

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

MARION DE LORME

Victor Hugo / Éric Vigner

CDDB - Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National

Création en résidence - 29 septembre 1998 - Lorient

SOMMAIRE

- 1 - Un coup d'état littéraire - Guy Rosa - p.2 à 4
- 2 - Le théâtre de Victor Hugo - Michel Butor - p.5 à 6
- 3 - Le théâtre de Victor Hugo - Hugo von Hofmannsthal- p.7 à 10
- 4 - Historique de Marion de Lorme - Archives BN - p. 11 à 15
- 5 - Préfaces et notes de Victor Hugo aux éditions de Marion de Lorme
p. 16 à 23
- 6 - Les deux versions de la fin du dernier acte de Marion de Lorme
Archives BN - p. 24 à 30
- 7 - Représentations de Marion de Lorme de sa création à 1907 -
Archives BN - p .31 à 32
- 8 - Marion de Lorme et la critique - Archives BN - p. 33 à 55
- 9 - Victor Hugo répond à la Critique - Archives BN - p. 56 à 57
- 10 - Marionnette : une parodie de Marion de Lorme - Archives BN
p. 58 à 72 -
- 11 - La lecture de Marion de Lorme chez Victor Hugo - Alain Decaux
p. 73 à 75
- 12 - La lecture chez Marion de Lorme dans le Cinq-Mars
d'Alfred de Vigny - p .76 à 86
- 13 - Marion de Lorme courtisane sous Louis XIII
Paul de Saint-Victor - p. 87 à 91
- 14 - La Prostitution au XIX° siècle -
Alexandre Parent-Duchâtelet - A. Corbin - p. 92 à 96
- 15 - La querelle du Cid - Alain Couprie - p.97 à 101
- 16 - Notes sur la Préface de Cromwell - Jean-Bertrand Barrère
p 102 à 105
- 17 - L'interdiction du duel sous Richelieu - Paul de Saint-Victor
p . 106 à 108
- 18 - La France du XIX° siècle - Pierre Albertini - p 109 à 117
- 19 - L'angoisse de la Mort dans la société du XIX° siècle
Philippe Sussel - p. 118 à 120
- 20 - Le théâtre et la Censure au XIX° siècle -
Odile Krakovitch - p.121 à 143
- 21 - Victor Hugo parle de la censure - Archives BN - p 144 à 145
- 22 - Victor Hugo directeur d'acteurs - Archives BN - p.146 à 150
- 23 - Victor Hugo metteur en scène - Anne Ubersfeld - p.151 à 159
- 24 - L'écriture d'Ugo : le Poétique et le Politique - p.160 à 162
Henri Meschonnic
- 25 - Thèmes dramaturgiques dans Marion de Lorme - p 163 à 167

1 - Un coup d'état littéraire - Guy Rosa

Marion de Lorme : Un coup d'état littéraire

« Représenter *Marion de Lorme*, dit Eric Vigner, est une nécessité. Pas un devoir moral ni une obligation envers l'Humanité, une nécessité pour le théâtre seulement, mais sérieuse. Cette pièce s'impose à un metteur en scène ». L'histoire lui donne raison mais signale le risque encouru : promise au plus brillant éclat, *Marion* est une pièce qui a eu du malheur.

Au moment de la publier, en août 1831, Victor Hugo la présente ainsi : « Cette pièce, représentée dix-huit mois après *Hernani*, fut faite trois mois auparavant. Les deux drames ont été composés en 1829 : *Marion de Lorme* en juin, *Hernani* en septembre ». Comprendons la litote : le cadet s'est substitué à l'aîné mais l'a vengé de cette injustice. Le récit de cet apparent quiproquo est instructif : il ne montre pas qu'il s'en est fallu de peu que la bataille d'*Hernani* ne fût celle de *Marion* mais que le nouveau théâtre se serait instauré sans bataille, dans un simple et calme triomphe, s'il n'avait dû affronter les mêmes ennemis que ses héros et subir la même guerre. Défaite d'abord, victoire ensuite, mais coûteuse et très provisoire.

Ayant dans l'esprit les deux sujets jumeaux, Victor Hugo se décide pour *Marion* au début de l'été 1829. On attend alors, depuis un an déjà, que celui qui avait donné ses « tables de la loi », la Préface de *Comwell*, au jeune mouvement des esprits et des arts, apporte la preuve de sa viabilité publique : non plus seulement dans des livres - dont la lecture est affaire privée - mais devant le microcosme social qu'est l'auditoire d'un spectacle, au théâtre. Il s'agissait de savoir si le romantisme devait rester un égarement individuel ou devenir sinon la norme du moins un régime régulier socialement admis, de la pensée et de la sensibilité. De là, comme aujourd'hui pour la télévision ou le cinéma, plusieurs contrôles, occultes ou légaux. Le premier en ce temps là est une lecture privée devant un auditoire d'artistes et d'autorités culturelles. Celle de *Marion*, le 9 juillet 1829, fut un succès complet : les applaudissements de Balzac, Delacroix, Musset, Vigny, Dumas, Sainte-Beuve, Mérimée, et de beaucoup d'autres, confrères célèbres ou journalistes puissants, anticipent ceux du public. Le lendemain les directeurs des trois plus grands théâtres de Paris - les trois chaînes d'aujourd'hui, au moins entrent en concurrence, offrant pour *Marion* les trois stars du temps : Mlle Mars, Mlle Georges, Marie Dorval. Unanimité sans exemple et sans pareille ensuite. Au théâtre Français, les sociétaires, très circonspects d'ordinaire, se dispensent de voter : ils ne « reçoivent » pas la pièce, il la « demandent ». L'ultime barrage tint bon : envoyée à la censure, la pièce en revient interdite : le quatrième acte, offensant pour l'aïeul du souverain, attentait à la majesté royale : à l'ordre politique et social.

Le nom de l'auteur, la place qu'il tenait encore dans le parti monarchiste et l'accueil fait à la pièce par l'intelligentsia méritaient des égards. On négocie. En audience privée, le Ministre de l'intérieur, puis le Roi en personne, le Ministre à nouveau, maintiennent « à regret » l'interdiction, mais offrent à Hugo le titre de baron - quoique sa noblesse soit d'Empire - et une pension de 4 000 F (200 à 400 000 F d'aujourd'hui) : les droits d'auteur d'un succès annuel - sans avoir à l'écrire et garanti. Lui, refuse toute correction - et la pension -, rend l'affaire publique et commence la rédaction d'*Hernani*.

On connaît la bataille : on a oublié que Hugo était contraint de la livrer sauf démission ou trahison. On ignore surtout qu'il fut acculé au recrutement de la « bohème », étudiants et jeunes artistes, par la résistance unanime de ceux-là même que *Marion* avait enthousiasmés, acteurs, directeurs de salles et invités de la première lecture : « Soit que cette pièce, écrit Mme Hugo, mordit moins sur les invités que *Marion*, soit qu'on voulut faire payer à son auteur le bruit glorieux qu'avait fait *Marion*, *Hernani* fut froidement accueilli et écouté jusqu'à la fin avec non moins de froideur ». La censure n'eut plus rien à objecter : qu'elle jugeât Hugo plus prudent ou l'échec de la pièce certain, son travail était déjà fait : *Marion de Lorme* avait planté le décor d'*Hernani*.

C'est donc elle, et non lui, qui est l'acte décisif de l'histoire du romantisme au théâtre. *Marion* avait prouvé la dignité littéraire, la valeur esthétique et, sans même être jouée, la qualité scénique de la nouvelle forme dramatique. Mais aussi sa puissance de rupture, la profondeur de sa dissidence. Par là et par son contre-coup sur *Hernani*, *Marion de Lorme* annonce et détermine l'allure paradoxale de la rencontre du romantisme avec la société

française : enthousiaste et rechignée, fervente et réticente. Cette contradiction, nous la connaissons bien : c'est le « oui, mais... » qui accueille Hugo encore aujourd'hui. le « Victor Hugo, hélas ! » par lequel Gide répond à la question de savoir qui est notre plus grand écrivain. Elle divise jusqu'à la caricature le public de la première d'*Hernani* : elle oppose les réactions des mêmes invités aux premières lectures de *Marion* et d'*Hernani*. la froideur de l'une « faisant payer à l'auteur le bruit glorieux qu'avait fait l'autre », elle dément exemplairement la chaleur de l'accueil initial fait à *Marion* par la rigueur de sa censure.

Rien de tout cela n'est fortuit : c'est le sujet même des drames de Hugo : ils ne récoltent que ce qu'ils sèment parce que leur destin est inscrit dans leur substance et dans leur forme. Que montrent-ils ? Le conflit, tous les lycéens le savent, entre l'individu et la société. c'est-à-dire la destruction ou la corruption par l'ordre politique des forces les plus naturelles du cœur, du corps et de l'esprit - amour, fraternité, piété filiale, liberté courageuse, paternité ou passion maternelle. Soit, dira-t-on, cela ne mange pas de pain : George Sand et Alexandre Dumas ne disent rien d'autre sans qu'on leur ait jamais reproché ce discours : pourquoi exaspère-t-il- venant de Hugo ? C'est que lui le fait éprouver, non qu'il y mette plus de conviction ou d'éloquence, mais parce qu'il fait ce qu'il dit et effectue dans le théâtre même ce qu'il y représente. On ne vient pas seul au théâtre, une salle est une sorte d'assemblée, animée par sa seule réunion d'un forme d'esprit civique ; Hugo le sait, qui assimile constamment le théâtre à une tribune, et toute sa dramaturgie, exactement à l'inverse de la bassesse du vaudeville ou du « boulevard » consiste à opposer la scène à la salle. le spectateur à lui-même : son identification humaine et sentimentale au héros à sa solidarité politique avec son voisin de loge ou de rangée.

Cette division de la conscience spectatrice, devenue conscience malheureuse à coup sûr, peut-être conscience révoltée, passe d'abord, à l'époque, par l'innovation formelle - les fameuses règles et le langage « prosaïque » -, dérangeante, chez Hugo, parce qu'elle n'est pas complète. Le vers y participe : reconnaissable et méconnaissable : cassé. Tel est aussi le grotesque hugolien : non pas tonalité propre, comme chez Shakespeare, mais grincement. « Soit impuissance, soit système, dit un critique tu temps, au travers du plaisant vient toujours se jeter une préoccupation de sérieux ou bien quelque figure patibulaire qui tempère l'effet comique. On ne rit ni ne pleure. Il faudrait pourtant opter . » Même prise à contre-pied dans l'emploi des genres - une intrigue et des caractères de mélodrame dans la forme d'une tragédie - et aussi des institutions théâtrales : la prose à la Comédie française, le vers à la Porte-Saint Martin.

Est-ce provocation ? Sans doute, mais la provocation comporte une jubilation : celle de la transgression. Ce bonheur manque chez Hugo, trop rigoureux pour ne pas achever la provocation en déception. *Marion de Lorme* à cet égard est exemplaire, n'ouvrant aucun avenir, ne laissant adhérer à aucune valeur simple, sinon peut-être la mort. Pas de reine enfin aimante, pas de reconnaissance *in extremis*, pas d'aube d'un Empire grandiose - ni de crépuscule d'une tyrannie. La critique du pouvoir d'Etat est radicale mais douloureuse parce qu'elle atteint à la fois l'homme somme toute innocent qui n'a que le tort d'être roi - Louis XIII - et la figure mythique nationale - Richelieu - vaguement admirée encore. sans proposer aucune relève : le vieux marquis de Nangis est un fantôme, plus translucide et plus grotesque que Ruy Gomez, le jeune Saverny un revenant aussi destructeur mais moins drôle que Don César, Didier n'est pas Hernani, encore moins Ruy Blas. Dissolvant des liens sociaux anciens - féodalité - et actuels - monarchie absolue -, ce pouvoir exactement totalitaire vide les individus de leur propre vie : interdisant aux hommes de se battre et aux femmes d'aimer. Marion aime, Didier se bat pour elle ; Didier doit mourir et Marion redevenir, pour le sauver, la chose sans pudeur d'hommes sans honneur. Dans la première version, Didier ne le lui pardonnait pas et mourait irréconcilié. Marie Dorval, qui jouait Marion, obtint la correction de la dernière scène. Elle avait déjà été suggérée par deux des assistants à la lecture du 9 juillet, dont Hugo, s'il avait su, se serait méfié : Mérimée à qui il semblait « que cette mort implacable laisserait le public sous une impression trop dure » et Sainte-Beuve qui déconseillait « ce coup de massue dramatique ».

On comprend pourquoi je souhaite qu'Eric Vigner, bientôt, le donne.

Guy Rosa, professeur à l'Université Paris 7
Paris, le 14 décembre 1997

2- Le théâtre de Victor Hugo - Michel Butor

Le Théâtre d'Hugo par Michel Butor

"... Victor Hugo comprend ses vers comme phénomène sonore s'inscrivant sur un fond de bruit.

Cuits dans l'alambic du vers, serrés dans ce pressoir qu'est le cadre de la scène, les discours se mettent à suinter en apartés qui les dénoncent.

Son vers débordant va admirablement servir le débordement par le peuple de ses représentants indignes et provoquer le gouvernement.

Le passage de Hugo, les huit pièces produites sous son nom de 1830 à 1843 est de beaucoup l'évènement le plus considérable de l'histoire de la scène française jusqu'au renouvellement naturaliste de la mise en scène avec Antoine.

Le problème posé par le théâtre de Hugo nous renseigne certainement sur la nature même de ce qu'est le théâtre aujourd'hui, de ce qu'il était au XIX^e siècle, sur ce qui nous sépare de ce temps-là... "

Michel BUTOR

*in - Le Théâtre de V. Hugo -
Nouvelle Revue Française
Novembre 1964*

3- Le théâtre de Victor Hugo -
Hugo von Hofmannsthal

8

Le Théâtre d'Hugo par Hofmannsthal 1900

Ensuite viennent les quatorze années de production dramatique, de 1829 à 1843, de *Cromwell* à l'échec des *Burgraves*. Cette époque présente déjà un caractère de concentration, qui laisse deviner un élément de violence et d'arbitraire tout subjectif. En effet la conception du monde exprimée dans les drames ne va pas sans un reflet d'artificiel. Elle est le fruit, vert encore, d'une jeune expérience ; elle se soumet avec violence à une seule idée : l'idée de contraste. L'antithèse, cet élément fondamental de la poétique et de la composition françaises, est devenue ici l'alpha et l'oméga de la conception ; elle commande l'intérieur, la psychologie et la technique, la fiction scénique et le vers dramatique.

