La représentation du xvi^e siècle dans le théâtre de la période romantique: des scènes historiques au drame romantique

Stéphane Arthur

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5498>

DOI : 10.4000/studifrancesi.5498

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 335-345

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Stéphane Arthur, « La représentation du xvi^e siècle dans le théâtre de la période romantique: des scènes historiques au drame romantique », *Studi Francesi* [En ligne], 164 (LV | II) | 2011, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 08 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5498> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.5498>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

La représentation du XVI^e siècle dans le théâtre de la période romantique: des scènes historiques au drame romantique

Le théâtre de la période romantique constitue une parfaite illustration de la vogue du XVI^e siècle au XIX^e siècle¹. Toutefois, lorsqu'il est question de représenter l'histoire sous la Restauration, sur scène ou dans des œuvres dramatiques, la censure veille, par crainte d'une possible «application aux circonstances», selon la formule alors en usage. Cette vigilance d'Anastasie et de ses redoutables ciseaux se traduit en 1826 par l'interdiction de toute publicité au sujet des *Barricades*, scènes historiques dans lesquelles Ludovic Vitet, jeune collaborateur du *Globe*, met en dialogue un épisode fameux du règne d'Henri III. Le succès est pourtant considérable, comme l'attestent les nombreuses rééditions. Vitet exploite cette veine et *Les Barricades* deviennent le premier volet d'une trilogie qui se constitue avec la publication en 1827 des *États de Blois* et en 1829 de *La Mort de Henri III*: par la suite, les pièces sont rassemblées sous le titre *La Ligue*.

Le succès des *Barricades* contribue à la mode seiziémiste qui s'empare de la France à partir de 1826. Le siècle de la Renaissance et des guerres de Religion s'impose comme un sujet apprécié des auteurs et des lecteurs de scènes historiques, avant de devenir la matière des premières pièces créées par les dramaturges romantiques dans leur combat pour renouveler le genre dramatique². Sur la scène du Théâtre-Français, le drame romantique en prose s'impose en février 1829 avec *Henri III et sa cour* d'Alexandre Dumas, et l'année suivante Victor Hugo livre la bataille d'*Hernani*, en vue d'ouvrir la voie au drame romantique en vers sur cette prestigieuse scène. Entre-temps, Alfred de Vigny a proposé sur la même scène une adaptation d'*Othello*, œuvre majeure de Shakespeare, le grand dramaturge élisabéthain, sous le titre *Le More de Venise*. Par la suite, comme notre thèse nous a amené à le montrer³, la part de la représentation du XVI^e siècle dans la production dramatique romantique est considérable: *Le roi s'amuse* (1832) et *Lucrèce Borgia* (1833) de Hugo, *Catherine Howard* (1834) de Dumas ou *Lorenzaccio* (1834) de Musset en donnent d'illustres exemples.

Ce constat conduit à s'interroger sur le choix de mettre en scène le XVI^e siècle dans les scènes historiques puis sur la scène romantique, mais aussi sur l'influence

(1) Cette vogue est mise en lumière par Jacques-Remi DAHAN dans sa préface, intitulée «À la redécouverte du seizième siècle», à son édition des *Études sur le seizième siècle et sur quelques auteurs rares ou singuliers du dix-septième*, par Charles Nodier, Bassac, Plein Chant, 2005.

(2) Sur les scènes historiques, voir le chapitre rédigé par Sylvain LEDDA et intitulé «Théâtre et scènes historiques», *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, sous la direction d'Hélène LAPLACE-CLAVET, de Sylvain LEDDA et de Florence NAUGRETTE,

Paris, L'Avant-scène théâtre, 2008, pp. 94-122. La monographie que leur a consacrée Marthe TROTAIN est ancienne et brève: *Les Scènes historiques: étude du théâtre livresque à la veille du drame romantique*, Champion, 1923.

(3) S. ARTHUR, *La Représentation du seizième siècle dans le théâtre romantique (1826-1842)*, thèse soutenue le 21 octobre 2009 sous la direction de Madame le Professeur Françoise Mélonio (Paris IV-Sorbonne), à paraître chez Champion.

qu'elles ont pu exercer dans l'élaboration de la poétique du drame romantique. Du théâtre à lire au théâtre vu, les stratégies de représentation du *xvi^e* siècle apparaissent ainsi comme la pierre de touche des audaces et des tensions qui agitent le théâtre de la période romantique.

«Une manière nouvelle d'écrire l'histoire»: «un parfum de seizième siècle»

Une véritable vogue seiziémiste s'empare du théâtre à lire ou à voir de la période romantique. Plusieurs raisons l'expliquent. L'une d'elles tient à l'abondance des sources dont disposent les auteurs, grâce à la publication de mémoires. Claude-Bernard Petitot lance ainsi en 1819 une *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France* de Villehardouin à Brantôme, en 52 volumes. Quant à Alexandre Buchon, il publie, de 1826 à 1828, 46 volumes de *Chroniques nationales en langue vulgaire* du *xiii^e* au *xvi^e* siècle. Les auteurs de scènes historiques et de drames romantiques disposent ainsi d'un fonds inestimable de témoignages et d'anecdotes. Dans une formule qui annonce le rôle des sensations dans la mémoire proustienne, Vitet estime même que, grâce aux gravures qu'elles comportent, la vue des éditions originales «nous envoie comme un parfum de seizième siècle»⁴.

