sombre à laquelle il ne lui était pas permis d'échapper, et notre public sera plus ému de ce combat de l'individu contre l'ordre social qui le dépouille ou qui le garrotte, que d'Œdipe poursuivi par le Destin, ou d'Oreste par les Furies⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ Sur les problèmes plus généraux du conflit entre idéal chevaleresque et éthique chrétienne et de la dialectique entre liberté et prédétermination du personnage dans la tragédie classique française, voir Paul BÉNICHOU, *Morales du grand siècle*, Paris, Folio-Essais Gallimard, 1993 (1^e éd. 1948), pp. 175-209.

⁴⁰⁶ Précisons que l'idée de déterminisme social, fondée sur le postulat que c'est la société qui corrompt l'être humain – bon par nature –, est un concept de matrice rousseauiste. Il est intéressant d'observer que ce concept, grâce à son ambiguïté foncière, a pu à la fois ranimer temporairement le genre tragique – en inspirant Constant ainsi que les dramaturges romantiques – et créer les présupposées, comme l'explique George Steiner, pour la disparition définitive de la tragédie. Selon Steiner, du moment que le mal, grâce à Rousseau, n'est plus considéré comme une partie intégrante de la nature humaine mais comme un apport extérieur de la société corruptrice, il ne peut plus y avoir de véritable tragédie mais seulement du mélodrame. Voir George STEINER, *La Mort de la tragédie*, *op. cit.*, pp. 122-125.

⁴⁰⁷ Benjamin CONSTANT, « Réflexions sur la tragédie », *Mélanges de littérature et de politique*, dans *Œuvres*, éd. Alfred Roulin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, pp. 935-962. Voir pp. 952-953.

Le drame romantique met amplement en pratique cette idée, en exploitant le potentiel tragique énorme offert par le « combat de l'individu contre l'ordre social » : malgré son courage et sa propension à l'action, le héros romantique ne peut pas se soustraire à un destin qui a déjà été écrit et déterminé par une société qui l'exclut, qui le repousse à ses marges, le condamnant au crime, au malheur, à une mort violente⁴⁰⁸.

Cette vision fataliste de l'action de la société sur l'individu, cependant, est durement critiquée par les détracteurs du drame romantique, qui ne voient le déterminisme social que comme une excuse pour effacer les responsabilités individuelles et pour justifier les criminels. À ce propos, la préface de *Vallia*, que Latour de Saint-Ybars écrit pour condamner la morale anti-sociale du théâtre romantique, est extrêmement intéressante. Nous en citons la partie la plus significative :

Au fatum mystérieux le fait brutal a succédé, à l'inflexible destin une nécessité bourgeoise. Aussi, tandis que le principe religieux, base de la société, restait inébranlable autrefois et avait toujours raison contre les malheureux et les criminels, maintenant, au contraire, ce sont les criminels qui se lèvent pour accuser le ciel et maudire la société.

Écoutez les héros de la muse nouvelle, les Œdipe du baigneur, les Oreste de la cour d'assises, et quelques hommes plus malheureux de leurs vices que de leur situation : c'est l'injustice de la société, c'est le concours fortuit de quelques circonstances, ce sont les exigences d'une nature indomptable qui les ont entraînés au mal. Le monde où nous vivons est plein de voleurs incompris, d'héroïques régicides, de séduisantes empoisonneuses, qui se font un piédestal de leur infamie ; au théâtre, au barreau, dans les livres, partout on plaide en faveur du crime les circonstances atténuantes ; on les plaide avec tant de succès, que les plus grands scélérats ont pris au sérieux leur innocence. Enfin, de héros en héros, et par l'effet d'une logique involontaire, nous sommes arrivés à produire sérieusement sur le théâtre un misérable qui professe pour lui-même la plus haute estime, et qui se plaint amèrement d'avoir éprouvé des malheurs, quand on lui parle des peines infamantes qu'il a subies. C'était le dernier terme, et l'on a dû s'arrêter là⁴⁰⁹.

Pour réagir contre cette littérature moralement aberrante, Latour propose un ouvrage, *Vallia*, centré sur la conversion et sur la rédemption d'un coupable. Loin de justifier la faute du duc Vallia par le prétexte de l'influence de la société barbare où il s'insère, l'auteur se focalise sur les responsabilités du héros, sur sa chute et sur sa possibilité de choisir la voie du rachat, possibilité qui se lie étroitement aux principes chrétiens du libre

⁴⁰⁸ À ce propos, voir en particulier Anne UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839, op. cit.*, pp. 503-565.

⁴⁰⁹ Isidore de Latour, dit LATOUR DE SAINT-YBARS, *Préface de Vallia*, Paris, Tresse, 1841, pp. I-XVIII. Voir p. VII.

arbitre et de l'expiation des péchés. C'est ainsi qu'il explique son dessein dramaturgique et moral :

[...] je regretterais vivement d'avoir produit une œuvre où les mauvaises passions trouveraient des prétextes à leurs excès. Rien ne leur est plus favorable, à mon avis, que ce principe de la fatalité moderne, loi funeste qui dans l'ordre social établirait l'égalité morale, et dans l'ordre politique absorberait toute liberté : la littérature, qui s'est faite l'interprète de ce mensonge, a retardé parmi nous la solution des questions les plus graves. Dans cette étrange manière de juger le mal moral, en effet, tout l'odieux est pour la société qui donne les circonstances où il se produit, toutes les malédictions pour la justice qui le frappe. Vous tuez le criminel en excusant sa faute ; nous voulons offrir au malheureux qui tombe, notre pitié d'abord, sa réhabilitation après⁴¹⁰.

Cette perspective, qui met au premier plan la volonté individuelle et la rédemption chrétienne, paraît inconciliable avec une vision tragique de l'existence humaine. Le christianisme, après avoir banni la fatalité tragique de la culture occidentale – comme l'a affirmé George Steiner⁴¹¹ –, vide également de sens, selon le propos de Latour, ce concept de déterminisme social qui devrait constituer le fatum moderne. Au début des années 1840, tout en composant encore des tragédies pseudo-classiques, l'auteur de *Vallia* semble paradoxalement admettre qu'il n'y a plus de véritable ressort tragique possible, ni de nature transcendante ni de nature sociologique. À l'époque du bon sens bourgeois louis-philippard, il ne peut plus y avoir qu'une tragédie morale provisoire, qui se résout convenablement par le repentir et la réhabilitation du héros déchu.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. VIII.

⁴¹¹ George Steiner voit le christianisme comme la doctrine anti-tragique par excellence, doctrine qui, valorisant l'idée du rachat moral du coupable, a vidé la tragédie antique de ses fondements éthiques et idéologiques. Précisons que cette théorie est loin de faire l'unanimité ; Peter Brooks, par exemple, soutient que ce n'est pas le christianisme, mais le déclin du christianisme qui détermine la mort de la tragédie : c'est dans le monde sécularisé post-révolutionnaire que, selon Brooks, la pratique de la mimésis sacrificielle perd sa signification profonde. Voir George STEINER, *La mort de la tragédie*, *op. cit.*, pp. 325-326, et Peter BROOKS, *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, melodrama and the mood of excess*, *op. cit.*, p. 107.

IX. La peinture des conflits sociaux et intergénérationnels

La critique antireligieuse est souvent fonctionnelle, comme nous venons de le voir, à la polémique contre une société fondée sur le privilège et sur la division arbitraire en classes. Cette polémique est au cœur de la thèse idéologique et morale qui sous-tend la tragédie libérale de la Restauration ; elle constitue le but, en particulier, de ces dramaturges qui, tout en contestant les vellétés bourbonniennes de récupération des fondements sociaux de l'Ancien Régime, font constamment appel aux idéaux égalitaires promus par la Révolution. La négation de ces idéaux, qui marque l'effondrement de l'utopie révolutionnaire, est le véritable moteur tragique de quelques-unes des principales pièces des années 1820.

C'est le cas, par exemple, d'un ouvrage comme le *Paria* de Delavigne, dont nous avons déjà souligné la portée sociale. Le protagoniste Idamore, porte-parole de l'auteur, y conteste les droits d'une aristocratie oisive et dénuée de mérites, en dénonçant le caractère aléatoire de tout titre acquis par naissance. Le paria évoque ainsi la déception qu'il éprouva jadis, lorsqu'il arriva pour la première fois dans la ville et qu'il vit les représentants de la caste élue, les nobles (I, 1) :

Je les vis, ces mortels qui appelaient mes regards :
Je cherchai sur leur front quelque marque divine
Où fût empreint l'éclat de leur noble origine ;
Vain espoir ! Qu'ai-je vu ? Des traits efféminés,
Vieillis par les plaisirs, par les pleurs sillonnés,
Sous un faste imposant des corps dont la mollesse
Faisait mentir le fer qui chargeait leur faiblesse.

Toutefois, c'est exactement parce qu'il se fait porteur d'un dangereux message égalitaire qu'Idamore devient l'ennemi de la société indienne et qu'il finit par en être le bouc émissaire : après avoir expulsé de ses rangs ce corps étranger et dérangeant qu'est le paria, la hiérarchie sociale orientale se resserre inexorablement, décrétant le triomphe tragique des droits du sang sur les droits liés au mérite individuel.

Les droits du mérite – tragiquement voués à la défaite – sont également soutenus par le premier mari de Jane Shore, héros bourgeois de la pièce de Liadières, qui défie l'orgueilleux Lord Hastings par les vers suivants (II, 6) :

Moi, je n'ai pas ton rang, tes honneurs, ta puissance ;
 Je veux même à tes yeux dérober ma naissance ;
 Mais ce bras a servi ma patrie et mon roi ;
 Et, quel que soit leur rang, les hommes tels que moi,
 Qui portent dans le cœur leurs titres de noblesse,
 N'ont jamais par la crainte imposé leur tendresse.

Les raisons de la valeur et du courage personnels sont exaltées au détriment des préjugés de classe par un autre héros mis en scène par Liadières, Butler, champion de l'armée de Walstein. Avec ses revendications d'homme nouveau, Butler paraît incarner les aspirations des tous les parvenus de l'époque post-révolutionnaire et napoléonienne ; c'est ainsi qu'il affirme (II, 2) :

On me vit, dévoré de soins ambitieux,
 Rougir de mes lauriers et d'un nom sans aïeux ;
 Soldat, je m'indignai qu'un préjugé vulgaire,
 Récompensant le fils des vertus de son père,
 Prêfêrât la noblesse aux plus nobles travaux,
 Et de vieux souvenirs à des exploits nouveaux.

De même, le Marino Faliero mis en scène par Delavigne, grand ennemi de l'aristocratie vénitienne, dénonce le caractère foncièrement artificiel de la distinction entre les nobles et les roturiers. Selon le doge, prêt à renverser l'ordre social et ses conventions, cette distinction n'a aucun fondement axiologique ou métaphysique ; elle est tout simplement liée à la contingence historique et aux choix arbitraires du puissant du moment. C'est ainsi que, décidant de s'allier aux citoyens les plus humbles et d'en faire des nobles, Faliero dévoile la nature éphémère et l'origine populaire de toute classe aristocratique (II, 9) :

Si le sort me trahit, de qui suis-je complice !
 De qui suis-je l'égal, si le sort m'est propice ?
 De ceux dont nous heurtons la rame ou les filets,
 Quand ils dorment à l'ombre au seuil de nos palais.
 De pêcheurs, d'artisans une troupe grossière
 Va donc de ses lambeaux secouer la poussière,
 Pour envahir nos bancs et gouverner l'État ?
 Voilà mes conseillers, ma cour et mon sénat !...
 Mais de nos sénateurs les aïeux vénérables,
 Qui sont-ils ? Des pêcheurs rassemblés sur des sables.
 Mes obscurs conjurés sont-ils moins à mes yeux ?
 Des nobles à venir j'en ferai les aïeux,

Et si mon successeur reçoit d'eux un outrage,
Il suivra mon exemple en brisant mon ouvrage.

Sans en arriver à mettre en discussion le principe même de la division en couches sociales, les deux seuls parvenus heureux de la tragédie de la Restauration, à savoir le Hugues Capet représenté par Bis et le Guillaume Tell mis en scène par Pichat, dénoncent sans réticences les vexations que les nobles infligent aux classes populaires. Le premier décrit le peuple comme la classe des travailleurs et des sauveurs de la patrie, qui continue à être humiliée et exploitée par les aristocrates malgré ses mérites (II, 1) :

Les grands, libres par lui [le peuple] de chaînes étrangères,
Du char de leur fortune écrasent ses misères ;
Ses pénibles travaux arrosent de sueurs
Des champs qui n'ont d'épis que pour des ravisseurs ;
Son sang, toujours versé pour d'injustes querelles,
Sert d'un maître haï les haines éternelles [...].

Le deuxième mène avec son fils Valther une discussion extrêmement significative sur le rapport injuste qui lie le serf de la glèbe à son maître et seigneur. L'iniquité foncière de la société féodale de l'Ancien Régime émerge du dialogue entre le père et le fils sur la propriété des terres cultivées par les paysans suisses (IV, 2) :

VALTHER
Quoi ! De ces beaux climats la terre fécondée
N'est pas du laboureur librement possédée ?

TELL
L'homme et son champs, mon fils, sont la part du seigneur.

VALTHER
À ce maître, sans doute, il doit tout son bonheur ?

TELL
On daigne le nourrir pour prix de son servage.

VALTHER
Eh quoi pour lui ?

TELL
Toujours le travail, l'esclavage !

Il existe un seul cas, enfin, où la noblesse est défendue et présentée sous un jour favorable : nous nous référons à la *Virginie* de l'ultra Guiraud, où le noble Plancus défend courageusement les droits de la jeune femme outragée. Lorsque Plancus se propose de plaider publiquement la cause de Virginie, le tribun Icilius ne cache pas sa méfiance antinobiliaire : « [...] C'est un patricien ! », s'exclame-t-il. C'est alors que Plancus, « du patriciat et l'exemple et l'honneur » (III, 6), répond : « Que t'importe ! Brutus était-il plébéien ? / Je suis patricien, et j'en fais vanité / Puisqu'un patricien fonda la liberté. » (II, 5). Le patricien demande à toutes les classes sociales de s'unir dans la lutte commune pour la justice et la liberté ; il termine son discours sur l'exhortation suivante : « Et pour ce noble but, sénateurs, plébéiens, / Témoignons qu'avant tout nous sommes citoyens. » À travers ces mots sages qu'il prête à la voix de Plancus, Guiraud adresse évidemment un appel à la France de 1827, cette France qui, à l'instar de la Rome républicaine, est à la recherche d'une pacification sociale définitive.

Pendant la Monarchie de Juillet, c'est Casimir Delavigne qui dresse le tableau le plus intéressant des rapports controversés entre les différentes classes sociales. Il le fait, en particulier, dans les *Enfants d'Édouard*, où il peint le mépris et le snobisme des aristocrates à l'égard de la bourgeoisie urbaine et de ses activités bassement commerciales. C'est en imitant les manières grossières et bancales des bourgeois de Londres que Buckingham séduit le peuple et le convainc à élire Gloucester comme régent du trône anglais. Le complice du futur Richard III raconte de la sorte à l'usurpateur l'opération de persuasion qu'il a accomplie auprès de cette classe ingénue de commerçants (I, 6) :

Aussi, j'ai laissé là l'urbanité des cours.
 Une odeur de comptoir parfumait mon discours.
 Le sentiment banal qui boursoufflait mes phrases
 Jetait ces braves gens dans de telles extases,
 Qu'en douleur de boutique on n'a jamais vu mieux
 Que les gros pleurs bourgeois qui tombaient de leurs yeux.
 Enfin je me suis fait plus marchand, plus vulgaire
 Que tous les aldermans, la Cité, le lord-maire,
 Et j'ai tant descendu dans le cours des débats,
 Qu'il fallait bien, milord, nous rencontrer en bas ;
 Tout le monde était peuple. Ils ont signé ce titre
 Qui vous rend de l'État le souverain arbitre ;
 Vous êtes protecteur du royaume et du roi.
 Ils ont crié pour vous, ils ont crié pour moi ;
 Je ne sais plus pour qui leur poitrine s'exerce ;
 Mais je suis confondu des poumons du commerce.

Il faut préciser, cependant, que Buckingham et Gloucester incarnent deux sortes différentes d'aristocratie. Si le premier, fidèle à un code moral bien précis, s'oppose au meurtre des deux héritiers légitimes du trône – « Ses droits [du sang royal] sont les garants des droits de la noblesse ; / Les deux princes, c'est nous, qui les touche nous blesse » (II, 1), déclare-t-il –, le deuxième se pose au-dessus de toute règle éthique. Gloucester associe l'aristocratie à l'absence totale de scrupules moraux, à la liberté de pratiquer le mal sans retenue et sans remords. Lorsque Buckingham refuse de tuer les enfants d'Édouard, Gloucester l'accuse de manque de noblesse, de lâcheté bourgeoise ; il en arrive à décrire ainsi ce collaborateur qui hésite devant le crime (II, 1) :

[...] Plus infirme d'esprit,
Plus bourgeois par le cœur que les sots dont il rit,
À frapper terre à terre aisément on l'amène ;
Mais il en reste là : pauvre nature humaine !
Pas un homme complet, pas un seul !... c'est pitié :
En vertu comme en vice ils font tout à moitié.

Déçu par l'attitude bourgeoise de Buckingham, Gloucester décide de se fier à un aristocrate déchu, Tyrrel, prototype du noble libertin et débauché, du courtisan cynique et immoral. Dès l'entrée en scène de ce personnage, Gloucester en loue l'allure et les manières : « Son ancienne opulence / A laissé sur son front un air d'insolence, / Un air de cour... bon signe ! », affirme-t-il en l'observant (II, 2). « Grands airs, grand train, duels, folles amours », Tyrrel a « tous les défauts qu'un gentilhomme affiche » (II, 3) : il est décidément l'homme parfait pour Gloucester, la caricature même du mauvais aristocrate. Ce noble dépravé, cependant, est destiné lui aussi à décevoir l'usurpateur : il se laisse progressivement vaincre, à partir du troisième acte, par les sentiments bourgeois de l'amour paternel et de la pitié envers l'innocence persécutée.

Avec le personnage de Tyrrel, nous avons introduit dans notre discours le caractère tragique négatif par excellence, celui du courtisan. La cour est systématiquement décrite, dans la tragédie du XIX^e siècle, comme la partie la plus dégradée de la société monarchique, comme le lieu de la corruption et du vice⁴¹². À ce propos, par exemple, dans les *Vêpres siciliennes* de Delavigne Lorédan attribue la responsabilité des malheurs de ses

⁴¹² Sur la représentation de la cour dans la tragédie de la Restauration, voir Corinne LEGOY, « La figure du souverain médiéval dans le théâtre de la Restauration », dans *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières (1760-1830)*, op. cit., pp. 216-217.

concitoyens à « ces courtisans nombreux, que la France a vus naître » (II, 4) ; et de même, dans le *Charlemagne* de Lemercier, Régine finit par fuir la « cour et le monde » (V, 9), la première étant le miroir et le réceptacle des maux du deuxième. Nous pouvons également citer le *Charles VI* de La Ville de Mirmont, où le chevalier Craon raconte comment le milieu courtisan put corrompre sa jeunesse en le poussant au crime. C'est ainsi qu'il évoque ce passé honteux (I, 2) :

Jeune, croyant marcher à des destins prospères,
Je quittai vertueux le manoir de mes pères ;
J'arrivai dans Paris, je parus à la cour,
Et me perdis bientôt en ce fatal séjour !
Là je vis la vertu dédaignée, importune,
La fourberie et l'excès menant à la fortune,
Par un avide espoir tous les cœurs excités,
La haine et la vengeance au sein des voluptés ;
Je vis qu'en se jouant on marquait ses victimes,
Qu'on savait allier les plaisirs et les crimes...
Par l'exemple entraîné, sur un simple soupçon,
J'armai des assassins pour immoler Clisson !...

Au pôle opposé par rapport à celui qui est occupé par la cour, la ville, avec son peuple bruyant et fiévreux, est de plus en plus présente sur la scène tragique française. Ce peuple, qui change la conception dramaturgique de l'espace en se faisant acteur, devient une entité parlante à partir du *Sylla* de 1821⁴¹³. C'est ainsi que Jouy présente son innovation : « J'ai fait du peuple un personnage dans le dernier acte de ma tragédie, et j'ai même osé lui faire prononcer quelques uns de ces mots qui, dans tous les pays du monde, échappent simultanément à la foule⁴¹⁴. »

Cette foule parlante qui envahit la place publique est caractérisée positivement dans toutes les pièces à sujet romain, comme dans le *Lucius Junius Brutus* d'Andrieux, ou encore comme dans la *Lucrece* de Ponsard. Il s'agit d'un peuple qui a pris conscience de sa propre identité de classe et de ses propres droits, qui se rebelle contre la tyrannie en revendiquant la liberté. Au contraire, dans les tragédies qui mettent en scène l'antiquité

⁴¹³ Dans les années 1830 et 1840, de nombreux auteurs tragiques vont suivre la voie ouverte par Jouy. L'entrée du peuple sur scène est l'un des éléments qui poussent Patrick Berthier à rapprocher la *Lucrece* de Ponsard, du point de vue de la conception de l'espace scénique, du drame romantique. La scène du cinquième acte où Ponsard montre le peuple se précipitant sur le théâtre mériterait, selon Berthier, de figurer dans l'étude de Georges Zaragoza sur l'espace théâtral romantique (Georges ZARAGOZA, *Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique européen*, Paris, Champion, 1999). Voir Patrick BERTHIER, « Réévaluation de la *Lucrece* de Ponsard (1843) », dans *Littératures classiques*, op. cit., pp. 54-57.

