

INTRODUCTION

Comment définir et analyser un code littéraire, et plus précisément dramaturgique? Nous employons le terme *code*, d'ascendance jakobsonienne, dans son sens le plus large, suivant la définition extensive qu'en donne Francesco Orlando dans *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. S'inspirant d'un célèbre travail de Jean Rousset sur la littérature baroque¹, le critique italien 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, réductibles à des dénominateurs communs fondamentaux, sont – toujours selon Orlando – le résultat de la transposition artistique de grands paradigmes historiques, ou bien de grandes problématiques socio-politiques 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 extra-textuels auxquels elles renvoient, mettre en évidence leur capacité à refléter et à transposer l'actualité historico-politique, faire ressortir leur lien profond avec la société qui les a codifiées et projetées dans l'espace littéraire. C'est cette perspective ample et historicisante qui orientera la présente étude, qui se propose de reconstituer et d'examiner un code dramaturgique éclipsé par la naissance du drame romantique, celui de la tragédie classique tardive, jetant ses derniers feux sous la Restauration et la monarchie de Juillet.

Perspective historicisante, d'abord, parce que, dans la définition du corpus et, partant, du code tragique, on a pris le parti d'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 acteurs de la vie théâtrale de l'époque définissent explicitement comme tel. Ne seront dès lors pris en considération que les ouvrages dont l'étiquette générique de *tragédie* apparaît clairement sur la couverture des pièces imprimées, et l'on écartera les

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* [1982], Torino, Einaudi, éd. revue 1997, p. 70-75.

œuvres qui pourraient être rattachées au genre tragique par leur facture et leurs traits structurels mais sont qualifiées de *dramas*, de *dramas historiques* ou de toute appellation autre que celle de *tragédie*.

8 Le corpus sera également limité aux pièces françaises 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 de ces deux systèmes dramaturgiques est au cœur des réflexions de littérateurs et de critiques illustres dès le XVIII^e siècle, Rousseau, Diderot et Mercier notamment exprimant 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 par rapport au modèle français, en influençant fortement, par leurs théories, la pensée d'intellectuels tels que Mme de Staël, Constant et enfin Stendhal. Aux premières années de la Restauration, années qui coïncident avec le *terminus a quo* de notre étude, parler de tragédie classique signifie donc nécessairement parler de théâtre français, ou plutôt du théâtre français par excellence, et l'opposer au drame romantique influencé par l'étranger. Les pièces de genre tragique, lorsqu'elles ne sont pas interdites par la censure, ne sont représentées – 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.

Les années de la Restauration et de la monarchie de Juillet sont importantes dans l'histoire du théâtre à plusieurs égards. D'abord parce qu'elles sont les toutes dernières où l'on écrit et met en scène des tragédies classiques originales, mais aussi parce que cette production tragique tardive est nettement sous-estimée et méconnue. Une réévaluation de ce théâtre oublié paraît nécessaire, qui ne

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

peut qu'entraîner un réexamen 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, en 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 erronée: la tragédie des Lumières est enfin lue et mise en valeur pour ses caractéristiques propres, pour l'originalité des solutions et des expérimentations qu'elle propose, et non plus en fonction de ce qui la précède ou la suit. Dans son étude sur l'héritage classique, Jean-Pierre Perchellet observe à ce propos 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 ininterrompu: le genre tragique évolue et se transforme en un mouvement incessant et progressif, sans connaître de vraie césure ou de périodes creuses, jusqu'au moment où elle donne naissance tout naturellement au 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 des aspects d'ordre technique et structurel. C'est donc la continuité d'une évolution 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 permettre de démentir les préjugés qui discréditent *a priori* ladite tragédie *postclassique* ou *préromantique* et engager une réévaluation 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 reconsidéré l'importance du genre au XVIII^e siècle, elle continue d'ignorer ses développements au XIX^e, développements qui paraissent pourtant 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, tragédie qui engendre tout en l'entravant la dramaturgie nouvelle, et

4 Voir en particulier Christian Delmas, *La Tragédie de l'Âge classique, 1553-1770*, Paris, Éditions du 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-Vitoz, *L'Espace et la scène: dramaturgie de la tragédie française, 1691-1759*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008.

5 Jean-Pierre Perchellet, *L'Héritage classique, op. cit.*, p. 11-15 et 349-351.

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 de l'histoire théâtrale à l'intérieur d'un mouvement de continuité où tout se tient, elle persiste 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 devenant désormais l'époque révolutionnaire, qui tue la tragédie et engendre le mélodrame⁶.