Ces sources s'avèrent d'autant plus précieuses pour les auteurs de scènes historiques que Vitet note qu'une véritable «révolution bibliographique» se produit au *xvi^e* siècle:

À l'époque où l'imprimerie commence à naître et à se répandre en Europe, on voit s'ouvrir une ère toute nouvelle pour les études historiques, non-seulement parce que tout change alors dans la société, mais parce que les sources mêmes de l'histoire, les monuments sur lesquels l'historien travaille, subissent dans leur forme et dans leur nature une complète métamorphose⁵.

Auparavant, l'historien doit se contenter de chroniques donnant un point de vue partial, et les éléments manquent pour infirmer ou confirmer. Il n'est pas possible d'apprécier la véracité de ces sources isolées et subjectives: ces chroniques «sont des ouvrages composés, combinés, mis en ordre, et plutôt des livres tout faits que des matériaux pour en faire»⁶. Autrement dit, ces sources mettent en scène l'histoire, sans qu'il soit possible d'établir si cette mise en scène est une représentation fidèle ou pas.

Au *xvi^e* siècle, une véritable révolution se produit: «Au seizième siècle, tout change: ce témoin, cet arbitre dont nous regrettons le silence, le public, prend enfin la parole»⁷. Il est désormais possible, affirme Vitet, de confronter des sources contradictoires, et d'établir une vérité historique, alors qu'auparavant il faut se contenter de «conjectures, toutes-puissantes pour colorer l'histoire d'une certaine vérité poétique et pittoresque, insuffisantes pour lui ôter le caractère de l'hypothèse et du roman»⁸. Vitet veut donc éviter l'écueil de la fantaisie romanesque, tout en écrivant des dialogues vraisemblables: de la diversité des sources peut jaillir une vérité, par la corroboration d'hypothèses. Il est possible d'arbitrer entre les sources qui se présentent à l'historien, dont la démarche est davantage scientifique et moins poétique.

(4) L. VITET, *La Ligue, scènes historiques*, première partie: *Les Barricades*, préface, Paris, Charles Gosselin, 1844, p. 22.

(5) *Ibid.*, p. 8.

(6) *Ibid.*, p. 9.

(7) *Ibid.*, p. 10.

(8) *Ibid.*

Par la représentation du *xvi^e* siècle, Vitet ambitionne ainsi de renouveler l'écriture de l'histoire, par le recours à la forme dramatique: il ne prétend pas faire œuvre de poète, mais d'historien, dans la mesure où il travaille sur des documents, dont il fait une sorte de synthèse en imaginant être un témoin des barricades de mai 1588. Dans un esprit de compromis, il vise la vérité, revendiquée si souvent par les dramaturges romantiques, en recourant à la vraisemblance, notion chère aux dramaturges classiques dans leurs mises en scène de l'histoire afin de rejeter ce que la vérité historique peut avoir de trop crue. Aristote, tant invoqué par les classiques, n'affirme-t-il pas dans sa *Poétique* que «le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire, conformément à la vraisemblance ou à la nécessité»⁹?

En adoptant la stratégie assignée au poète pour atteindre le but que se fixe l'historien, Vitet se propose d'inventer «une nouvelle manière d'écrire l'histoire», selon l'expression qu'il emploie au sujet de la tragédie en cinq actes et en prose *François II, roi de France*, que le président Hénault publie en 1747¹⁰. La publication des *Baricades* est ainsi suivie de celle de nombreuses scènes historiques dont les auteurs revendiquent la vérité historique au moyen de la vraisemblance des propos tenus par les personnages qu'ils mettent en scène. Dans la préface de son «drame en plusieurs scènes» *La Mort de Henri III* (1826), Charles d'Outrepoint se refuse à «prendre [son] ouvrage mot pour mot dans les mémoires du temps»:

Ce n'est pas ainsi que j'entends le drame historique. Un drame est historique, selon moi, quand il offre dans son ensemble un tableau fidèle des événements que l'auteur a voulu représenter [...]. Mais quant au dialogue, l'auteur doit le tirer de son propre fond, et pourvu que les personnages ne fassent et ne disent rien de contraire à leurs caractères connus, ils sont vrais¹¹.

Pierre-Louis Roederer, en revanche, prétend livrer de l'histoire pure avec *La Mort de Henri IV*: «Simple copiste, je me suis borné à coudre et à unir des textes dont l'enchaînement était marqué par les faits qu'ils exprimaient»¹². De la revendication par Outrepoint de dialogues tirés de l'esprit de l'auteur à l'adoption d'une esthétique de la reprise (au double sens de reprendre et de reprendre, pour obtenir un texte) par Pierre-Louis Roederer, les nuances entre les propos dans les discours préfaciels et les pratiques des auteurs de scènes historiques attestent la vitalité du genre, et sa diversité: les représentations du *xvi^e* siècle en témoignent.

Le choix commun à de nombreux auteurs de mettre en scène la période des guerres de Religion dans du théâtre livresque a cependant des sources idéologiques qui transcendent les clivages esthétiques. Les auteurs des scènes historiques étant des libéraux, ils adoptent volontiers comme cadre de leurs pièces un moment de crise du pouvoir royal. Souvent proches des doctrinaires, ils dénoncent le fanatisme à travers les violences ayant déchiré le *xvi^e* siècle: les scènes historiques composées avant les Trois Glorieuses de juillet 1830 expriment le rejet de l'infléchissement clérical de la Restauration sous Charles X.