⁴¹⁴ Étienne JOUY, *Préambule historique de Sylla*, op. cit., p. XXVII.

tardive ou le Moyen Âge, le peuple, privé de toute conscience politique, se réduit souvent à une foule fanatique et inconstante, aveuglement vouée au meurtre. Dans les *Vêpres siciliennes*, Procida le décrit comme un « [...] vain jouet de l'erreur », en butte à des passions extrêmes et excessives (III, 6) :

Il adore avec crainte, il hait avec fureur.
S'il renverse un despote, il le poursuit encore
Dans les plus vils appuis d'un pouvoir qu'il abhorre ;
Ses vengeances toujours surpassent ses tourments :
L'homme écrase à plaisir ce qu'il a craint longtemps.

Dans le dernier acte, Lorédan perd le contrôle de cette foule furieuse et meurtrière. Voyant ses concitoyens exterminer barbaquement les Français, il les apostrophe de la sorte : « [...] Peuple inhumain, achève ton ouvrage ; / Poursuis, je t'abandonne à ton aveugle rage. » (V, 3).

De même, dans le *Bélisaire* de Jouy, la femme du malheureux général dénonce l'inconstance et l'ingratitude du peuple par ces vers (I, 3) :

Le peuple ! Ah ! N'attends rien de sa lâche faiblesse !
Jouet des passions qui l'agitent sans cesse,
Esclave impétueux, prodiguant tour-à-tour
Ses dédains, ses respects, sa haine ou son amour ;
Il adopte un héros, l'immole par caprice ;
Il pressait son triomphe, il presse son supplice.

La volubilité, le fanatisme, la violence et la lâcheté sont les attributs qui caractérisent le peuple dans bien d'autres ouvrages tragiques : nous pouvons citer, par exemple, la *Jeanne d'Arc* de Soumet, où le peuple s'empresse de poursuivre la pucelle après l'avoir glorifiée ; le *Fiesque* d'Ancelet, où il se montre prêt à remplacer un tyran par un autre ; et encore le *Cid d'Andalousie*, où il acclame bêtement un roi débauché ; ou même, enfin, le *Paria*, où la populace n'hésite pas à lyncher le sauveur de la patrie Idamore. Dans toutes ces pièces, les auteurs tragiques de la Restauration nous offrent le tableau emblématique d'un peuple dénué de toute identité et de toute pensée autonome, dont l'esprit est corrompu par le fanatisme religieux ou étouffé par la soumission à la tyrannie politique. Par leurs peintures sombres du peuple, ces dramaturges dénoncent surtout l'absence d'une véritable conscience populaire moderne, cette conscience qu'ils

visent à reconstruire, après l'échec de l'expérience révolutionnaire, à partir du seul exemple illustre que l'histoire leur fournit, c'est-à-dire celui, inégalable, de la Rome républicaine.

Si le peuple dans son ensemble est souvent jugé sévèrement, les rares personnages d'extraction populaire que la tragédie peint individuellement sont tous positifs. C'est le cas d'Israël Bertuccio et de ses courageux camarades dans *Marino Faliero*, ou, toujours chez Delavigne, des joyeux paysans qui accueillent Louis XI, ou encore du Guillaume Tell et des autres paysans révolutionnaires suisses mis en scène par Pichat. Mais plus encore que les humbles et les représentants du peuple, la tragédie libérale de la Restauration et de la Monarchie de Juillet exalte les personnages qui incarnent les vertus et les aspirations typiquement bourgeoises. Nous pouvons même affirmer qu'elle contribue à la construction de cette mythologie bourgeoise qui structure l'imaginaire littéraire – et en particulier l'imaginaire romanesque – de la première moitié du XIX^e siècle. À ce propos, l'Idamore de Delavigne, l'Inès de Castro d'Arnault, la Jane Shore et le Walstein de Liadières, ou encore la Maria Padilla d'Ancelot sont sans doute les héros les plus emblématiques de la modernité post-révolutionnaire, les personnages qui incarnent le mieux l'aspiration bourgeoise – aspiration frustrée par l'hermétisme hiérarchique de la société post-napoléonienne – à parvenir et à gravir l'échelle sociale⁴¹⁵. Les vers qui résument parfaitement à la fois le dessein ambitieux et le destin tragique de ces héros modernes – victimes d'un déterminisme social qui a remplacé le fatum des antiques – sont ceux que Delavigne prête à la voix du paria Idamore : « Combien de droits jaloux, que d'orgueils révoltés / Se vengent tôt ou tard sur celui qui s'élance / Hors du rang où le ciel a caché sa naissance ! » (IV, 1).

Précisons que ce n'est pas un hasard si la plupart des héros que nous venons de citer sont en réalité des héroïnes : l'univers axiologique bourgeois, où le concept clé de réussite individuelle se lie étroitement à l'idéal de bonheur privé, de stabilité familiale et sentimentale, ne peut avoir de meilleur représentant que la femme ; non pas, naturellement, l'orgueilleuse et terrible femme de sang royal analysée par Odile Krakovitch⁴¹⁶, mais l'honnête femme roturière, incarnée parfaitement par Inès de Castro, tendre épouse et

⁴¹⁵ Nous avons déjà avancé cette thèse, en ce qui concerne les personnages d'Inès de Castro et de Maria Padilla, aux pages 126-127, 274-275 et 283-284.

⁴¹⁶ 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 1760-1830*, op. cit., pp. 257-284.

mère, ou encore par Lucrece et par Virginie, filles aux vertus simples et domestiques. La négation du bonheur familial, facteur éminemment tragique dans une société bourgeoise qui sacralise la famille, ne peut que dériver de l'absence de l'élément féminin et du conflit tout masculin entre le père et le fils, représentants de deux générations et de deux univers que la Révolution a irrémédiablement séparés.

Le thème du conflit intergénérationnel, c'est-à-dire de l'œdipe, si chargé de signification historico-politique à l'époque qui suit la décapitation du père de la nation, apparaît déjà clairement dans la tragédie de la Restauration, bien avant de devenir l'un des motifs centraux, comme l'a bien montré Pierre Laforgue, de la littérature romantique des années 1830⁴¹⁷. Il apparaît une première fois dans le *Lothaire* de Bis mais sans donner lieu à un épilogue tragique : la réconciliation finale entre le roi Louis et le prince Lothaire devait symboliser, lors de la publication de la pièce en 1817, la fin des contrastes entre la génération prérévolutionnaire des pères et celle postrévolutionnaire des fils⁴¹⁸.

La pièce qui plus que toute autre transpose fidèlement le modèle œdipien est sans doute l'*Élisabeth de France* de Soumet, réécriture du *Don Carlos* schillérien. La célèbre trame de cet ouvrage se construit autour de la rivalité amoureuse entre Philippe II d'Espagne et son fils Don Carlos, le premier ayant épousé la femme destinée au deuxième. La tragédie de Soumet se concentre sur le malheur de Don Carlos, fils mal aimé et constamment à la recherche des attentions d'un père qui le néglige et l'humilie. Le prince exprime tout son amour et toute sa souffrance filiale lors de sa première rencontre avec Philippe (I, 4) ; prenant la main de son père, il affirme :

Votre main... Jour heureux ; cette main que je presse,
Fut longtemps refusée, hélas ! À ma tendresse !
Oh ! Pourquoi si longtemps... l'avais-je mérité ?
Pourquoi de votre sein m'aviez-vous écarté ?
Daignez blesser du mien la blessure profonde.
Carlos est votre fils... Quand l'Espagne, le monde
Depuis plus de vingt ans me donne un nom si doux,
Mon père ! Que ce nom soit prononcé par vous.

⁴¹⁷ Voir Pierre LAFORGUE, *L'Œdipe romantique. Le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, op. cit.

⁴¹⁸ Sur le caractère symbolique du rapport entre Louis et Lothaire dans la pièce de Bis, voir plus haut, p. 202.

Carlos tente de se rapprocher de Philippe à travers l'argument de l'identification entre père et fils, en insistant sur la continuité biologique et génétique qui lie les différentes générations d'une même famille. Il prononce les vers suivants :

Oh ! De quels doux transports un père est animé,
Lorsqu'en pressant la main de son fils bien-aimé,
Avec lui du jeune âge il remonte la trace,
Renaît pour l'avenir, refléurit dans sa race,
Et voit son front chéri noblement s'honorer
Du laurier filial qui le vient entourer !

Mais l'influence négative du milieu courtois a éteint chez Philippe tout sentiment paternel ; c'est ainsi qu'Élisabeth apostrophe le roi lorsqu'il se montre indifférent au discours chaleureux de Carlos : « Sire, ils ont étouffé jusqu'à la voix suprême / Qu'élève en notre cœur la nature elle-même » (II, 7). La négation des droits sacrés de la nature et du sang est à la base de l'événement tragique : « [...] Je crains de n'aimer plus Philippe ; / Je crains, au souvenir de vingt ans de rigueur, / Que la nature enfin ne soit morte en mon cœur », déclare le prince en devenant l'ennemi politique de son père (III, 2).

Épousant la cause indépendantiste des Pays-Bas, Carlos se soulève à la fois contre un père injuste et contre un roi despotique. Il transfère donc son complexe œdipien à la dimension politico-sociale, en reconnaissant dans les rebelles hollandais des frères et des fils opprimés, victimes de la tyrannie paternelle. Prêt à s'unir à la révolution anti-espagnole, il déclare (III, 2) :

J'attends les conjurés pour partir avec eux,
Tout un peuple m'appelle en ses rangs belliqueux.
Enchaîné trop longtemps sur ce fatal rivage,
Nul ne plaint plus que moi les maux de l'esclavage,
Nul ne sait plus que moi combien pèse la main
D'un maître impérieux, d'un despote inhumain,
De mon père. [...].

L'échec de la révolte ne peut que coïncider avec la défaite et la condamnation à mort de Carlos : la génération des pères a le dessus sur celle des fils, dont la revendication œdipienne – plus que jamais actuelle dans la France de la Restauration – est tragiquement frustrée.

La question du conflit intergénérationnel occupe une place privilégiée dans l'œuvre de Casimir Delavigne. Dans toutes les tragédies du poète havrais, à l'exception d'*Une Famille au temps de Luther* – où l'intérêt se déplace vers la problématique du rapport fraternel –, l'intrigue se développe à partir de la relation conflictuelle ou du moins ambiguë entre un père et un fils. Cela est vrai, par exemple, pour les *Vêpres siciliennes*, où le début de l'action tragique est marqué par la rentrée en Sicile du révolutionnaire Procida, père du paisible Lorédan. Pendant l'absence de Procida, Lorédan a instauré un rapport pacifique avec les occupants français et s'est lié d'amitié avec le gouverneur Montfort. C'est Procida qui réveille chez son fils le sentiment de haine à l'égard des oppresseurs et qui le ramène sur la pente tragique de la vengeance. Le farouche révolutionnaire ne manifeste son attachement paternel à Lorédan que lorsque ce dernier se rallie à la cause indépendantiste. Ce n'est qu'à ce moment que le fils assume, pour le père, une identité familiale bien définie, en s'insérant à l'intérieur d'un lignage de héros et de patriotes : « Non, tu ne démens pas les héros de ta race. / Viens, mon fils, viens, mon sang, que ton père t'embrasse ! », s'exclame finalement Procida en reconnaissant cet enfant repentant (II, 6).

À partir de cet instant, Lorédan est obligé de suivre sa pente fatale jusqu'au bout, faisant prévaloir les raisons de l'État et de la race sur celles du bonheur personnel et sentimental. Cependant, après avoir tué Montfort, le jeune héros est loin de se sentir un triomphateur ; c'est ainsi qu'il répond à l'enthousiasme de son père (V, 5) :

Arrêtez, ma victoire est un assassinat ;
Je vois avec horreur vos maximes d'État.
Croyez-vous m'abuser ? Couverts de noms sublimes,
Ces crimes consacrés en sont-ils moins des crimes ?

Refusant la logique du crime nécessaire et du sacrifice patriotique, Lorédan se suicide en accusant le père et la patrie. Il adresse à Procida ces derniers mots désespérés : « À ma rage insensée, à vous, à la patrie, / J'immolai les objets de mon idolâtrie. » De son côté, Procida ne pleure que pour un instant la mort du fils ; il consacre ses derniers vers à la patrie, le seul véritable objet de sa dévotion :

[...] Ô mon pays !
Je t'ai rendu l'honneur, mais j'ai perdu mon fils.
Pardonne-moi ces pleurs qu'à peine je dévore.
Il garde un moment le silence, puis se tournant vers les conjurés :

Soyez prêts à combattre au retour de l'aurore.

Dans ce changement de sujet soudain, souligné par une didascalie, nous pouvons observer à la fois toute l'abnégation patriotique et tout le fanatisme qui caractérisent Procida : le révolutionnaire s'adresse aux conjurés en tournant significativement le dos au corps de son propre fils, ce fils dont il a voulu faire un héros public et dont il n'a jamais compris l'aspiration la plus profonde, la simple aspiration à un bonheur sentimental, privé, bourgeois.

Dans la deuxième tragédie de Delavigne, le *Paria*, l'apparition de Zarès, père du héros, est le véritable moteur de l'action dramatique. Ce père pauvre et malheureux se présente sur la scène seulement au troisième acte, au moment où Idamore s'apprête à sceller son triomphe en épousant Néala, la fille du grand prêtre. De fait, son arrivée imprévue bouleverse le dénouement heureux qui est sur le point de se concrétiser et reconduit Idamore à sa vraie identité de paria, le restituant à son destin inéluctable de disgrâce et de mort.

Certes, le spectre de cette figure paternelle éloignée plane sur la trame dès le premier acte, lorsqu'Idamore évoque sa propre fuite de la cabane natale. Le jeune héros manifeste de la sorte son sentiment de culpabilité à l'égard du père qu'il a abandonné (I, 1) :

[...] Ô Zarès, ô mon père,
Que ton réveil fut triste et ta douleur amère,
Quand ton œil sur ma couche errant avec effroi
Lui demanda ton fils qui fuyait loin de toi !

C'est cette fuite qui constitue le péché originel d'Idamore ; c'est ce manque de *pietas* filiale qui déterminera son châtement : « [...] Voilà, voilà mon crime ; / Voilà de mes malheurs la source légitime », reconnaît-il. Idamore évoque encore sa propre dette envers Zarès au deuxième acte, au moment où, au faîte de sa gloire, il obtient la permission d'épouser Néala. Les mots d'Akébar, qui s'adresse à lui en l'appelant « mon fils », le ramènent au souvenir douloureux de ce père oublié. C'est alors qu'Idamore donne libre cours à ses remords (II, 4) :

Son fils... De ce doux nom un autre m'appela.

Il me pleure... il me cherche, et mon hymen s'apprête.
Il n'assistera point à cette auguste fête.
Zarès n'est plus mon père, hélas ! il ne l'est plus !...
Des biens communs à tous les hommes l'ont exclus,
Et tu t'es fait leur frère à force d'imposture !
Ton âme s'avilit en fuyant la nature :
Ils t'ont rendu cruel, perfide, ingrat comme eux.
Renonce à ton vieux père, achève et sois heureux.

Enfin, au troisième acte, ce fameux spectre se matérialise sur scène et vient régler les comptes avec le fils qui l'a trahi. Se présentant au chef de l'armée comme « un vieillard insensé, / Qui poursuit un ingrat dont il fut délaissé » (III, 4), il met Idamore face à toute l'étendue de sa faute :

Toi, l'unique soutien d'un père vieillissant,
Toi, que j'avais nourri, toi mon fils, toi mon sang !
Confondant jusqu'aux dieux dans ma haine implacable,
Je n'excusai que toi, toi seul étais coupable !

Sans se préoccuper du bonheur de son fils, Zarès prétend qu'il rentre chez lui, dans le village des parias, en renonçant à la gloire et à l'amour de Néala. L'amour jaloux et presque tyrannique du vieux paria n'admet pas de concurrents : « Je t'aime avec excès, sois à moi sans partage », ordonne-t-il catégorique. Puisqu'Idamore semble hésiter à accepter l'injonction du père, ce dernier recourt même à l'intimidation, en menaçant de s'auto-dénoncer aux autorités et de s'exposer à la vengeance des prêtres ; il s'exclame : « Reviens me joindre ici ; sois fidèle, ou je cours / Livrer au peuple entier mon secret et mes jours. / Je me perdrai, te dis-je ! »

La menace de Zarès se concrétise au quatrième acte : démasqué en tant que paria, il est arrêté et condamné à mort par le grand prêtre. C'est alors qu'Idamore est obligé de révéler ses origines honteuses et de reconnaître publiquement son père. Pour prouver la vérité de cet aveu, le jeune paria fait appel à l'argument du cri du sang, à ces droits de la nature qu'il avait trahis en fuyant la maison paternelle. La reconnaissance et la réconciliation publique entre le père et le fils, qui coïncident inévitablement avec la condamnation à mort de ce dernier, sont scellées par ces vers d'Idamore (IV, 5) :

C'est mon père ! C'est lui ! Croyez-en ses alarmes,
La pâleur de son front, ses yeux noyés de larmes,

Ses bras que malgré lui je force à se rouvrir...
Il m'embrasse, frappez, c'est à moi de mourir !

Les raisons de la nature et du sang, incarnées par le père, ont le dessus sur celles de l'ambition et de la réussite personnelle, représentées par le fils. Mais si le fils a outragé la nature, le père a empêché Idamore de recevoir le prix de ses mérites, d'avancer socialement et de se projeter dans l'avenir. Dans ce sens, Zarès est incontestablement le porte-parole d'une instance conservatrice et rétrograde, le fauteur d'une douloureuse restauration familiale et sociale, restauration qui se charge inévitablement d'un sens métaphorique et d'un écho politique.

Sur le plan dramaturgique, l'entrée en scène tardive et soudaine de ce personnage paraît même incongrue, forcée, intempestive, ce qui ne manque pas d'être observé par la presse de 1821. C'est en particulier le *Drapeau blanc* de Martainville qui dénonce le caractère artificiel de cette péripétie. Dans un article du 3 décembre 1821, le rédacteur de la feuille conservatrice écrit :

Nous n'avons point exagéré le ridicule des combinaisons dramatiques sur lesquelles l'auteur a fondé la marche et l'intérêt de sa pièce ; nous déclarons franchement que nous ne connaissons pas au théâtre un seul ouvrage dont l'action soit plus fautive et plus extravagante. La seule péripétie qui change le sort des personnages (l'arrivée de Zarès) est un coup de théâtre qui blesse bien moins la vraisemblance que la conduite de ce vieillard ne révolte le cœur et la raison.

Ôtez cet incident de la pièce, il n'y a plus rien ; rétablissez-le, tout marche en sens inverse de la nature et de la raison. C'est une des plus malheureuses conceptions auxquelles ait pu s'arrêter un auteur qui a déjà fait preuve de quelque intelligence de la scène.

L'arrivée de Zarès détonne dans la trame de l'ouvrage ; elle résonne, à l'intérieur de l'intrigue dramatique, comme un coup de pistolet au milieu d'un concert. La restauration réclamée par ce vieux père est en somme aussi déplacée, inopportune et anachronique que la Restauration promue par le vieux roi Bourbon. Riche en implications politiques et sociales, le personnage de Zarès est enfin l'incarnation parfaite du *retour offensif du passé*, thématique qui hante les consciences des hommes du XIX^e siècle et qui est destinée à

trouver, au cours des années 1830, une place privilégiée dans la dramaturgie de Victor Hugo⁴¹⁹.

Dans *Marino Faliero* et *Les Enfants d'Édouard*, Delavigne thématise la complexité du rapport intergénérationnel à travers la représentation du contraste entre la figure de l'oncle et celle du neveu. La première pièce confie au jeune Fernando le rôle du rival en amour du vieil oncle, alors que la deuxième présente Gloucester comme le cruel ennemi politique de ses deux neveux : dans les deux cas, les raisons des représentants des différentes générations sont tragiquement inconciliables. Mais c'est surtout avec *Louis XI* que Delavigne revient, dans la deuxième phase de sa production dramatique, sur le thème œdipien, en s'attardant sur le rapport conflictuel entre le roi et le dauphin de France. Le caractère problématique du rapport entre les deux personnages émerge clairement au troisième acte, lorsque le dauphin a l'illusion que son père veuille l'honorer d'un geste affectueux. Le dialogue qu'ils ont, et dont nous citons la partie la plus emblématique, montre l'opposition entre la sensibilité du fils et la dureté du père, préoccupé seulement de démasquer les médisances des proches et de conjurer l'idée de la mort (III, 5) :

DAUPHIN

Dieu ! J'ai cru que vos bras s'ouvraient pour me presser,
Que j'en allais sentir l'étreinte paternelle.

LOUIS

Vision !

DAUPHIN

Qu'à ce prix la mort m'eût semblé belle !
Si vous m'aimiez...

LOUIS

Ainsi je ne vous aime pas ?