Dans ces drames l'homme est toujours un être composé de contrastes : et la destinée en tire les effets les plus imprévus dans des antithèses subites ; toutes les idées sur la vie sont vaines et inconsistantes, parce que chaque idée appelle, avec son contraste, la conséquence opposée à celle qu'on attend. Mais, chose étrange, cette vision du monde, si terrible et si concentrée, n'a aucune influence sur les personnages de ces drames. Considérés en tant qu'hommes, ils n'ont en aucune manière conscience des lois du réel qu'ils incarnent. Et c'est cette inconscience de fantômes, qui, seule, permet précisément de rattacher leurs destinées à des événements tragiques. Si l'un d'entre eux pouvait jamais se retourner, il serait forcé de voir que les autres ne sont pas que des figures peintes, et tout en surface, des figures de papier. Il suffirait de mêler à l'un de ces drames un seul personnage qui fût à trois dimensions, comme Hamlet, ou comme Goetz *, pour faire éclater forcément toute l'action par une seule présence.

On devine qu'un tel univers est l'œuvre d'une géniale imagination, et non le fruit d'une étude approfondie de la réalité. C'est un étrange raccourci de la vision du monde. Sous l'habit du bandit se cache l'âme d'un héros ; le vieillard porte dans son cœur les sentiments contradictoires de la jeunesse : la haine et l'amour ; le laquais se voit adoré par la reine ; le fils est tenté de tuer sa mère ; dans le fou, de la créature difforme, méprisée, surnoise, vit un amour paternel infini, et, de tout l'argent qu'il a pu rassembler, il paie le coup d'épée qui lui ôte son unique enfant ; le proscrit, le banni conquiert la femme qui s'est refusée au Roi, à l'Empereur : mais la nuit d'amour devient une nuit de mort et les torches nuptiales éclairent deux cadavres ; le puissant est impuissant ; le fou est triste et sage ; le Cardinal mourant, d'un mot de ses lèvres décolorées, fait exécuter Didier dans la fleur de sa jeunesse ; la courtisane aime comme personne ne peut aimer ; Cromwell, qui a fait tomber la tête de son roi, tremble devant sa femme et devant les paroles d'un enfant... ainsi va le monde !... "

in Victor Hugo par Hugo von Hofmannsthal
Ed. de la Différence

DE L'AUDIENCE ACCORDEE

P A P

S. M. CHARLES X À M. VICTOR HUGO.

Samedi 8 août 1829.

Le Roi a reçu hier en audience particulière

M. Victor Hugo.

Cette simple annonce excite en ce moment plus d'intérêt qu'on n'a coutume d'en accorder à ces sortes de nouvelles. Tout le monde, en effet, a deviné le motif qui amenait le poète devant le Roi, et ce motif n'était pas seulement une affaire privée, c'était aussi et avant tout une grave question d'art et de liberté que M. Victor Hugo venait plaider devant le monarque, avec la franchise de son âge, de ses opinions, et un sentiment profondément respectueux de son devoir comme sujet.

Bien des récits divers circulent déjà sur cette entrevue, qui s'est prolongée, dit-on, près de trois quarts d'heure et dont les détails, si la rumeur est vraie, ne manqueraient ni de piquant, ni de nouveauté, ni d'importance; chacun arrange et *révise* un entretien à sa manière. Nous essaierons, de notre côté, d'indiquer comment nous le concevons; et sans prétendre tout raconter à la lettre, nous tâcherons de ne pas tout supposer gratuitement.

Et d'abord, ce n'est pas un fait indigne de remarque que, pour la première fois peut-être, la génération nouvelle, qui jusqu'ici n'a guère eu accès auprès du Roi, dont la voix n'arrive directement au chef suprême de l'État ni dans les conseils, ni par la tribune, ni par la chaire, ait comparu devant lui, simple et sérieuse, dans la personne d'un de ses représentants.

Si, en cette circonstance, le poète a bien compris son rôle, comme nous pensons qu'il a fait, il a dû, dès les premiers mots, et profitant de la faveur d'un auguste accueil, amener la question de ce qu'elle pouvait avoir de trop personnel à des termes plus généraux, plus raisonnés, et dans lesquels il se sentait plus à l'aise pour en appeler à l'esprit éclairé et bienveillant de son royal interlocuteur.

Et d'ailleurs, si le poète avait rappelé au Roi qu'en l'état actuel des esprits, une pièce de théâtre composée avec conscience et venue d'un certain côté littéraire ne devait produire, par sa chute ou son succès, qu'un résultat bien étranger assurément à toute passion politique, le roi aurait bien pu, sans doute, à demi-voix et avec un sourire, prononcer ce terrible mot de *romantisme*. Mais il eût été facile de démontrer à sa bienveillante attention que ces débats sont au fond bien moins frivoles, même sous le rapport politique, qu'il ne pouvait le penser...

Puis, quand l'ancienne littérature est partout, qu'elle occupe les places, les commissions, les académies; que le gouvernement s'en rapporte à ses décisions en toute matière littéraire où il a besoin de s'éclairer; quand, il y a quelques mois à peine, une pétition signée de plusieurs auteurs classiques les plus influents, et tendant à obtenir pour eux le monopole au Théâtre-Français, est venue mourir au pied du trône, n'y aurait-il pas, de la part du gouvernement du Roi, peu de convenance et d'adresse à frapper d'interdiction la première œuvre dramatique composée depuis ce temps par un des hommes de la jeune littérature, une pièce avouée d'elle, réclamée par le public et sur laquelle on peut bien fonder quelque espoir?

Le poète aurait pu dire encore qu'il avait, fort jeune, et en plus d'une circonstance mémorable, donné à la monarchie et au prince d'humbles gages qu'il ne séparait pas dans sa pensée des autres gages qu'on devait donner aussi aux libertés et aux institutions du pays; il aurait pu (et le roi l'eût cru sans peine) protester de son aversion contre toute malice déjouée, de sa sincérité d'artiste, de sa bonne foi impartiale à l'égard des personnages que lui livraient l'histoire et alors, la conversation tombant sur le caractère de Louis XIII et sur le plus ou moins de danger ou de convenance qu'il y aurait à le laisser paraître dans la pièce en litige, le poète eût pu expliquer à loisir à l'auguste Bourbon que le drame n'ajoutait rien là-dessus, retranchait bien plutôt à ce qu'autorisait la franchise sévère de l'histoire et que l'image de temps si éloignés et si différents des nôtres ne pouvait le moins du monde paraître une indirecte contre-*façon* du présent. Il eût fini par déposer respectueusement aux mains du monarque l'acte

redoutable du drame et le Roi eût daigné lui promettre de prêter intérêt à cette lecture.

Toutefois, au milieu des bruits divers dont nous avons tâché de recueillir ici les plus probables, la discrétion bien concevable du poète ne nous assure d'autre chose positive que de l'intention constamment bienveillante de son royal interlocuteur.

4 - Historique de Marion de Lorme
Archives BN

Depuis deux ans déjà, Victor Hugo avait lancé la préface de Cromwell. Mais, si dès 1827, le drame romantique possédait un superbe manifeste, la pièce réalisant ses conceptions restait à faire. On attendait de celui qui s'était affirmé comme le chef de ce mouvement littéraire, l'exemple après les théories.

Selon Madame Adèle Hugo, Victor Hugo écrivit Marion de Lorme en 23 jours du 2 au 26 Juin 1829. *le titre en était alors Un Duel sous Richelieu.* Le bruit se répandit assez rapidement que le drame était terminé. C'était en somme la première pièce romantique susceptible d'être jouée. On ne pouvait compter en effet l'essai d'Amy Robsart que Victor Hugo songeait à brûler. Le poète avait tenu avant tout à ce que son premier drame fut bien de lui et ne fut pas emprunté à un autre, fût-ce Walter Scott.

On se prépara à lutter au nom des doctrines de la nouvelle école. Victor Hugo ayant pour habitude de lire ses vers à quelques intimes, on décida que l'oeuvre devait subir une épreuve devant un public d'élite, mais aussi restreint que possible. Dès qu'on apprit la nouvelle de l'organisation de la lecture de Marion de Lorme, ce fut une chasse aux invitations. Le 9 Juillet Victor Hugo lit ~~un de ses drames~~ *sa pièce* devant Alexandre Dumas, Sainte-Beuve, Balzac, Alfred de Musset, Eugène Delacroix, Alfred de Vigny, Louis Boulanger, Alexandre Soumet, Mérimée, Villemain, Taylor... Le succès est éclatant. Dumas écrira : "On m'eût demandé dix ans de ma vie en me promettant qu' en échange, j'atteindrais un jour à cette forme, je n'eusse point hésité, je les eusse donnés à l'instant même." Alexandre Soumet écrit à Hugo dès le lendemain : "Mille compliments et admirations, cher et illustre ami, sur vos succès d'hier. Votre pièce est étincelante de beautés de premier ordre; quelques coupures au cinquième acte et nous aurons cinquante représentations héroïques." Victor Hugo venait de donner la preuve irréfutable de sa science scénique.

Taylor qui dirigeait le Théâtre Français réclame immédiatement la pièce et propose Mademoiselle Mars pour le rôle de Marion. Hugo donne son accord. Quelques heures plus tard il reçoit une lettre de Jouslin de Lassalle ~~qui lui réclamait le drame~~ *pour le Théâtre de la Porte St-Martin avec Frédérique Le Maître dans le rôle de Marion.* Le surlendemain, c'est au tour d'Harel, directeur de l'Odéon, de supplier Hugo de lui laisser le manuscrit qu'il parvient même à arracher des mains de son auteur. Victor Hugo dut lui courrir après pour ~~le récupérer~~ *le récupérer.*

C'est donc au Théâtre Français que Victor Hugo lit sa pièce

devant un comité exceptionnellement uni dans l'enthousiasme et l'effer-
vescence. La pièce est reçue à l'unanimité.

Il y avait une censure **ombrageuse et sévère** à l'époque. Le
quatrième acte : Le Roi, avait surtout provoqué sa révolte. Elle voulait
à tout prix y voir une allusion à Charles X. Elle interdit Marion De
Lorme..

Victor Hugo se décida à s'adresser directement au ministre. M. de
Martignac eut la condescendance de croire à la parole de l'auteur, à sa
sincérité, à sa volonté de n'avoir pas cherché à mettre dans son drame
des allusions politiques. Mais les allusions qu'il n'y avait pas mises,
le public les verrait. Cela suffisait.

Le Ministre fut inexorable et cette attitude cassante détermina Victor
Hugo à demander audience à Charles X. L'audience est accordée le 7 Août..
Le poète a raconté cette entrevue dans Les Rayons et les Ombres.

Sainte-Beuve sous le pseudonyme de L. Véron relate la scène dans un
article de la Revue de Paris : "De l'audience accordée par S. M. Charles
X à M. Victor Hugo". (mettre l'article de Ste Beuve ci-joint (21))

Le lendemain de cette entrevue, M. de Martignac n'était plus ministre.
Il était remplacé par M. de la Bourdonnaye. Dans l'entourage du poète,
on avait quelque confiance dans la clairvoyance du roi. Victor Hugo fut
appelé chez le nouveau ministre de l'Intérieur. Celui-ci s'abrita
derrière l'autorité du roi qui ratifiait la décision prise par M. de
Martignac. Il émettait la théorie exposé par certains journaux de l'époque
et notamment Le Globe, : on ne devait pas mettre des rois à la scène.
En compensation, Victor Hugo se voit proposer une pension d'homme de
lettrés portée à 6000 francs par an. Malgré ses besoins financiers Hugo
refuse : "J'avais demandé que ma pièce fût jouée, je ne demande rien
autre chose."

La mesure gouvernementale excita une vive indignation dans la presse :
" M. Victor Hugo a eu l'honneur de recevoir le premier coup politique
dans cette guerre à mort qui recommence contre les idées."

Toute l'opinion libérale s'élevait contre l'arbitraire gouvernemental.

Lorsque survint la Révolution de 1830, le théâtre reconquerrait du
même coup sa liberté et les directeurs n'avaient plus qu'un but : représen-
ter les pièces interdites. L'interdiction de Marion de Lorme avait fait
grand tapage. Quelle occasion pour un directeur de la monter avec la
certitude de susciter des manifestations en faveur de la liberté de l'art
et une réaction contre le régime tombé. Les offres les plus pressantes
se multiplièrent. Victor Hugo les déclina. Il ~~en~~ donna la raison dans
sa préface de 1831 : il ne voulait pas d'un succès dû à une récupération
politique. Il n'oubliait pas non plus que, plus jeune, il avait été royaliste
et qu'il avait écrit une Ode au Sacre.

En 1831, les directeurs revinrent à la charge. Depuis un an Charles X était oublié et Hugo n'avait plus à redouter la récupération politique. Mademoiselle Mars, qui avait joué Dona Sol, réclamait à l'égal d'un droit de pouvoir créer Marion de Lorme au Théâtre Français puisque c'est en ce théâtre que la pièce avait été lue en 1829.

Mais, le 10 Mars 1831 elle reçoit cette lettre de Victor Hugo:

" Vous savez que le ministère a osé essayer de rétablir la censure; les auteurs ont dû s'engager à ne donner aucune pièce aux théâtres censurés, le Théâtre Français étant dans cette catégorie; j'ai adhéré comme je le devais, à l'acte d'union des auteurs. La Porte Saint Martin est venue me faire offre de jouer ma pièce avec toutes les résistances que je voudrais contre la censure."