Attaché aux symboles traditionnels des liens entre la monarchie et l'Église, Charles X se fait sacrer à Reims le 29 mai 1825, contrairement à son frère Louis

(9) ARISTOTE, *Poétique*, éd. et trad. Michel MAGNIEN, Paris, Librairie générale française, «Le Livre de Poche classique», 1990, p. 98.

(10) VITET, *op. cit.*, préface, p. 5.

(11) CH. D'OUTREPOINT, *La Mort de Henri III, ou*

les Ligueurs, Paris, Didot, 1826, préface, pp. VI-VII.

(12) PIERRE-LOUIS ROEDERER, *La Mort de Henri IV, Comédies historiques, suiv. de la Mort de Henri IV, fragment d'histoire dialoguée* [sic], préface, Bruxelles, Librairie romantique, 1828.

XVIII. Les libéraux peuvent s'alarmer des propos tenus par Mgr de La Fare dans son homélie: il s'y déclare hostile à la Charte et à la liberté des cultes. La même année est adoptée, malgré les protestations de Royer-Collard, la «loi du sacrilège» qui punit de mort toute personne volant avec effraction un objet consacré au culte de la religion catholique. D'autres mesures sont prises en faveur de l'Église catholique.

La représentation des guerres de Religion dans les scènes historiques a donc un enjeu politique que les autorités en place saisissent parfaitement, comme en témoigne l'interdiction donnée par le préfet d'afficher dans Paris *Les Barricades* de Vitet. Le *Journal des débats*, volontiers antijésuite, joue la candeur dans son édition du 4 mai 1826 lorsqu'il feint de se demander si cette interdiction est à attribuer au choix par l'auteur d'une épigraphe que des libéraux pourraient très bien adopter comme étendard anticlérical contre les ultracatholiques sur lesquels s'appuie Charles X:

Mais dites-moi que signifie
Que les Ligueurs ont double croix?
– C'est qu'en la Ligue on crucifie
Jésus-Christ encore une fois.

La présence des jésuites dans les scènes historiques donne ainsi lieu à leur satire: ils y sont présentés comme intrigants et fanatiques. Dans *La Mort de Henri IV*, Roederer met en scène l'influence néfaste des jésuites à travers le rôle joué par le père Cotton, qui profite des confessions de la reine, meurtrie par la jalousie, pour tisser ses intrigues. Le cardinal Cibo, dans *Lorenzaccio* de Musset, apparaît en partie comme l'héritier de ces représentations: l'on sait la dette de Musset envers *Une Conspiration en 1537*, scène historique que George Sand lui a offerte en lui laissant toute latitude quant à l'usage qu'il en ferait¹³.

Quel que soit l'enjeu idéologique de sa pièce *Les Barricades*, Vitet ambitionne cependant en premier lieu de renouveler l'écriture de l'histoire par la mise en dialogue d'épisodes dramatiques de la fin du règne de Henri III. L'intention de Dumas ou Hugo est tout autre: renouveler la scène, par le choix de sujets neufs, empruntés à l'histoire moderne, conformément aux choix faits en leur temps par Shakespeare ou Schiller¹⁴. Dans la préface d'*Henri III et sa cour*, Dumas qualifie ainsi son drame de «tragédie moderne», par opposition avec les sujets antiques des tragédies classiques¹⁵. Lorsque le dramaturge évoque «l'habile mise en scène de M. Albertin, et la profonde érudition de M. Duponchel», il les loue avant tout d'avoir «ressuscité des hommes» et «rebâti un siècle» à l'occasion des représentations de son drame, il nous permet de mesurer par cette formule l'importance des scènes historiques dans la révolution dramatique à laquelle aspirent les romantiques¹⁶. En effet, le succès des scènes historiques, en particulier de celles qui mettent en scène le xvi^e siècle, contribue à la connaissance de ce siècle. En outre, l'intérêt pour les aspects matériels de la représentation, inhérents à l'interprétation sur scène d'une pièce, ne sont pas absents des scènes historiques: Vitet présente ainsi longuement les costumes des personnages dans l'introduction des *Barricades*, en faisant référence au buste d'Henri III, exécuté

(13) Voir à ce sujet l'étude de Paul DIMOFF, *La Genèse de Lorenzaccio*, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1990 (deuxième édition revue et corrigée).

(14) L'adaptation en 1820 par Lebrun de la *Marie Stuart* de Schiller est déjà présentée par certains

critiques comme le premier succès romantique sur la scène française.

(15) A. DUMAS, «Un mot», préface d'*Henri III et sa cour*, éd. citée, *Drames romantiques*, Paris, Omnibus, 2002, p. 9.

(16) *Ibid.*, p. 10.

d'après nature, par Barthélemy Prieur, et au tableau de Clouet intitulé *Bal de la cour d'Henri III*¹⁷. Ces indications semblent annoncer les didascalies que Hugo consacre aux costumes de ses personnages, comme dans *Le roi s'amuse*, lorsqu'il présente «LE ROI, comme l'a peint Titien» (didascalie initiale de la première scène du drame) ou «TRIBOULET, dans son costume de fou, comme l'a peint Boniface» (acte I, scène 2)¹⁸.

Le choix de représenter de manière privilégiée une même période, le *xvi^e* siècle, invite donc à s'interroger sur l'influence que les scènes historiques ont pu exercer dans l'élaboration du drame romantique.