10

La critique semble n'avoir pas résisté à la tentation d'établir une équivalence parfaite entre la fin de l'Ancien Régime et celle du genre tragique. Certes, cette tentation s'appuie sur des 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 traditionnellement préposé à la représentation des passions royales et aristocratiques. Il est d'ailleurs incontestable que ces bases idéologiques se sont progressivement affaiblies à partir de l'époque de la « crise de la conscience européenne » (Paul Hazard): si Racine réussit encore à conférer un sens plein au *tragique*⁷ 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 antitragique⁸. 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*⁹ et ne paraissent pas résister à l'examen critique de la

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, qui renvoie en particulier aux thèses de 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*, n° 39, décembre 1965, p. 384-393.

7 Précisons que l'adjectif *tragique* n'est utilisé comme substantif qu'à partir des dernières années du XVIII^e siècle, lorsque les philosophes allemands – et en particulier Schelling – le soustraient à sa signification strictement dramaturgique en l'employant pour désigner une vision de l'homme et du monde. Sur ce glissement de sens problématique, voir en particulier Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, trad. Jean-Louis Besson, Myrto Gondicas, Pierre Judet de la Combe et Jean Jourdeuil, Belval, Circé, 2003. Nous nous servons donc ici délibérément d'un anachronisme (comme le font d'ailleurs, entre autres, Lucien Goldmann et Gianni Iotti) pour réfléchir sur une conception du monde qui sous-tend le genre tragique.

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 (*La Mort de la tragédie* [1961], Paris, Gallimard, 1993, p. 122-125).

9 Terme anachronique, que nous n'utilisons ici que faute d'un terme d'époque adéquat.

raison scientifique moderne¹⁰. 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 humaine¹¹. 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 fanatisme¹².

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 aussi déterminant que l'épopée napoléonienne a pu donner à une réactivation de la forme tragique. S'il est difficile de porter un jugement sur la tragédie de l'Empire, moment où une censure implacable empêche toute originalité et entrave la libre expression du génie poétique¹³, la Restauration, avec les désillusions qui l'accompagnent et 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 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 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 représentent deux incarnations de l'autorité – l'une politique,

10 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 Pierre Frantz et François Jacob (dir.), *Tragédies tardives*, Paris, Champion, 2002, p. 43-51. Voir également, du même auteur, *L'Héritage classique*, op. cit., p. 99-114.

11 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, p. 9-17.

12 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 Nicole Jacques-Lefèvre et Yannick Sêité (dir.), *Le Travail des Lumières. Mélanges Georges Benrekassa*, Paris, Champion, 2002, p. 593-608.

13 À ce propos, voir Pierre Frantz, « Le théâtre sous l'Empire : entre deux révolutions », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 173-197.

l'autre littéraire – désuètes et incongrues, deux anachronismes utopiques qui se justifient et se cautionnent réciproquement. Avec 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, elle réacquiert également la faculté de parler – non sans les biais neutralisants que constituent l'allusion, la métaphore et la projection historique – de l'actualité socio-politique, 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 antimonarchiques, en niant par ses contenus contestataires les valeurs qu'elle est censée exprimer par son orthodoxie formelle. La tension entre forme et fond – qui caractérisait déjà la tragédie voltairienne et ne fait que s'amplifier sous la Restauration¹⁴ – est certainement l'un des aspects les plus intéressants de ce théâtre post-napoléonien flottant entre modernité et tradition.

12

Cependant, il ne faut pas chercher les éléments de nouveauté de cette production tragique uniquement du côté des contenus et des idées qu'elle propose. La modernité de ce code ne réside pas seulement dans son message politico-idéologique mais aussi dans les formes, les structures et les stratégies dramaturgiques qui véhiculent ce message. C'est aussi sur ce plan 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 dramatique¹⁵ » 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 retrouve une véritable actualité. Promu par le nouveau régime

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

15 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 (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, éd. Michel Crouzet, Paris, Champion, 2006, p. 268. Cette édition reproduit aux pages 265-306 le *Racine et Shakespeare* de 1823 et aux pages 449-534 le *Racine et Shakespeare II* de 1825.