DAUPHIN

Pardonnez !

LOUIS

Je vous hais... Les enfants sont ingrats !
Je suis un homme dur ?

DAUPHIN

Sire !...

⁴¹⁹ Sur le rôle de cette thématique dans le théâtre hugolien, voir Anne UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839, op. cit.*, pp. 732-734.

LOUIS

Presque barbare ?

Voilà comme on vous parle et comme on vous égare.

[...]

[...] Qui donc ? Beaujeu ?

Votre oncle d'Orléans ? d'autres que je soupçonne !...

(Avec bonhomie)

Charles, mon fils, sois franc : sans dénoncer personne,

Nomme-les-moi tout bas ; je ne veux pas punir,

Je veux savoir.

DAUPHIN

Mon oncle aime à m'entretenir.

LOUIS

Il te dit ?...

DAUPHIN

Que la France un jour m'aura pour maître ;

Que m'en faire chérir est mon devoir.

LOUIS, *à part*

Le traître !

(Haut)

Et ne vous dit-il pas qu'affaibli par mes maux,

Je dois, oui... qu'avant peu je... s'il le dit, c'est faux...

Comme nous pouvons le comprendre à partir de ce dialogue, Louis ne voit son fils que comme un rival politique, comme celui qui lui volera le trône et l'amour des Français après sa mort, cette mort qu'il craint plus que toute autre chose et qu'il n'arrive même pas à nommer directement. Par conséquent, tous ceux qui prévoient le décès du roi et le règne futur du dauphin sont pour Louis des traîtres, des rebelles.

La rivalité latente qui caractérise le rapport entre le père et le fils se manifeste puissamment, enfin, au cinquième acte, dans la scène emblématique du couronnement temporaire du dauphin⁴²⁰. À cette occasion, comme nous l'avons déjà vu, Louis se réveille soudainement de son état de mort apparente ; l'image de ce roi mourant qui réclame sa couronne et qui contraint le prince à la lui rendre s'érige en emblème d'une société post-napoléonienne immobile et dominée par une génération de vieux pères ridicules, ces pères – fauteurs d'une absurde restauration politico-sociale – qui s'opposent au cours inexorable de la nature et de l'histoire, refusant obstinément de céder le pas à la génération des fils. Le décès final de Louis et le commencement du règne de Charles semblent

⁴²⁰ Nous avons eu l'occasion d'analyser cette scène plus haut, aux pages 282-283.

marquer métaphoriquement l'effondrement de la gérontocratie bourbonnienne et le début d'une époque nouvelle, fondée sur le pouvoir d'un jeune roi entreprenant, véritable incarnation de la modernité historique et du changement socio-politique attendu.

Delavigne approfondit encore une fois la question du rapport intergénérationnel dans sa dernière tragédie, la *Fille du Cid*, où le conflit entre le chevalier Fanès de Minaya et son fils Rodrigue est l'un des ressorts principaux de l'intrigue. Au début de la pièce, Fanès a même oublié l'existence de cet enfant cadet destiné au couvent ; il n'a de la considération que pour l'aîné Fernand, guerrier valeureux qui, cependant, tombe sur le champ de bataille au premier acte. Fanès pleure la perte de Fernand comme celle de son seul enfant : « Mon appui, mon héros, ma race tout entière, / Mon Fernand est là-bas couché dans la poussière. / [...] / Fanès n'avait qu'un fils, il n'en a plus ! », s'exclame-t-il (I, 9).

Si le chevalier se montre initialement heureux de retrouver son cadet oublié, il n'hésite pas à le menacer de mort lorsqu'il fuit lâchement la bataille. Fanès subordonne le sentiment paternel à un code d'honneur rigoureux, basé sur la valeur militaire et sur la défense de l'identité aristocratique ; il est donc prêt à tuer Rodrigue pour éviter qu'il fasse honte au nom nobiliaire des Minaya. Voici les vers prononcés par ce père impitoyable (II, 2) :

Sur le dernier du nom, avant qu'on la connaisse [la honte],
Que du bras paternel le châtiment s'abaisse,
Puisqu'il a pu, celui qui porte un nom pareil,
À cinq cents ans d'honneur mentir en plein soleil.

Fanès exprime de la sorte sa propre conception archaïque du rôle paternel : « [...] Le père est juste et non barbare, / Qui prodigue un vil sang dont le fils est avare. » (II, 3). Ce vieux chevalier, qui incarne les valeurs révolues de la société de l'Ancien Régime, ne voit son fils que comme l'héritier de ses propres titres et le successeur de son glorieux lignage. Aucun lien de nature sentimentale ne peut s'instaurer entre les deux personnages, puisque un abîme historique et axiologique les sépare irrémédiablement. Rodrigue, sensible et pacifique, n'est pas en mesure de communiquer avec ce père rude et belliqueux : le jeune homme n'est même pas capable d'expliquer à Fanès qu'il n'a déserté la dernière bataille que pour défier le champion maure Ben Saïd. Suite à ce malentendu, Fanès manifeste

encore une fois son intention de tuer Rodrigue ; il agresse son fils en recourant de nouveau aux raisons de la race et de l'honneur guerrier (III, 4) :

Ton casque ! (*Le lui arrachant*) Il me le faut : tu l'as déshonoré.
Cimier de mes aïeux dont j'ai tant espéré
Quand j'ai mis sur son front ton étoile guerrière,
Puisqu'on t'a vu de peur revenir en arrière,
Astre tombé du front d'un Minaya qui fuit,
Rentre avec son honneur dans l'éternelle nuit.

C'est seulement après avoir pris connaissance de l'exploit de Rodrigue que Fanès se rapproche de lui en l'appelant « mon fils » (III, 10) : ce doux nom de fils est pour le jeune héros une dure conquête, un titre qu'il ne gagne qu'après avoir sacrifié ses convictions pacifistes au code axiologique dominant.

Le conflit des générations se résout, dans ce cas, par l'entrée douloureuse mais victorieuse du fils dans la société des pères, entrée qui garantit cette continuité historique et intergénérationnelle dont le XIX^e siècle rêve sans cesse. Avec le dénouement heureux de la *Fille du Cid*, Delavigne semble vouloir proclamer, en 1840, la fin d'une époque tragique – et même, peut-être, la fin de l'époque du « tragique » –, en annonçant la résolution du contraste le plus emblématique de toute l'expérience révolutionnaire, ce contraste entre générations – mais aussi entre classes et conceptions sociales – qui est l'un des éléments essentiels de la tragédie moderne.

CONCLUSION

En quoi consiste la tragédie classique sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, ou plus exactement pendant les quarante années comprises entre 1814 et 1854 ? C'était la question que nous formulions à l'ouverture de notre travail. Au moment de conclure, nous pouvons affirmer que cette tragédie tardive est avant tout un genre dramatique traditionnel qui s'ouvre progressivement à l'expérimentation, en proposant des solutions formelles et plus strictement scéniques inédites, un genre à la recherche d'une identité nouvelle, qui essaie de survivre et de s'adapter aux temps modernes en se modifiant et en se remodelant sans cesse. Les éléments de nouveauté qu'il intègre graduellement dans son code proviennent de trois sources principales : le théâtre de l'antiquité grecque, les théâtres étrangers modernes – en particulier les drames shakespeariens et schillériens – et le mélodrame. Il s'agit de trois systèmes dramaturgiques qui ont en commun leur forte base populaire, leur capacité à parler à un public vaste et socialement composite, à réunir le « peuple », la communauté citadine et nationale tout entière.

Dans le monde post-révolutionnaire, la tragédie classique, genre provenant d'une tradition aristocratique et courtisane, doit apprendre justement à parler au peuple, à se démocratiser, en adoptant les instruments des dramaturgies anti-classiques. Parler au peuple signifie avant tout parler à ses yeux, plier l'écriture tragique aux exigences matérielles de la scène, du spectacle, chercher à susciter – comme le dit Stendhal – plus un plaisir dramatique qu'un plaisir épique⁴²¹, privilégier l'action et le tableau par rapport au récit et à la sublimation verbale. Nous avons donc cherché à documenter la formation d'une esthétique tragique moderne, qui répond aux attentes d'un public d'extraction essentiellement bourgeoise et véhicule les valeurs de cette classe moyenne. La dimension éthique est aussi bien concernée que la dimension esthétique lorsqu'on parle de l'évolution de la tragédie. C'est ainsi que dans la première partie de notre travail nous avons essayé de montrer deux phénomènes parallèles et complémentaires : d'un côté, la modification des formes et l'assouplissement progressif des normes classiques ; de l'autre, l'évacuation et le détournement de ces formes traditionnelles, soustraites à l'univers aristocratique qui les a

⁴²¹ STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, éd. Pierre Martino, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XXXVII, pp. 8-9.

forgées et utilisées désormais pour traduire une sensibilité et un message moral foncièrement bourgeois.

En ce qui concerne le premier aspect, nous avons analysé les oscillations de nature formelle et structurelle qui caractérisent le code tragique post-napoléonien, oscillations entre respect et violation de plusieurs principes clés de la dramaturgie classique : les principes des trois unités dramatiques, de la concaténation organique des scènes et de l'unité identitaire du héros. Au niveau plus étroitement linguistique et stylistique, nous avons montré l'hésitation du code entre périphrase et mot propre, ou encore entre conservation et rupture du rythme monotone de l'alexandrin – rupture qui se produit, dans bien des cas, par le biais de la didascalie, qui interrompt et perturbe le cours uniforme de la versification. Quant au second aspect mentionné, nous nous sommes également concentrés sur une série d'oscillations que comporte notre code, oscillations relatives aux sphères morale et émotionnelle : oscillations entre fidélité aux bienséances classiques et représentation frappante de l'immoral et de l'irrationnel, entre héroïsme sanglant aristocratique et sentimentalisme larmoyant bourgeois, entre fatalisme tragique et indéterminisme mélodramatique.

Tant sur le plan esthétique-formel que sur le plan éthique, le code tragique de la Restauration et de la Monarchie de Juillet se fonde sur une série de tensions, qui reflètent d'un côté le passage de la dramaturgie classique à la dramaturgie mélodramatico-romantique, de l'autre la transition du système axiologique aristocratique pré-révolutionnaire à l'univers des valeurs bourgeoises post-révolutionnaires⁴²². Ces tensions se traduisent par des solutions dramaturgiques de compromis, qui cherchent à concilier les deux conceptions esthétiques et éthiques opposées, les deux mondes que la Révolution a irrémédiablement séparés. Le code tragique post-napoléonien tente d'opérer une impossible synthèse entre ces deux mondes, se définissant comme un code intermédiaire, composite, hybride. C'est à cause de sa bâtardise que ce code est essentiellement méprisé par la critique et rapidement oublié au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle ; mais c'est exactement grâce à cette bâtardise, comme nous avons essayé de le prouver, qu'il traduit les incertitudes et les contradictions d'une époque tout entière,

⁴²² Cette transition, scellée par la Révolution, est évidemment le produit d'un long processus précédant l'époque révolutionnaire, un processus qui se développe tout au long du XVIII^e siècle. Sur les répercussions de ce processus sur le théâtre des Lumières, voir Gianni IOTTI, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, *op. cit.*, pp. 19-51.

incarnant parfaitement les goûts et les aspirations du public moyen de la Restauration et de la Monarchie de Juillet.

Par son caractère hybride et composite, cette tragédie assure surtout la continuité entre les dramaturgies classique et romantique, favorisant une transition graduelle de la première à la seconde. Nous avons essayé de montrer que le drame romantique est bien plus le résultat d'une évolution que d'une révolution ; ou plutôt, il est plus correct de dire que l'esthétique romantique s'impose à travers plusieurs révolutions, à travers une série de crises et scandales, de micro-révolutions ponctuelles et toutes décisives, chacune à sa façon, micro-révolutions qui correspondent aux dates des premières représentations ou publications des nombreuses pièces qui ont progressivement renouvelé le répertoire théâtral français. Nous pouvons évoquer brièvement quelques-unes de ces révolutions, en nous limitant évidemment au genre tragique et à la période concernée par notre corpus : commençons par le *Charlemagne* de Lemer cier qui, en 1816, montre pour la première fois au théâtre l'un des rois les plus vénérés de l'histoire française sous un jour peu favorable, en dénonçant la faillibilité des souverains. En 1819, la mise en scène des *Vêpres siciliennes* de Delavigne a le mérite – comme l'affirme Descotes – de marquer le retour du public bourgeois au théâtre, en consacrant l'Odéon comme la scène par excellence de la jeunesse libérale et nationaliste parisienne⁴²³. En 1820, la *Marie Stuart* de Lebrun est la première adaptation tragique d'un grand drame historique schillérien, alors que le *Clovis* et la *Démence de Charles VI* de Lemer cier brossent le premier portrait impitoyable et démythifiant des rois du Moyen Âge français. De même, avec son *Sylla*, Jouy inaugure en 1821 la « tragédie de caractère » et conçoit le peuple comme un protagoniste de l'action dramatique, tout en participant à la construction du mythe napoléonien. En 1822, Guiraud et Soumet – le premier avec *Les Macchabées*, le deuxième avec *Saül* et *Clytemnestre* – violent délibérément les principes classiques de bienséance et vraisemblance, tentant à la fois de se réapproprier l'idéal de la puissante naïveté grecque et de réinterpréter les sujets bibliques et mythologiques traditionnels sur la base du goût noir et frénétique moderne. Ensuite, en 1823, le *Pierre de Portugal* de Lucien Arnault nous offre le premier tableau hautement spectaculaire et symbolique d'un couronnement factice. En 1825, le *Léonidas* de Pichat ouvre la voie aux somptueuses mises en scène romantiques, alors que le *Cid d'Andalousie* de Lebrun associe pour la première fois la violation des règles classiques à la

⁴²³ Maurice DESCOTES, « *Les Vêpres siciliennes* de Casimir Delavigne (1819). Le retour du public bourgeois », dans *Le public de théâtre et son histoire*, op. cit., pp. 245-271.

contestation du pouvoir monarchique. En 1827, la *Blanche d'Aquitaine* de Bis interroge l'histoire de France en traitant la question dérangeante du rapport entre légitimité et imposture royales, tandis que Delavigne, en 1829, met richement en scène son *Marino Faliero* au théâtre de la Porte Saint-Martin, brouillant le système des hiérarchies entre genres dramatiques et mettant la tragédie sur le même plan qu'un mélodrame. En 1830, au moment où Hugo mène la bataille d'*Hernani*, Andrieux et Ancelot mettent respectivement en scène *Lucius Junius Brutus* et *Le Roi fainéant*, deux tragédies conçues par bien d'aspects selon les principes esthétiques et dramaturgiques romantiques. Enfin, après la « révolution » hugolienne, les tragédies de Delavigne dans les années 1830 et celles des représentants de l'école du bon sens dans les années 1840-1850 complètent l'évolution du genre, en l'inscrivant encore dans une continuité et un rapport dialectique féconds avec le drame romantique.

Le parcours que nous avons brièvement retracé montre que la tragédie évolue en engendrant le drame romantique et en le côtoyant constamment après l'avoir engendré. Certes, les deux genres finissent par être vus, par les protagonistes de la vie théâtrale eux-mêmes, comme deux alternatives inconciliables, deux voies opposées et concurrentes. Il est indéniable, cependant, que la tragédie classique moderne et le drame romantique proposent bien souvent des solutions formelles et scénographiques similaires, mettent en avant les mêmes thématiques et conduisent les mêmes combats idéologiques. Les traits de continuité entre les deux genres, l'influence qu'ils exercent l'un sur l'autre et les développements communs ou parallèles qu'ils connaissent sont autant de points que nous avons cherché à réévaluer et valoriser.

Mais qu'est-ce qui distingue alors ces deux genres finalement si proches ? Qu'est-ce qu'il y a de vraiment original et différent dans le drame romantique par rapport au code tragique moderne que nous avons analysé ? Au moins deux choses. Tout d'abord la présence déstabilisante du grotesque, qui mine non seulement l'uniformité stylistique des pièces mais aussi la lisibilité axiologique du monde fictif représenté⁴²⁴. Comme nous l'avons vu, le grotesque ne s'introduit que très rarement dans le code tragique, et même lorsqu'il s'y glisse – comme dans le cas de *Louis XI* – ses effets sont atténués par une uniformité de ton et une platitude expressive neutralisantes. Cet extraordinaire instrument critique qu'est le grotesque, capable d'ébranler les hiérarchies sociales et de brouiller les

⁴²⁴ Sur ce point, voir Olivier BARA, « La malséance au théâtre (1830-1838) : *Hernani*, *Ruy Blas* et le public », dans *Lectures du théâtre de Victor Hugo. Hernani, Ruy Blas*, op. cit., pp. 31-46.

catégories morales de l'univers représenté, fait essentiellement défaut à la tragédie moderne.

Certes, la contestation politico-sociale et la dénonciation du désordre éthique qui afflige la modernité sont au cœur tant du drame romantique que de la tragédie post-napoléonienne. Cette dernière, cependant, fait passer son message idéologique et moral par d'autres biais que le grotesque. Nous arrivons ainsi à la deuxième grande différence qui existe entre drame et tragédie au XIX^e siècle. C'est principalement de l'allusion que la tragédie se sert pour lier la fiction dramatique à la contingence historique et proposer ainsi une interprétation de la réalité. Cet instrument direct, linéaire, qui rend immédiatement évident le rapport entre le contenu textuel et le référent extra-textuel, est refusé par les romantiques. Ces derniers, au contraire, s'efforcent de rendre difficilement déchiffrable le rapport entre l'univers fictif et le référent réel, de faire en sorte que le passage du premier au deuxième ne soit jamais banal ou univoque. Rien d'étonnant donc si le grotesque, chiffre stylistique dépaysant et empêchant toute lecture linéaire de l'objet représenté, a un rôle aussi central dans la dramaturgie romantique. Plus généralement, le contenu et le message offerts par le drame romantique – qui sont souvent proches de ceux que véhicule la tragédie – passent à travers le filtre de la métaphore, bien plus subtil et raffiné que celui de l'allusion. Le drame soumet donc les sujets qu'il traite à une réélaboration figurale et littéraire qui fait souvent défaut à la tragédie.

Toutefois, nous avons vu que dans certains cas le code tragique arrive à transcender le régime de la simple allusion et à s'élever à celui de la métaphore, perdant peut-être un peu de sa virulence idéologique immédiate mais gagnant sûrement en profondeur sémantique et en puissance symbolique. À ce propos, nous avons essayé de valoriser en particulier le tableau dramatique du couronnement factice ou temporaire, en mettant en relief sa valeur emblématique, sa capacité à transposer symboliquement les inquiétudes du public de l'époque et à incarner la *tragédie* moderne de la fragilité et de l'instabilité du pouvoir politique. Cette situation dramatique nous conduit au cœur du *tragique* moderne, dont l'essence est justement à rechercher dans la découverte de la contingence et de la précarité du pouvoir, de la nature humaine et non divine de la figure royale. À la base de ce nouveau type de tragique, il y a la chute du mythe monarchique, la prise de conscience de la faillibilité des souverains. La tragédie classique, genre traditionnellement préposé à la représentation des malheurs qui frappent et affligent les rois, met désormais en scène les

malheurs que les monarques infligent à leurs sujets, ou alors l'impuissance de la royauté à guider la nation et l'humanité vers le progrès, vers le rachat moral et la paix sociale. Ce qui est tragique, c'est surtout la fracture profonde qui se crée entre les rois et les peuples : le pouvoir est perçu comme un objet obscur et mystérieux, un agent d'oppression et de prévarication ; le palais royal devient un lieu de dépravation et de corruption morale, un endroit fermé et violent qui s'oppose à l'espace ouvert de la place publique, incarnant un intérêt commun que les régnants négligent et oublient. Appelé à guider et à représenter les hommes, le souverain ne fait qu'en incarner les vices et les faiblesses, devenant l'emblème de la misère et de la précarité de la condition humaine.

En démolissant le mythe royal, la tragédie de la Restauration et de la Monarchie de Juillet dénonce essentiellement le caractère anachronique et postiche de l'institution monarchique, institution qui a perdu ses raisons historiques et ses justifications métaphysiques dans la société bourgeoise post-napoléonienne. Ayant perdu toute caution divine, le pouvoir royal n'est que le vestige d'un ordre socio-politique révolu, dont le retour se révèle rapidement illusoire. Réfractaires à se plier à cet ordre ancien et en même temps incapables de construire un ordre nouveau, les hommes de la Restauration et de la Monarchie de Juillet se trouvent dans une impasse, dans une crise d'identité morale, politique et sociale que les incessants bouleversements historiques ne font qu'amplifier. C'est ainsi qu'un genre dramatique en déclin comme la tragédie réacquiert temporairement des capacités de signification inattendues, en exprimant le pessimisme social de l'homme post-révolutionnaire, son égarement axiologique, son désenchantement politique.