*Les scènes historiques, relais entre le théâtre du *xvi^e* siècle et le drame romantique?*

Le concours académique lancé en 1826 a lui aussi contribué à la redécouverte de la littérature du *xvi^e* siècle¹⁹. La publication par Sainte-Beuve en 1828 d'un *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle* est révélatrice: quel que soit leur goût pour les poètes de la Renaissance, ou l'œuvre de Rabelais, les contemporains de Dumas et de Hugo s'intéressent aussi au théâtre du *xvi^e* siècle.

Dumas, nostalgique du théâtre de la fin du Moyen Âge et du début du *xvi^e* siècle, compose *Don Juan de Marañna*, en 1836, et précise qu'il s'agit d'un «mystère en cinq actes»²⁰. La référence à ce genre théâtral, issu de la culture médiévale et toujours joué au début du *xvi^e* siècle, révèle cette nostalgie. Dans son article consacré aux mystères, et paru dans ses *Souvenirs dramatiques*, Dumas analyse une «représentation naïve» comme il les aime. Il s'agit d'un mystère du *xv^e* siècle repris au *xvi^e* siècle, dont il nous donne le titre intégral, en un prologue, et quatre journées: *Mystère de la sainte Passion de Notre-Sauveur Jésus-Christ, avec des additions et corrections faites par très-éloquent et scientifique docteur messire Jean Michel, lequel mystère fut joué à Angers moult triomphalement, et dernièrement à Paris, l'an 1507*²¹. Avec ses «vingt-cinq à trente mille vers» qui rendent bien relative la longueur du *Cromwell* de Hugo (plus de six mille vers), l'œuvre, adaptée de la célèbre version de Gréban par Michel, peut séduire un romantique par sa démesure! Celle-ci concerne également le nombre d'acteurs: «En tout, trois cent soixante et douze acteurs; ce qui rend plus que probable la supposition que plusieurs rôles étaient remplis par le même personnage»²². Rappelons que la distribution d'*Henri III et sa cour* comprend cinquante et un personnages, selon les indications données par Albertin, «directeur de la scène près le Théâtre-Français»²³. Si l'on considère traditionnellement que le drame dumasien imite le modèle shakespeareien pour ce qui concerne le nombre des personnages, on peut aussi se demander si Dumas n'a pas puisé dans la tradition du mystère cette profusion de personnages.

Les banquettes des seigneurs restreignent l'espace disponible pour les comédiens dans le théâtre classique, jusqu'à leur suppression en 1759, alors que sur la

(17) *Les Barricades, scènes historiques, mai 1588*, Paris, Brière, 1826, p. LXIII-LXVIII.

(18) Voir à ce sujet le dossier *Le roi s'amuse. Maquettes de costumes par Auguste Châtillon*, Paris, Comédie-Française, 1991.

(19) Voir la thèse de Claude FAISANT, *Mort et résurrection de la Pléiade*, Paris, Honoré Champion, 1998, et l'article de Jean CÉARD, «Ronsard à l'Académie française, 1828», *Œuvres et critiques*, t. VI, 2^e fasc., 1981, pp. 69-79.

(20) *Don Juan de Marañna, ou la Chute d'un ange*,

représenté pour la première fois à Paris, le 30 avril 1836, au théâtre de la Porte Saint-Martin.

(21) A. DUMAS, «Les mystères», *Souvenirs dramatiques*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, t. I, p. 11. Cet article a paru le 11 juillet 1835 sous le titre «Histoire de l'ancien théâtre français. Le mystère de la Passion» dans *Le Monde dramatique*.

(22) A. DUMAS, *Souvenirs dramatiques*, éd. citée, p. 21.

(23) ALBERTIN, *Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa Cour*, Paris, E. Duverger, s. d..

scène romantique cet espace libéré est occupé par un nombre important de personnages qui rapproche à certains égards les drames romantiques des mystères²⁴. En outre, Dumas est sensible à l'ingéniosité qui permet de passer d'un lieu à un autre, sans changement de décor sur scène, «les transpositions de scènes en différentes localités pouvaient s'opérer à chaque instant, sans nécessiter des changements à vue». La scène médiévale comporte en effet plusieurs plans, grâce à un jeu d'échafauds:

Le théâtre, de même que nos théâtres modernes, était fermé, sur le devant, par une toile qui ne se levait pas, mais qui se tirait comme les rideaux d'une alcôve. En s'ouvrant ainsi, cette toile laissait apercevoir, au fond, plusieurs échafauds superposés, à la manière de ceux dont on se sert pour la construction d'un monument. Le plus élevé de ces échafauds représentait le paradis; celui de dessous, la terre; un autre, en descendant encore, les maisons d'Hérode et de Pilate, ou toute autre décoration nécessaire à l'ouvrage que l'on voulait mettre en scène, enfin, au rez-de-chaussée, la maison des parents de Notre-Dame, son oratoire et la crèche aux bœufs²⁵.

Ce parti pris tiré des échafauds afin d'obtenir plusieurs plans sur scène préfigure l'usage des praticables à l'époque romantique, et les changements de lieu d'un acte à l'autre dans les drames romantiques. Le théâtre des mystères aurait permis la représentation de scènes simultanées, comme en comporte le texte de *Lorenzaccio*.

L'intérêt manifesté par Dumas pour les mystères rejoint celui exprimé par Saint-Germeau, lorsque ce dernier affirme avec un certain sens de la provocation dans la préface de *La Réforme en 1560* que «le drame historique n'est pas, comme l'ont dit quelques intéressés, une création moderne»: «les mystères n'étaient autre chose que des scènes historiques destinées à retracer librement et sans aucune loi d'unité les principaux traits de la vie d'un personnage, ou les épisodes remarquables d'une grande époque»²⁶. Saint-Germeau prend précisément pour exemple la même œuvre que Dumas dans «Les mystères»: «Ainsi, nous avons sous les yeux *le Mystère de la passion de notre Sauveur Rédempteur Jésus-Christ, joué à Angers, moult triumpheusement, et à Paris en l'an 1507*, qui commence au baptême de Jésus-Christ, par saint Jean, et finit après le crucifiement»²⁷.