La direction de la Porte Saint-Martin mit un grand empressement à monter le drame, puisqu'au lendemain de la représentation d'Antony de Dumas elle programma Marion de Lorme. - Le drame va s'appeler ainsi désormais - . Hugo espère toucher un public plus large et plus populaire que celui du Théâtre Français. Il espère aussi avoir à faire avec des acteurs moins imprégnés de tradition classique . (Mademoiselle Mars n'avait pas été une interprète facile au moment d'Hernani.)

Le risque de jouer à la Porte Saint-Martin est pourtant double : il fallait succéder au drame de Dumas, dont le sujet sur la haute prostitution s'apparentait à celui d'Hugo, d'autre part la Porte Saint-Martin n'étant pas subventionnée, elle ne pouvait garantir à l'auteur une recette stable et importante.

Le rôle de Marion fut confié à Marie Dorval. Très enthousiaste sur son rôle, elle fit néanmoins part de son inquiétude sur le dénouement du cinquième acte : "Il est bien dur votre Didier pour cette pauvre Marion; c'est un méchant." Ce cinquième acte qui dans sa première version mettait en scène un Didier qui ne pardonnait pas à Marion, avait soulevé déjà quelques critiques lors de la lecture de 1829. Victor Hugo qui était évidemment pour le Didier implacable, remanie néanmoins cet acte et fait fléchir Didier vers la clémence. Cette version est achevée le 28 Mai 1831. Ce remaniement peut avoir été aussi dicté au dramaturge pour des raisons plus personnelles liées à sa vie plus secrète et à la liaison adultère de sa mère.

La première représentation eut lieu le 11 Août 1831 dans des conditions déplorables : depuis la veille, Crosnier, directeur de la Porte Saint-Martin avait vendu son théâtre à un acquéreur qui ne devait entrer en possession que le lendemain.

Voici comment Madame Victor Hugo établit le bilan de cette première:

"Le premier acte réussit. Le second fut accueilli froidement. Au troisième acte, Madame Dorval, mal arrangée en Chimène dit ma les vers du Cid, et

il n' y eut d'applaudissements que por Le Grâcieux représenté drôlement par Monsieur Serres; l'acte fut cahoté. Le drame se releva au quatrième; le discours du marquis de Nançis remua la salle; Madame Dorval fut extrêmement touchante en demandant au roi la grâce de Didier. La scène de Louis XII et de l'Angely fut dite excellemment par Messieurs Gobert et Provost, et " fit grand effet. Au cinquième acte une vive opposition troubla toute la scène de Didier avec Saverny; Didier fit rire et Saverny fit siffler. Mais Madame Dorval entra, et eut une telle effusion, une telle douleur et une telle vérité, que tous les hommes battirent des mains et que toutes les femmes pleurèrent... A la chute du rideau, il y eut une bordée de sifflement mais les applaudissements, en grande majorité, eurent le dessus et saluèrent énergiquement le nom de l'auteur."

Le Corsaire imprime le lendemain :

" La première représentation de Marion de Lorme au Théâtre de la Porte Saint-Martin n'a fini qu'à minuit et demi. L'ouvrage, qui contient une foule de beautés de premier ordre, est d'une longueur insoutenable. Si Monsieur Hugo avait parié qu'il ferait un drame tout exprès pour guérir les insomnies, il ne s'y serait pas mieux pris. Cependant il a obtenu un éclatant succès."

Quoique le théâtre eut été vendu le lendemain de la première, malgré le découragement des artistes et le désordre des services administratifs, le drame eut cinquante représentations et fut joué jusqu'au 5 Novembre.

5 - Préfaces et notes de Victor Hugo
aux éditions de Marion de Lorme

Préface de Victor Hugo à l'édition de Marion de Lorme - 1831

Cette pièce, représentée dix-huit mois après Hernani fut faite trois mois auparavant. Les deux drames ont été composés en 1829: Marion de Lorme en juin, Hernani en septembre. A cela près de quelques changements de détail qui ne modifient en rien ni la donnée fondamentale de l'ouvrage, ni la nature des caractères, ni la valeur respective des passions, ni la marche des événements, ni même la distribution des scènes ou l'invention des épisodes, L'auteur donne au public, au mois d'août 1831, sa pièce telle qu'elle fut écrite au mois de juin 1829. Aucun remaniement profond, aucune mutilation, aucune soudure faite après coup dans l'intérieur du drame, aucune main-d'œuvre nouvelle, si ce n'est ce travail d'ajustement qu'exige toujours la représentation. L'auteur s'est borné à cela, c'est-à-dire à faire sur les bords extrêmes de son œuvre ces quelques rognures sans lesquelles le drame ne pourrait s'encadrer solidement dans le théâtre. Cette pièce est donc restée éloignée deux ans du théâtre. Quant aux motifs de cette suspension, de juillet 1829 à juillet 1830, le public les connaît: elle a été forcée: l'auteur a été empêché. Il y a eu, et l'auteur écrira peut être un jour cette petite histoire demi-politique, demi littéraire, il y a eu veto de la censure, prohibition successive des deux ministères Martignac et Polignac, volonté formelle du roi Charles X. (Et si l'auteur vient de prononcer ici ce mot de censure sans y joindre d'épithète, c'est qu'il l'a combattue assez publiquement et assez longtemps pendant qu'elle régnait, pour être en droit de ne pas l'insulter maintenant qu'elle est au rang des puissances tombées. Si jamais on osait la relever, nous verrions.)

Pour la deuxième année, de 1830 à 1831, la suspension de Marion de Lorme a été volontaire. L'auteur s'est abstenu. Et, depuis cette époque, plusieurs personnes qu'il n'a pas l'honneur de connaître lui ayant écrit pour lui demander s'il existait encore quelques nouveaux obstacles à la représentation de cet ouvrage, l'auteur, en les remerciant d'avoir bien voulu s'intéresser à une chose si peu importante, leur doit une explication; la voici. Après l'admirable révolution de 1830, le théâtre ayant conquis sa liberté dans la liberté générale, les pièces que la censure de la restauration avait inhumées toutes vives brisèrent du crâne, comme dit Job, la pierre de leur tombeau, et s'éparpillèrent en foule et à grand bruit sur les théâtres de Paris, où le public vint les applaudir, encore toutes haletantes de joie et de colère. C'était justice. Ce dégoût des cartons de la censure dura plusieurs semaines, à la grande satisfaction de tous. La Comédie Française songea à Marion de Lorme. Quelques personnes influentes de ce théâtre vinrent trouver l'auteur; elles le pressèrent de laisser jouer son ouvrage, relevé comme les autres de l'interdit. Dans ce moment de malédiction contre Charles X, le quatrième acte, défendu par Charles X, leur semblait promis à un succès de réaction politique. L'auteur doit le dire ici franchement, comme il le déclara alors dans l'intimité aux personnes qui faisaient cette démarche près de lui, et notamment à la grande actrice qui avait jeté tant d'éclat sur le rôle de dona Sol: ce fut précisément cette raison, la probabilité d'un succès de réaction politique, qui le détermina à garder, pour quelque temps encore, son ouvrage en portefeuille. Il sentit qu'il était, lui, dans un cas particulier. Quoique placé depuis plusieurs années dans les rangs, sinon les plus illustres, du moins les plus laborieux, de l'opposition; quoique dévoué et acquis, depuis qu'il avait âge d'homme, à toutes les idées de progrès, d'amélioration, de liberté; quoique leur ayant donné peut-être quelques gages, et entre autres, précisément une année auparavant, à propos de cette même Marion de Lorme, il se souvint que, jeté à seize ans dans le monde littéraire par des passions politiques, ses premières opinions, c'est-à-dire ses premières illusions, avaient été royalistes et vendéennes; il se souvint qu'il avait écrit une Ode du Sacre, à une époque, il est vrai, où Charles X, roi populaire, disait aux acclamations de tous: Plus de censure! plus de halberdes! Il ne voulut pas qu'un jour on pût lui reprocher ce passé, passé d'erreur sans doute, mais aussi de conviction, de conscience, de désintéressement, comme sera, il l'espère, toute sa vie. Il comprit qu'un succès politique à propos de Charles X tombé, permis à tout autre, lui était défendu à lui; qu'il ne lui convenait pas d'être un des soupireux par où s'échapperait la colère publique; qu'en présence de cette enivrante révolution de juillet, sa voix pouvait se mêler à celles qui applaudissaient le peuple, non à celles qui maudissaient le roi. Il fit son devoir. Il fit ce que tout homme de cœur eût fait à sa place. Il refusa d'autoriser la représentation de sa pièce. D'ailleurs les succès de scandale cherché et d'allusions politiques ne lui sourient guère, il l'avoue. Ces succès valent peu et durent peu. C'est Louis XIII qu'il avait voulu peindre dans sa bonne foi d'artiste, et non tel de ses descendants. Et puis c'est

précisément quand il n'y a plus de censure qu'il faut que les auteurs se censurent eux-mêmes, honnêtement, consciencieusement, sévèrement. C'est ainsi qu'ils placeront haut la dignité de l'art. Quand on a toute liberté, il sied de garder toute mesure. Aujourd'hui que trois cent soixante-cinq jours, c'est-à-dire, par le temps où nous vivons, trois cent soixante cinq événements, nous séparent du roi tombé; aujourd'hui que le flot des indignations populaires a cessé de battre les dernières années croulantes de la restauration, comme la mer qui se retire d'une grève déserte; aujourd'hui que Charles X est plus oublié que Louis XIII. L'auteur a donné sa pièce au public; et le public l'a prise comme l'auteur la lui a donnée, naïvement, sans arrière pensée, comme chose d'art, bonne ou mauvaise, mais voilà tout. L'auteur s'en félicite et en félicite le public. C'est quelque chose, c'est beaucoup, c'est tout pour les hommes d'art, dans ce moment de préoccupations politiques, qu'une affaire littéraire soit prise littérairement. Pour en finir sur cette pièce, L'auteur fera remarquer ici que, sous la branche aînée des Bourbons, elle eût été absolument et éternellement exclue du théâtre. Sans la révolution de juillet, elle n'eût jamais été jouée. Si cet ouvrage avait une plus haute valeur, on pourrait soumettre cette observation aux personnes qui affirment que la révolution de juillet a été nuisible à l'art. Il serait facile de démontrer que cette grande secousse d'affranchissement et d'émancipation n'a pas été nuisible à l'art, mais qu'elle lui a été utile: qu'elle ne lui a pas été utile, mais qu'elle lui a été nécessaire. Et en effet, dans les dernières années de la restauration. L'esprit nouveau du dix-neuvième siècle avait pénétré tout, réformé tout, recommencé tout, histoire, poésie, philosophie, tout, excepté le théâtre. Et à ce phénomène, il y avait une raison bien simple: la censure murait le théâtre. Aucun moyen de traduire naïvement, grandement, loyalement sur la scène, avec impartialité, mais aussi avec la sévérité de l'artiste, un roi, un prêtre, un seigneur? Le Moyen Age, l'histoire, le passé. La censure était là, indulgente pour les ouvrages d'école et de convention, qui fardent tout, et par conséquent déguisent tout: impitoyable pour l'art vrai, consciencieux, sincère. A peine y a-t-il eu quelques exceptions: à peine trois ou quatre œuvres vraiment historiques et dramatiques ont-elles pu se glisser sur la scène dans les rares moments où la police, occupée ailleurs, en laissait la porte entrebâillée. Ainsi la censure tenait l'art en échec devant le théâtre. Vidocq bloquait Corneille. Or la censure faisait partie intégrante de la restauration. L'une ne pouvait disparaître sans l'autre. Il fallait donc que la révolution sociale se complétât pour que la révolution de l'art pût s'achever. Un jour, juillet 1830 ne sera pas moins une date littéraire qu'une date politique. Maintenant l'art est libre: c'est à lui de rester digne. Ajoutons-le en terminant. Le public, cela devait être et cela est, n'a jamais été meilleur, n'a jamais été plus éclairé et plus grave qu'en ce moment. Les révolutions ont cela de bon qu'elles mûrissent vite, et à la fois, et de tous les côtés, tous les esprits. Dans un temps comme le nôtre, en deux ans, l'instinct des masses devient goût. Les misérables mots à querelle, classique et romantique, sont tombés dans l'abîme de 1830, comme gluckiste et picciniste dans le gouffre de 1719. L'art seul est resté. Pour l'artiste qui étudie le public, et il faut l'étudier sans cesse, c'est un grand encouragement de sentir se développer chaque jour au fond des masses une intelligence de plus en plus sérieuse et profonde de ce qui convient à ce siècle, en littérature non moins qu'en politique. C'est un beau spectacle de voir ce public, harcelé par tant d'intérêts matériels qui le pressent et le tiraillent sans relâche, accourir en foule aux premières transformations de l'art qui se renouvelle, lors même qu'elles sont aussi incomplètes et aussi défectueuses que celle-ci. On le sent attentif, sympathique, plein de bon vouloir, soit qu'on lui fasse, dans une scène d'histoire, la leçon du passé, soit qu'on lui fasse, dans un drame de passion, la leçon de tous les temps. Certes, selon nous, jamais moment n'a été plus propice au drame. Ce serait l'heure, pour celui à qui Dieu en aurait donné le génie, de créer tout un théâtre, un théâtre vaste et simple, un et varié, national par l'histoire, populaire par la vérité, humain, naturel, universel par la passion. Poètes dramatiques, à l'œuvre! elle est belle, elle est haute. Vous avez affaire à un grand peuple habitué aux grandes choses. Il en a vu et il en a fait. Des siècles passés au siècle présent" le pas est immense. Le théâtre maintenant peut ébranler les multitudes et les remuer dans leurs dernières profondeurs. Autrefois, le peuple, c'était une épaisse muraille sur laquelle l'art ne peignait qu'une fresque. Il y a des esprits, et dans le nombre de fort élevés, qui disent que la poésie est morte, que l'art est impossible. Pourquoi ? tout est toujours possible à tous les moments donnés, et jamais plus de choses ne furent possibles qu'au temps où nous vivons. Certes, on peut tout attendre de ces générations nouvelles qu'appelle un si magnifique avenir, que vivifie une pensée si haute, que soutient une foi si légitime en elles-mêmes. L'auteur de ce drame, qui est bien fier de leur appartenir, qui est bien glorieux d'avoir vu quelquefois son nom dans leur bouche, quoiqu'il

soit le moindre d'entre eux. L'auteur de ce drame espère tout de ses jeunes contemporains, même un grand poète. Que ce génie, caché encore, s'il existe, ne se laisse pas décourager par ceux qui crient à l'aridité, à la sécheresse, au prosaïsme des temps. Une époque trop avancée ? pas de génie primitif possible ?... Laisse-les parler, jeune homme ! Si quelqu'un eût dit à la fin du dix-huitième siècle, après le régent, après Voltaire, après Beaumarchais, après Louis XV, après Cagliostro, après Marat, que les Charlemagnes, les Charlemagnes grandioses, poétiques et presque fabuleux, étaient encore possibles, tous les sceptiques d'alors, c'est-à-dire la société tout entière, eussent haussé les épaules et ri. Hé bien ! au commencement du dix-neuvième siècle, on a eu l'empire et l'empereur. Pourquoi maintenant ne viendrait-il pas un poète qui serait à Shakespeare ce que Napoléon est à Charlemagne ?