Nous insistons sur ce dernier aspect parce que nous croyons que l'essence du tragique moderne est à identifier, dans une large mesure, avec la conscience de la contingence et de l'historicité du pouvoir politique, ou plutôt de la faillibilité et de la fragilité tout à fait humaines des détenteurs royaux de ce pouvoir. Les constantes thématiques que nous avons relevées dans les pièces de notre corpus découlent dans la plupart des cas de ce tragique moderne ; nous pouvons même considérer les thèmes clés de la tragédie de l'époque comme une série d'incarnations, de manifestations ou de mises en situation de cette nouvelle sorte de tragique. Il suffit de parcourir rapidement les thèmes qui scandent les chapitres de la deuxième partie de notre travail pour constater la vérité de cette affirmation. Nous avons commencé par parler de ce patriotisme, de marque principalement libérale, qui est constamment thématiqué dans nos pièces et qui témoigne

d'une consécration et d'une allégorisation constantes de concepts comme la Loi, la Patrie et la Liberté : il est évident que ces figures « féminines », incarnations des valeurs de la société post-révolutionnaire, remplacent graduellement, en tant que points de repère axiologiques des Français, la figure masculine du Roi, qui perd tragiquement sa sacralité et son prestige symbolique. De même, la création du mythe napoléonien et la mise en discussion du principe de légitimité que l'on relève dans la tragédie des années 1820 témoignent d'une nouvelle conception du pouvoir politique, essentiellement pragmatique et désacralisée.

Nous avons vu ensuite que la représentation idéalisée des rois médiévaux est progressivement remplacée par une peinture désenchantée des souverains de l'histoire française et européenne : les rois (et les reines) cruels, faibles et débauchés foisonnent sur la scène tragique de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. De ce point de vue, la continuité thématique-idéologique entre tragédie et drame romantique est d'ailleurs évidente : dans les pièces afférant à l'un et à l'autre genre, le pouvoir et ses indignes représentants sont bien souvent à la base de tous les malheurs de la trame dramatique. Au XIX^e siècle, le tragique n'est envisageable que comme quelque chose d'intrinsèque au pouvoir : pour les hommes de l'après-Révolution, la tragédie est essentiellement la tragédie du pouvoir, c'est-à-dire du pouvoir absent, fragile, trompeur et impitoyable, ou en tout cas contingent et périssable. Nous parlons évidemment du pouvoir monarchique, dont l'effondrement progressif pousse les poètes de l'époque à s'interroger sur les autres formes de gouvernement et à rêver d'un ordre démocratique et républicain, reflétant ces valeurs révolutionnaires que les Français cherchent de plus en plus à récupérer. L'ombre menaçante de la Révolution – et des instances démocratiques qui en constituent l'héritage – s'étend au fur et à mesure que la lumière de la royauté s'affaiblit.

Enfin, dans les deux derniers chapitres de notre travail, nous avons montré que la critique de la figure royale s'associe, dans la tragédie libérale post-napoléonienne, à la mise en discussion de l'autorité religieuse et de l'autorité paternelle. Dieu (ou plutôt ses représentants sur Terre), le Roi et le Père, les trois figures qui incarnent la structure hiérarchique et l'ordre social de l'Ancien Régime – ordre que la Restauration essaie temporairement de récupérer – sont contestées au nom des principes libéraux scellés par la Révolution, tels que la tolérance et le relativisme culturel, la souveraineté populaire et le caractère contingent du pouvoir monarchique, la prééminence des droits du cœur sur les

lois du père et du mérite individuel sur les préjugés de classe. Les figures incarnant l'autorité – paternelle, royale et religieuse – sont désormais démythifiées et considérées comme des agents d'imposture et d'oppression : la condition de l'homme moderne est d'autant plus tragique qu'il se trouve soudainement seul, privé de ces points de repère axiologiques traditionnels, dépourvu de tout guide terrestre et céleste.

Privés de leur prestige, les représentants de l'autorité sont souvent identifiés aux forces régressives de l'histoire, niant l'émancipation sociale et culturelle collective, entravant le progrès moral et rationnel de l'humanité. Si au XVIII^e siècle l'impuissance de la raison à s'affirmer définitivement et à diriger l'histoire est déjà le motif tragique par excellence⁴²⁵, au XIX^e siècle la conscience de l'impuissance rationnelle s'ancre encore plus dans la dimension historique, ce qui comporte des implications de nature principalement politique et sociale. Cette impuissance s'identifie d'un côté à l'impuissance du pouvoir, de l'autorité désacralisée et délégitimée, de l'autre à l'impuissance de l'individu face à cette autorité factice mais oppressante. L'impossibilité de réduire la fracture révolutionnaire entre Dieu et les hommes, entre le roi et les sujets et encore entre les pères et les fils est, en dernière instance, le véritable mobile du tragique moderne, l'élément capable de réactiver et réactualiser, au XIX^e siècle, un genre démodé comme la tragédie. C'est essentiellement en transposant au théâtre cette grande question et en la traitant selon les points de vue les plus différents que les dramaturges de la Restauration et de la Monarchie de Juillet fondent un code tragique original.

À un genre traditionnel comme la tragédie classique, revitalisé et remodelé sur la base d'exigences nouvelles, les dramaturges de l'époque post-napoléonienne confient donc des problématiques et des inquiétudes extrêmement modernes. Ils le font parallèlement aux dramaturges romantiques, en tirant leur inspiration d'eux et en les inspirant à leur tour. Comme le drame romantique – et en tant que son concurrent –, le genre tragique réussit, dans la première moitié du XIX^e siècle, à parler *des* contemporains et *aux* contemporains, à traduire leurs sentiments, leurs passions et leurs aspirations, à transposer leur vision du monde et de l'existence. Il nous semble donc nécessaire de ne plus négliger cette tragédie de la Restauration et de la Monarchie de Juillet ; il est temps de reconnaître l'importance de ce code tragique moderne et de le valoriser de façon adéquate ; il est temps surtout de réécrire l'histoire théâtrale de l'époque en donnant sa place, à côté du drame romantique, à

⁴²⁵ À ce propos, voir Gianni IOTTI, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, op. cit., pp. 9-17.

ce genre dramatique encore vivant et capable d'intéresser le public. C'est ce que nous avons essayé de faire dans le présent travail. Nous espérons que d'autres partageront notre avis et poursuivront dans cette direction.

APPENDICE ICONOGRAPHIQUE

(Source : www.gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 1

1. Costume de Joanny (Jean de Procida) dans *Les Vêpres siciliennes* de Casimir Delavigne (Odéon, 1819).

Estampe : eau-forte, en couleur, 23 x 14, 5 cm.

Estampe légendée : « Écoutez... L'airain sonne, il m'appelle, il vous crie / Que l'instant est venu de sauver la Patrie. » (Acte IV, scène 4).

Imprimeur-libraire Martinet (Paris).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 2



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 3



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 4



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 5



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 6



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 7

2-7. Costumes de la Marie Stuart de Pierre Lebrun (Théâtre-Français, 1820).

Estampes en couleur, 27, 5 x 17, 5 cm.

6 estampes représentant : 2. Mlle Duchesnois (Marie Stuart), 3. Saint-Eugène (Burleigh), 4. Michelot (Mortimer), 5. Desmousseaux (Melvil), 6. Dumilâtre (Paulet), 7. Mlle Tousez (Anna).



8



9

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

8-9. *Le Paria* de Casimir Delavigne (Odéon, 1821). Acte I, scène 1 : Idamore et Alvar dans le bois sacré près de Bénarès (8). Acte IV, scènes 4 et 5 : Zarès en larmes interrompt les noces de Néala avec Idamore (9).

2 gravures en noir et blanc et en couleur, formats divers.



10

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



11

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

10. Costume de Pierre Victor (Mérovée) dans *Frédégonde et Brunehaut* de Népomucène Lemercier (Théâtre-Français, 1821).

Estampe : eau-forte, en couleur, 23 x 14, 5 cm.

Estampe légendée : « Ne craignez ni soupir, ni plainte, ni menace : / Nul reproche insultant ne part de la froideur. » (Acte IV, scène 3).

Imprimeur-libraire Martinet (Paris).

11. *Frédégonde et Brunehaut* de Népomucène Lemercier (Théâtre-Français, reprise de 1841). Esquisse de décor : intérieur du monastère consacré à Saint-Martin.

Dessein par Charles Cambon : mine de plomb, 312 x 420 mm.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 12

12. *Sylla* d'Étienne Jouy (Théâtre-Français, 1821). Décor du V^e acte : le forum.
Estampe en noir et blanc, 22 x 27 cm.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 13



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 14

13-14. Costumes de Mademoiselle George (Salomé) et Mademoiselle Anaïs (Mizaël) dans *Les Macchabées* d'Alexandre Guiraud (Odéon, 1822).
2 gravures en noir et blanc, formats divers.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 15

15. Costumes de Mademoiselle George (Salomé) et Mademoiselle Anaïs (Mizaël) dans *Les Macchabées* d'Alexandre Guiraud (Odéon, 1822).

Estampe : eau-forte, en couleur, 23 x 14, 5 cm.

Estampe légendée : « Mon fils, voilà tes frères ! » (Acte V, scène 6).

Imprimeur-libraire Martinet (Paris).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 16

16. *Pierre de Portugal* de Lucien Arnault (Théâtre-Français, 1823). Acte V, scène 10 : couronnement posthume d'Inès de Castro.

Estampe en noir et blanc : 19, 5 x 25 cm.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 17

17. *Léonidas* de Pichel Pichat (Théâtre-Français, 1825). Esquisse de décor de l'acte I : la tente de Xerxès.

Dessein de Pierre-Luc Cicéri : aquarelle et crayon, 381 x 549 mm.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 18

18. *Léonidas* de Pichel Pichat (Théâtre-Français, 1825). Esquisse de décor de l'acte II à l'acte V : le pas des Thermopyles.

Dessein de Pierre-Luc Cicéri : aquarelle et crayon, 170 x 232 mm.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 19

19. *Léonidas* de Pichel Pichat (Théâtre-Français, 1825). Rideau : rocher qui domine le pas des Thermopyles.

Dessein de Pierre-Luc Cicéri : aquarelle et crayon, 203 x 422 mm.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 20

20. *Le Cid d'Andalousie* de Pierre Lebrun (Théâtre-Français, 1825). Esquisse de décor pour les actes I et III : le palais de l'Alcazar à Séville.

Dessein de Pierre-Luc Cicéri : sépia et crayon, 144 x 466 mm.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 21

21. *Le Cid d'Andalousie* de Pierre Lebrun (Théâtre-Français, 1825). Esquisse de décor de l'acte IV : l'appartement d'Estrelle.

Dessin de Pierre-Luc Cicéri : crayon et lavis d'aquarelle, 171 x 228 mm.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 22

22. *Olga* de Jacques Ancelot (Théâtre-Français, 1828). Esquisse de décor pour l'acte IV : le château d'Obolenski dans la forêt.

Dessin de Pierre-Luc Cicéri : aquarelle et crayon, 336 x 462 mm.



23



24



25

23-25. Costumes du Marino Faliero de Casimir Delavigne (Porte Saint-Martin, 1829).

Estampes : eau-forte, en couleur, 23 x 14, 5 cm.

3 estampes représentant : 23. Marie Dorval (Éléna), 24. Auguste (Lioni), 25. Ligier (Faliero).

Publiées dans un recueil factice, Paris, Hautecoeur, 1829.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 26



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 27

26-27. Costumes d'Élisabeth d'Angleterre de Jacques Ancelot (Théâtre-Français, 1829).

Estampes : eau-forte, en couleur, 23 x 14, 5 cm.

2 estampes représentant : 26. Mlle Brocard (D.sse de Nottingham), 27. Mlle Leverd (Elisabeth).

Publiées dans un recueil factice, Paris, Hautecoeur, 1829.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 28



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 29

**28-29. *Une Famille au temps de Luther* de Casimir Delavigne (Théâtre-Français, 1835).
Scène XXVIII : Paolo tue son frère Luigi, au grand désespoir de Thécla et Elci.
2 estampes en noir et blanc, formats divers.**



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 30

**30. *Maria Padilla* de Jacques Ancelot (Théâtre-Français, 1838). Acte IV, scène 8 : Don Ruy brûle le document attestant le mariage de Maria Padilla avec Don Pedro.
Estampe : en noir et blanc, 18 x 28 cm.**



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 31



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 32



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 33

31-33. Costumes de *La Fille du Cid* de Casimir Delavigne (Théâtre de la Renaissance, 1840).

Estampes : eau-forte, en couleur, 22 x 14 cm (31) et 23 x 14, 5 cm (32-33).

3 estampes représentant : 31. Mlle Guyon (Elvire), 32. Guyon (le Cid), 33. Montdidier (Don Rodrigue).

Publiées dans un recueil factice, Paris, Hautecoeur Martinet, 1840.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 34

34. *Le Gladiateur* d'Alexandre Soumet (Théâtre-Français, 1841). Esquisse de décor pour l'acte I : un caveau dans les catacombes.

Dessain par Charles Cambon : 440 x 585 mm.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 35

35. *Le Gladiateur* d'Alexandre Soumet (Théâtre-Français, 1841). Esquisse de décor pour l'acte IV : l'amphithéâtre.

Dessain par Charles Cambon et Humanité Philastre : crayon, aquarelle et gouache, 402 x 568 mm.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 36



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 37



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 38

36-38. Costumes de la *Lucrèce* de François Ponsard (Odéon, 1843).

Estampes : eau-forte, en couleur, 23 x 14, 5 cm.

3 estampes représentant : 36. Marie Dorval (Lucrèce), 37. Bouchet (Sextus), 38. Mlle Halley (Tullie).

Publiée dans un recueil factice, Paris Hauteceur Martinet, 1843.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France **39**

- 39. Virginie de Latour de Saint-Ybars (Théâtre-Français, 1845). Acte V, scène 3 : Virginius poignarde sa fille Virginie en plein milieu du forum pour la soustraire au tyran Claudius.**
 Estampe en noir et blanc, 16 x 23, 5 cm.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France **40**

- 40. Cléopâtre de Delphine de Girardin (Théâtre-Français, 1847). Esquisse de décor de l'acte II : un pavillon sur la terrasse du palais des Ptolémées à Alexandrie.**
 Dessain par Pierre-Luc Cicéri : aquarelle et crayon, 150 x 225 mm.

BIBLIOGRAPHIE

I. TRAGÉDIES ET AUTEURS TRAGIQUES (1814-1854)

1. LA PRATIQUE THÉÂTRALE

a) **Corpus des pièces analysées : auteurs tragiques concernés, premières éditions et représentations de leurs tragédies, éditions de référence, études**

ANCELOT, Jacques (1794-1854)

- *Louis IX*, Paris, Mme Huet, 1819 (Théâtre-Français, 5 novembre 1819).
- *Le Maire du Palais*, Paris, Ponthieu, 1823 (Théâtre-Français, 16 avril 1823).
- *Fiesque*, Paris, Canel, 1824 (Odéon, 5 novembre 1824).
- *Olga, ou L'orpheline moscovite*, Paris, Bréauté, 1828 (Théâtre-Français, 15 septembre 1828).
- *Élisabeth d'Angleterre*, Paris, Bréauté, 1829 (Théâtre-Français, 4 décembre 1829).
- *Le Roi fainéant ou Childebert III* (Odéon, 26 août 1830).
- *Maria Padilla*, Paris, Marchant, 1838 (Théâtre-Français, 29 octobre 1838).

Édition de référence : *Œuvres complètes de M. Ancelot*, examens critiques de Pierre Duviquet, Paris, Delloye et Lecou, 1838.

Études

FRÈRE, Henri, *Ancelot, sa vie et ses œuvres*, Rouen, A. Le Brument, 1862.

HUGO, Victor, « Les Vêpres siciliennes. Tragédie par M. C. Delavigne. Louis IX. Tragédie par M. Ancelot », dans *Le Conservateur Littéraire, 1819-1821*, éd. Jules Marsan, t. I, partie I, Paris, Librairie Hachette, 1922, pp. 83-89 (« Premier article ») et pp. 179-192 (« Deuxième et dernier article »).

MORLENT, Joseph, *Ancelot devant ses concitoyens : notice biographique*, Paris, Jullien, 1855.

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 *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, dir. Paul Mironneau et Gérard Lahouati, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 (SVEC 2007 : 07), pp. 293-310.

SAINTINE, Xavier-Boniface, *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Ancelot*, dans *Œuvres complètes de M. Ancelot*, Paris, Delloye et Lecou, 1838, pp. V-XV.

SOCIÉTÉ HAVRAISE D'ÉTUDES DIVERS, *Centenaire de Ancelot, 1794-1894*, Havre, Micaux, 1894.

ANDRIEUX, François-Guillaume-Stanislas (1759-1833)

- *Lucius Junius Brutus*, Paris, Mme de Bréville, 1830 (Théâtre-Français, 13 septembre 1830).

Édition de référence : *Œuvres choisies*, Paris, Ducrocq, 1878.

Études

PIVA, Franco, « Le “Lucius Junius Brutus” de Guillaume Stanislas Andrieux : une pièce orléaniste ? », dans *Bruto il maggiore nella letteratura francese e dintorni. Atti del Convegno internazionale di studi Verona 3-5 maggio 2001*, éd. Franco Piva, Fasano, Schena, 2002, pp. 345-364.

ARNAULT, Antoine-Vincent (1766-1834)

- *Germanicus*, Paris, Chaumerot, 1817 (Théâtre-Français, 22 mars 1817).

- *Pertinax ou les Prétoriens*, non publiée, (Théâtre-Français 27 mai 1829).

- *Guillaume de Nassau*, Paris, Bossange père, 1826 (non représentée).

- *Le Proscrit, ou les Guelfes et les Gibelins*, Paris, Ladvoat, 1828 (Théâtre-Français, 9 juillet 1827).

Études

TROUSSON, Raymond, *Antoine-Vincent Arnault (1766-1834). Un homme de lettres entre classicisme et romantisme*, Paris, Champion, 2004.

ARNAULT, Lucien (1787-1863)

- *Régulus* (3 actes), Paris, Ponthieu, 1822 (Théâtre-Français, 5 juin 1822).

- *Pierre de Portugal*, Paris, Barba, 1823 (Théâtre-Français, 21 octobre 1823).

- *Le dernier jour de Tibère*, Paris, Ladvoat, Delaunay, Ponthieu, Barba, 1828 (Théâtre-Français, 2 février 1828).

- *Gustave-Adolphe, ou la Bataille de Lutzen*, Paris, Barba, 1830 (Théâtre-Français, 23 janvier 1830).

Édition de référence : *Œuvres dramatiques*, notices d'Alphonse François, Paris, Firmin Didot, 1865.

Études

FRANÇOIS, Alphonse, *M. Lucien Arnault*, Paris, Thunot, 1863.

MELAI, Maurizio, « Couronnement factice et vérité morale : une scène emblématique de l'imaginaire tragique de la Restauration », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 9, Mars 2010, pp. 324-338.

BIS, Hippolyte (1789-1855)

- *Lothaire* (3 actes), Paris, Pillet, 1817 (non représentée).

- *Attila*, Paris, Bichet aîné, Lille, Leleux, 1822 (Odéon, 26 avril 1822).
- *Blanche d'Aquitaine, ou le Dernier des Carlovingiens*, Paris, Denre, 1827 (Théâtre-Français, 29 octobre 1827).

Études

COOPER, Barbara T., « Le régicide au théâtre sous la Restauration : l'exemple de "Blanche d'Aquitaine" d'Hippolyte Bis (1827) », dans *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, dir. Paul Mironneau et Gérard Lahouati, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 (SVEC 2007 : 07), pp. 223-245.

BRIFAUT, Charles (1781-1857)

- *Charles de Navarre*, Paris, Ponthieu, 1820 (Odéon, 1^{er} mars 1820).

CHATEAUBRIAND, René de (1768-1848)

- *Moïse*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Ladvocat, 1831, t. XXII bis (Théâtre de Versailles, 2 octobre 1834).

Édition de référence : *Moïse*, Paris, Minard, 1983 (reproduction du texte de 1831).

Études

COMTE, Charles, *Chateaubriand poète (histoire de la tragédie de Moïse)*, Paris, L. Cerf, 1894.

BASSAN, Fernande, *Introduction de Moïse*, Paris, Minard, 1983 (reproduction du texte de 1831), pp. V-LXI.

DELAVIGNE, Casimir (1793-1843)

- *Les Vêpres siciliennes*, Paris, Barba, 1819 (Odéon, 23 octobre 1819).
- *Le Paria*, Paris, Barba, 1821 (Odéon, 1^{er} décembre 1821).
- *Marino Faliero*, Paris, Marchant, 1835 (Porte Saint-Martin, 30 mai 1829).
- *Louis XI*, Paris, Barba, 1832 (Théâtre-Français, 11 février 1832).
- *Les Enfants d'Édouard* (3 actes), Paris, Ladvocat, 1833 (Théâtre-Français, 18 mai 1833).
- *Une Famille au temps de Luther* (1 acte), Paris, Delloye et Lecon, 1836 (Théâtre-Français, 19 avril 1836).
- *La Fille du Cid* (3 actes), Paris, Tresse, 1840 (Théâtre de la Renaissance, 27 mars 1840).

Édition de référence : *Œuvres complètes de Casimir Delavigne, précédées d'une notice par M. Germain Delavigne*, examens critiques de Pierre Duviquet, Paris, Firmin Didot, 1877-1881.

Études

BERTHIER, Patrick, « Casimir Delavigne et ses parodistes : ou de *Louis XI* à *Louis Bronze* (1832) », *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, n°178-179, 1993, pp. 61-72.