Saint-Germeau souligne la parenté de composition de ces mystères et des scènes historiques:

Il ne compte pas moins de cent personnages dialoguant entre eux, et les tableaux en sont parfois disposés d'une manière très dramatique: il forme un gros volume in-8°, qu'on prendrait pour une composition de l'année 1829, à n'en juger que par son aspect extérieur et la disposition des scènes²⁸.

La version évoquée par Saint-Germeau comporte trois fois moins d'acteurs que celle analysée par Dumas, mais l'essentiel concerne la création d'une œuvre théâtrale en dehors du cadre esthétique aristotélicien.

La Réforme en 1560 se présente ainsi comme une composition dramatique en 486 pages (outre la préface), comportant un très grand nombre de personnages (plus d'une centaine), impossible à calculer précisément puisque certaines paroles éma-

(24) «En mars 1759, cédant aux objurgations conjointes de Voltaire et de Lekain, le vicomte de Lauraguais débourse la somme nécessaire à la démolition de la balustrade et au débarras de la scène de ses encombrantes banquettes» rappelle Jacqueline RAZGONNIKOFF, dans «Petite histoire de la mise en scène avant André Antoine (II)», *Journal des*

trois théâtres, n° 20, mai 2006, p. 32.

(25) A. DUMAS, *Souvenirs dramatiques*, ed. cit., p. 12.

(26) SAINT-GERMEAU, *La Réforme en 1560*, Paris, Levavasseur-Urbain Canel, 1829, pp. V-VI.

(27) *Ibid.*, p. VI.

(28) *Ibid.*

nent de personnages présents dans la foule et non identifiés de manière individuelle. Le cadre spatio-temporel se révèle en outre plus important que dans une tragédie classique, puisque l'action se déroule sur plusieurs mois, sous le règne de François II (de la préparation de la conjuration d'Amboise à la mort du jeune souverain), et en plusieurs lieux (Genève, Paris, Chantilly, Blois, le château de La Carrelrière, Amboise, Orléans) avec des changements de lieu d'une scène à l'autre. Cela permet au lecteur de suivre divers plans de l'action, en quelque sorte, comme le spectateur de mystères pouvait voir des lieux divers, grâce à la disposition des échafauds.

La référence commune au mystère représenté à Angers en 1507 a un enjeu critique, puisqu'il s'agit de légitimer une forme théâtrale nouvelle, et permet d'établir la filiation entre Saint-Germeau et Dumas, d'autant que Sainte-Beuve se contente d'évoquer brièvement dans une note de son *Tableau* l'auteur de ce mystère parmi d'autres auteurs de ce genre, mais ne fait pas de référence précise à la pièce²⁹.

Influence des scènes historiques: les scènes historiques et la question de la représentation

Lui-même auteur de scènes historiques médiévales publiées à partir de 1830 dans la «Revue des Deux Mondes», Alexandre Dumas a témoigné du rôle de précurseurs joué par les auteurs de scènes historiques, en particulier par Vitet: «Ceux qui ont oublié *Les États de Blois* et *La Mort d'Henri III* peuvent relire ces deux ouvrages, qui ont eu une grande influence sur la renaissance littéraire de 1830»³⁰.

La production des scènes historiques a en effet eu des répercussions sur la représentation sur scène du *xvi^e* siècle, comme les écrits théoriques des années 1820 ont contribué à forger l'esthétique des scènes historiques. Celles-ci réalisent une partie du programme préconisé par Stendhal dans *Racine et Shakespeare* lorsqu'il souhaite l'apparition d'une tragédie nationale en prose: choix de sujets modernes, abandon des unités de temps et de lieu, recours à une langue moins artificielle que celle de la tragédie classique.

Le succès de ces pièces en prose a contribué à propager une représentation théâtrale du *xvi^e* siècle, fût-elle livresque, pouvant apparaître plus naturelle que celle des tragédies en vers de Legouvè ou Raynouard, d'esprit classique, qui ont composé sous l'Empire respectivement *La Mort de Henri IV* et *Les États de Blois*³¹. La souplesse de la prose, la liberté induite par l'absence de contraintes liées à la représentation, ont permis de mettre en scène des situations extrêmes, un nombre important de personnages et des changements de lieu, et autres mouvements. Il en résulte une représentation dynamique de l'Histoire, rendant encore plus caduques les récits et autres monologues des tragédies classiques. Avec les innovations des scènes historiques, de

(29) *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle, suivi des Œuvres choisies de Ronsard, avec notice, notes et commentaires*, par C.-A. Sainte-Beuve, Paris, Sautetet et C^e et Mesnier, 1828, p. 225, note 1: «Nous citerons quelques-uns de ces auteurs, dont la plupart sont restés inconnus: Arnoul Greban frères, docteurs en théologie, auteurs des Actes des Apôtres; Jacques Milet, auteur de la *Destruction de Troie la grant*; deux Jean Michel, l'un docteur en médecine, l'autre évêque d'Angers, qui prirent part, à ce qu'on croit communément, aux mystères de la *Passion*, de la *Résurrection*, etc. Tous ces auteurs appartiennent au quinzième siècle. Louis

Chocquet, qui composa le mystère de l'*Apocalypse*, est du seizième».