Août 1831.

Note de Victor Hugo à l'édition
de Marion de Lorme - 1831

L'auteur croit devoir prévenir ceux de MM. les directeurs de province qui jugeraient à propos de monter sa pièce qu'ils pourront y faire (seulement dans les détails de caractère et de passion, bien entendu) les coupures qu'ils voudront. Cette portion du public, à laquelle les rapides croquis de Marivaux et de son école ont fait perdre l'habitude des développements, reviendra sans doute peu à peu, et revient même déjà tous les jours, à un sentiment plus mâle et plus large de l'art. Mais il ne faut rien brusquer. Observez le spectateur, voyez ce qu'il peut supporter, *quid valeat, quid non*, et arrêtez-vous là. Faites votre œuvre comme l'art et votre conscience la veulent, entière, complète, faites-la ainsi pour vous; mais ayez le courage de supprimer à la représentation ce que la représentation ne saurait encore admettre. On ne doit pas oublier que nous sommes dans la transition d'un goût ancien à un goût nouveau.

Le même conseil peut être adressé aux acteurs. Ceux de la Porte-Saint-Martin l'ont parfaitement compris. Cette troupe est décidément une des meilleures, une des plus intelligentes, une des plus lettrées de Paris. Il n'est pas de pièce qui ait été exécutée avec plus d'ensemble que *Marion de Lorme*. Tous les rôles, et entre autres ceux de L'Angely, de Saverny, du marquis de Nangis, de Laffemas, du Gracieux, ont été joués avec un rare talent; chaque personnage a une physionomie vraie et une physionomie poétique qui ont été toutes deux saisies par l'acteur. M. Bocage, dans Didier, tour à tour grave, lyrique, sévère et passionné, a réalisé l'idéal de l'auteur. M. Gobert, dans Louis XIII, mélancolique, malade, sombre, ployé en deux sous le poids de la lourde couronne que lui a forgée Richelieu, a reproduit la réalité de l'histoire.

Quant à Madame Dorval, elle a développé, dans le rôle de Marion, toutes les qualités qui l'ont placée au rang des grandes comédiennes de ce temps; elle a eu dans les premiers actes de la grâce charmante et de la grâce touchante. Tout le monde a remarqué de quelle façon parfaite elle dit tous ces mots qui n'ont d'autre valeur que celle qu'elle leur donne: *Serait-ce un bugu-not? — Être en retard! déjà! — Monseigneur, je ne ris plus,* — etc. — Au cinquième acte, elle est constamment pathétique, déchirante, sublime, et, ce qui est plus encore, naturelle. Au reste, les femmes la louent mieux que nous ne pourrions faire: elles pleurent.

Notes de Victor Hugo à l'édition de Marion de Lorme - 1836

NOTE I.

ACTE V, SCÈNE II.

Il faut que vous soyez un homme bien infâme,
Bien vil, — décidément! — pour croire qu'une femme,
— Oui, Marion de Lorme! — après avoir aimé
Un homme, le plus pur que le ciel ait formé,
Après s'être épurée à cette chaste flamme,
Après s'être refait une âme avec cette âme,
Du haut de cet amour si sublime et si doux,
Peut retomber si bas qu'elle aille jusqu'à vous!

Au lieu de ces huit vers il y avait, dans le manuscrit de l'auteur, quatre vers qui ont été supprimés à la représentation, et que nous croyons devoir reproduire ici. Marion, aux odieuses propositions de Laffemas, se tournait sans lui répondre vers la prison de Didier.

Fût-ce pour te sauver, redevenir infâme,
Je ne le puis! — Ton souffle a relevé mon âme,
Mon Didier! près de toi rien de moi n'est resté,
Et ton amour m'a fait une virginité.

Il est fâcheux que, dans notre théâtre, l'auteur, même le plus consciencieux, le plus inflexible, soit si souvent obligé de sacrifier aux susceptibilités inqualifiables de la portion la moins respectable du public les passages parfois les plus austères de son œuvre, et qui, comme celui-ci, en contiennent même l'explication essentielle. Il en sera toujours ainsi, tant que les premières représentations d'un ouvrage sérieux ne seront pas exclusivement dominées par ce public grave, sincère, et pénétré de la pureté sereine de l'art, qui sait écouter des paroles chastes avec de chastes oreilles.

NOTE II.

ACTE V, SCÈNE VI.

Pour les raisons déjà exprimées dans la note précédente, à la représentation, au lieu de :

Faire au premier venu
Pour y dormir une heure offre de mon sein nu.

On dit :

Vendre au premier venu
Un amour à son gré, naïf, tendre, ingénu.

Il n'y a rien qui soit plus grossier, à notre sens, que ces prétendues délicatesses du public blasé, lesquelles craignent moins la chose que le mot, et excluraient du théâtre tout Molière.

Note de Victor Hugo à l'éditeur de
Marion de Lorme - 1873

REPRISE DE *MARION DE LORME*
AU THÉÂTRE-FRANÇAIS.

Le progrès, souhaité et prévu par l'auteur, s'est accompli, et le drame de *Marion de Lorme* est représenté en 1873 sans altération ni atténuation, et tel qu'il a été écrit en 1829. L'heure du vrai public est venue.

Ilirisan Nefelium

9/10/20

Requiem sine personis

Alles Liebe und sanftes
Trenne Jakob, aus
Kronung der Jambh, Land in
Athena, die die die
Sinnvoll

6 - Les deux versions de la fin du dernier acte
de Marion de Lorme - Arch. BN

Ce serait Mme Dorval, l'actrice prête du rôle de Marion, qui aurait donné à l'auteur ce conseil. Mais, dès la première lecture, en 1829, Mérimée eût déjà d'avis qu'il fallait que Didier pardonnât.

Selon M. Gustave Rivet (*Victor Hugo chez lui*), les choses se seraient point passées tout à fait ainsi. Les deux versions sont point inutiles à comparer entre elles, ne fût-ce que pour faire voir à quel point il est difficile d'écrire l'histoire vraie même alors, ou surtout alors qu'on se raconte soi-même. C'est le poète lui-même qui est censé parler et signaler quelques inexactitudes du livre de Mme Hugo : « J'avais écrit pour *Marion de Lorme* deux dénouements : l'un, terrible, inexorable, fatal ; le dénouement antique ; l'autre, adouci, attendrissant et plus humain. L'un devait produire une impression d'effroi eschylaienne, l'autre faire verser des larmes... Je lus ces deux dénouements à Sainte-Beuve... Il préféra le dénouement terrible... Il suivit son conseil, et je lus ce dénouement aux artistes de la Porte-Saint-Martin. » — Suit l'anecdote relative à Mme Dorval. Et Victor Hugo (par la plume de son biographe) conclut à une erreur de la part de Mme Hugo, qui aurait attribué à Mérimée une influence qu'il n'eut point en cette conjoncture. Or, Mme Hugo dit seulement que Mérimée, le soir de la première lecture (en 1829), avait conseillé à l'auteur d'attendrir son dénouement. — Puis (seconde inexactitude plus grave) il semblerait résulter de ce récit que Victor Hugo aurait écrit ses deux dénouements à la même époque, se réservant de choisir plus tard. Or, la lecture du manuscrit nous permet de conclure que le premier est de 1829, et le second de fin mai 1831. Il n'y a pas, d'ailleurs, en réalité, deux dénouements. Il y a seulement

une addition à la scène finale, un *duo du pardon*. — Victor Hugo s'en souvenait-il bien quand il répondait à M. Rivet, inquiet du sort de cette précieuse variante : « Je ne brûle aucun papier ; la postérité se chargera de brûler ce qu'elle voudra ; elle choisira le dénouement qui lui sera agréable ; elle publiera ce qu'elle voudra de mes œuvres ; elle en fera des éditions, — avec un glossaire, si elle veut ! » La postérité n'a rien brûlé.

MARION, *se trainant sur les genoux jusqu'à la litière,
et se tordant les bras*

Au nom de votre Christ, au nom de votre race,
Grâce! grâce pour eux, monseigneur!

UNE VOIX, *sortant de la litière*

Pas de grâce!

Marion tombe sur le pavé. — La litière passe, et le cortège des deux condamnés se met en marche et sort à sa suite. — La foule se précipite sur leurs pas à grand bruit.

MARION, *seule. Elle se relève à demi et se traîne sur les mains, en regardant autour d'elle*

Qu'a-t-il dit? — Où sont-ils? — Didier! Didier! Plus rien. Personne ici!... Ce peuple!... Était-ce un rêve? ou bien Est-ce que je suis folle?

Rentre le peuple en désordre. La litière reparait au fond, par le côté où elle a disparu. — Marion se lève et pousse un cri terrible.

Il revient!

LES GARDES, *écartant le peuple*

Place! place!

MARION, *debout, échevelée, et montrant la litière au peuple*
Regardez tous! voilà l'homme rouge qui passe!

Elle tombe sur le pavé.

Scène VII, Les mêmes, le conseiller, le bourreau, Peuple,
Soldats

SAVERNY, à quelqu'un dans la foule

Monsieur, rangez-vous donc, pour que cet enfant voie.

DIDIER, à Saverny

Mon frère! c'est pour moi que vous faites ce pas,
Embrassons-nous.

Il embrasse Saverny.

MARION, courant à lui

Et moi! vous ne m'embrassez pas?
Didier! embrassez-moi!

DIDIER, montrant Saverny

C'est mon ami, madame.

MARION, joignant les mains

Oh! que vous m'accablez durement, faible femme
Qui, sans cesse aux genoux ou du juge, ou du roi,
Demande grâce à tous pour vous, à vous pour moi!

DIDIER. *Il se précipite vers Marion,
haletant et fondant en larmes*

Eh bien non! Non, mon cœur se brise! C'est horrible!
Non, je l'ai trop aimée! Il est bien impossible
De la quitter ainsi! — Non! c'est trop malaisé
De garder un front dur quand le cœur est brisé!
Viens! oh! viens dans mes bras!

Il la serre convulsivement dans ses bras.

Je vais mourir. Je t'aime!
Et te le dire ici, c'est le bonheur suprême!

MARION

Didier!...

Il l'embrasse de nouveau avec emportement.

DIDIER

Viens! pauvre femme! — Ah! dites-moi, vraiment,
Est-il un seul de vous qui dans un tel moment
Refusât d'embrasser la pauvre infortunée
Qui s'est à lui sans cesse et tout à fait donnée?
J'avais tort! j'avais tort! — Messieurs, voulez-vous donc

Que je meure à ses yeux sans pitié, sans pardon?
— Oh! viens, que je te dise! — Entre toutes les femmes,
Et ceux qui sont ici m'approuvent dans leurs âmes,
Celle que j'aime, celle à qui reste ma foi,
Celle que je vénère enfin, c'est encor toi! —
Car tu fus bonne, douce, aimante, dévouée! —
Ecoute-moi: — Ma vie est déjà dénouée,
Je vais mourir, la mort fait tout voir au vrai jour.
Va, si tu m'as trompé, c'est par excès d'amour!
— Et ta chute d'ailleurs, l'as-tu pas expiée?
— Ta mère en ton berceau t'a peut-être oubliée
Comme moi. — Pauvre enfant! toute jeune, ils auront
Vendu ton innocence!... — Ah! relève ton front!
— Ecoutez tous: — A l'heure où je suis, cette terre
S'efface comme une ombre, et la bouche est sincère!
— Eh bien, en ce moment, — du haut de l'échafaud,
— Quand l'innocent y meurt, il n'est rien de plus haut! —
Marie, ange du ciel que la terre a flétrie,
Mon amour, mon épouse, — écoute-moi, Marie, —
Au nom du Dieu vers qui la mort va m'entraînant,
Je te pardonne!

MARION, étouffée de larmes

O ciel!

DIDIER

A ton tour maintenant,

Il s'agenouille devant elle.

Pardonne-moi!

MARION

Didier!...

DIDIER, *toujours à genoux*

Pardonne-moi, te dis-je!
C'est moi qui fus méchant. Dieu te frappe et t'afflige
Par moi. Tu daigneras encor pleurer ma mort.
Avoir fait ton malheur, va, c'est un grand remord.
Ne me le laisse pas, pardonne-moi, Marie!

MARION

Ah!...

DIDIER

Dis un mot, les mains sur mon front, je t'en prie.
Ou si ton cœur est plein, si tu ne peux parler,
Fais-moi signe... je meurs, il faut me consoler!

*Marion lui impose les mains sur le front. Il se relève
et l'embrasse étroitement, avec un sourire de joie céleste.*

Adieu! — Marchons, messieurs!

MARION. *Elle se jette égarée entre lui et les soldats*

Non, c'est une folie!