BERTHIER, Patrick, « Théâtre néo-classique ou théâtre juste-milieu ? Situation de Casimir Delavigne », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 50, mai 1998, pp. 159-175.

DELAVIGNE, Germain, *Notice sur Casimir Delavigne*, dans Casimir DELAVIGNE, *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot, 1877-81, t. IV. 2, pp. 3-32.

DESCOTES, Maurice, « *Les Vêpres siciliennes* de Casimir Delavigne (1819). Le retour du public bourgeois », *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, pp. 245-271.

DESSALLES-RÉGIS, « Poètes et romanciers modernes de la France. Casimir Delavigne », *Revue des Deux Mondes*, 1840, vol. XXII, t. II, pp. 287-321.

DUMAS, Alexandre, « Le Louis XI de Mély-Janin et le Louis XI de Casimir Delavigne », *Souvenirs dramatiques*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, t. II, pp. 149-170 (1^{er} éd. Paris, M. Lévy frères, 1868).

GLAESNER, Henri, *La genèse du « Louis XI » de Delavigne*, Bruxelles, Société pour le progrès des études philologiques et historiques, 1935, t. XIV, n° 2, pp. 389-403.

HUGO, Victor, « Réponse au discours de réception de M. Sainte-Beuve à l'Académie Française, le 27 février 1845 », *Actes et paroles I*, dans *Œuvres complètes – Politique*, Paris, Robert Laffont, 1985, pp. 113-121.

HUGO, Victor, « Les Vêpres siciliennes. Tragédie par M. C. Delavigne. Louis IX. Tragédie par M. Ancelot », dans *Le Conservateur Littéraire, 1819-1821*, éd. Jules Marsan, t. I, partie I, Paris, Librairie Hachette, 1922, pp. 83-89 (« Premier article ») et pp. 179-192 (« Deuxième et dernier article »).

LAFORGUE, Pierre, « *Marino Faliero* de Casimir Delavigne, ou Carnaval et tragédie », dans *Tragédies tardives. Actes du Colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998*, dir. Pierre Frantz et François Jacob, Paris, Champion, 2002, pp. 179-187.

MEHTA, Binita, « Jean-François Casimir Delavigne », *Dictionary of Literary Biography, Vol. 192 : French Dramatists, 1789-1914*, éd. Barbara T. Cooper, Gale Research Detroit, 1998, pp. 65-70.

MANNEVILLE, Philippe (éd. par), *1793-1843-1993. Casimir Delavigne Le Havre et son temps. Actes de la journée d'étude organisée le 19 décembre 1993 à la Bibliothèque municipale du Havre*, Association des amis de la Bibliothèque municipale du Havre, 1997.

NODIER, Charles, « *Marino Faliero*. Mélodrame en cinq actes et en vers, par M. Casimir Delavigne, membre de l'Académie Française ; représenté le 31 mai 1829, au théâtre de la Porte Saint-Martin », *Revue de Paris*, 1829, Genève, Slatkine Reprints, 1972, t. III, pp. 54-64.

PICHOT, Amédée, « Esquisses de critique contemporaine. Casimir Delavigne », *Revue de Paris*, XIV, t. VLI, 1832, Genève, Slatkine Reprints, 1972, pp. 162-186.

PLANCHE, Gustave, « Casimir Delavigne », dans *Portraits littéraires*, Genève, Slatkine reprints, 1973 (Réimpression de l'édition Paris, Werdet, 1836), t. II, pp. 83-138.

ROBARDEY-EPPSTEIN, Sylviane, « Regards sur l'œuvre dramatique de Casimir Delavigne tout au long du XIX^e siècle », dans *Le miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, dir. Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie, Paris, PUPS, 2008, pp. 147-158.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « Discours de réception à l'Académie française prononcé le 27 février 1845, en venant de prendre séance à la place de M. Casimir Delavigne », *Portraits contemporains*, Paris, Michel Lévy, 1846, vol. V, pp. 169-192 et 469-486.

SHACKFORD, Martha H., « Swinburn and Delavigne », *Modern Language Association of America*, 33, Baltimore, J. H. Furst Company, 1918, pp. 85-95.

SOURIAU, Maurice, « Le roman de Casimir Delavigne », *Moralistes et Poètes : Pascal, Lamartine, Casimir Delavigne...*, Paris, Vuibert et Nony, 1907, pp. 102-193.

VIDALENC, Jean, « Un Orléaniste oublié : Casimir Delavigne (1793-1843) », dans *Histoire et littérature. Les Écrivains et la politique*, Paris, PUF, 1977, pp. 105-121.

VUACHEUX, Ferdinand, *Casimir Delavigne*, Le Havre, Imprimerie du Commerce, 1893.

WEITZEG, R., *Studie uber die Tragödien C. Delavigne*, s. n., Leipzig, 1901.

DELRIEU, Étienne-Joseph-Bernard (1760 ?-1836)

- *Démétrius*, Paris, Ladvocat, 1820 (Théâtre-Français, 31 octobre 1815).

- *Léonie*, Paris, Bezou, 1837 (Théâtre-Français, 17 septembre 1836).

GIRARDIN, Mme Émile de (Delphine Gay) (1804-1855)

- *Judith* (3 actes), Paris, Tresse, 1843 (Théâtre-Français, 24 avril 1843).

- *Cléopâtre*, Paris, Michel Lévy frères, 1847 (Théâtre-Français, 13 novembre 1847).

Édition de référence : *Œuvres complètes*, Paris, Plon, 1860-1861.

Études

HEILLY, Georges de, *Mme É. de Girardin (Delphine Gay). Sa vie et ses œuvres*, Paris, Bochetin-Deflorenne, 1869.

MIRECOURT, Eugène de, *Mme de Girardin (Delphine Gay)*, Paris, Havard, 1855.

SÉCHÉ, Léon, *Delphine Gay : Mme de Girardin dans ses rapports avec Lamartine, Victor Hugo, Balzac, Rachel, Jules Sandeau, Dumas, Eugène Sue et George Sand*, Paris, Mercure de France, 1910.

SÉCHÉ, Léon, « Rachel et Mme de Girardin. Documents inédits », *Revue de Paris*, 1^{er} juin 1939, pp. 603-627.

GUIRAUD, Alexandre (1788-1847)

- *Les Macchabées ou Le Martyre*, Paris, Tardieu, 1822 (Odéon, 14 juin 1822).

- *Le comte Julien ou L'Expiation*, Paris, Boullard et Tardieu, 1823 (Odéon, 12 avril 1823).

- *Virginie*, Paris, Ponthieu, 1827 (Théâtre-Français, 28 avril 1827).

Édition de référence : *Théâtre et poésies*, Paris, Amyot, 1845.

Études

CASTEL-CAGARRIGA, Gabrielle, *Alexandre Guiraud, poète audois*, Carcassonne, Bonnafous et fils, 1953.

JOUY, Étienne (1764-1846)

- *Sylla*, Paris, Ponthieu, 1822 (Théâtre-Français 27 décembre 1821).
- *Bélisaire*, Paris, Ponthieu, 1825 (Théâtre-Français, 28 juin 1825).
- *Julien dans les Gaules*, Paris, Aimé André, 1827 (Théâtre-Français, 1827, date non précisée).

Études

COMEAU, Paul T., *Étienne Jouy : his life and his Paris essays*, Princetown, s. n., 1968.
PICHOS, Claude, « Pour une biographie d'Étienne Jouy », *Revue des Sciences humaines*, 118, 1965, pp. 227-252.

LATOURE, Isidore de, dit Latour de Saint-Ybars (1807-1891)

- *Vallia*, Paris, Tresse, 1841 (Théâtre-Français, 27 septembre 1841).
- *Virginie*, Paris, Tresse, 1845 (Théâtre-Français 5 avril 1845).
- *Le Vieux de la montagne*, Paris, Tresse, 1847 (Théâtre-Français, 6 février 1847).
- *Rosemonde* (1 acte), Paris, Michel Lévy frères, 1855 (Théâtre-Français, 21 novembre 1854).

LA VILLE DE MIRMONT, Alexandre-Jean-Joseph de (1783 ?-1845)

- *Childéric I^{er}* (3 actes), Paris, Lavigne jeune, 1815 (Théâtre de Bordeaux, 28 août 1815).
- *Charles VI*, Paris, Barba, 1826 (Théâtre-Français, 6 mars 1826).

LEBRUN, Pierre-Antoine (1785-1873)

- *Ulysse*, Paris, Firmin Didot, 1815 (Théâtre-Français, 28 avril 1814).
- *Marie Stuart*, Paris, Barba, Ladvocat 1820 (Théâtre-Français 6 mars 1820).
- *Le Cid d'Andalousie*, dans *Œuvres*, Paris, Perrotin, 1844 (Théâtre-Français, 1^{er} mars 1825).

Édition de référence : *Œuvres*, Paris, Perrotin, 1844.

Études

BONNEFON, Pierre, « Pierre Lebrun et le Cid d'Andalousie d'après des documents inédits », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1913, pp. 546-584.
HUGO, Victor, « Marie Stuart. Tragédie par M. Lebrun », dans *Le Conservateur Littéraire, 1819-1821*, Éd. Jules Marsan, t. I, partie I, Paris, Hachette, 1922, pp. 155-168.

LENIENT, Charles, *Conférence sur les œuvres poétiques de M. Pierre Lebrun*, Paris, Hachette, 1866.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « Poètes et romanciers de la France : M. Lebrun », *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1841, pp. 193-220.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « Notice sur les ouvrages de M. Lebrun », dans Pierre LEBRUN, *Œuvres*, Paris, Perrotin, 1844, t. I, pp. III-XXXV.

SZWARC, Herc, *Un Précurseur du Romantisme. Pierre Lebrun (1785-1873)*, Paris, Imprimerie Veuve Paul Berthier, 1928.

LEMERCIER, Louis-Népomucène (1771-1840)

- *Baudouin empereur* (3 actes), Paris, Collin, 1808 (26 août 1826).
- *Charlemagne*, Paris, Barba, 1816 (Théâtre-Français, 27 juin 1816).
- *La Démence de Charles VI*, Paris, Barba, 1820 (non représentée).
- *Clovis*, Paris, Baudouin frères, Barba, 1820 (Théâtre-Français, 7 janvier 1830).
- *Frédégonde et Brunehaut*, Paris, Barba, 1821 (Théâtre-Français, 27 mars 1821).
- *Louis IX en Égypte*, Paris, Barba, 1821 (Théâtre-Français, 5 août 1821).
- *Les Martyrs de Souli, ou l'Épire moderne*, Paris, Urbain Canel, 1825 (non représentée).
- *Camille, ou le Capitole sauvé*, Paris, Urbain Canel, Barba, 1826 (non représentée).

Études

LABITTE, Charles, « Poètes et romanciers modernes de la France. Népomucène Lemer cier », *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1840, pp. 445-488.

LANNI, Dominique, « Le crépuscule des héros dans le théâtre de Lemer cier : ruptures et innovations dans les marges des Lumières », dans *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, dir. Paul Mironneau et Gérard Lahouati, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 (SVEC 2007 : 07), pp. 285-292.

MÉTRAL, Antoine, *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.

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 *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, dir. Paul Mironneau et Gérard Lahouati, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 (SVEC 2007 : 07), pp. 293-310.

PONGERVILLE, Jean-Baptiste de, *Biographie de Népomucène Lemer cier*, Marseille, typ. de rue Marius Olive, 1859.

SOURIAU, Maurice, *Népomucène Lemer cier et ses correspondants*, Paris, Vuibert et Nony, 1908.

VAUTHIER, Gabriel, *Essai sur la vie et les œuvres de Népomucène Lemer cier*, Toulouse, A. Chauvin et fils, 1886.

LIADIÈRES, Pierre-Charles (1792-1858)

- *Conradin et Frédéric*, Paris, Barba, 1820 (Odéon, 22 avril 1820).

- *Jean-sans-peur*, Paris, Barba, 1821 (Odéon, 15 septembre 1821).
- *Jane Shore*, Paris, Dabo, 1824 (Odéon, 2 avril 1824).
- *Walstein*, Paris, Vente, 1829 (Théâtre-Français, 22 octobre 1828).

Édition de référence : *Œuvres littéraires de M. Ch. Liaidères*, Paris, Michel Lévy frères, 1851.

LOEUILLARD D'AVRIGNY, Charles-Joseph (1760-1823)

- *Jeanne d'Arc à Rouen*, Paris, Ladvoat, 1819 (Théâtre-Français, 4 mai 1819).

PICHAT, Michel (1786 ?-1828)

- *Léonidas*, Paris, Ponthieu, 1825 (Théâtre-Français, 26 novembre 1825).
- *Guillaume Tell*, dans *Œuvres*, Vienne, Savigné, 1870 (Odéon, 22 juillet 1830).

Édition de référence : *Œuvres*, Vienne, Savigné, 1870.

Études

LATREILLE, Camille, « Un poète du premier cénacle romantique. Michel Pichat », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1901, pp. 408-424.

SÉCHÉ, Léon, « Le Baron Taylor et le *Léonidas* de Michel Pichat en 1825 », *Mercure de France*, Sept.-Oct. 1908, pp. 193-213 et pp. 432-443.

PONSARD, François (1814-1867)

- *Lucrèce*, Paris, Furne, 1843 (Odéon, 22 avril 1843).
- *Agnès de Méranie*, Paris, Furne, 1847 (Odéon, 22 décembre 1846).
- *Charlotte Corday*, Paris, Blanchard, 1850 (Théâtre-Français, 23 mars 1850).
- *Ulysse* (3 actes, avec chœurs), Paris, M. Lévy frères, 1852 (Théâtre-Français, 18 juin 1852).

Édition de référence : *Œuvres complètes de F. Ponsard*, Paris, Michel Lévy, 1865.

Études

BARA, Olivier, « Le triomphe de *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, pp. 151-167.

BERTHIER, Patrick, « Réévaluation de la *Lucrèce* de Ponsard (1843) », dans *Littératures classiques*, n° 48, printemps 2003, « Jeux et enjeux des théâtres classiques (XIX^e-XX^e siècles) », pp. 51-60.

GAUTIER, Théophile, « *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 (réimpression de l'éd. de Leipzig, s. n., 1858-59), vol. III, pp. 47-53.

HIMMELSBACH, Siegbert, *Un fidèle reflet de son époque : Le théâtre de François Ponsard*, Frankfurt am Main, Bern, Cirencester/U.K., Lang, 1980.

JANIN, Jules, *François Ponsard*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872.

LATREILLE, Camille, « Lamartine et Ponsard », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 15 janvier 1898, pp. 117-124.

LATREILLE, Camille, *La fin du théâtre romantique et François Ponsard*, Paris, Hachette, 1899.

LEGOUVÉ, Ernest, *Un souvenir de Ponsard et de l'Académie*, Paris, Pariser, 1899.

MICHIELS, Alfred, « L'École du bon sens », *Revue de Paris*, 15 décembre 1854, pp. 817-851.

MIRECOURT, Eugène de, *Ponsard*, Paris, Havard, 1858.

SIEGLERSCHMIDT, Hermann, *Examen et appréciation impartiale de la tragédie de « Lucrèce » de M. Ponsard, avec des observations sur l'art dramatique en général*, Paris, Tresse, 1844.

STERN, Daniel, « Esquisse de sa vie et de son œuvre », dans *Œuvres complètes de F. Ponsard*, Paris, Michel Lévy, 1865, t. I, pp. III-XXXIX.

SOUMET, Alexandre (1788-1845)

- *Saül*, Paris, Ponthieu, 1822 (Odéon, 9 novembre 1822).

- *Clytemnestre*, Paris, Ponthieu, 1822 (Théâtre-Français, 7 novembre 1822).

- *Cléopâtre*, Paris, Barba, 1825 (Odéon, 2 juillet 1824).

- *Jeanne d'Arc*, Paris, Barba, 1825 (Odéon, 14 mars 1825).

- *Élisabeth de France*, Paris, Boucher, Delaforest, Barba, 1828 (Théâtre-Français, 2 mai 1828).

- *Une fête de Néron*, Paris, Barba, 1830 (Odéon, 28 décembre 1829).

- *Norma*, Paris, Barba, 1831 (Odéon, 6 avril 1831).

- *Le Gladiateur*, dans *Une soirée du Théâtre-Français, 24 avril 1841*, Paris, Delloye, 1841 (Théâtre-Français, 24 avril 1841).

- *Jane Grey*, Paris, Marchant, 1844 (Odéon, 30 mars 1844).

Édition de référence : *Œuvres complètes*, Paris, Comptoir des imprimeurs réunis, 1845.

Études

BEFFORT, Anna, *Alexandre Soumet, sa vie et ses œuvres*, Luxembourg, J. Beffort, 1908.

CAZAUX, Chantal, « Alexandre Soumet, Felice Romani, d'une *Norma* à l'autre », *Musicorum. Le livret en question*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2006-2007, pp. 269-285.

IRVING STONE, Samuel, « Rachel and Soumet's *Jeanne d'Arc* », *Publications of the modern language association of America*, Baltimore, Déc. 1932, vol. XLVII, 4, pp. 1130-1149.

VIENNET, Jean-Pons-Guillaume (1777-1868)

- *Clovis*, Paris, Ladvocat, 1820 (Odéon, 19 octobre 1820).
- *Sigismond de Bourgogne*, Paris, Dupont et Roret, 1825 (Théâtre-Français, 10 septembre 1825).
- *Arbogaste*, Paris, Ledoyen, 1859 (Théâtre-Français, 27 novembre 1841).

Études

- MIRECOURT, Eugène de, *Viennet*, Paris, G. Havard, 1856.
- MIRECOURT, Eugène de, *Viennet. M. de Barante*, Paris, Librairie des contemporains, 1871.
- POISLE-DESGRANGES, Joseph, *Viennet, esquisse biographique*, Paris, Dentu, 1868.

b) Inventaire des autres tragédies françaises publiées entre 1814 et 1854 : premières éditions et/ou représentations

- *Achille et Patrocle*, par Adolphe Le Prévost, Paris, Lugan, 1830.
- *Agrippine*, par Frédéric de La Rochefoucauld-Liancourt, Paris, Tresse, 1842 (Odéon, 1^{er} juin 1842).
- *Ajax furieux* (3 actes), par Richerolle d'Avallon, Paris, les marchands de nouveautés, 1818.
- *Alcibiade*, par Augustin Caminade-Chatenay, Paris, Eymery, 1819.
- *Annibal*, par Firmin Didot, Paris, Didot, 1817.
- *Annibal*, par Jean-Baptiste Chapuit, Lyon, Pitrat, 1828 (Théâtre de Lyon, 24 janvier 1825).
- *Annibal*, par Bellot des Minières, Bordeaux, Coudert, 1832.
- *Annibal chez Prusias* (3 actes), par A.-J. Prost, Avignon, Guichard, 1822 (Théâtre d'Avignon, novembre 1822, date non précisée).
- *Antigone*, par A. Duhamel, Paris, Barba, 1834.
- *Arioviste, roi des Celtes*, par Jean-Édouard Bruneaux, Paris, Barba, 1823.
- *Arrie, ou les Victimes de la tyrannie*, par Amédée de Tissot, Paris, Barba, 1826.
- *Arthur*, par le Chevalier de Fonvielle, Paris, Boucher, 1821.
- *Arthur de Bretagne*, par Joseph Chauvet, Paris, Barba, 1824 (Odéon, 16 août 1824).
- *Astyanax* (3 actes), par Richerolle d'Avallon, Paris, les marchands de nouveautés, 1818 (Théâtre-Français, 20 mars 1789).
- *Astyanax ou les Entr'actes d'Andromaque*, par Ph.-E. Richer, Paris, Mme Veuve Delaguette, 1832.
- *Athénaïs, ou Grégoire Ghika, prince et hospodar de la Valachie* (4 actes), par Bouscharain, Nîmes, Ballivet et Fabre, 1846.
- *Atrides (Les)*, par Arthur Ponroy (Odéon, 26 décembre 1847).
- *Azaël*, par Athanase Coquerel, Paris, Cherbuliez, 1851.