(30) A. DUMAS, *Mes Mémoires*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1989, t. II, p. 584.

(31) G. LEGOUVÉ, *La Mort de Henri IV*, tragédie en cinq actes et en vers, suivie d'un précis historique [Théâtre-Français, 25 juin 1806], Paris, A. Renouard, 1806; F. RAYNOUARD, *Les États de Blois*, tragédie en cinq actes et en vers [Paris, Théâtre de Saint-Cloud, 22 juin 1810, et Théâtre-Français, 31 mai 1814], précédée d'une notice sur le duc de Guise, Paris, Mame frères, 1814. Voir l'ouvrage de Michèle H. JONES, *Le Théâtre national en France de 1800 à 1830*, Paris, Klincksieck, 1975.

nouvelles pratiques scéniques sont en gestation. La violence présente dans l'espace textuel va ainsi se répandre comme tout naturellement dans l'espace scénique: la brutalité de Guise dans *Henri III et sa cour* n'est pas héritée du seul mélodrame, dont la presse dramatique se plaît à souligner l'influence sur la scène romantique.

Les innovations des auteurs de scènes historiques permettent en outre de plonger le lecteur au cœur de l'action évoquée, dans les lieux et les milieux, de la rendre palpante: «comme le ferait aujourd'hui un reporter, caméra au poing, l'auteur de scènes historiques emmène son lecteur dans les moindres recoins de l'action»³². Le recours à des procédés pré-cinématographiques dans les scènes historiques a ainsi été mis en lumière³³. Aussi comment peut-on expliquer que les scènes historiques n'aient pas passé les feux de la rampe et que les lecteurs de la trilogie de Vitet n'en soient pas devenus les spectateurs? Considérer cette question éclaire la parenté et l'écart qui peuvent exister entre les scènes historiques et le drame romantique.

L'existence des scènes historiques, comme le fait que *Cromwell* n'ait pas été représenté, a pour source les réalités matérielles de représentation sur la scène contemporaine. Loève-Weimars imagine ainsi dans *Le Tableau du sacre*, paru en 1828, un dialogue entre David et Talma, dans lequel le peintre et le comédien font l'éloge de la nature dans leurs arts respectifs. Loève-Weimars inscrit de la sorte son œuvre dans le vaste mouvement de réforme dramatique qui ambitionne de libérer le théâtre des carcans classiques: «Il faut bien de l'art pour être naturel, et surtout au théâtre. Vivons-nous assez mon vieux camarade, pour réformer les traditions, les routines, et être vrais?»³⁴. La scène est présentée comme le lieu d'une représentation mensongère de l'histoire, du fait de l'idéalisation à laquelle procède le théâtre d'esprit classique:

DAVID

Je t'ai vu hier dans *Henri IV*. Corbleu, tu m'as presque attendri.

TALMA

Hem, hem, tu t'es laissé prendre aux ruses dramatiques. ... Ce n'est pas comme cela que je conçois ce rôle. Henri IV était un bon capitaine gascon qui sentait le vin et la fille... Je suis trop roi, moi, pour jouer Henri IV³⁵.

Loève-Weimars prend ainsi en compte l'effet produit par la représentation sur scène lorsque l'auteur est néo-classique, et ses critiques s'inscrivent dans la lignée de celles portées l'année précédente par Hugo, dans la préface de *Cromwell*, sur le travestissement qu'impose la tragédie de Legouvé *La Mort de Henri IV* à la réalité historique³⁶. Hugo reproche ainsi à Legouvé d'adopter une langue classique anachronique et inadaptée dès lors qu'il est question de mettre en scène Henri IV. «Ventre-Saint-Gris», le juron favori de ce roi, est absent de la tragédie de Legouvé: en revanche, il est présent dans *Marion de Lorme* lorsque le duc de Bellegarde évoque la mémoire

(32) F. NAUGRETTE, «Publier *Cromwell* et sa Préface: une provocation fondatrice», *Impossibles théâtres. XIX^e-XX^e siècles*, Chambéry, Éditions Comp'Act, 2005, p. 30. Voir aussi Isabelle MEEHAN, «Théâtre et Histoire à la veille de la révolution de Juillet. L'exemple d'un genre négligé, les scènes historiques», *Papers from the 14th Annual Colloquium in Nineteenth-Century French Studies*, Ann Arbor, Michigan Romance Studies, VII, 1989.

(33) H. EL NOUTY, *Théâtre et pré-cinéma: essai sur la problématique du spectacle au XIX^e siècle*, Paris, Nizet, 1978.

(34) VICOMTESSE DE CHAMILLY [pseud. d'Adolphe Loève-Weimars, Auguste Romieu et Émile Vanderburch], *Le Tableau du sacre*, scènes historiques en prose, parues dans *Scènes contemporaines et scènes historiques*, Paris, Urbain Canel, 1828, pp. 264-265.

(35) *Ibid.*, p. 265.

(36) Stendhal a déjà déploré dans *Racine et Shakespeare* la manière dont Legouvé travestit la vérité historique par un langage classique qui ne lui permet pas de montrer un roi naturel et proche de son peuple.

du souverain, pour le symboliser, par métonymie (acte IV, scène 1). Parmi les grands succès du genre des scènes historiques, *Les Soirées de Neuilly* ne comportent-elles pas sur la page de titre une épigraphe justifiant ce que la représentation de l'histoire peut avoir de malséant dans ces «esquisses dramatiques et historiques» par la fidélité à la réalité des événements et des caractères: «Le vrai est ce qu'il peut»³⁷? Cette ambition de montrer la vérité est précisément celle assignée par Hugo au drame romantique dans la préface de *Cromwell*.