Si l'on croit t'égorger aisément, on oublie
Que je suis là! — Messieurs, messieurs, épargnez-nous!
Voyons, comment faut-il qu'on vous parle? à genoux?
M'y voilà. Maintenant, si vous avez dans l'âme
Quelque chose qui tremble à la voix d'une femme,
Si Dieu ne vous a pas maudits et frappés tous,
Ne me le tuez pas! —

Aux spectateurs.

Et vous, messieurs, et vous,
Lorsque vous rentrerez ce soir dans vos familles,
Vous ne manquerez pas de mères et de filles
Qui vous diront: — Mon Dieu! c'est un bien grand forfait!
Vous pouviez l'empêcher, vous ne l'avez pas fait!
— Didier! on doit savoir qu'il faut que je vous suive.
Ils ne vous tueront pas s'ils veulent que je vive!

DIDIER

Non, laisse-moi mourir. Cela vaut mieux, vois-tu?
Ma blessure est profonde, amie! Elle aurait eu
Trop de peine à guérir. Il vaut mieux que je meure.
Seulement si jamais, — vois-tu comme je pleure! —
Un autre vient vers toi, plus heureux ou plus beau,
Songe à ton pauvre ami couché dans le tombeau!

MARION

Non! tu vivras pour moi. Sont-ils donc inflexibles?
Tu vivras!

DIDIER

Ne dis pas des choses impossibles.
A ma tombe plutôt accoutume tes yeux.
Embrasse-moi. Vois-tu, mort, tu m'aimeras mieux.
J'aurai dans ta mémoire une place sacrée.
Mais vivre près de toi, vivre, l'âme ulcérée,
O ciel! moi qui n'aurais jamais aimé que toi,
Tous les jours, peux-tu bien y songer sans effroi?
Je te ferais pleurer, j'aurais mille pensées
Que je ne dirais pas, sur les choses passées,
J'aurais l'air d'épier, de douter, de souffrir,
Tu seras malheureuse! — Oh! laisse-moi mourir!

LE CONSEILLER, à Marion

Il faut dans un moment que le cardinal passe.
Il sera temps encor de demander leur grâce.

MARION

Le cardinal! c'est vrai. Le cardinal viendra.
Il viendra. Vous verrez, messieurs, qu'il m'entendra.
Mon Didier, tu vas voir ce que je vais lui dire.
Ah! comment peux-tu croire, enfin c'est un délire,
Que ce bon cardinal, un vieillard, un chrétien,
Ne te pardonne pas? — Tu me pardonnes bien!

Neuf heures sonnent. — Didier fait signe à tous de se taire.

*Marion écoute avec terreur. — Les neuf coups sonnés,
Didier s'appuie sur Saverny.*

DIDIER, *au peuple*

Vous qui venez ici pour nous voir au passage,
Si l'on parle de nous, rendez-nous témoignage
Que tous deux sans pâlir nous avons écouté
Cette heure qui pour nous sonnait l'éternité!

Le canon éclate à la porte du donjon. Le voile noir qui cachait la brèche du mur tombe. Parait la litière gigantesque du cardinal, portée par vingt-quatre gardes à pied, entourée par vingt autres gardes portant des hallebardes et des torches. Elle est écarlate et armoriée aux armes de la maison de Richelieu. Les rideaux de la litière sont fermés. Elle traverse lentement le fond. Rumeur dans la foule.

MARION, *se trainant sur les genoux jusqu'à la litière, et se tordant les bras*

Au nom de votre Christ, au nom de votre race,
Grâce! grâce pour eux, monseigneur!

UNE VOIX, *sortant de la litière*

Pas de grâce!

Marion tombe sur le pavé. — La litière passe, et le cortège des deux condamnés se met en marche et sort à sa suite. — La foule se précipite sur leurs pas à grand bruit.

MARION, *seule. Elle se relève à demi et se traîne sur les mains, en regardant autour d'elle*

Qu'a-t-il dit? — Où sont-ils? — Didier! Didier! Plus rien.
Personne ici!... Ce peuple!... Était-ce un rêve? ou bien
Est-ce que je suis folle?

Rentre le peuple en désordre. La litière reparait au fond, par le côté où elle a disparu. — Marion se lève et pousse un cri terrible.

Il revient!

LES GARDES, *écartant le peuple*

Place! place!

MARION, *debout, échevelée, et montrant la litière au peuple*

Regardez tous! voilà l'homme rouge qui passe!

Elle tombe sur le pavé.

7- Représentations de Marion de Lorme
de sa création à 1907 - Archives BN

Des Représentations de Invasion de Lorraine de sa création à 1907

DISTRIBUTIONS SUCCESSIVES DES RÔLES.

PERSONNAGES.	PORTE-SAINT-MARTIN.		THÉÂTRE-FRANÇAIS.		PORTE-SAINT-MARTIN.		THÉÂTRE-FRANÇAIS.	
	Dateur :	1838.	10 février 1873.	1885.	20 avril 1907.	Dateur :	1885.	20 avril 1907.
MARION.....	M ^m Dorval.	M ^m Dorval.	M ^{lle} Favart.	M ^{me} Sarah Bernhardt.	M ^{lle} Bartet.	Administrateur général :	Administrateur général :	Administrateur général :
DIDIER.....	MM. Bocage.	MM. Beauvallet.	MM. Mounet-Sully.	MM. Marais.	MM. Albert Lambert.	M. Jules CLARETIE.	M. Jules CLARETIE.	M. Jules CLARETIE.
LOUIS XIII.....	Gobert.	Geffroy.	Bressant.	Philippe Garnier.	Mounet-Sully.			
SAVERNY.....	Chéri.	Menjaud.	Delanay.	Pierre Bertou.	Le Bary.			
NANGIS.....	Auguste.	Desmousseaux.	Maubant.	Dumaine.	Paul Mounet.			
L'ANGELY.....	Provost.	Provost.	Got.	Léon Noël.	Georges Berr.			
M. DE LAFFEMAS.....	Jemma.	Auguste.	Febvre.	Cosset.	Leloir.			
M. DE BELLEGARDE.....	Valter.	Marius.	Martel.	Henri Lugnet.	Louis Delaunay.			
BRICHANTEAU.....	Davesne.	Mirecourt.	Prudhon.	Volny.	Numa.			
GASSÉ.....	Edouard.	Leroy.	Boucher.	Paul Rency.	Delbilly.			
BOUCHAVANNES.....	Matis.	Monlaur.	Charpentier.	Ledien.	Dessannes.			
RGCHERBARON.....	Blés.	Mathieu.	Joliet.	Joliet.	Esquier.			
VILLAC.....	Monval.	Arsène.	Joumart.	Angelo.	Brunot.			
MONTESAT.....	Sevrin.	Fonta.	Garraud.	Rosny.	Grandval.			
CHARNACÉ.....	Colson.	Achard.	Toulout.			
LE SCARAMOUCHE.....	Moessard.	L. Monrose.	Baré.	Gardel.	Joliet.			
LE GRACIEUX.....	Serres.	Régnier.	Thiron.	Gréssonnois.	Truffier.			
LE TAILLEBRAS.....	Granger.	Colson.	Coquelin cadet.	Piron.	Ravet.			
LE CRIEUR PUBLIC.....	Visnot.	Dailly.	Kime.	Samson.	Siblot.			
LE CAPITAINE QUARTENIER.....	Héret.	Brévaane.	Vaillant.	Riva.	Roussel.			
UN GÉOLIER.....	Visnot.	Monlaur.	Mazoudier.	Falconnier.			
UN GREFFIER.....	Fonbonne.	Beaune.	A. Michel.	Gaudy.			
DAME ROSE.....	M ^{me} Caumont.	M ^{lle} Adeline.	M ^{lle} Pauline Granger.	M ^{me} P. Boulanger.	M ^{me} Lherbay.			

Des Seigneurs du lever du Roi. — Des Ouvriers. — Des Comédiens de province. — Gardes, Peuple, Gentilshommes, Pages.

8 - Marion de Lorme et la critique -
Archives BN

« *Marion de Lorme* longtemps promise fut longtemps attendue. Deux questions s'étaient attachées à elle, question politique, question littéraire.

Tout le monde connaît la première, passons vite sur elle : cependant répétons, car les choses d'honneur et de conscience ne peuvent être trop longtemps répétées, que Victor Hugo aima mieux faire *Hernani* en dix-neuf jours que d'accepter une pension de 4,000 francs que lui offrait comme indemnité M. de la Bourdonnaye, et il eut raison. *Hernani* réussit, l'homme de lettres garda son indépendance; le gouvernement proscripteur tomba, l'œuvre de génie survécut jeune et chaude d'intérêt, fut jouée et réussit.

... Lorsque M. Hugo composa *Marion de Lorme*, la censure interdisait formellement sur le théâtre l'entrée de tout personnage à

robe rouge ou noire. Richelieu resta donc, pour ainsi dire, derrière la toile de fond et de là fit mouvoir, inaperçu, le vaste drame qui commence dans un boudoir et finit sur un échafaud.

Un homme médiocre, lors de l'abolition de la censure, aurait cru tirer meilleur parti de Richelieu vu que de Richelieu deviné, et vite il se serait empressé de tirer par les pieds ou les cheveux le cardinal sur la scène. M. Hugo a compris que là n'était pas le véritable effet, que mieux vaut parler à l'imagination qu'aux yeux, à l'intelligence qu'à la matière, et l'œuvre qui ne pouvait que perdre à être retouchée est restée ce qu'elle était. Seulement, poussant la délicatesse à l'excès peut-être, l'auteur a voulu attendre l'assouplissement des haines, et s'est imposé la plus dure condition que puisse s'imposer un auteur, celle de retarder d'un an un succès que tous ses amis lui présentaient comme grand, sûr et beau. C'est que M. Hugo est de cette rare classe d'hommes qui ont le respect des choses passées à un plus haut degré que le respect des choses qui existent.

... Succès immense, succès mérité en dépit de ceux qui prétendent que le drame n'est plus possible et devant lesquels il ne suffit pas de marcher pour prouver le mouvement. »

La Revue des deux mondes

1831

W Avec cette puissance d'intelligence et cette vigueur de compréhension qu'on lui connaît, M. Victor Hugo a saisi tout ce que ce nom de femme perdue renfermait de sens et de profondeur. Il a vu derrière elle la fronde ricaneuse, les seigneurs faisant la débauche pour agir encore, et les dernières angoisses de la féodalité agonisante se révélant encore par le désordre et la débauche faite de mieux. Il a vu non la courtisane, mais l'emblème de toute une société.

... Le poète a vu tout cela dans le boudoir de Marion, puis il s'est demandé comment jeter au milieu de cette scène la naïveté de la poésie et l'accent lyrique de la passion. Il a voulu que la courtisane fût aimée par un honnête jeune homme qui ignore l'état de Marion et ne sait rien de sa vie...

Là est tout le ressort tragique du drame, c'est de cette source d'émotions qu'il jaillit.

Cette combinaison est pathétique, hardie et belle.

... On voit d'après quelles données le drame a été conçu. C'est une tragédie de passion à laquelle l'histoire se mêle pour la dominer, un roman de vie privée dont les faits publics de nos annales constituent le véritable fond, un nom de femme déshonorée qui sert de prétexte à un commentaire héroïque.

... La critique peut s'exercer sur les taches de cette œuvre, elle peut surtout s'attaquer au personnage de Louis XIII, fortement tracé, mais dont la niaiserie est peut-être trop en relief. Pour nous, encourageons, soutenons dans sa route laborieuse et éclatante l'un des hommes de ce temps qui ont remué le plus d'idées, éveillé le plus d'enthousiasmes et de colères (deux hommages pour le talent) et secoué le plus violemment la paresseuse indifférence de notre siècle. ●

La Revue de Paris

1831

L'*Avenir*, le journal de Charles de Montalembert, après avoir donné un portrait de Marion, créature d'impureté, ajoute :

« Nous n'avons pas le courage de reprocher à M. Hugo de ne pas nous avoir offert cette Marion-là. Au contraire, nous serions tentés de le remercier d'avoir épargné à nos regards, dans ce qu'il avait de dégoûtant, le tableau de cette noblesse que l'astre naissant du despotisme absorbait dans son orbite et qui courait à sa ruine à travers la débauche et la flatterie. Il appartenait au poète qui nous avait révélé dans Doña Sol le secret de cet amour castillan, inséparable de l'honneur, qui fait le charme des héroïnes de Calderon, il appartenait au romancier qui, avec de la fange, avait fait cette créature si belle, si pure, si aérienne, l'Esmeralda, de purifier, en la touchant, cette autre boue que l'histoire appelle Marion de Lorme. »

Le critique anonyme s'exprime ainsi sur le troisième acte :

« Cet acte est admirablement rempli, peut-être un peu trop largement développé et trop fortement contrasté.

... Nous voudrions aussi dire ce miracle de la langue française, si variée, si inépuisable, cette richesse d'expression que l'auteur

pousse jusqu'à la prodigalité, cette puissance merveilleuse du style, et à côté, relever cette redondance et cet élan quelquefois trop sublime qui trahissent le poète pindarique. »

L'Avenir - 1831

Le critique juge ainsi le quatrième
acte :

« Cet acte est sans contredit le meilleur de l'ouvrage. Il y a de belles choses dans l'esquisse du caractère de Louis XIII, dans la peinture des souffrances et des faiblesses de ce roi timide et malade qui sent peser sur lui la lourde main du cardinal et n'ose point la repousser de son sceptre royal.