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 représentent la traduction dramaturgique – et se voyant obligée de tenir compte des acquis socio-politiques de la Révolution. La tragédie se révèle surtout capable, durant 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 du temps¹⁶. Au cours de la Restauration, toute représentation tragique constitue un véritable événement, attirant au théâtre une foule tapageuse et alimentant le débat critique et journalistique. La tragédie est l'une des voix les plus éminentes de la grande tribune politique que constitue le théâtre, le baromètre infaillible des passions de l'opinion publique et de la popularité des différents partis et idéologies. Elle est incontestablement tout cela, au XIX^e siècle, à partir de 1814, sous la première Restauration. C'est donc exactement de cette date que nous partons, et plus précisément du 28 avril 1814, jour de la première de *l'Ulysse* de Pierre Lebrun, qui représente le 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.

Qui sont les poètes tragiques de la Restauration ? Ils appartiennent essentiellement à deux générations – si nous nous tenons à la classification générationnelle proposée par Pierre Martino¹⁷. La première de ces générations est celle des « vieux », des hommes nés avant 1770-1775, qui se sont entièrement formés sous l'Ancien Régime. À cette génération appartiennent 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 le faisait d'ailleurs Voltaire – leur idéologie progressiste avec un culte inconditionnel et conservateur des formes et des règles classiques. L'autre génération concernée est celle des hommes nés entre 1775 et 1800, également héritiers de la tradition voltairienne et encyclopédiste mais qui se forment pendant l'époque

¹⁶ En ce qui concerne le terme *tragique* et son emploi en tant que substantif, voir plus haut, note 7.

¹⁷ Pierre Martino, *L'Époque romantique en France. 1815-1830*, Paris, Boivin et C., 1944, p. 7-18.

révolutionnaire et napoléonienne, ce qui ne manque pas de se refléter dans 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, Hippolyte 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 des aspects, leurs ouvrages tragiques annoncent le drame romantique des années 1830, dont ils anticipent les thématiques et, dans certains cas, jusqu'aux solutions formelles et scéniques. Le drame romantique doit bien plus à la tragédie de la Restauration qu'on n'a voulu jusqu'à présent l'admettre; ce sont donc les aspects de continuité entre tragédie classique 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.

14

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 revient 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 ses 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 révéler entre les deux esthétiques concurrentes¹⁸.

18 La question du rapport controversé de Casimir Delavigne avec le théâtre romantique est au centre du volume de Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), *Casimir Delavigne en son temps*, Paris, Eurédit, 2012. Dans ce volume, voir en particulier l'article de Sylvain Ledda, « Casimir Delavigne et le romantisme », p. 7-20. Nous signalons également notre article intitulé « Des convergences entre les dramaturgies classique et romantique sous la Restauration et la monarchie de Juillet: le théâtre tragique de Casimir Delavigne », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 257, « L'autre théâtre romantique », dir. Olivier Bara et Barbara T. Cooper, janvier-mars 2013, p. 57-68.

Delavigne mis à part, la tragédie des années 1830 se réduit à vrai dire à bien peu de chose. Ne semblent dignes d'attention que les pièces de deux auteurs en fin de carrière 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 intéressante à plusieurs égards. Tout en s'influençant réciproquement, tragédie et drame romantique continuent à s'opposer et jettent parallèlement leurs derniers feux. À partir de 1838, les succès de la jeune Rachel dans les grands rôles de Corneille et de Racine semblent créer les conditions d'une nouvelle floraison du genre tragique agonisant. De vieux routiers de la scène française comme Viennet et Soumet reviennent momentanément à la tragédie, le premier avec *Arbogaste* (1841), le second 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 temps ranimer la tragédie et la ramener à son ancien faste. François Ponsard se voit salué par la critique antiromantique 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 tragique¹⁹. Deux poètes, nés après 1800, font groupe 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 réinvestissent, sont clairement redevables à la dramaturgie romantique. Après l'avoir anticipé tout au long de la Restauration, la tragédie récupère le drame romantique et se laisse à son tour influencer par lui dans les années 1840. Cette toute dernière production tragique est donc à considérer non pas comme le résultat d'une réaction antiromantique, mais comme un développement assagi et modéré de la production romantique

19 La fausseté de cette perspective, fruit d'une campagne médiatique antiromantique puis d'une simplification historico-littéraire irrecevable, a été dénoncée dans plusieurs études récentes. Voir en particulier Patrick Berthier, « L'« échec » des *Burgraves* », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, n° 187, 1995, p. 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 Corinne Saminadayer-Perrin (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2008, p. 151-167.

elle-même, développement qui se prolonge jusqu'au début des années 1850, lorsque Ponsard fait représenter sa *Charlotte Corday* (1850) et son *Ulysse* (1852) et Latour de Saint-Ybars fait représenter sa *Rosemonde* (1854). C'est à cette date 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, moment où la comédie de mœurs en prose à sujet contemporain à la Augier et à la Dumas fils prend définitivement le dessus sur les projections historiques en vers tragiques et romantiques.