- *Béatrix Cenci*, par Astolphe de Custine, Paris, Fournier jeune, 1833 (Théâtre de la Porte S. Martin, 21 mai 1833).
- *Boabdil, ou les Abencerrages*, par Mlle Clémence d'Albenas, Paris, Gaetschy fils, 1832.
- *Bradamante*, par Pierre Dalban, Paris, Saint-Jorre, 1851.
- *Cadet de Normandie (Le)*, par Louis Liégeois, Reims, Luton, 1845.
- *Caius Caligula*, par Camille Rouzé, Paris, les principaux libraires, 1826.
- *Caius Gracchus ou le Sénat et le peuple*, par Théodore d'Artois, Paris, Barba, 1833 (Théâtre-Français, 19 avril 1833).
- *Caligula*, par Aimé Martin, Paris, Philippe, 1838.
- *Camille*, par Antoine Desquiron de Saint-Agnan, Paris, Plancher, 1818.
- *Camille, ou le Patriotisme*, par Frédéric Galeron, Falaise, Brée l'aîné, 1830.
- *Cardinal Richelieu (Le)*, par Hippolyte Bosselet, Paris, Ledoyen, 1846.
- *Charlemagne*, par Rigomer Bazin, Le Mans, Toutain, 1817.
- *Charles d'Anjou, ou les Vêpres siciliennes*, par Antoine Herblot, Paris, Silvestre, 1830.
- *Clémence de David (La)* (3 actes), par Victor Drap-Arnaud, Paris, Le Roy, 1825 (Théâtre-Français, 7 juin 1825).
- *Clytemnestre*, par Théodore d'Hargeville, Paris, Laurens aîné, 1816.
- *Comte d'Egmont (Le)* (3 actes), par Ambroise Senty, Paris, Furne, 1844.
- *Comte de Reding (Le)*, par Pierre de Cuzey, Paris, Mme Vergne, 1826.
- *Conjurés napolitains (Les)*, par Antoine de Ferrand, Paris, Barba, 1838.
- *Conradin*, par Pierre de Cuzey, Paris, Mme Vergne, 1827.
- *Constantin*, par Ricard de Saint-Hilaire, Paris, Appert, 1844.
- *Constantin*, par Jacques Boucher de Perthes, Abbeville, Jeunet, 1849.
- *Constantin le Grand*, par Bernard Campan, Montpellier, Boehm, 1851.
- *Coriolan devant Rome*, par Thomas Levacher de la Feutrie, Paris, Baudouin fils, 1821.
- *Cromwel*, par Eugène Bresson, Castelnaudary, Groc, 1831.
- *Czar Démétrius (Le)*, par Léon Halévy, Paris, Lefebvre, 1829 (Théâtre Français, 1^{er} août 1829).
- *Daniel*, par Charles Lafont, Paris, Beck, 1848 (Théâtre de la République, 25 décembre 1848).
- *Daniel dans la fosse aux lions*, par Nicolas Leroy, Paris, Rougeron, 1820.
- *Darius*, par Amédée de Tissot, Paris, Dondey-Dupré, 1820.
- *Dernier des Gaulois (Le)*, par Hippolyte Cornu, Caen, Hardel, 1845.
- *Diomédon ou le Pouvoir des lois*, par le Chevalier de Fonvielle, Paris, Boucher, 1820.
- *Dion*, par Antoine Pascalis, Paris, René, 1849.
- *Don Carlos, infant d'Espagne*, par Charles Malinas, Paris, Ladvocat, 1820.
- *Don Carlos infant d'Espagne* (1 acte), anonyme, Metz, Terquem et May, 1834.
- *Don Juan de Portugal*, par Sègue, Marennes, Raissac, 1840.
- *Don Juan, ou Lisbonne sauvée*, par Adrien Giraudeau, Paris, Fardeau, 1830.
- *Druides (Les)*, par J. Vérand, Paris, Ponthieu, 1823.
- *Edvige, ou la Pologne au Moyen-âge*, par Christien Ostrowski, Paris, Administration de librairie théâtrale, 1850 (Théâtre de la Gaîté, 16 juin 1850).

- *Egmont*, par Alexandre Rolland, Paris, Tresse, 1847 (Odéon, 22 mai 1847).
- *Élisabeth de France, sœur de Louis XVI* (3 actes), par Charles Gamot, Paris, Lebègue, 1814.
- *Épaminondas*, tragédie patriotique, par Louis-Marie Perenon, Paris, les marchands de nouveautés, 1833.
- *Eschyle*, par J.-P. Planat, Toulouse, Bellegarrigue, 1818.
- *États de Blois (Les)*, par François Raynouard, Paris, Mame frères, 1814 (Théâtre de Saint-Cloud, 22 juin 1810, Théâtre-Français le 31 mai 1814).
- *Eudore et Cymodocée*, par Gary, Paris, Barba, 1824 (Théâtre-Français, 17 juillet 1824).
- *Eudoxie, ou la Vengeance d'une femme*, par Amédée de Tissot, Paris, Barba, 1823.
- *Euphrosine*, par Angélique Palli, Paris, Didot, 1847.
- *Fabia, ou le Consulat plébéien*, par Pierre Dalban, Paris, Ledoyen, 1846.
- *Fastrade*, par Napoléon A., Lille, Reboux, 1851.
- *Fernand Cortez, ou la conquête du Mexique*, par Paul Barbe, Avignon, Offray aîné, 1850.
- *Fiancée de Messine (La)*, par J. Roentgen, Paris, l'auteur, 1843.
- *Fille de Jephté (La)*, par Stéphanie Bigot, La Rochelle, Boutet, 1845.
- *Français à Naples (Les)*, par Loyau de Lacy d'Amboise, Lagny, Leboyer, 1837.
- *Françoise de Rimini*, par Constant Berrier, Paris, Delaforest, 1827 (Odéon, 15 mars 1827).
- *Françoise de Rimini*, par Christien Ostrowski, Paris, Marchant, 1838 (Théâtre de Versailles, 25 octobre 1838).
- *Frédégonde*, par Jacques Boucher de Perthes, Abbeville, Jeunet, 1851.
- *Guerrero, ou la Trahison*, par Ernest Legouvé, Paris, Tresse, 1845 (Théâtre-Français, 4 janvier 1845).
- *Harald ou les Scandinaves*, par Pierre Victor, Paris, Barba, 1825 (Odéon 4 février 1824).
- *Hécube*, par Pierre Dalban, Paris, Vente, 1829.
- *Hécube et Polixène*, par Pierre Bourguignon d'Herbigny, Paris, Vente, 1819, (Odéon, 15 janvier 1819).
- *Héli*, par H. Riquier-Aldée, Paris, Tresse, 1844 (Odéon, 9 novembre 1844).
- *Henri IV, roi de France*, par Claude Roucher-Deratte, Montpellier, Tournel aîné, 1833.
- *Henri VI*, par Alexandre Raguet-Lépine, Paris, Desoer, 1823.
- *Henri et Marie Stuart*, par Charles Rey, Nîmes, Borely, 1852.
- *Hercule au mont Oeta*, par Pierre Dalban, Paris, Saint-Jorre, 1852.
- *Herménégilde*, tragédie chrétienne, par François Chabau, Paris, Waille, 1844.
- *Idamante*, par N. J. Frissette, Paris, chez l'auteur, 1818.
- *Ivan de Russie* (3 actes), par Charles Lafont, Paris, Marchant, 1842 (Odéon, 31 décembre 1841).
- *Jean-Baptiste, martyr, au fort de Maréchonte*, par Claude Roucher-Deratte, Montpellier, Jullien, 1831.
- *Jean de Bourgogne*, par Guilleau de Formont, Paris, Cellis, 1820 (Théâtre-Français, 4 décembre 1820).

- *Jeanne d'Arc*, par François Claude dit Nancy, Paris, Marchand Du Breuil, 1825 (reçue à l'Odéon mais non représentée).
- *Jeanne d'Arc*, par Nicolas Hédouville, Paris, Le Clère, 1829.
- *Jeanne d'Arc*, par Théodore Boudet comte de Puymaigre, Paris, Debécourt, 1843.
- *Joseph vendu par ses frères*, par Oger, Paris, Mme Dondey-Dupré, 1845.
- *Judas Macchabée*, par Claude Roucher-Deratte, Montpellier, Tournel aîné, 1834.
- *Jugurtha*, par Antoine Delpierre, Paris, Migneret, 1833.
- *Judith*, par Hyacinthe Decomberousse, Paris, Barba, 1825 (Théâtre-Français, 16 avril 1825).
- *Laurent de Médicis* (3 actes), par Léon Bertrand, Paris, Dondey-Dupré, 1839 (Théâtre-Français, 24 août 1839).
- *Lavinie*, par Pierre Dalban, Paris, les principaux libraires, 1846.
- *Louis VII*, par Desmarest, Paris, Mme Dondey-Dupré, 1846.
- *Louis IX dans les fers*, par M. D***, Paris, Ledoux et Tenré, 1818.
- *Louis I^{er} ou le Fanatisme au IX^e siècle*, par Victor Drap-Arnaud, Paris, Ponthieu, 1822 (reçue et mise en répétition au Théâtre-Français en 1822, puis suspendue par la censure).
- *Madame Roland*, par A. de Caze, Paris, Marchand, 1847.
- *Mahadi ou le Parricide* (3 actes), par M. D***, Avignon, Berenguier, 1820.
- *Mahmoud, ou le Siège d'Ispahan*, par Normand-Dufié, Paris, Fournier jeune, 1834.
- *Malagrida, ou le Jésuite conspirateur* (3 actes), par Pierre Charpentier de Longchamps, Paris, les marchands de nouveautés, 1826.
- *Marcel*, par Michel Balisson de Rougemont, Paris, Quoy, 1826 (Théâtre-Français, 28 novembre 1826).
- *Maréchal de Biron (Le)*, par le comte Du Parc-Lochmaria, Paris, Barba, 1824 (Odéon, 27 septembre 1824).
- *Marie*, par L. Cousin, Paris, les principaux libraires, 1844.
- *Marie Stuart*, anonyme, Paris, Boucher, 1820.
- *Marie Stuart*, par J. N., Paris, 1820.
- *Marie Stuart*, par C.-F. Martin, Paris, l'auteur, 1841.
- *Martyre de Sainte Philomène (Le)* (3 actes), anonyme, Amiens, Ledien fils, 1840.
- *Massacre de la Saint-Barthélemy (Le)*, par Amédée de Tissot, Paris, Ponthieu, 1823.
- *Mathilde*, par le comte Du Parc-Lochmaria, Paris, Barba, 1823 (Odéon 15 janvier 1823).
- *Maxime, ou Rome livrée*, par Victor Drap-Arnaud, Paris, Delbare, 1823.
- *Mégare*, par A. J. L. Nourry de la Folleville, Paris, Pélicier, 1821.
- *Méléagre*, par J. A. Scoril, Paris, Gratiot, 1819.
- *Méléagre*, par Pierre Dalban, Paris, Ledoyen, 1844.
- *Mérovée, ou Une vengeance*, par Th. Gardie, Mâcon, Dejussieu, 1851 (Théâtre de Mâcon, date non précisée).
- *Mort d'Ali-Tebelen (La), pacha de Janina* (3 actes), par Eugène Coutray de Pradel, Rochefort, Faye fils, 1827 (Théâtre de Rochefort, 31 juillet 1827).
- *Mort d'Annibal (La)* (3 actes), anonyme, Besançon, impr. de Sainte-Agathe, 1844.

- *Mort de César (La)*, par Jacques Corentin Royou, Paris, le Normant père, 1825 (Odéon, 9 mai 1825).
- *Mort de Charles I^{er} (La)*, par Denis Langlois marquis Du Bouchet, Paris, Delaunay, 1832.
- *Mort de Charles I^{er} (La), ou les Régicides anglais*, par L.-A. Boutroux, Paris, Mme Huet, 1820.
- *Mort de Henri de Guise (La)*, par Louis-Alexandre Himbert de Flégny, Aubusson, Bétoulle, 1823.
- *Mort héroïque de J. A. Roucher, ou la Conspiration des prisonniers de Saint-Lazare (La)*, par Claude Roucher-Deratte, Montpellier, Tournel aîné, 1834.
- *Mort d'Icare, ou Théonoé, reine de Lydie (La)*, par M***, Toulouse, Mme veuve Corne, 1841.
- *Mort de Jésus-Christ (La)*, par D. Moyne, Carpentras, Proyet, 1820.
- *Mort de Jésus (La)*, par Xavier Sauriac, Paris, Henry, 1849.
- *Mort du juste (La), ou la Vengeance d'une femme (Hérodiade)*, par Alexandre de Gabriac, Alais, Vve Veirun, 1849.
- *Mort de Kléber (La)* (3 actes), par Jacinthe Leclère, Paris, Duvernois, 1822.
- *Mort de Louis XVI (La)*, par Bon de Cholet, Marseille, Terrasson, 1822.
- *Mort de Louis XVI (La)*, par Claude Roucher-Deratte, Montpellier, Jullien, 1833.
- *Mort de Marie-Antoinette d'Autriche, reine de France (La)*, par Jules Berthevin, Paris, Lebègue, 1814.
- *Mort du duc d'Enghien (La)*, anonyme, Paris, Barba, 1820.
- *Mucius Scaevola*, par J.-G.-J. Roentgen, Paris, les marchands de nouveautés, 1825.
- *Mudarra*, anonyme, Saint Germain-en-Laye, Beau, 1841.
- *Ninus II*, par Charles Brifaut, Paris, Didot, 1814 (Théâtre-Français, 19 avril 1813).
- *Octavie*, par Louis Baudet, Paris, Hetzel, 1847.
- *Olinde et Sophronie*, par Pierre Dalban, Paris, Lacombe, 1837.
- *Oreste*, par Mély-Janin, Paris, Pillet aîné, 1821 (Odéon, 16 juin 1821).
- *Orphélie*, par Sègue, Marennes, Raissac, 1840.
- *Passion de Jésus-Christ (La)*, par François Cristal, Paris, Barba, 1833.
- *Pélage*, par Antoine Fée, Paris, Delaunay, 1818.
- *Périclès* (3 actes), par Albini Billot, Paris, Belin, 1830.
- *Pérolla* (3 actes), par Camille Boniver, Lyon, Barret, 1827.
- *Pérolla, ou Annibal à Capoue*, par Pierre Dalban, Paris, Delacombe, 1841.
- *Persée de Macédoine*, par Jacques Boucher de Perthes, Abbeville, Jeunet, 1851.
- *Philippe II*, par Jean-Baptiste Daumier, Paris, les marchands de nouveautés, 1819.
- *Philippe III*, par Andraud, Paris, Marchant, 1838 (Théâtre-Français, 13 juillet 1838).
- *Philistis, reine de Syracuse*, par le comte de Saur, Paris, Delaunay, 1822 (reçue à l'Odéon en 1821).
- *Phocas*, par le marquis de Châtaigneraye, Paris, Didot, 1817.
- *Pilate*, par L. M. Pérenon, Lyon, Barret, 1827.
- *Prince de Kiof (Le)* (3 actes), par Achille Lestrelin, Paris, Tresse, 1850.
- *Princesse de Lamballe (La)*, par H. Jouannos, Paris, Tresse, 1840.

- *Princesse de Faridondon, ou la Cour du roi Peteau (La)*, par Bidon de Villemontez, Riom, Salles fils, 1837.
- *Prise de Missolonghi (La)* (3 actes), par Eugène Coutray de Pradel Rochefort, Faye fils, 1827 (Théâtre de Rochefort, 26 juillet 1827).
- *Prison de Pompeïa (La)* (1 acte), par Lacroix, Paris, Barba, 1827 (Odéon, 23 août 1827).
- *Pyrame et Thisbé* (3 actes), par Jean- Édouard Bruneaux, Paris, Barba, 1823.
- *Pyrrhus et Achmet, ou Les rivaux généreux*, par J.-B. Drouet, Paris, les marchands de nouveautés, 1827.
- *Reddition de Paris, ou la Chute de Napoléon du trône (La)*, par Claude Roucher-Deratte, Montpellier, Jullien, 1831.
- *Reine de Portugal (La)*, par Firmin Didot, Paris, Didot, 1824 (Odéon, 20 octobre 1823).
- *Richard III*, par Mme Lemaignien, Paris, Égron, 1818.
- *Rienzi*, par Fanfan Larose, Paris, Bellemain, 1826 (jouée au corps de garde, date non précisée).
- *Rienzi, tribun de Rome*, par Gustave Drouineau, Paris, Barba, 1826 (Odéon, 30 janvier 1826).
- *Rollon*, par Louis-Eugène Sevaistre, Rouen, Fleury, 1848.
- *Rosemonde*, par Émile de Bonnechose, Paris, Lecaudey, 1826 (Théâtre-Français, 28 octobre 1826).
- *Rosemonde*, par Émile de Bonnechose, Paris, Lecaudey, 1826.
- *Rutilius*, par Théodore Licquet fils, Rouen, Duval, 1816 (Théâtre de Rouen, 30 mars 1815).
- *Sainte-Germaine*, par Eugène de Pradel, Bar-sur-Aube, Foucault, 1838 (improvisée à Bar-sur-Aube, 5 avril 1838).
- *Saint-Louis prisonnier en Égypte*, par Nicolas Le Roy, Paris, Égron, 1820.
- *Séjan*, par Eugène Mordret, Paris, Didot, 1826.
- *Sélico*, par J.-C. Fourtet, Auch, Mme veuve Duprat, 1827.
- *Selim*, par Fleury Flouch, Bordeaux, Brossier, 1819 (Théâtre de Bordeaux, 3 décembre 1818).
- *Servius Tullius*, par Étienne Bouzique, Paris, Mme Lévi, 1826.
- *Shylock*, anonyme, Paris, Gaultier-Laguionie, 1838.
- *Siège de Grenade (Le)*, par Monbrion, Paris, Bossange père et Barba, 1834.
- *Siège de Paris (Le)*, par Victor Prévost D'Arincourt, Paris, Leroux et Constant-Chantpie, 1826 (Théâtre-Français, 8 avril 1826).
- *Sophonisbe*, par Pierre Dalban, Paris, Saint-Jorre, 1850.
- *Spartacus*, par Hippolyte Magen, Paris, Tresse, 1847 (Odéon, 8 juin 1847).
- *Sylla*, par Bernard Sallion, Paris, Boucher, 1821.
- *Télégone, ou la Mort d'Ulysse*, par Pierre Dalban, Paris, Lacombe, 1848.
- *Télèphe*, par Pierre Dalban, Paris, Delaunay, 1839.
- *Thésée, ou les Lois de Minosse*, par Pierre Dalban, Paris, Delaunay, 1834.
- *Thomas Morus, ou le Divorce de Henri VIII*, par Victor Drap-Arnaud, Paris, Hautecoeur-Martinet, 1827 (Odéon, 9 décembre 1826).

- *Thyeste*, par Renard Athanase, Paris, Barba, 1822.
- *Tibère à Caprée* (3 actes), par Victor Faguet, Paris, Schwartz et Gagnet, 1838.
- *Tragédies* (inclut 5 pièces : *Soliman II*, *Attila*, *Aristomène*, *les Héraclides*, *la Mort de Nicias*), par le comte de Vaublanc, Paris, Locquin, 1839.
- *Trasybule*, par J. D. Gimet, Paris, Ponthieu, 1823.
- *Tribunal secret (Le)*, par Léon Thiessé, Paris, Barba, 1823 (Odéon 11 novembre 1823).
- *Triumvirat (Le)*, par Pierre Dalban, Paris, Ledoyen, 1845.
- *Ulysse* (3 actes), par Jean-Édouard Bruneaux, Paris, Barba, 1823.
- *Ulysse et Pénélope*, par R*** d'Anger, Paris, Chaigneau jeune, 1823.
- *Valmire l'Africaine*, par Louis de Vouthon, Bar-le-Duc, Rolin, 1844.
- *Vieux consul (Le)*, par Arthur Ponroy, Paris, Marchant, 1844 (Odéon, 10 février 1844).
- *Virginie* (3 actes), par André Fillastre, Toulouse, Bénichet aîné, 1823.
- *Virginie*, par O. D. Micault, Besançon, Impr. de Sainte-Agathe, 1843.
- *Virginie, ou le Ciel découvert*, par Louis-François Broussin, Abbeville, Jeunet, 1851.
- *Visnelda, ou la Druidesse des Gaules* (3 actes), par Stéphanie Bigot, La Rochelle, Boutet, 1845.
- *Wamba*, par Hippolyte Paturaud, Guéret, Bétoutte, 1840.
- *Zénobie*, par Jacques-Corentin Royou, Paris, le Normant, 1821 (Théâtre-Français, 23 février 1821).

2. L'ÉLABORATION THÉORIQUE : LES MANIFESTES POÉTIQUES DES AUTEURS TRAGIQUES

a) Préfaces et autres types de paratextes

ANCELOT, Jacques, *Dédicace de Louis IX*, « À Sa Majesté Louis XVIII », dans *Œuvres complètes*, Paris, Delloye et Lecou, 1838, p. 3.

ANCELOT, Jacques, *Avant-propos du Roi fainéant*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Delloye et Lecou, 1838, p. 263.

ANDRIEUX, *Préface de Lucius Junius Brutus*, Paris, Mme de Bréville, 1830, pp. I-XXXI.

ARNAULT, Lucien, *Préface de Régulus*, dans *Œuvres dramatiques*, Paris, Firmin Didot, 1865, vol. I, pp. 1-4.

ARNAULT, Lucien, *Préface de Pierre de Portugal*, dans *Œuvres dramatiques*, Paris, Firmin Didot, 1865, vol. I, pp. 177-185.

BIS, Hyppolite, *Avant-propos de Lothaire*, Paris, Pillet, 1817, pp. VII-XVI.

CHATEAUBRIAND, René de, *Préface de Moïse*, Paris, Minard, 1983, pp. 113-125.

DELAVIGNE, Casimir, *Préface de Marino Faliero*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot, 1877-81, t. II, pp. 1-2.

DIDOT, Firmin, *Préface de La Reine de Portugal*, Paris, Didot, 1824, pp. I-IV.

DUMAS, Alexandre, *Préface de Caligula*, dans *Drames romantiques*, éd. Claude Aziza, Paris, Omnibus, 2002, pp. 871-875.

GUIRAUD, Alexandre, *Préface du Comte Julien ou l'Expiation*, Paris, Boullard et Tardieu, 1823, pp. IX-XXVII.

JOUY, Étienne, *Préambule historique de Sylla*, Paris, Ponthieu, 1822, pp. VII-XXX.