... Il y a dans cet acte un luxe d'hémistiches sur les têtes coupées qui passe toute imagination. Nangis adresse au roi une tirade de cinquante vers sur les sanglantes exécutions de Richelieu, et de deux vers en deux vers une tête tombe avec la rime. »

Le National - 1831

« Nous parlâmes ensuite de Victor Hugo, disant à quel point sa trop grande fécondité nuisait à son talent. « Comment ne pas abîmer et gâter le plus beau talent, dit Gœthe, quand on est assez hardi pour écrire en une seule année deux tragédies et un roman, surtout s'il semble bien qu'on travaille pour ramasser d'immenses sommes d'argent. Je ne lui fais pas un crime de vouloir s'enrichir, non plus que de s'efforcer à récolter les lauriers du jour ; mais s'il aspire à une gloire durable, il doit

d'abord commencer par écrire moins et travailler davantage. »

Gœthe analysa ensuite *Marion de Lorme* et chercha à me faire comprendre que ce sujet ne peut offrir la matière que pour un seul acte, excellent et fort tragique, mais que l'auteur, pour des considérations d'un ordre tout secondaire, fut amené à étendre démesurément son sujet sur cinq longs actes. « Ainsi, ajouta Gœthe, nous avons seulement eu le plaisir de voir le poète réussir dans la description des détails, ce qui, du reste, est déjà quelque chose. » »

Conversations de Gœthe
avec Eckerhmann

1^o Décembre 1831

u ... Depuis *Cromwell*, *Hernani* et *Marion* ont donné la mesure dramatique de M. Hugo. On peut pressentir dès à présent la carrière qui lui reste à parcourir, et qui promet d'être féconde et glorieuse. Il choisira dans l'histoire des époques solennelles, des caractères ennemis; il empruntera au passé quelques éléments de réalité, mais il ne s'en tiendra pas à la lettre des traditions. Il prendra d'un

roi plutôt son nom qu'un symbole pour sa pensée, que sa vie et les faits dont elle se compose. C'est ce qui explique pourquoi Charles-Quint, Louis XIII et Richelieu sont devenus sous sa plume si infidèles au souvenir qui nous en reste.

L'histoire, pour Victor Hugo, n'est que l'horizon de la plaine où se joue sa fantaisie, le cadre de la toile où il trace ses figures.

Mais pour le drame qu'il veut faire, qui tient de l'ode et de l'épopée, l'érudition historique ne servirait de rien. Il se préoccupe de la pompe du spectacle, de la richesse des images, du dévouement chevaleresque, de l'amour ardent et naïf, plus volontiers et plus facilement que de l'analyse d'un caractère et du mécanisme des passions.

Toutefois, s'il ne se condamne pas à l'étude attentive et pratique de la société, il subira fatalement dans ses conceptions les conséquences d'une méditation solitaire; il inventera des fables monotones. Le jour n'est pas loin peut-être où il sentira la réalité de ce conseil. u

Gustave Flahche
de la Revue des deux mondes
15 Février 1832

« Constatons le succès qu'obtient en ce moment, la Comédie-Française, la reprise de *Marion Delorme*. Faire l'éloge de *Marion Delorme* est maintenant chose superflue. Quatre-vingts représentations et trois éditions successives valent le meilleur panégyrique du monde. Ce beau drame réunit la gravité passionnée de Corneille et la folle allure des comédies romantiques de Shakespeare; quelle variété de ton, quelle vivacité charmante et castillane! Comme tous ces beaux seigneurs qui ne font que traverser la pièce pour jeter l'éclair de leur épée et de leur esprit, parlent bien la langue cavalière et superbe du XVI^e siècle! Quel sincère accent de comédie! Voyez! voyez ce Taillebras, ce Scaramouche et ce Gracioso! Scarron lui-même, l'auteur de *Japhet d'Arménie* et de *Jodellet*, ne les eût pas dessinés d'un trait plus vif et plus libre. Et comme les larmes de Marion, perles divines du repentir, ruissellent limpide-ment sur tous ces visages grimaçants ou terribles! Quel charmant marquis que ce mauvais sujet de Gaspard de Saverny! Quelle mâle, sévère et fatale figure que ce Didier *de rien*! *Marion Delorme* est une des pièces de M. Hugo où l'on aime le plus à revenir; c'est un roman, une comédie, un drame, un poème où toutes les cordes de la lyre vibrent tour à tour. »

Théophile Gautier
9 Novembre 1839

4... Enfin c'est le cinquième acte, où se déroulent les plus belles scènes de douleur, d'amour, de folie, de furie, de désespoir, de colère et de divin pardon qui aient tenu jamais dans un drame humain, et qui éternellement laissera dans nos âmes le souvenir de Marion, brisée, échevelée, pleurant aux pieds de Didier et de Didier d'abord haineux, implacable, féroce comme l'amour, puis enfin, lorsque a sonné l'heure de la mort qui déchire les voiles et fait prévoir la vérité de tout, relevant dans ses bras, pressant sur son cœur et baisant ardemment sur son front adoré et charmant celle qui a été ici-bas toute sa pensée et toute sa vie.

... Comme *le Roi s'amuse* et comme *Ruy Blas*, *Marion de Lorme* est une œuvre double, c'est-à-dire qu'elle contient un drame abstrait et philosophique, auquel un tableau historique sert de cadre.

Le génie ayant toujours raison, je n'ai pas à examiner si Victor Hugo a bien ou mal fait de fondre et d'amalgamer ensemble les deux grandes formes shakespeariennes.

Ayant tout à créer à la fois, un théâtre nouveau et une langue poétique nouvelle rajeunie aux sources de l'épopée, de l'ode, de l'élégie, de la satire, puisque du passé récent et immédiat il ne restait plus rien, le titan de la poésie moderne dut mettre les bouchées doubles et entasser à la fois dans ses œuvres la création plastique, la pensée, le combat, la fantaisie et mille autres choses encore, car il était alors dans la situation d'un général d'armée qui, affamé et sans vivres, voit face à face plusieurs corps d'armée ennemis et qui doit sans trêve, sans repos et sans lassitude, improviser tout, même la vie et même la victoire. #

Théodore de Bauville
de *l'National* - 1873

« Viens, pauvre femme...

Y a-t-il des critiques qu'une aussi merveilleuse poésie n'emporte ? Toute la salle écoutait, haletante, ces vers si touchants et si harmonieux ; on ne pleurait point, car l'émotion que l'on sent à écouter ces morceaux magnifiques se mêle à je ne sais quelle admiration qui desserre le cœur et l'élargit.

... Il y a un caractère épisodique qui est, d'un bout à l'autre, soutenu d'une façon charmante, pleine de désinvolture, de crânerie et de gaieté insouciant, celui du marquis de Saverney. Voilà plus qu'il n'en faut pour justifier toutes les admirations. #

Francisque Sarcey
Le Temps - 1873

« Il y a ceux qui devant une femme tombée piétinent dans la boue pour l'en éclabousser et, si elle tente de sortir du ruisseau, l'y renfoncent du talon de leur botte vernie. Victor Hugo, lui, se penche sur la pauvre créature à terre et la relève.

... Ce que Didier fait de Marion, Alceste avait essayé de le faire de Célimène. Ici la guérison semblait plus facile, Célimène n'étant pas tout à fait une courtisane, et cependant Alceste avait eu beau dire qu'il la « purgeait des vices du temps », il avait eu beau lui donner l'exemple de sa probité implacable, la conseiller, la supplier, la menacer, l'adorer, la maudire, détester tous les hommes pour l'aimer davantage et n'aimant qu'elle, l'aimer de tout son amour et de toute sa haine; il avait eu beau, lui aussi, pardonner, et, quand tous quittaient et insultaient Célimène démasquée, lui offrir ce que Marion appelle « le ciel », elle avait refusé de l'y suivre. Célimène était restée Célimène.

C'est que, depuis Molière, il s'est passé une chose; la Révolution est venue.

... On n'est plus en prison dans le vice et au bagne dans le crime. On peut en sortir. C'est pourquoi Victor Hugo sauve celle dont Molière désespérait.

Marion de Lorme, c'est le Misanthrope — après la Révolution.

... Une des grandeurs du drame que la Comédie-Française a repris hier avec un éclat et un succès incomparables est d'avoir le premier, en plein théâtre et en plein chef-d'œuvre, prononcé la plus grande des paroles modernes: — Il n'y a plus d'enfer. »

Auguste Vacquerie
de Rappel - 1873

« M. Victor Hugo a raison d'écrire qu'il a derrière lui sa vie. C'est en contemplant son passé glorieux, c'est en fixant leurs regards attentifs sur le poème de sa jeunesse que les contemporains peuvent le comprendre, le juger et l'admirer.

... *Marion de Lorme* est écrit de génie; et si l'auteur dramatique se dérobe parfois, c'est toujours sous le manteau de pourpre du plus grand des poètes. »

Auguste Vitu
~~Auguste Vitu~~ Le Figaro - 1873

↳ *Marion de Lorme* est le premier en date des drames du poète, et c'est aussi le plus jeune. S'il n'a pas la fermeté magistrale, la certitude d'exécution souveraine qui marquèrent bientôt toutes ses œuvres, il a le charme de la jeunesse, son enthousiasme ardent et tendre, une candeur grave, une foi profonde, la fleur du génie. On y sent la verdure du « printemps sacré » littéraire qui régnait alors; un souffle lyrique y circule; les larmes y coulent comme de source vive. Dès que l'action lui ouvre une issue, la poésie pure bat des ailes et prend son essor. *Marion de Lorme* n'est pas le plus grand, mais il est peut-être le plus touchant de tous les drames de Victor Hugo. , ,

... A ce comble de l'humiliation, la courtisane se redresse, purifiée, presque glorifiée. Sa rédemption est complète. En touchant le fond, elle a atteint le sommet. Lorsque Didier la relève, enfin, et qu'il lui demande pardon à genoux, et qu'il répand, en vers sublimes, la pitié et l'absolution sur sa tête, le cœur est soulagé d'un poids étouffant. S'il n'avait point pardonné, c'est avec les pierres dont les Phariséens lapident la femme de l'Évangile qu'il aurait fallu combler son tombeau.

Marion ne se trompait pas, au premier acte : il y a du huguenot dans Didier. Il y a aussi du plébéien révolté et sombre, tel qu'on aimait à le peindre en 1830.

Il est trop évident qu'il n'est pas de son temps. Le nuage de mélancolie vague qui l'enveloppe n'aurait pu se former dans l'atmo-

sphère, claire et nette, du dix-septième siècle. Le poète a mis dans cette création toute lyrique les aspirations troubles et confuses qui chargeaient l'air de l'époque. Quelques années plus tard, il aurait précisé, d'un trait plus vivant, ce personnage nébuleux. Trop moderne pour le drame, il paraît maintenant légèrement vieilli. Le signe de fatalité qui le marque fait aujourd'hui l'effet d'une ride. Mais une grande flamme de cœur l'illumine encore; son orgueil est noble, son austérité est candide, et, lorsqu'au dénouement il exhorte à bien mourir son charmant et insouciant compagnon, on croit entendre un jeune Socrate prêchant Alcibiade condamné à boire avec lui la ciguë.

Le quatrième acte n'est, tout entier, qu'un sombre et superbe portrait historique. Louis XIII y revit de pied en cap, avec sa tristesse malade, sa méfiance ombrageuse, sa dure sécheresse, son vide intérieur, ses mornes enfantillages, ses révoltes d'écolier sournois contre Richelieu, bientôt ramenées à la soumission. Il y a là des traits qui creusent à fond les arcanes d'un caractère obscur et les font saillir au grand jour. 4

Paul de St Victor
de *Moniteur Universel*. 1873

« Quiconque a étudié d'un peu près le théâtre de Victor Hugo, abstraction faite des explications après coup des exégèses et des préfaces, quiconque s'est rendu compte des procédés du maître et s'est efforcé de comprendre les secrets de son génie, sait bien qu'en écrivant *Marion de Lorme*, il ne songeait pas plus à faire de la courtisane une sainte, comme dit l'oncle Césaire, qu'il ne voulut peindre dans la personne de Ruy Blas l'avènement au pouvoir du prolétaire.

La vérité, dans l'un comme dans l'autre cas, est qu'en artiste et en poète, il eut avant tout le dessein de forger à sa guise un poème dramatique.

... L'impression du drame sur le public de 1885 ne m'a pas paru différer beaucoup de celle qu'il produisit sur le public de 1873. Il se développe par gradations savantes et lentes

pendant les deux premiers actes, pour ne se nouer solidement qu'au troisième.

... À travers ces magnificences, ces merveilles de luxe et de goût, ce qui brille encore à l'égal des plus beaux bijoux, des plus étincelantes pierreries, des plus délicates ciselures, ce sont les vers de *Marion de Lorme*, qui donnent par eux-mêmes la triple sensation de la musique, de la lumière et de la couleur. »

Auguste Vitu
Le Figaro - 1885

« *Marion de Lorme* foisonne de vers de drame, d'élégie, d'ode, de comédie, qui sont une succession d'enchantements et de merveilles. Victor Hugo lui-même ne pourra guère, sur ce point, dépasser les beautés de son premier poème dramatique.

On se souvient que *Marion de Lorme* fut écrit trois mois avant *Hernani*, bien que représenté un an plus tard. Eh bien! du premier coup ce jeune homme de vingt-sept ans avait poussé jusqu'aux colonnes d'Hercule de son génie.

... L'auteur de *Marion de Lorme* appartient à cette race de mortels privilégiés auxquels il tombe du ciel des étoiles dans leur assiette, et qui, possesseurs de secrets sublimes, les forgent, les taillent, les cisèlent pour le charme, l'émotion et l'éblouissement de l'univers. »

Henri de Pène
Le Gaulois - 1885

U La reprise de *Marion de Lorme* a été fort brillante; elle sera fructueuse... Cette résurrection arrive à l'heure propice. Le public est tout à fait bien disposé en faveur de Hugo; on ne le boude plus, comme durant les dix années qui suivirent sa mort; on n'éprouve plus le besoin de réagir contre un excès d'idolâtrie. Hugo revêt la majesté, la sérénité classiques.