16

De 1814 à 1854, plus de cent poètes – appartenant à trois générations différentes – pratiquent donc le genre tragique, en produisant au total trois cent tragédies environ. Dans cette vaste production, nous avons évidemment dû opérer une sélection, choisir les ouvrages et les auteurs les plus représentatifs, pour ne retenir qu'un corpus de quatre-vingt pièces, écrites par vingt-deux poètes, 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 censure²⁰. On rencontrera, par conséquent, dans les pages qui suivent, à la fois des poètes complètement oubliés et des figures illustres comme Chateaubriand, des professionnels du genre tragique et les auteurs occasionnels d'une seule tragédie, ce qui permettra d'analyser la pratique du genre dans toute sa complexité et de brosser un tableau exhaustif des résultats de ce phénomène. Ce qui lie ces auteurs, c'est le contexte parisien et officiel dans lequel ils ont opéré et, par conséquent, la visibilité et l'impact national de leurs pièces. Inversement, nous avons choisi de laisser de côté les pièces des amateurs et des érudits provinciaux, qui restent confinées dans un contexte local et ne peuvent avoir eu une véritable incidence sur l'opinion publique française²¹.

Au cœur de ce parcours se trouve 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

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

21 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.

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 siècle²². Les tragédies dont il sera question 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, 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 siècle²³. Outre l'opéra, le drame historique en vers recueille de manière évidente 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 française²⁴.

Ce qui nous intéresse, toutefois, n'est pas la postérité ou l'héritage de la tragédie classique, mais sa survivance, ses vies multiples et les avatars successifs qu'elle endosse avant de disparaître. Tout en conservant certains traits constitutifs de son identité, le code tragique classique subit inévitablement, au cours des siècles, une 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, connaît des variations graduelles tout au long du xviii^e et de la première partie du xix^e, 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

22 Jacques Truchet souligne à raison que la mort de la tragédie classique n'implique pas la mort de la tragédie tout court (*La Tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1975, p. 169-170).

23 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, Atlante, 2008, p. 89-90. Sur la persistance et la réutilisation des acquis fondamentaux de la dramaturgie classique dans le théâtre romantique, voir également Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986, p. 435.

24 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, p. 37-38.

processus de renouvellement du genre tragique coïncide paradoxalement avec son agonie. Ce paradoxe 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 fidélité à la tradition et velléités d'innovation et d'expérimentation :

Si son cadre générique 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'éphémère²⁵.

18 Critiquée par des voix illustres comme Diderot, Beaumarchais et Mercier, de plus en plus contestée 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, se voit 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 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 en ce sens que l'on peut affirmer paradoxalement que « 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.

25 Pierre Frantz, « Spectacle et tragédie au XVIII^e siècle », dans *Tragédies tardives*, op. cit., p. 69-78.

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, moment où l'audace des réformateurs du code tragique traditionnel s'exacerbe au moins autant que l'intransigeance de ses défenseurs : si, d'un côté, l'essor du mélodrame a des répercussions inévitables sur l'esthétique de la tragédie, dont le processus de réforme connaît une accélération soudaine, d'un autre côté l'Empire et la Restauration, avec la montée du sentiment nationaliste qu'ils entretiennent et leur volonté de revenir idéologiquement aux époques glorieuses de la monarchie, semblent fournir le cadre idéal d'un retour aux formes les plus pures et traditionnelles de la tragédie classique, formes qui ont immortalisé les passions sublimes des rois et en lesquelles s'est incarnée 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 caractéristiques du drame romantique. Reconstruire le code de la tragédie de la Restauration et de la monarchie de Juillet signifie donc 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. L'appellation de *tragédie classique* recouvre une production vaste et variée, un genre qui suit une progression diachronique inévitable et qui, à travers une série d'étapes – où il prend à chaque fois des formes, des déclinaisons différentes –, se perpétue jusqu'à la moitié du XIX^e siècle. Notre propos n'étant évidemment pas d'étudier le code classique dans toutes ses déclinaisons historiques, nous nous pencherons plus particulièrement sur sa déclinaison ultime, en isolant le dernier segment de l'histoire du genre tragique, ses quarante dernières années de vie. Sous son apparence arbitraire, cette limitation temporelle à la Restauration et à la monarchie de Juillet permet d'isoler un moment cohérent de la production tragique, 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.