LATOUR DE SAINT-YBARS (Isidore de Latour, dit), *Préface de Vallia*, Paris, Tresse, 1841, pp. I-XVIII.

LA VILLE DE MIRMONT, Alexandre de, *Avertissement de Childéric I^{er}*, Bordeaux, Lavigne jeune, 1815 (sans numéros de page).

LEBRUN, *Préface d'Ulysse*, dans *Œuvres*, Paris, Perrotin, 1844, t. I, pp. 59-64.

LEBRUN, Pierre, *Préface de Marie Stuart*, dans *Œuvres*, Paris, Perrotin, 1844, t. I, pp. 149-151.

LEBRUN, Pierre, *Préface du Cid d'Andalousie*, dans *Œuvres*, Paris, Perrotin, 1844, t. I, pp. 255-275.

LEMERCIER, Népomucène, *Note publiée la veille du jour de la première représentation de Christophe Colomb*, dans *Christophe Colomb*, Paris, Didot jeune, 1809, pp. 5-7.

LEMERCIER, Népomucène, *Avertissement de Charlemagne*, Paris, Barba, 1816, pp. V-XV.

LEMERCIER, Népomucène, *Considérations historiques et littéraires sur mon sujet*, dans *Clovis*, Baudouin frères, Barba, 1820, pp. XIII-XLVII.

LEMERCIER, Népomucène, *Avertissement de La Démence de Charles VI*, Paris, Barba, 1820, pp. V-X.

LEMERCIER, Népomucène, *Avertissement de Louis IX en Égypte*, Paris, Barba, 1821, pp. V- XVII.

LEMERCIER, Népomucène, *Préface de Frédégonde et Brunehaut*, Paris, Barba, 1821, pp. V-XX.

LEMERCIER, Népomucène, *Préface des Martyrs de Souli ou L'Épire moderne*, Paris, Urbain Canel Editeur, 1825, pp. I-LII.

LEMERCIER, Népomucène, *Avertissement de Camille, ou le Capitole sauvé*, Paris, Urbain Canel, 1826, pp. I-IV.

LEMERCIER, Népomucène, *Lettre de l'auteur de Camille au Journal de L'Opinion*, dans *Camille, ou le Capitole sauvé*, Paris, Urbain Canel, 1826, pp. 87-91.

LEMERCIER, *Avant-propos des Comédies historiques*, Paris, Ambroise Dupont et C^{ie}, 1828, pp. I-VIII.

LEMERCIER, Népomucène, *Avertissement de la première édition de Pinto, ou la Journée d'une Conspiration*, dans *Comédies historiques*, Paris, Ambroise Dupont et C^{ie}, 1828, pp. 3-5.

LIADIÈRES, Charles, *Préface de Walstein*, Paris, Vente, 1829 (sans numéros de page).

PICHAT, Michel, *Préface de Léonidas*, Paris, Ponthieu, 1825, pp. VII-XI.

b) Cours, discours et autres ouvrages théoriques

ARNAULT, Antoine-Vincent, et VILLEMMAIN, Abel-François, *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie française pour la réception de M. Arnault, le 24 décembre 1829 par le récipiendaire et M. Villemain*, Paris, Firmin Didot, 1829.

DELAVIGNE, Casimir, *Discours prononcé par M. Casimir Delavigne, le jour de sa réception à l'Académie Française, suivi de la réponse de M. Auger*, Paris, Ladvocat, 1825.

LEBRUN, Pierre, et FÉLETZ, Charles-Marie de, *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie Française pour la réception de M. Lebrun le 22 mai 1828*, Paris, Firmin Didot, 1828.

LEMERCIER, Népomucène, *Cours analytique de littérature générale, tel qu'il a été professé à l'Athénée de Paris*, Paris, Nepveu, 1817.

PONSARD, François, *Discours de réception à l'Académie Française prononcé le 4 décembre 1856*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy, 1865, t. I, pp. 1-30.

SOMET, Alexandre, *Les Scrupules littéraires de Mme la Baronne de Staël, ou Réflexions sur quelques chapitres du livre de l'Allemagne*, Paris, Delaunay, 1814.

SOMET, Alexandre, et AUGER, Louis-Simon, *Discours prononcés à l'Académie Française pour la réception de M. Soumet, le 25 novembre 1824*, Paris, F. Didot, 1824.

II. TÉMOIGNAGES ET ÉTUDES

1. TÉMOIGNAGES DU XIX^e SIÈCLE

a) Comptes-rendus, mémoires et témoignages illustres sur le théâtre tragique du XIX^e siècle

ARNAULT, Antoine-Vincent, *Souvenirs d'un sexagénaire*, éd. Raymond Trousson, Paris, Champion, 2003.

DUMAS, Alexandre, *Mes Mémoires*, Paris, éd. Robert Laffont, 1989 (I^e éd. Paris, Alexandre Cadot, 1852-54), t. I (1802-1830) et t. II (1830-1833).

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, éd. Giovanni Bonaccorso, Saint-Genouph, Verona, Nizet, 2001, t. I (1830-1851) et t. II (1852-1861).

GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 (réimpression de l'éd. de Leipzig, s. n., 1858-59).

JANIN, Jules, *Rachel et la Tragédie*, Paris, Amyot, 1858.

JANIN, Jules, *Histoire de la littérature dramatique*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (réimpression de l'éd. de Paris, Michel Lévy frères, 1853-1858).

JOUSLIN DE LA SALLE, Armand-François, *Souvenirs du Théâtre-Français*, Paris, Émile Paul, 1900.

LEMAÎTRE, Jules, *Impressions de théâtre*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, coll. « Nouvelle bibliothèque littéraire », 1888-1898.

MUSSET, Alfred de, « De la tragédie. À propos des débuts de Mademoiselle Rachel », *Œuvres complètes en prose, Mélanges de littérature et de critique*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960, pp. 888-901.

PLANCHE, Gustave, *Portraits littéraires*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 (fac-sim. de l'éd. de Paris, Werdet, 1836).

SARCEY, Francisque, *Quarante ans de théâtre : feuilletons dramatiques*, Paris, Bibliothèque des « Annales politiques et littéraires », 1900-1902.

SÉCHAN, Charles, *Souvenirs d'un homme de théâtre 1831-1855*, Paris, Calmann Lévy, 1883.

STENDHAL, *Correspondance générale*, éd. Victor Del Litto, Paris, Champion, 1999.

STENDHAL, *Journal*, éd. Victor Del Litto, *Œuvres intimes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, t. I (1805-1817), pp. 1-972, et t. II (1818-1842), pp. 1-424.

STENDHAL, *Souvenirs d'égotisme*, éd. Victor Del Litto, *Œuvres intimes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, pp. 425-521.

STENDHAL, *Chroniques pour l'Angleterre. Contributions à la presse britannique*, textes établis et commentés par Keith G. MCWATTERS, traduction et annotation par Renée Dénier, Grenoble, ELLUG, 1980-1995.

TALMA, François-Joseph, *Mémoires de F.-J. Talma, écrits par lui-même ; et recueillis et mis en ordre sur les papiers de la famille par Alexandre Dumas*, s. l., Pergamon Press, 1989 (Fac-sim. de l'éd. de Paris, Souverain, 1850).

TALMA, François-Joseph, *Réflexions de Talma sur Lekain et sur l'art théâtral*, Paris, Fontaine, 1856.

VICTOR, Pierre, *Mémoire pour Pierre Victor, contre M. le baron Taylor, commissaire royal près le Théâtre Français, contenant des considérations sur l'état actuel du Théâtre Français*, Paris, Ponthieu, 1827.

ZOLA, Émile, « Le naturalisme au théâtre », *Œuvres complètes*, t. X : *La critique naturaliste (1881)*, Nouveau Monde Éditions, dir. Henri Mitterand, 2004.

b) Journaux et revues consultés

- *L'Antiromantique* (1833-1834).
- *L'Artiste* (1831-1904).
- *Le Camp volant* (1818-1820).
- *La Chronique de Paris* (1834-1836).
- *Le Conservateur littéraire* (1819-1821).
- *Le Constitutionnel* (1819-1854).
- *Le Correspondant* ou *Le Petit Mercure du XIX^e siècle* (1824-1825).
- *Le Corsaire* (1823-1854).
- *Le Courrier français* ou *Le Courrier* (1819-1851).
- *Le Courrier des spectacles* (1818-1823).
- *Le Courrier des Théâtres* (1823-1842).
- *Le Diable boiteux* (1823-1825).
- *Le Drapeau Blanc* (1819-27, 1829-1830).
- *Le Fanal des théâtres* (1819-1825).
- *Le Figaro* (1826-1834, 1835, 1836).
- *La Foudre* (1821-1823, 1832-1833).
- *La Gazette de France* (1797-1848).

- *Le Globe* (1824-1830).
- *Le Journal du commerce, de politique et de littérature* (1817-1819).
- *Le Journal des Débats* (1814-1854).
- *Le Journal des théâtres* (1820-23, 1829-1831).
- *Le Lycée* (1827-1832, 1834-1835).
- *Le Mercure de France au XIX^e siècle* (1827-1832).
- *Le Mercure du dix-neuvième siècle* (1823-1827).
- *La Minerve française* (1818-1820).
- *Le Miroir des Spectacles, des lettres, des mœurs et des arts* (1821-1823).
- *La Muse Française* (1823-1824).
- *La Pandore* (1823-1830).
- *La Presse* (1836-1850).
- *Le Propagateur du commerce, des arts et de l'industrie* (1832).
- *La Quotidienne* (1792-1847).
- *La Revue de Paris* (1829-1845).
- *La Revue des Deux Mondes* (1829-1854).
- *La Revue théâtrale* (1833).
- *Le Siècle. Revue critique de la littérature, des sciences et des arts* (1833).
- *Le Temps* (1829-1854).

c) Sources manuscrites et iconographiques

- Archives Nationales : Rapports de censure (cotes F 18 et F21).
- Bibliothèque Mazarine, *Papiers Lebrun*.
- Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française : Correspondances ; Inventaires des décorations ; Dossiers auteurs ; Dossiers iconographiques ; Dossiers de presse ; Registre des machinistes ; Relevés de mise en scène.
- Bibliothèque historique de la ville de Paris : Fonds des régisseurs de théâtres ; Catalogue des mises en scène (A. R. T.).
- Bibliothèque Nationale de France : Cabinet des Estampes ; Fonds Rondel ; Fonds Taylor.

2. ÉTUDES

a) Études sur le théâtre du XIX^e siècle et sur l'époque romantique

ALBERT, Maurice, *Le Théâtre des Boulevards (1789-1848)*, Paris, Société française d'Imprimerie et de Librairie, 1903.

ALLÉVY, Marie-Antoinette, *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Genève, Slatkine, 1976 (réimpression de l'éd. de Paris, Droz, 1938).

ALLÉVY, Marie-Antoinette, *Édition critique d'une mise en scène romantique. Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa Cour par Albertin, Directeur de la scène près le Théâtre-Français*, Paris Droz, 1938.

ARSAC, Louis, *Le théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, Ellipses, 1996.

ARTHUR, Stéphane, *La représentation du seizième siècle dans le théâtre romantique (1826-1842)*, Thèse, Littérature et civilisation françaises, Paris IV-Sorbonne, 2009.

BARA, Olivier, *Le théâtre de l'opéra-comique sous la Restauration : enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Zürich, New York, G. Olms, 2001.

BARA, Olivier, (dir. de), *Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires*, Besançon, Apocope, 2005.

BARA, Olivier, « Dramaturgies de la souveraineté : entrées royales et pièces de circonstance sous la Restauration », dans *Imaginaire et représentations des entrées royales au XIX^e siècle : une sémiologie du pouvoir politique*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, pp. 41-60.

BARA, Olivier, « La malséance au théâtre (1830-1838) : *Hernani*, *Ruy Blas* et le public », dans *Lectures du théâtre de Victor Hugo. Hernani, Ruy Blas*, dir. Judith Wulf, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 31-46.

BARA, Olivier, BERTHIER, Patrick, BERNADET, Arnaud, NARJOUX, Cécile, VIELLEDENT, Sylvie, « *Hernani* » et « *Ruy Blas* », Neuilly, Atlande, 2008.

BELLIER-DUMAINE, Charles, *Alexandre Duval et son œuvre dramatique : étude suivie de notes et de documents inédits*, Paris, Hachette, Rennes, Plihon et Hommay, 1905.

BÉNICHOU, Paul, *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris, Gallimard, 1973.

BERTHIER, Patrick, *Le théâtre au XIX^e siècle*, Paris, P. U. F., 1986.

BERTHIER, Patrick, « Survivances classiques : le vers de théâtre en 1820 », dans *L'année 1820, année des « Méditations »*. Actes du colloque organisé par la Société des Études Romantiques et dix-neuviémistes, Paris, avril 1990, Paris, Nizet, 1994, pp. 147-164.

BERTHIER, Patrick, « L' "échec" des *Burgraves* », *Revue de la Société d'Histoire du théâtre*, Paris, Société d'Histoire du Théâtre, n° 187, 1995, pp. 257-270.

BERTHIER, Patrick, *La presse littéraire et dramatique au début de la Monarchie de Juillet (1830-1836)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2001.

BILLAZ, André, *Les Écrivains romantiques et Voltaire*, Lille, Éditions de l'Université de Lille III, 1974.

BORGERHOFF, Joseph L., *Le Théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, Paris, Hachette, 1912.

BRAY, René, *Chronologie du Romantisme, (1804-1830)*, Paris, Nizet, 1963.

BROOKS, Peter, *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, melodrama and the mood of excess*, New Haven-London, Yale University Press, 1976.

CADÈNE, Nicole, « Marie Stuart dans le théâtre de la Restauration : reine de France ou d'Écosse ? », dans *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, dir. Paul Mironneau et Gérard Lahouati, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 (SVEC 2007 : 07), pp. 247-256.

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 Drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955.

DESLOT, Bruno, *Les sociétaires de la Comédie-Française au XIX^e siècle (1815-1852)*, Paris, Budapest, Torino, l'Harmattan, 2001.

DUCHET, Claude, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », dans *Romantisme et politique 1815-1851, colloque de l'École normale supérieure de Saint-Cloud, 1966*, Paris, 1969, pp. 281-302.

DUFIEF, Anne-Simone, *Le Théâtre au XIX^e siècle*, Rosny, Bréal Éditions, 2001.

DUFRESNE, Claude, *Rachel : la divine tragédie*, Neuilly-sur-Seine, Lafon, 2002.

EVANS, David-Owen, *Le drame moderne à l'époque romantique (1827-1850)*, suivi par *Le théâtre pendant la période romantique (1827-1848)*, Genève, Slatkine Reprints, 1974 (réimpression des éd. de Paris, 1923 et 1925).

FAZIO, Mara, *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico : dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Roma, Bulzoni, 1993.

FAZIO, Mara, *François Joseph Talma, primo divo : teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo Arte, 1999.

FRANTZ, Pierre, « Le théâtre sous l'Empire : entre deux révolutions », dans *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, pp.173-197.

FRANTZ, Pierre, « Talma et David : quelques réflexions sur une collaboration exemplaire », dans *La scène comme tableau*, dir. Jean-Louis Haquette et Emmanuelle Hénin, Poitier, la licorne, 2004, pp. 95-106.

GENGEMBRE, Gérard, *Le théâtre français au XIX^e siècle (1789-1900)*, Paris, Armand Colin, 1999.

GENTY, Christian, *Histoire du Théâtre national de l'Odéon : journal de bord, 1782-1982*, Paris, Fischbacher, 1982.

GOBLOT, Jean-Jacques, *Le Globe, 1824-1830. Documents pour servir à l'histoire de la presse littéraire*, Paris, Champion, 1993.

GOHIN, Yves, « Le renouvellement de l'alexandrin dans le théâtre de Hugo », *Voir des étoiles. Le théâtre de Victor Hugo mis en scène*, Paris-Musées, 2002, pp. 62-69.

GUEUX, Jules, *Le théâtre et la société française de 1815 à 1848*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 (I^e éd. Vevey, 1900).

IOTTI, Gianni, *Il gioco del comico e del serio. Saggio sul teatro di Musset*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990.

IOTTI, Gianni, « Toussaint Louverture », *Lamartine, Napoli, l'Italia. Atti del Convegno (Napoli, 1990)*, Napoli, Guida, 1992, pp. 133-151.

JONES, Michel H., *Le théâtre national en France de 1800 à 1830*, Paris, Klincksieck, 1975.

KRAKOVITCH, Odile, « Les femmes de pouvoir dans le théâtre de la Restauration », dans *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, dir. Paul Mironneau et Gérard Lahouati, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 (SVEC 2007 : 07), pp. 257-284.

LAFORGUE, Pierre, *L'Œdipe romantique. Le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, Grenoble, Ellug, Université Stendhal, 2002.

LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, LEDDA, Sylvain, NAUGRETTE, Florence, (dir. de), *Le théâtre français du XIX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Éditions L'avant-scène théâtre, 2008.

LASTER, Arnaud, et MARCHAL, Bertrand (dir.), *Hugo sous les feux de la rampe. Relire Hernani et Ruy Blas*, Paris, PUPS, 2009.

LEDDA, Sylvain, *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Champion, 2009.

LE DREZEN, Bernard, « “Un roi ! Sous l'empereur, j'en ai tant vu, des rois !” Pouvoir et puissants dans *Hernani* et *Ruy Blas* », dans *Lectures du théâtre de Victor Hugo. Hernani, Ruy Blas*, dir. Judith Wulf, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 179-190.

LEGOY, Corinne, « La figure du souverain médiéval sur les scènes parisiennes de la Restauration », *Revue historique*, t. CCXCIII, janvier-juin 1995, Presses Universitaires de France, pp. 321-365.

LEGOY, Corinne, « La figure du souverain médiéval dans le théâtre de la Restauration », dans *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, dir. Paul Mironneau et Gérard Lahouati, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 (SVEC 2007 : 07), pp. 207-222.

LE HIR, Marie-Pierre, *Le Romantisme aux enchères. Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992.

LE ROY, Albert, *L'Aube du théâtre romantique*, Paris, Ollendorff, 1904.

MARSAN, Jules, *La Bataille romantique*, Deuxième série, Genève, Slatkine Reprints, 2001 (1^e éd. Paris, Hachette, 1912).

MARTINO, Pierre, *L'époque romantique en France. 1815-1830*, Paris, Boivin et C., 1944.

MÉLONIO, Françoise, *Naissance et affirmation d'une culture nationale. La France de 1815 à 1880*, Paris, Seuil, 1998.

MIRONNEAU, Paul, et LAHOUATI, Gérard (dir. de), *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 (SVEC 2007 : 07).

MONGLOND, André, *Le Prérromantisme français. I. Le héros romantique*, Paris, Corti, 1965.

MURET, Théodore, *L'histoire par le théâtre 1789-1851*, Paris, Amyot, 1865.

NAUGRETTE, Florence, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*. Paris, Seuil, 2001.

PATTERSON, Helen T., *Poetic genesis: Sébastien Mercier into Victor Hugo*, coll. « Studies on Voltaire et the eighteenth century », vol. XI, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1960.

PERRIN-SAMIDAYAR, Corinne et Éric (dir. de), *Imaginaire et représentations des entrées royales au XIX^e siècle : une sémiologie du pouvoir politique*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

ROSA, Guy, « Hugo et l'alexandrin de théâtre aux années 1830 : une question secondaire », *Cahiers de l'Association des Études Françaises*, Paris, AIEF, 2000, n° 52, pp. 307-328.

SAVARI, Pauline, « Le Théâtre des Variétés Étrangères à Paris en 1807 », *Revue d'art dramatique*, Paris, Dupret, 23 mars 1895, t. XXXVII, pp. 502-504.

SCAIOLA, Anna Maria, *Dissonanze del Grottesco nel Romanticismo francese*, Roma, Bulzoni, 1988.

SOUBIES, Albert, *La Comédie-Française depuis l'époque romantique. 1825-1894*, Paris, Librairie Fischbacher, 1895.

SOURIAU, Maurice, *De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (I^e éd. Paris, Hachette, 1885).

SOURIAU, Maurice, *Histoire du Romantisme en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 (I^e éd. Paris, Spes, 1927).

THOMASSEAU, Jean-Marie, *Le mélodrame sur les scènes parisiennes, de « Cœlina » (1800) à « L'Auberge des Adrets » (1823)*, Lille, Service de reproduction des thèses de l'université, 1974.

THOMASSEAU, Jean-Marie, *Le Mélodrame*, Paris, PUF, 1984.

TRAHARD, Pierre, *Le Romantisme défini par Le Globe*, Paris, les Presses françaises, 1924.

TREILLE, Marguerite, *Le conflit dramatique en France de 1823 à 1830 d'après les journaux et les revues du temps*, Paris, Picart, 1929.

TROTAIN, Marthe, *Les Scènes historiques ; étude du théâtre livresque à la veille du drame romantique*, Paris, Champion, 1923.

UBERSFELD, Anne, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Librairie José Corti, 1973.

UBERSFELD, Anne, GUIBERT, Noëlle, *Le roman d'Hernani*, Paris, Mercure de France et Comédie-Française, 1985.

UBERSFELD, Anne, *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1993.