Mais c'est un jeune classique; il n'a pas eu le temps de se racornir, de se dessécher, de prendre une physionomie morose et scolaire. Malgré qu'il siège dans l'Olympe parmi les dieux, nous le sentons près de nous. Le bruit des tempêtes que soulevèrent ses œuvres n'est pas éteint, et quoique la bataille d'*Hernani* soit terminée, elle n'est pas cependant aussi lointaine que la bataille du *Cid*. On n'achète plus guère le Corneille «complet»; Hugo se vend comme du pain; chacun des libraires qui, sous une forme quelconque, rééditent ses quatre-vingts ou cent volumes, en tire d'immenses profits. Le grand écrivain est donc en pleine vogue, en pleine ascension. Une ferveur universelle l'entoure; et ce n'est pas une admiration rassise, consacrée par les siècles, un peu usée, c'est une admiration encore neuve, où il entre une part d'enthousiasme, d'étonnement. On n'a pas fini de découvrir les beautés de Victor Hugo; on est stupéfait de la variété, de l'ampleur de son génie.

... *Marion* nous transporte non point à l'année 1638, sous Richelieu, mais à l'année 1829, sous Charles X. Et c'est une jouissance rare, d'un ordre très délicat, d'y contempler, dans un éblouissement de feu d'artifice, l'imagination, la pensée, la sensibilité romantiques.

Tout s'y trouve. Didier incarne un des aspects de la génération d'alors, l'aspect ténébreux, fatal et meurtri. Les jeunes hommes, de 1816 à 1830, ou bien subissaient avec une stoïque résignation les coups du sort, ou bien s'insurgeaient contre eux avec violence. Ils étaient ou passifs — c'est le cas de Didier — ou révoltés — c'est le cas d'Antony. Ils mouraient dans l'accablement ou dans la fureur, dans l'exaltation mystique ou dans le blasphème, mais non sans prononcer de vastes discours... Didier est bien de son temps... Oh! oui... Quel frémissement dans le parterre, quand, sous les traits de l'acteur Bocache, il exhalait sa désespérance! Il ne peut plus guère nous inspirer qu'une émotion littéraire et rétrospective. Elle n'est pas exempte de charme. Nous prenons plaisir également à recueillir, dans le dialogue, un écho des luttes que soutenait Victor Hugo, chef d'école, émancipateur de la langue, artiste indépendant. L'allusion y abonde.

La douleur de Marion pleurant sur son amant et sur elle-même, la pitié qu'il lui accorde avant de mourir, ce duo égale en pathétique les plus sublimes scènes de *Polyeucte*. On n'y sent plus, comme ailleurs, les jeux d'une trop habile rhétorique. Marion est sincère, elle verse de vraies larmes. Quel crime a-t-elle commis? Ce crime, que Didier lui pardonne, c'est, pour le sauver, de s'être livrée à Laffemas. Or, elle a conscience de sa dégradation, contrairement à l'avis émis par George Sand dans un débat célèbre. La pudeur s'est éveillée en elle, en même temps que l'amour. Elle était réhabilitée, elle retombe: elle sent l'horreur de sa chute nouvelle. Elle n'aimait qu'un homme au monde, elle lui a immolé sa vertu, sa chasteté reconquises, et cela vainement, sans obtenir qu'il veuille accepter ce sacrifice. La situation est admirable. N'importe quel auditoire, en n'importe quel temps et quel pays, en sera touché. u

Adolphe Brisson
Le Temps - 1907

✓ C'est varié, c'est rapide, c'est fantasque, c'est plein d'imagination jeune, c'est éloquent de la façon la plus vulgaire et aussi de la façon la plus haute; c'est lyrique tantôt comme la plus banale des romances, tantôt — presque — comme la plus brillante des odes romantiques.

J'ai dit «rapide» tout à l'heure. Je m'explique et j'atténue un peu. En général ce qu'on admire le plus dans *Marion*, ce sont les deux derniers actes. Tout en y reconnaissant du mérite, je les trouve, au théâtre, un peu lents et longs; et ce sont plutôt les trois premiers que je trouve enlevés avec verve et avec entrain. 4

Emile Faquet - Le Journal des Débats - 1907

« Dois-je l'avouer ? ce qui me séduit le plus dans l'œuvre que la Comédie-Française vient de remettre à la scène avec beaucoup de soin et d'éclat, ce ne sont ni les tirades de Didier, ce grandiloquent bavard, ni la passion, parfois bien artificielle, de sa maîtresse. Mais quelle divination de l'époque dans les détails ! Quels admirables portraits tracés ! Quelle verve joyeuse ou sombre ! Quelle richesse d'invention ! Quels vers d'une souplesse, d'une vigueur, d'une légèreté à nulles autres pareilles ! Aucune trace de prétention, de préciosité, de recherche du rare et du raffiné dans cette libre expansion d'un cœur et d'un talent ! Je ne voudrais décourager personne, mais j'admire — malgré l'incontestable et inconcevable succès du théâtre en vers à notre époque — comme il peut se trouver des audacieux qui osent encore assembler des rimes tragiques ! »

François de Lion
L'Écho de Paris - 1907

« Que cela est beau! que cela est pur! et tendre! et si doucement sublime! Tout ce soir, nous avons été la proie extasiée du génie; et les larmes d'attendrissement étaient aussi des pleurs d'admiration et de joie.

... Nous sommes en face d'une manifestation de la grandeur humaine, et cette manifestation est d'autant plus admirable qu'elle est faite de charme et de miséricorde. Oui, la pitié, qui devint l'épouse du génie de Victor Hugo, l'auguste pitié, était déjà sa fiancée quand il écrivit *Marion de Lorme*. Voici un jeune homme beau, fou, ardent, qui s'est marié vierge à une jeune fille adorée! et à quoi pense son premier drame? à demander grâce pour la courtisane qui se régénérera dans l'amour. Ne voyez-vous pas tout ce que la demande du pardon pour la pécheresse, gagne de beauté dans le fait qu'il est sollicité par le très pur mari de celle qui n'a jamais eu besoin de pardon? Et Victor Hugo, par un prodige sans

exemple, par une possession actuelle de tout son soi-même futur — *totum suum esse simul habens*, selon le mot de saint Thomas — contenait déjà le créateur des *Misérables*. Marion de Lorme prédit, réalise déjà Fantine. D'ailleurs, c'est d'elle que sont issues — de la *Dame aux camélias* au *Ruisseau* — pour l'honneur de notre théâtre, toutes les amoureuses tombées en courtisanes, relevées en repenties; et il nous est impossible d'être ému par le souvenir évangélique de la Madeleine parfumant ses parfums aux pieds de Jésus, sans que s'érige en nous, comme une image-écho, non moins sacrée, Marion, rachetée de Laffemas, par le baiser, près de l'échafaud, de Didier! Mais à quoi bon dire — dire si mal — mon enthousiasme pour l'un des plus par-

faits chefs-d'œuvre de celui à qui la France doit la souveraineté universelle, sur toutes les races, de son génie.

... Et *Marion de Lorme* a été «la première rencontre» de Victor Hugo avec la Pitié. — J'ai dit notre joie d'avoir revu, sur la scène, ce délicat, souriant, aimable, héroïque, pathétique chef-d'œuvre. Remarquez qu'il nous enchante plus que jamais. Certains détails de verbe ou de facture technique qui, aux reprises déjà anciennes, avaient paru quelque peu démodés, ne le sont plus du tout; ils ont cessé de sembler surannés, parce qu'ils sont devenus classiques; et quand Victor Hugo intercale parmi les siens des vers de Corneille, pas de différence. C'est ainsi qu'*Hernani* est devenu le frère du *Cid*. »

Catulle Mendès
Le Journal - 1907

9 - Victor Hugo répond à la critique
Archives BN

Victor Hugo répond à la Critique

1831

u Quand l'auteur du drame intitulé *Marion de Lorme* essaya de faire parler les personnages d'une action tragique comme parlent

les hommes dans la nature, ce fut un clameur dans la critique et dans le public, lequel crie volontiers à la suite. Je me rappelle que ce passage du quatrième acte, entre autres, excita une indignation générale :

...
C'est lui qui commandait l'artillerie au siège
De la Rochelle.

Holà! qu'est ceci? mais c'est de la prose!
de la mauvaise prose! *Au siège — De la*, voilà
un rejet impertinent! il n'y a que ces mes-
sieurs les romantiques pour de tels enjambe-
ments! *C'est lui qui commandait l'artillerie*, mais
on ne dirait pas autrement dans *le Moniteur!*
Quelle platitude! *Au siège de la Rochelle!* et
c'est tout! et c'est un poète qui parle ainsi
d'un des événements les plus remarquables
de l'époque de Richelieu! La langue, et le
style et le vers français en sont là! O grand
siècle! ô Racine! etc., etc.

Si, au lieu de cela, l'auteur eût dit :

Dans ces jours détestés où la France en alarmes
Sur ses rebelles fils nous vit tourner nos armes,
C'est lui, c'est ce vieillard...

Ou mieux, car il s'agit d'un archevêque :

C'est ce pontife saint dont les ordres prudents
Guidaient dans les hasards ces Centaures ardents
Qui savent, dans les jeux de Mars et de Bellone,
Embraser les volcans du salpêtre qui tonne,
Et régler, d'un habile et méthodique effort,
Les bronzes menaçants qui vomissent la mort.

On se fût extasié.

N. B. — *Régler les bronzes* est une beauté.
C'est hardi. *Dans les basards, dans les jeux*,
répétition énergique, ou pour le moins, né-
gligence heureuse. *Ces centaures ardents*. Pour-
quoi *centaures*? on ne sait pas au juste, mais
c'est beau. Les *qui* et les *que*, dans ce genre
de style, sont un ornement. u

10 - Marionnette : une parodie de
Marion de Lorme - Archives BN

6888

Marionnette

PARODIE

en cinq actes et en vers,

DE MARION DELORME,

PAR MM. DUPEUTY ET DUVERT,

Représentée, pour la première fois,
à Paris, sur le théâtre national
du Vaudeville,
le 29 août
1831.

ALLEZ votre chemin!
Marion Delorme, act. 1, v. 10.

PRIX: 1 FR. 50 C.



PARIS.

J. N. BARBA, LIBRAIRE,

PALAIS-ROYAL, GRANDE COUR, DERRIÈRE LE THÉÂTRE-FRANÇAIS

1831

YTh.
11226

MARIONNETTE,

PARODIE EN CINQ ACTES.

!!!.....!!!.....!!!.....!!!.....!!!

ACTE I.

Une chambre à coucher, un lit, une table, une chandelle allumée, une
fenêtre au fond.



SCENE PREMIERE.

CUIRVERNI, MARIONNETTE, *assis près l'un de l'autre.*

MARIONNETTE.

J'éprouve à vous revoir un plaisir infini ;
Mais je veux être seule.

CUIRVERNI.

Ah!

MARIONNETTE.

Partez, Cuirverni.

CUIRVERNI.

Comment? depuis six mois que je ne vous ai vue
Vous me mettez dehors comme un être qui pue ;
Qu'ai-je donc après moi pour qu'on me chasse ainsi?
Je ne vois rien pourtant.

MARIONNETTE.

J'attends quelqu'un ici,

Puisqu'il faut vous le dire.

CUIRVERNI.

Ah! la farce est très bonne.

Je comprends.

MARIONNETTE.

Vous sentez que si cette personne
Vous trouvait...

CUIRVERNI.

Je comprends qu'on serait très vexé.

MARIONNETTE.

Oui, souvent par un tiers on est embarrassé.

CUIRVERNI.

Je comprends, je sais très bien l'allégorie.
Vous attendez quelqu'un; un homme, je parie.
Ah! ce n'est pas à moi qui suis un fin matois
Qu'on a besoin de dire une chose deux fois.

MARIONNETTE, *à part.*

Je croyais sur ma foi qu'il m'allait chercher noise.

CUIRVERNI.

Ainsi donc, mon amour, vous faites à Pontoise
L'état que vous faisiez autrefois à Paris?
Vous êtes...

(Il lui parle à l'oreille.)

MARIONNETTE.

A peu près.

CUIRVERNI.

Parfaitement compris.

Eh bien! j'en suis ravi; c'est un état, ma reine,
Que nos anciens auteurs n'avaient pas mis en scène.
Je vois avec plaisir les immenses progrès
Que, depuis l'an dernier, l'art dramatique a faits.
Et pourquoi donc avoir quitté la capitale?

MARIONNETTE.

La concurrence était trop grande.

CUIRVERNI.

Ah! déloyale.

MARIONNETTE, *étonnée.*

Pourquoi m'appellez-vous ainsi?

CUIRVERNI.

C'est pour rimer;

Puisque je parle en vers, pouvez-vous m'en blâmer?
De grace, dites-moi, chère Marionnette,
Quel diable de projet vous passa par la tête?
A Pontoise venir me chercher des rivaux;
Mais Pontoise jamais n'a produit que des veaux:
C'est le fruit du pays, et pour toute merveille
Les champs et les jardins sont infectés d'oseille.
Ah! sur un pareil sol la vie est un fardeau:
Que peut-on faire ici? sinon du fricandeu.

MARIONNETTE.

Mais vous qui criez tant, que venez-vous donc faire
A Pontoise?

CUIRVERNI.

Qui? moi! je suis fonctionnaire.

MARIONNETTE.

Quoi!... vous avez quitté?... vous n'êtes plus censeur?...

CUIRVERNI.

Je suis mouchard.

MARIONNETTE.

Ah! bah!

CUIRVERNI.

Ma parole d'honneur,

Et je viens pour remplir un mandat politique ;
Je viens dans ce pays guetter la république ;
Je crois que je la tiens, mais je n'en suis pas sûr...
Hier, je vis un homme accroupi près d'un mur!...
Hum!... mais pour la saisir, il faut bien de l'astuce.
T'arriva-t-il parfois de chercher une puce?

MARIONNETTE.

Très souvent.

CUIRVERNI.

Quand dessus on croit mettre le doigt,
L'insecte malveillant saute en un autre endroit ;
C'est justement le tour que fait la république.
Depuis plus de six mois, de boutique en boutique,
Et de cave en grenier, nous la suivons partout ;
Quand on croit la tenir, on ne tient rien du tout ;
Elle est toujours ailleurs.

MARIONNETTE, *d part.*

Ah! quel tourment j'éprouve!