Moment cohérent, mais non dénué d'influences et de contaminations, la tragédie classique de cette époque étant déjà amplement pénétrée par une sensibilité et un goût nouveaux, que nous pouvons qualifier de romantiques ou, en citant l'étude fondamentale de Peter Brooks, de mélodramatiques²⁶. Le genre

26 Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès* [1976], trad. Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar, Paris, Classiques Garnier, 2011.

tragique se consume et s'éteint peu à peu par dénaturation et par hybridation, au fur et à mesure qu'il se trouve parasité et vampirisé par ces catégories 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 intermédiaire entre celui, plus rigoureusement tragique, qui se définit lors de la formation de la doctrine classique – et dont les constantes ont été magistralement étudiées par Jacques Scherer²⁷ –, 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 doit se fonder l'analyse du code tragique de la Restauration et de la monarchie de Juillet. Ce travail s'inscrit ainsi dans le sillage de celui de Gianni Iotti, qui repère dès le théâtre voltairien les premiers signaux d'une tension entre code tragique traditionnel et code mélodramatique naissant²⁸. Le rapport de force entre les deux modèles évolue de plus en plus, dans la tragédie du XIX^e siècle, en faveur de la composante mélodramatique – ou, si l'on veut, romantique – alors en pleine expansion, et c'est précisément 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, à l'occasion d'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.

Cette réflexion sur le code tragique moderne élaboré à l'époque post-napoléonienne naît de la volonté de combler une grave lacune critique. Les plus récentes histoires du théâtre du XIX^e siècle ne consacrent que quelques

27 Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit.

28 Gianni Iotti, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, op. cit., p. 19-51. Gianni Iotti fait du « mélodramatique » une catégorie extrêmement large, qui se démarque des limites génériques du mélodrame proprement dit pour inclure tous les éléments impliquant, dès le XVIII^e siècle (et donc avant la naissance du mélodrame en tant que genre théâtral codifié), une sensibilité nouvelle, sentimentale et foncièrement antitragique. Le « mélodramatique » de Gianni Iotti, que l'on pourrait aussi appeler, au moins pour le XVIII^e siècle, « dramatique » ou « dramique » par référence à l'esthétique du drame bourgeois, correspond sous bien des aspects à la catégorie du « pathétique » employée par Sophie Marchand dans son ouvrage *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Champion, 2009. Nous renvoyons en particulier à ses réflexions sur l'évolution de la tragédie classique et sur son infléchissement pathétique au siècle des Lumières, p. 122-144.

paragraphes aux auteurs tragiques de la Restauration et de la monarchie de Juillet²⁹. Casimir Delavigne et François Ponsard sont les seules figures à avoir suscité l'intérêt de la critique et qui aient bénéficié d'articles récents³⁰, tandis qu'une seule monographie sur un poète tragique de l'époque a été composée dans les trente dernières années³¹. Il faut remonter à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles pour trouver d'autres travaux sur le sujet en question, travaux qui ont inévitablement vieilli et qui manifestent souvent les travers d'une empreinte positiviste désormais surannée³².

Aucune étude, ni récente ni ancienne, n'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 interrogeant la persistance de ce genre au siècle du triomphe bourgeois, analysant de manière documentée ses développements, ses transformations et ses avatars jusqu'à sa disparition. Il semble aujourd'hui nécessaire 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*, en reprenant aveuglement les idées reçues qui depuis trop longtemps occultent leur valeur et leurs beautés. Reconsidérer ce théâtre à partir d'une lecture de ses textes les plus significatifs, tel sera le but de cet ouvrage, 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 stylistique, structurel et plus strictement dramaturgique; dans une seconde

29 Voir Patrick Berthier, *Le Théâtre au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 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.