L'influence des scènes historiques sur le drame romantique s'explique d'autant plus que Vitet manifeste la tentation de la scène dans la préface des *États de Blois*, en affirmant combien il serait facile de rendre cette œuvre compatible avec une représentation scénique, au prix de quelques adaptations:

Peut-être même, pour rendre ces scènes capables d'être représentées, suffirait-il de les réduire aux proportions admises au théâtre, c'est-à-dire d'en retrancher tous les développements accessoires et épisodiques qui n'ont pour but que d'initier le lecteur au secret historique de l'action³⁸.

Jules Marsan voit dans ce propos «un peu d'amertume, – quelques espérances aussi»³⁹. Vitet semble en effet songer à la scène, l'année même où Hugo publie un drame qui n'est pas représenté avec *Cromwell*. La révolution dramatique s'est emparée de l'espace du texte, afin d'explorer des possibles scéniques en attente de représentation.

La publication en 1829 du troisième volet de la trilogie, *La Mort de Henri III*, révèle en revanche un tout autre état d'esprit de Vitet à l'égard de la scène: il est désormais résigné à ne pas voir ses œuvres dramatiques jouir sur scène du succès qu'elles ont rencontré en librairie. La tentation de la scène qui affleurerait dans la préface des *États de Blois* est récusée au profit de l'inscription de la trilogie sur l'histoire des guerres de Religion dans la tradition historiographique, et non dans l'histoire du théâtre:

[...] dans aucune de ces trois séries d'esquisses, pas plus dans les *États de Blois* que dans les deux autres, il n'y a ce qu'on peut véritablement appeler des effets dramatiques. Nous l'avons déjà dit, et qu'on nous permette de le redire pour la troisième fois, ce n'est point du drame, c'est de l'histoire, uniquement de l'histoire que nous avons voulu faire⁴⁰.

Cette affirmation de l'«Avant-propos de la première édition» de *La Mort de Henri III*, qui est daté du 12 mai 1829, apparaît comme le renoncement définitif à la scène, presque trois mois jour pour jour après le triomphe de Dumas sur la scène du Théâtre-Français, avec un drame, *Henri III et sa cour*, dans la préface duquel il reconnaît sa dette envers Vitet et plus généralement le théâtre livresque:

(37) *Les Soirées de Neuilly, esquisses dramatiques et historiques, publiées par M. de Fongeray, ornées du portrait de l'éditeur, et d'un fac simile de son écriture*, Bruxelles, Hayez, 1827. Fongeray est le pseudonyme adopté par Edmond Cavé et Adolphe Dittmer.

(38) L. VITET, *Les États de Blois*, «Avant-propos», Paris, Ponthieu et C^e, 1827, p. VI.

(39) J. MARSAN, *La Bataille romantique*, Genève,

Slatkine Reprints, 2001 [réimpression de l'édition de Paris, 1912-1925], première série, p. 146.

(40) L. VITET, *La Mort de Henri III, août 1789, faisant suite aux Barricades et aux États de Blois*, «Avant-propos de la première édition», deuxième édition, Paris, H. Fournier, 1829, p. X. L'histoire comporte une théâtralité intrinsèque, qui ne provient donc pas d'une réécriture par l'auteur, d'après Vitet.

Je ne me déclarerai pas fondateur d'un genre, parce que, effectivement, je n'ai rien fondé. MM. Victor Hugo, Mérimée, Vitet, Loève-Weimars, Cavé et Dittmer ont fondé avant moi, et mieux que moi; je les en remercie; ils m'ont fait ce que je suis⁴¹.

Ce propos a pour mérite de mettre en lumière les éclaircisseurs du drame romantique: pour le versant théorique, Hugo et la préface de *Cromwell*, manifeste du drame romantique accompagnant une pièce qui se rapproche des scènes historiques par sa dimension injouable du fait de son énormité, et les auteurs de scènes historiques elles-mêmes, par leurs pratiques novatrices. Le théâtre livresque, théâtre à lire ou théâtre lu, a bien contribué à l'émergence du drame romantique, comme le *Théâtre de Clara Gazul* (1825) et *La Jaquerie* (1828) de Prosper Mérimée.

Pour sa part, Vitet prend acte du succès du drame de Dumas et de ses effets sur la réception des scènes historiques, rendues moins attractives: «Ajoutez que le succès dont la scène vient d'être témoin, en ouvrant une libre carrière au drame historique, semblerait devoir interdire désormais des essais aussi timides que les nôtres»⁴². Vitet justifie cependant la publication du troisième volet de sa trilogie par la familiarité du public avec le monarque, Henri III, et par le lien qui unit les événements représentés avec ceux mis en scène dans *Les Barricades* et dans *Les États de Blois*.

La tentation de la scène a pourtant réellement hanté certains auteurs de scènes historiques, comme Roederer, qui avait coutume de faire représenter des pièces sur son domaine, dans son théâtre de Bois-Roussel, en Normandie. Quoique ayant radicalisé les prétentions de Vitet à être avant tout historien, Roederer a composé un *Dialogue entre l'auteur et Talma*, destiné à accompagner la publication du *Budget de Henri III ou les Premiers États de Blois* (1830) et qui comporte des réflexions sur la manière de mettre en scène cette œuvre:

TALMA

Vous n'entendez pas que cela soit joué au théâtre?