UBERSFELD, Anne, « Le Moi et l'Histoire », dans *Le théâtre en France*, dir. Jacqueline de Jomaron, Paris, A. Colin, 1989, t. II, pp. 37-94.

VAN TIEGHEM, Paul, *Le Préromantisme, étude d'histoire littéraire européenne*, Paris, F. Rieder, 1924-1930-1947.

VIELLEDENT, Sylvie, *1830 aux théâtres*, Paris, Champion, 2009.

VILLIEN, Bruno, *Talma : l'acteur favori de Napoléon I^{er}*, Paris, Pygmalion, 2001.

WILHELM, Fabrice, « *Ruy Blas* et le problème de l'imposture », dans *Hugo sous les feux de la rampe. Relire Hernani et Ruy Blas*, dir. Arnaud Laster et Bertrand Marchal, Paris, PUPS, 2009, pp. 107-123.

WULF, Judith (dir.), *Lectures du théâtre de Victor Hugo. Hernani, Ruy Blas*, Presses universitaires de Rennes, 2008.

YON, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armard Colin, 2010.

ZARAGOZA, Georges, *Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique européen*, Paris, Champion, 1999.

ZARAGOZA, Georges, *Dramaturgie hugolienne. Hernani, Ruy Blas*, Neuilly-lès-Dijon, Editions du Murmure, 2008.

b) Études sur le théâtre précédant le XIX^e siècle

ALLAIN, Mathé, « Voltaire et la fin de la tragédie classique », *The French Review*, Champaign, American Association of Teachers of French, 39, december 1965, pp. 384-393.

BÉNICHOU, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948.

BOËS, Anne, *La Lanterne magique de l'histoire : essai sur le théâtre historique en France de 1750 à 1789*, Oxford, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1982.

BOURDIN, Philippe, LOUBINOUX, Gérard (dir. de), *La scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Service Universités Culture, 2004.

BRET-VITTOZ, Renaud, *L'Espace et la scène : dramaturgie de la tragédie française, 1691-1759*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008 (SVEC, 2008 : 11).

BRENNER, Clarence D., *L'Histoire nationale dans la tragédie française du XVIII^e siècle*, Berkeley, University of California Press, 1929.

BUTLER, Philippe, *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Paris, Nizet, 1959.

CARLSON, Marvin, *Le Théâtre de la Révolution française*, trad. Jules et Louise Bréant, Gallimard, 1970.

DELMAS, Christian, *La Tragédie de l'âge classique, 1553-1770*, Paris, Seuil, 1994.

DELON, Michel, « L'électricité du théâtre : la théorie de la tragédie nationale selon Marie-Joseph Chénier », dans *Il teatro e la Rivoluzione francese*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1991.

- DOUBROVSKY, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.
- FLETCHER, Dennis, « Primitivisme et peinture dans les théories dramatiques de Diderot », *Denis Diderot 1713-1784, Colloque international Paris-Sèvres-Reims-Langres (4-11 juillet 1984)*, éd. Anne-Marie Chouillet, Paris, Aux Amateurs de livres, 1985, pp. 457-467.
- FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck esthétique, 1996.
- FRANTZ, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, P. U. F., 1998.
- FRANTZ, Pierre, « Spectacle et tragédie au XVIII^e siècle », dans *Tragédies tardives. Actes du colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998*, Paris, Champion, 2002, pp. 69-78.
- FRANTZ, Pierre, *Théorie et pratique du drame bourgeois. 1750-1815*, Paris, Université de Paris III, Thèse de doctorat d'État, 1994.
- FRANTZ, Pierre, « Marie-Joseph Chénier : la tragédie en quête de politique », dans *Le travail des Lumières. Mélanges Georges Benrekassa*, éd. Nicole Jacques-Lefèvre et Yannick Séité, Paris, Champion, 2002, pp. 593-608.
- GAIFFE, Félix, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, Paris, Colin, 1910.
- GOLDMANN, Lucien, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959.
- HARWOOD-GORDON, Sharon, *The poetic style of Corneille's tragedies : an aesthetic interpretation*, Lewiston (N.Y.), Queenston (Canada), E. Mellen press, 1989.
- IOTTI, Gianni, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Paris, Champion, 1995.
- IOTTI, Gianni, « L'innocence menacée dans les tragédies de Voltaire: figure de l'idéologie ou figure du tragique? », dans *Voltaire et ses combats, Actes du congrès international Oxford-Paris, 1994*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, II, pp. 1529-1537.
- IOTTI, Gianni, « Flaubert lecteur du théâtre de Voltaire », dans *Poétique de la pensée. Études sur l'âge classique et le siècle philosophique. En hommage à Jean Dagen*, Paris, Champion, 2006, pp. 489-501.
- IOTTI, Gianni, « Ethos eroico e pathos sentimentale nelle tragedie romane di Voltaire », dans *Roma triumphans. L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 9-11 marzo 2006)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007, pp. 95-109.
- JACOB, François, « Marie-Joseph Chénier et la tragédie nationale », dans *Tragédies tardives, Actes du colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998*, Paris, Champion, 2002, pp. 111-121.

- KIBÉDI VARGA, Aron, *Les poétiques du classicisme*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990.
- KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991.
- LANCASTER, Henry C., *French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire, 1715-1774*, Paris, les Belles Lettres ; Baltimore, Maryland, Johns Hopkins press, 1950.
- LOTE, Georges, *Histoire du vers français*, t. VIII, partie III : « Le XVIII^e siècle », section II : « La déclamation », Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994.
- LOTE, Georges, *Histoire du vers français*, partie III : « Le XVIII^e siècle », section III : « Les genres et les formes. La versification. Du classicisme au romantisme », Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, t. IX.
- MAZOUER, Charles, « Les Tragédies romaines de Voltaire », *Dix-huitième siècle*, Paris, Garnier, 18, 1986, pp. 359-73.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- ORLANDO, Francesco, *Due letture freudiane : Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990.
- PERCHELLET, Jean-Pierre, « Houdar de La Motte et la querelle de l'alexandrin », dans *Tragédies tardives. Actes du colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998*, dir. Pierre Frantz et François Jacob, Paris, Champion, 2002, pp. 43-51.
- PERCHELLET, Jean-Pierre, *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- POMEAU, René, « Voltaire et Shakespeare », *Littératures*, 9-10, Paris, CNRS, printemps 1984, pp. 99-106.
- RIDGWAY, Ronald S., *La Propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire*, Genève, Institut et Musée Voltaire, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 15, 1961.
- ROHOU, Jean, *La Tragédie classique (1550-1793)*, Paris, SEDES, 1996.
- ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1982.
- ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, Corti, 1953.

SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1981 (1^{er} éd. 1950).

SCLIPPA, Norbert, *La Loi du père et les droits du cœur. Essai sur les tragédies de Voltaire*, Genève, Droz, 1993.

TARIN, René, *Le Théâtre de la Constituante ou l'École du peuple*, Paris, Champion, 1998.

TRUCHET, Jacques, *La Tragédie classique en France*, Paris, P. U. F., 1975.

c) Ouvrages d'esthétique, de poétique et de théorie littéraire utilisés

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

AUBIGNAC, François Hédelin d', *La pratique du théâtre*, Paris, Antoine de Sommerville, 1657.

AUGER, Louis-Simon, « Le manifeste d'Auger contre le Romantisme », dans STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, pp. 235-250.

BACULARD D'ARNAUD, François de, *Préface de Fayel*, Paris, Le Jay, 1770, pp. V-XLIII.

BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, dans *Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, pp. 119-140.

BELLOY, Pierre-Laurent de, *Préface du Siège de Calais*, éd. Jacques Truchet, dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, vol. II, pp. 448-454.

BOILEAU, Nicolas, *L'art poétique*, éd. Guy Riegert, Paris, Larousse, 1972.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. et éd. Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 1998.

CHATEAUBRIAND, René de, *Génie du Christianisme*, dans *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, pp. 457-1093.

CHÉNIER, Marie-Joseph, *Discours préliminaire à Charles IX*, éd. Gauthier Ambrus et François Jacob, *Théâtre*, Paris, Flammarion, 2002, pp. 69-81.

COLLÉ, Charles, *Avertissement de La Partie de chassé de Henri IV*, dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, vol. II, pp. 599-600.

CONSTANT, Benjamin, *Quelques réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand*, dans *Wallstein*, Genève-Paris, Paschoud, 1809, pp. V-LII.

CONSTANT, Benjamin, « Réflexions sur la tragédie » (1829), *Mélanges de littérature et de politique*, dans *Œuvres*, éd. Alfred Roulin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, pp. 935-962.

CORNEILLE, Pierre, *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. Louis Forestier, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982.

DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean, *La comparaison de la langue et de la poésie française (1670) ; La défense du poème héroïque (1674) ; La défense de la poésie (1675)*, Genève, Slatkine, 1972.

DIDEROT, Denis, *Entretiens sur le Fils naturel* dans *Œuvres*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, t. IV « Esthétique-Théâtre », pp. 1129-1190.

DIDEROT, Denis, *De la poésie dramatique*, dans *Œuvres*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, t. IV « Esthétique-Théâtre », pp. 1278-1350.

HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine, *Discours sur la tragédie*, Paris, Prault l'aîné, 1754.

HUGO, Victor, *Préface de Cromwell*, éd. Jean-Jacques Thierry et Josette Mèlèze, dans *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, vol. I, pp. 409-454.

KANT, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko Paris, Vrin, 1965.

LA HARPE, Jean-François de, *Le Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Didot, 1821-1822.

LESSING, Gotthold E., *Dramaturgie de Hambourg*, trad. Édouard de Suckau, Paris, Didier, 1873.

LONGUE, Louis-Pierre de, *Raisonnemens hazardés sur la poésie française*, Paris, Didot, 1737.

MERCIER, Louis-Sébastien, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, éd. Pierre FRANTZ, dans *Mon bonnet de nuit suivi de Du théâtre*, dir. Jean-Claude Bonnet, Mercure de France, 1999 (réimpression de l'éd. d'Amsterdam, 1773), pp. 1127-1478.

MERCIER, Louis-Sébastien, *Préface de La mort de Louis XI, roi de France*, Neuchâtel, Imprimerie de la Société Typographique, 1783, pp. V-VI.

RACINE, Jean, *Préface de Bajazet*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, vol. I, pp. 623-626.

SCHLEGEL, August Wilhelm von, *Cours de littérature dramatique*, trad. Mme Necker de Saussure, Paris, A. Lacroix, Verboeckoven et C^{ie}, 1865.

STAËL, Germaine de, *De l'Allemagne*, Paris, Hachette, 1958.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, texte établi et annoté, avec préface et avant-propos, par Pierre Martino, *Œuvres complètes de Stendhal*, t. XXXVII, Cercle du Bibliophile, Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1986 (réimpression de l'éd. de Genève, 1967-1974).

VIGNY, Alfred de, *Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre et sur un système dramatique*, dans *Œuvres complètes*, éd. François Germain et André Jarry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. I, pp. 396-414.

VOLTAIRE, *Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke*, éd. John Renwick, dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, The Voltaire Foundation, vol. V (1728-30), 1998, pp. 156-183.

VOLTAIRE, *Épître dédicatoire de Zaire*, dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, pp. 685-691.

d) Dictionnaires, catalogues, encyclopédies

Bibliographie de la France, ou Journal général de l'Imprimerie et de la Librairie, Paris, Pliet aîné, 1814-1852.

Catalogue de la bibliothèque dramatique de feu le baron Taylor, Paris, Techener, 1893.

Catalogue général des ouvrages imprimés de la Bibliothèque Nationale, Paris, Imprimerie Nationale, 1921.

COOPER, Barbara T. (éd. par), *Dictionary of Literary Biography, Vol. 192 : French Dramatists, 1789-1914*, Gale Research Detroit, 1998.

CORVIN (dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du theater*, Paris, Bordas, 1991.

DANIELS, Barry, *Le décor de théâtre à l'époque romantique, catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française (1799-1848)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003.

JOANNIDÈS, Alexandre, *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (réimpression de l'éd. de Paris, 1901).

KRAKOVITCH, Odile, (inventaire par), *Les pièces de théâtre soumises à la censure (1800-1830)*, Paris, Archives Nationales, 1982.

KRAKOVITCH, Odile, *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906)*, Paris, Centre historique des Archives Nationales, 2003.

LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Nîmes, C. Lacour, coll. « Rediviva », 1990-1991 (1^e éd. 1866-1877).

RONDEL, Auguste, *Inventaire de la Collection théâtrale Auguste Rondel. Théâtre Français 1800-1850*, département des Arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale de France.

WATELET, Jean, *Presse des spectacles 1747-1939*, Bibliothèque nationale, 1974.

WICKS, Charles B., *The Parisian Stage. Alphabetical Indexes of Plays and Authors*, Birmingham (Alabama), University of Alabama Press, 1950.

WILD, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle. Les théâtres et la musique*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989.

WILD, Nicole, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, t. II, « Théâtres et décorateurs : collections de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra », Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1993.

e) Autres ouvrages consultés

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

AUERBACH, Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968 (éd. originale Bern, C. A. Francke AG Verlag, 1946).

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1993 (éd. originale Moscou, Khoudojestvennaïa Literatoura, 1975).

BARROVECCHIO, Anne-Sophie, *Le complexe de Bélisaire : histoire et tradition morale*, Paris, Champion, 2009.

BERTRAND, Louis, *La Fin du classicisme et le retour à l'antique*, Paris, Hachette, 1897.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Les Époques du théâtre français (1636-1850)*, Paris, 1896.

CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Le merveilleux et le « théâtre du silence » en France à partir du XVII^e siècle*, La Haye-Paris, éd. Mouton, 1965.

COHEN, Gustave, *L'Évolution de la mise en scène dans le théâtre français*, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1910.

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

COMPAGNON, Antoine, *Théorie de la littérature : la notion de genre*, leçon 5 du 16 mars 2001, « Rhétorique des genres : la roue de Virgile », disponible sur : <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>

CURTIUS, Ernst R., *La littérature européenne et le Moyen-âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

DESCHANEL, Émile, *Le Romantisme des Classiques*, Genève, Slatkine, 1970 (réimpression de l'éd. de Paris, C. Lévy, 1886-91).

DUCHET, Claude, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971, pp. 5-14.

DUCHET, Claude, *Sociocritique, Colloque organisé par l'Université de Paris VIII et New York University (1977)*, Paris, Nathan, 1979.

FAZIO, Mara, FRANTZ, Pierre (dir.), *La fabrique du théâtre : avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

HARTMANN, Pierre, *Du sublime : de Boileau à Schiller*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1998.

JACOBET, Henri, *Le Genre troubadour et les origines françaises du romantisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, éd. de Minuit, 1963.

LANSON, Gustave, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Champion, 1927.

LIOURE, Michel, *Le drame*, Paris, A. Colin, 1963.

MAURON, Charles, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1964.

ORLANDO, Francesco, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982 et 1997.

PADUANO, Guido, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi, 1994.

- PIVA, Franco, « Sulla strada del 'noir' : il 'sombre' di Baculard d'Arnaud », dans *Il 'roman noir'. Forme e significato. Antecedenti e posterità. Atti del XVIII Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (Lecce, 16-19 maggio 1991)*, Genève, Slatkine, 1993, pp. 51-96.
- ROULIN, Jean-Marie, *L'épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005.
- SELLIER, Philippe, *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, 2003.
- SOURIAU, Étienne, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.
- STEINER, George, *La Mort de la tragédie*, trad. Rose Celli, Paris, Gallimard, 1993 (éd. originale London, Faber and Faber, 1961).
- THEIS, Laurent, *Clovis : de l'histoire au mythe*, Bruxelles, Complexe, 1996.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, *Drame et tragédie*, Paris, Hachette, 1995.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le Théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977.
- UBERSFELD, Anne, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981.
- UBERSFELD, Anne, *Le Dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.
- VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

TABLE DES ILLUSTRATIONS (pp. 357-369)

1. Costume de Joanny (Jean de Procida) dans *Les Vêpres siciliennes* de Casimir Delavigne (Odéon, 1819).
- 2-7. Costumes de la *Marie Stuart* de Pierre Lebrun (Théâtre-Français, 1820).
- 8-9. *Le Paria* de Casimir Delavigne (Odéon, 1821). Acte I, scène 1 : Idamore et Alvar dans le bois sacré près de Bénarès (8). Acte IV, scènes 4 et 5 : Zarès en larmes interrompt les noces de Néala avec Idamore (9).
10. Costume de Pierre Victor (Mérovée) dans *Frédégonde et Brunehaut* de Népomucène Lemer cier (Théâtre-Français, 1821).
11. *Frédégonde et Brunehaut* de Népomucène Lemer cier, (Théâtre-Français, reprise de 1841). Esquisse de décor : intérieur du monastère consacré à Saint-Martin.
12. *Sylla* d'Étienne Jouy (Théâtre-Français, 1821). Décor du V^e acte : le forum.
- 13-14. Costumes de Mademoiselle George (Salomé) et Mademoiselle Anaïs (Mizaël) dans *Les Macchabées* d'Alexandre Guiraud (Odéon, 1822).
15. Costumes de Mademoiselle George (Salomé) et Mademoiselle Anaïs (Mizaël) dans *Les Macchabées* d'Alexandre Guiraud (Odéon, 1822).
16. *Pierre de Portugal* de Lucien Arnault (Théâtre-Français, 1823). Acte V, scène 10 : couronnement posthume d'Inès de Castro.
17. *Léonidas* de Pichel Pichat (Théâtre-Français, 1825). Esquisse de décor de l'acte I : la tente de Xerxès.
18. *Léonidas* de Pichel Pichat (Théâtre-Français, 1825). Esquisse de décor de l'acte II à l'acte V : le pas des Thermopyles.
19. *Léonidas* de Pichel Pichat (Théâtre-Français, 1825). Rideau : rocher qui domine le pas des Thermopyles.
20. *Le Cid d'Andalousie* de Pierre Lebrun (Théâtre-Français, 1825). Esquisse de décor pour les actes I et III : le palais de l'Alcazar à Séville.
21. *Le Cid d'Andalousie* de Pierre Lebrun (Théâtre-Français, 1825). Esquisse de décor de l'acte IV : l'appartement d'Estrelle.
22. *Olga* de Jacques Ancelot (Théâtre-Français, 1828). Esquisse de décor pour l'acte IV : le château d'Obolenski dans la forêt.
- 23-25. Costumes du *Marino Faliero* de Casimir Delavigne (Porte Saint-Martin, 1829).
- 26-27. Costumes d'*Élisabeth d'Angleterre* de Jacques Ancelot (Théâtre-Français, 1829).

28-29. *Une Famille au temps de Luther* de Casimir Delavigne (Théâtre-Français, 1835). Scène XXVIII : Paolo tue son frère Luigi, au grand désespoir de Thécla et Elci.

30. *Maria Padilla* de Jacques Ancelot (Théâtre-Français, 1838). Acte IV, scène 8 : Don Ruy brûle le document attestant le mariage de Maria Padilla avec Don Pedro.

31-33. Costumes de *La Fille du Cid* de Casimir Delavigne (Théâtre de la Renaissance, 1840).

34. *Le Gladiateur* d'Alexandre Soumet (Théâtre-Français, 1841). Esquisse de décor pour l'acte I : un caveau dans les catacombes.

35. *Le Gladiateur* d'Alexandre Soumet (Théâtre-Français, 1841). Esquisse de décor pour l'acte IV : l'amphithéâtre.

36-38. Costumes de la *Lucrèce* de François Ponsard (Odéon, 1843).

39. *Virginie* de Latour de Saint-Ybars (Théâtre-Français, 1845). Acte V, scène 3 : Virginius poignarde sa fille Virginie en plein milieu du forum pour la soustraire au tyran Claudius.

40. *Cléopâtre* de Delphine de Girardin (Théâtre-Français, 1847). Esquisse de décor de l'acte II : un pavillon sur la terrasse du palais des Ptolémées à Alexandrie.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	9
PREMIÈRE PARTIE	
<i>Poétique et esthétique de la tragédie au XIX^e siècle : les constantes formelles et structurelles du code tragique moderne.....</i>	<i>33</i>
I. L'influence des littératures étrangères.....	33
II. L'idéal grec et le goût frénétique.....	48
III. Mimesis, spectacle et esthétique du tableau.....	64
IV. La tentation du mélodrame.....	86
V. Les règles classiques : le mot et le vers.....	99
VI. Les règles classiques : les unités et le personnage.....	124
VII. Réception et bilan d'un code dramaturgique « bâtard ».....	141
SECONDE PARTIE	
<i>Tragédie post-napoléonienne et art de l'allusion : reflets de l'actualité politico-sociale dans le code tragique.....</i>	<i>161</i>
I. Histoire nationale et patriotisme.....	161
II. Autour de Napoléon.....	186
III. De la légitimité et de l'usurpation.....	199
IV. La clémence des rois et la cruauté des reines.....	223
V. Le crépuscule des rois.....	243
VI. La scène emblématique du couronnement factice ou temporaire	270
VII. L'ombre de la Révolution et la réflexion sur les formes de gouvernement.....	286
VIII. La question religieuse.....	301
IX. La peinture des conflits sociaux et intergénérationnels.....	329
CONCLUSION.....	347
APPENDICE ICONOGRAPHIQUE.....	357
BIBLIOGRAPHIE.....	371
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	407