30 En ce qui concerne François Ponsard, deux articles de grand intérêt ont récemment été publiés sur sa *Lucrèce*: celui de Patrick Berthier, « Réévaluation de la *Lucrèce* de Ponsard (1843) », *Littératures classiques*, n° 48, « Jeux et enjeux des théâtres classiques (XIX^e-XX^e siècles) », printemps 2003, p. 51-60, et celui d'Olivier Bara, « Le triomphe de *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique », art. cit. Il existe aussi une monographie déjà un peu ancienne sur Ponsard: Siegbert Himmelsbach, *Un fidèle reflet de son époque: le théâtre de François Ponsard*, Frankfurt am Main/Bern/Cirencester, Peter Lang, 1980. Sur les études concernant Casimir Delavigne, nous renvoyons à notre bibliographie. Rappelons qu'un colloque international, organisé par Sylvain Ledda et Florence Naugrette, a été récemment consacré à la figure de Delavigne (voir plus haut, note 18).

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

32 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* [1900], Genève, Slatkine Reprints, 1973; Albert Le Roy, *L'Aube du théâtre romantique*, Paris, Ollendorff, 1904.

partie, nous nous concentrerons sur les constantes thématiques dont ce code se compose et analyserons les stratégies par lesquelles la tragédie transpose, à travers les sujets historiques et riches d'allusions qu'elle traite, les grandes problématiques socio-politiques de son temps.

22 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 anticlassiques, provenant respectivement des littératures étrangères, du mélodrame et de la réinterprétation du théâtre grec ancien. Nous analyserons l'hybridation et la contamination graduelle de la tragédie par d'autres genres littéraires, dans le cadre d'une réflexion sur l'effondrement du principe classique de séparation des styles et des genres. Ce phénomène de contamination se traduit dans l'écriture et la conception même des pièces tragiques, qui doivent désormais tenir compte des effets visuels et spectaculaires de la représentation scénique. Nous nous intéresserons également à la réinterprétation et l'assouplissement des règles classiques : le rapport ambigu que la tragédie moderne instaure avec le système normatif classique amène à analyser 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 de déterminer ce qu'est la forme tragique à l'époque post-napoléonienne, quels sont les principes esthétiques qui la définissent et les motifs éthico-axiologiques qu'elle véhicule. Les tensions profondes et les caractéristiques contradictoires qui s'inscrivent dans cette forme traditionnelle remodelée seront évidemment au cœur de notre réflexion. Nous entendons mettre en lumière, en particulier, l'élaboration d'une série de compromis formels, par lesquels les auteurs tragiques de la Restauration et de la monarchie de Juillet parviennent à réactiver, en les réinterprétant, les normes et les conventions classiques. Nous suivrons cette élaboration d'une esthétique tragique moderne à travers le point de vue des auteurs eux-mêmes, en examinant les paratextes des pièces, leurs prises de position poéticiennes et tout l'apparat théorique qu'ils mobilisent. Afin de resituer ce programme esthétique conciliateur dans son contexte culturel et d'évaluer l'impact qu'il eut sur les contemporains, il conviendra également de s'intéresser à la réception critique de la production tragique en question, en recueillant les témoignages des protagonistes de la vie littéraire de l'époque, tirés de revues et journaux de toute orientation idéologique et esthétique.

La seconde partie portera sur les contenus et les constantes thématiques qui traversent les textes du corpus. Le point de départ de notre réflexion sera la question fondamentale de la pénétration de l'histoire – dans toute son ampleur, ses développements événementiels complexes et ses déterminations spatio-temporelles précises – au sein du 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, que ceux-ci soient sentimentaux ou politiques, familiaux ou sociaux. Certes, on écrit encore des pièces à sujet mythologique et biblique, surtout au début des années 1820, mais la plupart des poètes tragiques ressentent désormais le besoin de situer leurs intrigues, souvent assez conventionnelles, dans un cadre historique précisément 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 l'histoire nationale. Traiter une matière historique signifie évidemment la réinterpréter, la relire selon des critères d'évaluation renouvelés et en proposer une vision souvent idéologiquement orientée. Rappelons que c'est à cette même époque qu'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 de l'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'orientation 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 épouse globalement un point de vue libéral – est similaire ou du moins parallèle à celle des historiens. Sous la Restauration et la monarchie de Juillet, la poésie tragique constitue une autre manière de penser et de raconter l'histoire, à côté des modalités historiographiques plus canoniques et savantes.