L'AUTEUR

Pourquoi pas! Mon Henri III est un beau jeune homme, godronné, frisé, poudré, fardé, gracieux, efféminé. Il a quatre mignons autour de lui, de seize à vingt ans, blonds, blancs et roses; jeunes hommes charmants... Si vous pouviez déterminer vos jeunes actrices de la Comédie-Française à jouer ces rôles de mignons, et...⁴³

Roederer laisse entrevoir à travers ce dialogue imaginaire ce que sa pièce aurait de provocant sur scène. Exploitant la tradition qui a consisté à faire jouer des rôles féminins par des hommes, Roederer propose l'inverse et imagine que Mlle Mars joue le rôle de Henri III. Ironie de l'histoire, c'est Sarah Bernhardt qui a créé le rôle de Lorenzaccio en 1896. Si l'interprétation de Sarah Bernhardt enrichit le personnage en montrant sur scène son ambiguïté et sa fragilité, faire jouer Henri III par Mlle Mars aurait relevé de la provocation, car c'eût été discréditer sur scène un roi de France. Semblable répartition des rôles est inconcevable, tant sous la Restauration que sous la monarchie de Juillet, tout comme celle qui consisterait à faire jouer les courtisans par des comédiennes.

(41) A. DUMAS, «Un mot», préface d'*Henri III et sa cour*, éd. citée, p. 9.

(42) L. VITET, *La Mort de Henri III, août 1789, faisant suite aux Barricades et aux États de Blois*,

«Avant-propos de la première édition», éd. citée, p. VI.

(43) Cité par Jules MARSAN, *op. cit.*, pp. 154-155.

Les auteurs de scènes historiques ont donc ambitionné de renouveler l'écriture de l'histoire, en particulier par la représentation d'épisodes tumultueux du *xvi^e* siècle. Ils ont paradoxalement sans doute davantage influencé l'histoire du théâtre que la pratique des historiens.

L'engouement des auteurs de scènes historiques pour la représentation du *xvi^e* siècle à la fin de la Restauration s'explique par des raisons idéologiques, mais aussi par la souplesse formelle des scènes historiques. Celles-ci ont servi à représenter de nombreux épisodes révolutionnaires, du *xvi^e* siècle ou du *xix^e* siècle (entendu comme débutant à la Révolution de 1789). Le dynamisme de l'histoire représentée suppose en effet le recours à une forme susceptible de rendre possible l'évocation d'épisodes mouvementés, se déroulant sur une période assez longue en des lieux divers. Le rôle joué par le peuple, la violence ou la complexité de certains épisodes qui souffrent mal la scène, nécessairement simplificatrice, réductrice et plus statique (du fait des contraintes attachées aux mises en scène décorativistes alors à la mode), voilà autant d'obstacles à résoudre ou contourner pour les dramaturges, sans compter la censure, officielle jusqu'en 1830 et après 1835.

Aussi les scènes historiques ont-elles été une forme privilégiée de représentation du *xvi^e* siècle jusqu'à l'avènement de la monarchie de Juillet. Les représentations sur scène des drames romantiques les ayant rendu désuètes, une autre forme de théâtre en liberté est alors apparue, et a donné *Lorenzaccio*, considéré comme le chef-d'œuvre du drame romantique: le «spectacle dans un fauteuil», exploré par Mérimée et porté à sa perfection par Musset. En outre, pour mieux prendre des libertés avec l'histoire et s'affranchir des contraintes de la censure (officielle ou latente), les dramaturges romantiques adoptent plus volontiers un cadre étranger (espagnol, italien, anglais ou allemand) que national, comme dans les scènes historiques: cette tendance s'amplifie après l'interdiction du *Roi s'amuse* en novembre 1832.

La représentation du *xvi^e* siècle n'en perd pas pour autant sa fonction de pierre de touche des innovations dans ce vaste laboratoire dramatique qu'est le théâtre de la période romantique⁴⁴. Les spectateurs assurent en 1836 et dans les années qui suivent un triomphe durable à l'opéra de Meyerbeer *Les Huguenots*, qui a pour cadre la France de la Saint-Barthélemy, et Alexandre Dumas innove encore en 1847 lorsqu'il adapte pour la scène du Théâtre-Historique le premier volet de sa trilogie sur les guerres de Religion: durant neuf heures, les représentations de *La Reine Margot* sont alors célébrées comme une audace féconde, susceptible de fonder la pratique du théâtre-fleuve⁴⁵.

STÉPHANE ARTHUR

(44) Dans son article «Ludovic Vitet et l'École de l'impossible théâtre», Jean-Marie THOMASSEAU affirme ainsi: «à l'école des 'scènes historiques' s'est élaborée une écriture qui ne devait trouver son véritable support scénique qu'avec l'ère des metteurs en scène qui s'ouvre à la fin du *xix^e* siècle. L'impossible théâtre à la Vitet n'était donc pas un théâtre impossible» (*Impossibles théâtres *xix^e*-*xx^e* siècles*, op.

cit., p. 23).

(45) F. NAUGRETTE, «Dumas adaptateur de son roman *La Reine Margot* au théâtre: les séductions de la mimesis», *D'un genre littéraire à l'autre*, dir. Michèle GUÉRET-LAFERTÉ et Daniel MORTIER, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, pp. 237-248.