Loin de prétendre mettre la tragédie sur le même plan que l'historiographie ou comparer les deux genres, notre propos est plutôt d'étudier les liens que la tragédie établit continuellement entre les événements historiques qu'elle met en scène et l'actualité. Les dramaturges suggèrent ces liens à travers certaines modalités ou *régimes* de symbolisation de l'histoire, régimes dont le principal et le plus facilement repérable est celui de l'allusion. Nous chercherons donc à mettre en lumière la nature de ces régimes de symbolisation historique, et en premier lieu du régime allusif, auquel les poètes tragiques ont régulièrement recours pour réactualiser les faits historiques représentés³³. L'allusion constitue souvent la raison d'être même de l'ouvrage tragique, ou du moins elle explique son succès et de son retentissement. Le public du XIX^e siècle, animé d'une passion politique exacerbée par les faits historiques récents, conçoit le théâtre comme une véritable tribune politique, un lieu où il peut reconnaître, sous le

33 Nous avons développé notre typologie des régimes tragiques de symbolisation historique dans l'article « *Sylla* d'Étienne Jouy, ou "le lendemain de Waterloo" : régimes tragiques de symbolisation de l'histoire », *Études littéraires*, 43/3, « Lectures sociocritiques du théâtre », dir. Olivier Bara, Université Laval, novembre 2012, p. 41-56.

voile de la fiction scénique, ses aspirations et ses haines idéologiques. Ce public se montre donc avide d'allusions, prêt à saisir le sens figuré de chaque action ou situation dramatique, à attribuer une signification seconde aux répliques et aux vers en apparence les plus innocents. De leur côté, les dramaturges s'efforcent de satisfaire les attentes des spectateurs, en recourant à l'allusion politique par des biais divers et à différents niveaux textuels. Ils le font tout d'abord par le choix – qui n'est jamais casuel ni neutre – d'une intrigue dramatique et d'un sujet historique riches de potentiel allusif. Le choix de la période historique où ils situent l'action tragique est, par exemple, toujours significatif. Tout en correspondant à un dessein esthétique – recherche d'un effet 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 qu'incarne le pouvoir monarchique. Au contraire, remonter au Moyen Âge français revient à proposer un modèle social et politique hiérarchique, fondé sur la figure royale 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 progressivement des sujets carolingiens et mérovingiens pour critiquer la royauté et ses méfaits séculaires. Ces mêmes auteurs, enfin, recourent parfois à l'histoire moderne – exclusivement 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 évoquer indirectement les événements et les 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. Inversement, mettre en scène les triomphes de rois légitimes tels que Louis IX, Childéric I^{er} ou Louis I^{er} revient à célébrer les Bourbons rétablis sur le trône et à flatter le sentiment royaliste d'un public d'idéologie ultra. Il faut donc envisager la question des régimes tragiques de symbolisation de l'histoire en termes de pragmatique politique, en prêtant attention aux circonstances précises dans lesquelles les pièces ont été représentées ou publiées. Les poètes, jouant délibérément sur la ressemblance entre les faits historiques représentés et la chronique, donnant aux grands hommes et aux rois du passé les traits reconnaissables des héros et des souverains

modernes, jettent continuellement des ponts entre présent et passé et se révèlent virtuoses dans l'art de profiter de l'ambiguïté et de la stratification sémantique des intrigues tragiques.

Enfin, pour passer du niveau macro-structurel au plan syntagmatique et micro-structurel, on peut repérer dans notre corpus bien des allusions ponctuelles, concentrées dans quelques répliques ou quelques vers, qui constituent autant de traits, de pointes polémiques, et véhiculent 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 à l'intérieur du 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 permettra donc de remonter à la matrice idéologique des constantes thématiques des pièces et de montrer comment la tragédie historique – mais pas seulement historique – transpose la réalité socio-politique contemporaine. 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 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 démystificateur à l'égard de la dimension religieuse et du pouvoir, son pessimisme social et sa vision *tragique* de l'existence née de la faillite du rêve révolutionnaire. Ces contenus latents ne passent pas par le régime de l'allusion, qui reste transparent et superficiel, mais par celui plus indirect et subtil de la métaphore, ou plutôt par la mise en scène de situations dramatiques significatives 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 symbole 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 politiques et sociales qui hantent les hommes du XIX^e siècle. Elle réfléchit 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 socio-politique 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 faisant des grands personnages de l'histoire française et européenne le véhicule de préoccupations profondément modernes. La seconde partie de notre travail consistera à isoler et à analyser ces questions, à 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 socio-politique où il s'origine et se développe.

Il s'agit, en somme, d'analyser le code tragique de la Restauration et de la monarchie de Juillet et d'explorer ses rapports avec la société où il s'insère, société que – comme tout code littéraire – il contribue à constituer et à définir. Il paraît nécessaire, par ailleurs, de concevoir l'art théâtral – et surtout celui de l'époque que nous traitons – comme une pratique avant tout sociale, ayant, par conséquent, d'importantes implications idéologiques. Notre démarche sera donc sociocritique dans la mesure où nous essaierons de montrer comment – en recourant aux régimes de symbolisation historique que sont, dans les termes de la typologie que nous proposons, les régimes allusif, mythographique, emblématique et métaphorique – les pièces de notre corpus transposent au théâtre les grandes questions politiques et sociales de leur temps³⁴, trouvant dans ces contenus profondément actuels le moyen de revitaliser et remotiver le bagage normatif et conventionnel du genre tragique. Au XIX^e siècle, durant quelques décennies, la tragédie semble redevenir, de manière surprenante, l'une des formes d'expression littéraire qui reflètent le mieux l'état d'esprit et la vision du monde des Français. La tragédie se voit chargée d'exprimer une vision tragique de l'histoire et de l'existence, de traduire *le* tragique – selon la conception moderne et substantivée du terme³⁵ – de la condition de l'homme post-révolutionnaire désenchanté et privé de ses points de repère

34 Pour une définition de la méthode sociocritique, voir Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 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, p. 5-14.

35 Voir plus haut, note 7.

axiologiques fondamentaux, ce tragique que la philosophie des Lumières avait rationnellement cherché à nier et à bannir de l'histoire. En dernière instance, notre but est 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. Ce qui revient à dire que, plus que les raisons profondes de la disparition du genre tragique, nous chercherons à élucider celles de sa persistance, en considérant la tragédie comme un genre encore vivant et non pas moribond.

Quelques dernières considérations introductives s'imposent. Cette étude s'appuie sur l'interprétation textuelle et opère des rapprochements entre les différents textes d'un corpus bien défini, afin, d'une part, de donner une vision globale – brossée selon une perspective synchronique – du code tragique de la Restauration et de la monarchie de Juillet, et d'autre part, de montrer l'évolution diachronique connue par ce code au cours de l'époque en question. Il s'agit ainsi de concilier l'analyse verticale et 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 de la représentation des pièces. Il faut évidemment tenir compte de l'évolution du jeu des acteurs, des progrès techniques et scénographiques, de l'importance nouvelle 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 nature spectaculaire du théâtre laissent une empreinte manifeste dans les textes, ce qui se vérifie notamment par le biais des didascalies, dont la progressive incursion dans l'espace textuel au cours des XVIII^e et XIX^e siècles a des répercussions capitales sur la lecture et l'interprétation de la littérature dramatique. Point de convergence entre la dimension textuelle et la dimension scénique, la didascalie est le meilleur baromètre d'un rapport de force entre le lisible et le visible, entre le mot et l'action, entre la traditionnelle esthétique du récit et l'esthétique moderne du tableau. Prendre en considération l'inflation didascalique au sein de l'écriture tragique permettra de 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 perdre les traits constitutifs de sa propre identité. Pour documenter concrètement ce parcours et fournir au lecteur du matériel intéressant relatif aux mises en scène des tragédies de notre corpus, notre étude intègre un certain nombre de documents

iconographiques, 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 représentées³⁶.

En somme, nous chercherons à lire le théâtre de l'époque romantique selon une perspective qui se distingue de l'approche habituelle, en épousant, dans la querelle des classiques et des romantiques, le point de vue des « perdants » ou de ceux qui, placés entre deux feux, cherchent une médiation entre les deux camps. Plus encore que de se situer, dans cette bataille romantique, de l'autre côté (du « mauvais » côté?) de la barricade, il s'agit d'abattre celle-ci, ou du moins de la contourner, en montrant la continuité foncière qui lie la tragédie classique jetant ses derniers feux et le drame romantique.

36 Précisons que le statut de ces documents iconographiques est assez problématique, puisque les images en question ne correspondent pas forcément à ce qui a été représenté sur scène. Il s'agit, dans la plupart des cas, d'esquisses préparatoires ou d'estampes publiées par les journaux de l'époque après les premières représentations des pièces. Ces documents restent néanmoins utiles en nous fournissant des éléments concernant le spectacle dramatique (ou du moins la représentation que s'en font les spectateurs et les commentateurs de l'époque) dans sa dimension extra-textuelle.