(*haut.*)

Mon monsieur va venir; Cuirverni, s'il vous trouve,
Je suis perdue.

CUIRVERNI.

Un mot!

MARIONNETTE, *d part.*

Dieu! quel affreux bavard.

(*haut.*)

Songez donc, Cuirverni, qu'il est minuit un quart ;
Vraiment, je crains pour vous quelque triste rencontre.

CUIRVERNI.

Vous avancez.

MARIONNETTE.

Du tout, voyez à votre montre.

CUIRVERNI.

Ma montre! dès long-temps elle est en pension ;
Ma montre! elle a fini son éducation
Depuis qu'elle étudie.

MARIONNETTE, *à part.*

Ah! grand dieu, quel supplice!

Il ne s'en ira pas! que le ciel le bénisse!

(*haut.*)

Allons, jusqu'au plaisir, mon cher, de vous revoir.

CUIRVERNI.

Avant de m'évader je voudrais bien savoir

Quel est mon successeur.

MARIONNETTE.

Eh! mais, que vous importe?

CUIRVERNI.

Est-ce un grand? un petit?

MARIONNETTE.

Que le diable t'emporte!

Avec tes questions! (*haut.*) C'est un... un maigriot.

CUIRVERNI.

Son nom?

MARIONNETTE.

Je le connais sous le nom d'Idiot!

CUIRVERNI.

Idiot! c'est un nom bien caractéristique.

MARIONNETTE.

Et qui lui convient, tant au moral qu'au physique.

CUIRVERNI.

Vous aime-t-il?

MARIONNETTE.

S'il m'aime? il pousse des hélas!

Il pousse des soupirs à faire fuir les chats;

Il se met à genoux quand son ardeur l'emporte.

CUIRVERNI.

Eh! mais, c'est un Colin, c'est un dessus de porte,

Un trumeau.

MARIONNETTE, *baissant les yeux.*

Devant vous je puis parler sans fard,

Il me croit... bien novice.

CUIRVERNI.

Oh! l'excellent jobard!

Il est donc bien prouvé que toujours dans ce monde

La graine de niais sera la plus féconde.

MARIONNETTE.

Mais il peut arriver; partez.

CUIRVERNI.

Je vais filer.

SCENE III.

MARIONNETTE, IDIOT.

(*Il a une échelle à la main, il la place près de la fenêtre.*)

MARIONNETTE, *ouvrant.*

A la fin vous voilà. Le diable vous emporte !
Pourquoi venir si tard ?

IDIOT.

J'étais près de la porte ;

Je n'osais pas entrer.

MARIONNETTE, *à part.*

Je m'en étais douté.

Il est, sur mon honneur, trop bête, en vérité,
Et je ne sais pourquoi j'ai aimé cet automate.

IDIOT.

Oh ! je vous aime tant.

MARIONNETTE.

Ce sentiment me flatte.

Mais, est-ce pour cela que vous restiez en bas ?

IDIOT.

Je me disais, avant que d'achever ce pas...

MARIONNETTE.

Vous acheviez un pas ? Vous dansiez sur la porte ?

IDIOT.

Mais, non. Je me disais, tant ma crainte était forte.

Je me disais : là-haut en montant au premier,

Et la seconde porte en tournant l'escalier,

Est un ange venu de la voûte éternelle,

Une quasi-Sylphide, un Séraphin femelle.

MARIONNETTE.

Ah ! c'est trop me flatter. J'ai bien quelques appas.

Mais...

IDIOT, *vivement.*

Laissez-moi finir, ne m'interrompez pas...

Oserai-je approcher de cet objet céleste !

Moi, qui suis un maudit, et de plus un funeste.

MARIONNETTE.

Vous êtes un funeste ?

IDIOT.

Oui, certes, j'en suis un ;

C'est assez malheureux.

MARIONNETTE.

Le mot n'est pas commun,
Pourtant l'expression me semble hasardée.

IDIOT.

Je méprise le mot, je ne tiens qu'à l'idée.
Pourrai-je, me disais-je, affronter son regard?
Moi, que suis-je auprès d'elle? un crapaud, un lézard.
Non, sur le seuil du temple on adore la vierge.
Et j'étais sur le point de faire achat d'un cierge,
Et puis, de le tenir sur la porte allumé;
Par malheur l'épicier était déjà fermé.

MARIONNETTE.

Cette dévotion, bien qu'elle soit courtoise,
Eût fait rire aux éclats la ville de Pontoise.

IDIOT.

Comment donc vous prouver mon tendre dévouement !
Parlez, Marionnette! Ah! parlez promptement.
Que de vos doux accens mon ame soit ravie!
Puis, je vous conterai l'histoire de ma vie.
Voulez-vous?

MARIONNETTE.

Soyez-vous.

IDIOT, *naïvement.*

Oui, quelquefois, du nez.

MARIONNETTE.

Je vous dis de vous seoir. Soyez-vous.

IDIOT.

Pardonnez!

J'entendais, *saignez-vous?*

MARIONNETTE.

Oui, le mot est gothique;
Mais vous n'entendez rien au style dramatique.
Eh bien! asseyez-vous. Aimez-vous mieux cela?

IDIOT.

Oui, je le comprends mieux.

MARIONNETTE.

Soit. Asseyez-vous là;
Et puis vous me ferez, puisque c'est votre envie,
Le récit ennuyeux de toute votre vie;
Et si je m'endormais (ce que je ne crois pas),
Alors, pour m'éveiller, tapez-moi sur le bras.
Vous entendez?

IDIOT.

Très bien. Ainsi donc je commence :
Mon nom est Idiot...

MARIONNETTE.

Je le savais d'avance ;
Après, en avez-vous un autre ?

IDIOT.

Mon Dieu, non !
Et celui-là me sert de nom et de prénom.
Pourtant je suis peut-être un enfant légitime ,
Mais mes nobles parens ont gardé l'anonyme ;
J'espère cependant les connaître plus tard.

MARIONNETTE.

Mais provisoirement, vous vous trouvez bâtard.

IDIOT.

Vous avez dit le mot. Je me trouve, ma chère,
Bâtard, pour le moment. Ma respectable mère,
Ayant quelques raisons pour craindre le cancan,
Me déposa mioche à l'hôpital de Caen.
A l'âge de trois ans j'étais déjà fort triste,
J'étais sombre, grognon, gourmand et royaliste.

MARIONNETTE, *à part.*

Royaliste à trois ans ! Ah ! le petit coquin !
Il est vrai qu'à douze ans on est républicain.

IDIOT.

J'étais d'une maigreur à nulle autre pareille ;
J'allais crever d'ennui lorsqu'une femme vieille
Et du peuple (veuillez noter l'expression)
Voulut dans son logis me prendre en pension.
Mais cette vieille gueuse était acariâtre,
Et du matin au soir me battait comme plâtre.
Enfin elle mourut, me laissant tout son bien ,
Trente-cinq francs de rente.

MARIONNETTE.

Ah ! c'est peu.

IDIOT.

Je crois bien

Que c'est peu ; n'ai-je pas bien raison d'être triste ?
Je ne possède rien que cela, *dont j'existe.*

MARIONNETTE, *à part.*

Ce garçon a vraiment des mots qui sont à lui.
Dont j'existe !

IDIOT.

Voulant échapper à l'ennui,

Et trouvant que d'ailleurs la vie était amère,
(Car je la dégustais depuis vingt ans, ma chère,
J'avais bien eu le temps d'en remarquer le goût.)
Je voulus voyager, me promener partout
Comme le juif errant, dont parle l'Écriture.
Je partis seul, à pied, n'ayant pas de voiture;
Je traversai les monts, je traversai la mer,
Et lorsque je revins, j'étais encore amer.

MARIONNETTE.

C'est avoir du malheur.

IDIOT.

C'est vraiment déplorable.

Convenez avec moi que c'est inconcevable :
Passer à voyager et ses nuits et ses jours
Pour n'être pas amer, et puis l'être toujours.

MARIONNETTE.

C'est vraiment le guignon qui contre vous conspire.

IDIOT.

~~Je ne me honte à rien où je ne me déchire ;
Regardez mon habit dans quel état il est,
Mon pauvre pantalon, et même mon gilet.
Me trouvant à Paris, errant et sans ressource,
J'allais me promener le soir devant la Bourse ;
(La mienne était à sec) pour la première fois ;
C'est là que j'entendis le son de votre voix,
Marionnette ! O ciel ! comme elle fut émue,
Mon ame, lorsqu'à moi vous êtes apparue !
Qu'avec bonheur sur vous mon regard s'arrêta !
J'avais devant les yeux l'image de Vesta,
Chaste divinité qu'on adorait à Rome.
En me prenant le bras, vous me dites : « Bel homme ! »
Interdit et muet je regardai soudain
Cet ange de vertu qui me tenait la main ;
Car vous teniez ma main qui tremblait dans la vôtre.
Pardon, me dites-vous, je vous prends pour un autre ;
Vous avez tellement les traits et le regard
De mon cousin germain, Nicolas le jobard,
Que sans être coupable on peut bien s'y méprendre.
Moi, j'allais riposter ; vous ne pûtes m'entendre,
Car vous m'aviez quitté pour empoigner le bras
D'un grand monsieur, en bleu, que je ne connais pas ;
C'était votre cousin, sans doute, il me le semble,
Car, sans plus de façons vous flâtes ensemble,~~

~~MARIONNETTE, allant pour lui baiser les mains et s'arrêtant tout à coup.~~

Oh non! c'est trop cocasse.
Si l'on t'a condamné, du moins sois contumace!

IDIOT.

Cette femme est vraiment d'un étrange acabit.
Eh! mais, c'est un chardon qui tient à mon habit.

MARIONNETTE.

Viens, viens, je te suivrai, je serai ta compagne;
Tu choisiras le lieu, la Chine ou la Bretagne,
Peu m'importe; mais viens, mon ange, mon trésor.

IDIOT.

Tu pourrais rester là pendant trois ans encor,
C'est-à-dire jusqu'en mil huit cent trente-quatre,
Je ne bougerais pas. Je suis un homme en plâtre.

MARIONNETTE, *d part.*

Ah! grand Dieu! ciel de Dieu! qu'il a bien dit le mot!
(*avec résolution.*)

Comment, gros malheureux, tu résistes?

CUIVERNI, *soulevant sa tête.*

Le sot!

IDIOT.

Conçois donc ma raison, car je la crois exacte :
Si je pars, il faudra trouver un sixième acte;
Et si les cinq premiers ont si peu de succès,
Que serait le sixième?

CUIVERNI, *d part.*

Un acte de décès!

(*Il tire son étui, le pose sur la table; et pendant tout le reste de la scène il met des épingles sur sa manche.*)

Acte V

SCENE V.

LES MÊMES, LAVEMAS, GENDARMES.

MARIONNETTE, *d'un air content.*

Ah! l'on vient te chercher, c'est bien fait.

IDIOT.

Comment faire?

MARIONNETTE.

A présent tâche un peu de te tirer d'affaire.

IDIOT, *d'un air sombre.*

La chose est embrouillée. Il faut des yeux de lynx
Pour voir clair à tout ça.

MARIONNETTE.

Ah ! j'ai mal au larynx.

Je ne peux plus crier.

LAVEMAS, *frappant sur l'épaule de Cuirverni.*

Et vous, second coupable,
Que faisiez-vous donc là, penché sur cette table ?

CUIRVERNI.

Ma foi, j'avoue un fait, mon excellent ami,
C'est qu'en les écoutant je m'étais endormi.

LAVEMAS.

Vous n'êtes pas le seul.

IDIOT.

Ah ! çà, le commissaire,
Il serait temps, je crois, de terminer l'affaire.
Je m'ennuie à crever, moi, dans cette prison,
Je voudrais m'en aller.

LAVEMAS.

Vous avez bien raison.

Seul, le juge de paix peut entendre la cause.
Il va bientôt venir, exposez-lui la chose ;
C'est pour vous soutenir un bien puissant appui ;
Mais tenez, le voilà.

SCENE VI.

LES MÊMES, LE JUGE DE PAIX, *porté dans une tente de Marionnettes, par quatre gendarmes, PAYSANS, PAYSANNES.*

IDIOT.

Quoi ! là-dedans, c'est lui !
Arrêtez ! arrêtez ! Je prétends qu'on me juge.

LE JUGE DE PAIX.

Depuis quand le coupable arrête-t-il le juge ?

IDIOT.

O toi, qui que tu sois, curé, juge ou préfet,
Viens nous juger sans haine et sans crainte !

LE JUGE DE PAIX.

C'est fait.

Le public éclairé, qui juge en conscience,
Vous rend justice à tous, en fuyant l'audience.

MARIONNETTE.

Vous trouvez donc coupable, alors, leur action ?

LE JUGE DE PAIX.

Elle n'est pas coupable, elle est absurde.

IDIOT.

Bon !

Merci !

Bien obligé.

CUIRVERNI.

LE JUGE DE PAIX.

L'auteur, dans cette circonstance,
Semble avoir un peu trop compté sur l'ignorance
De ce pauvre public. A chaque scène il ment,
Quand avec de l'histoire on veut faire un roman,
Il faut tâcher au moins que chaque personnage
Ait un peu de lui-même, et parle son langage.
Mais Marion Delorme en femme à sentiment,
Suivant un va-nus-pieds qu'elle a pris pour amant!
Mais du fils de Henri faire un royal jocrisse!
Compter pour être absous sur les pleurs d'une actrice!
C'est trop fort. Suffit-il de se dire : Je vais
Mettre quinze bons vers dans deux mille mauvais,
Et l'on m'applaudira? Non, cette règle est fautive,
C'est trop peu de poisson pour une telle sauce.
Et bien que les bravos aillent en *crescendo*,
La recette toujours va *degringolando*.

IDIOT, consterné.

Merci!

MARIONNETTE.

Bien obligée!

CUIRVERNI.

A l'arrêt je m'oppose,
Je tiens la pièce bonne, et n'y vois qu'une chose:
C'est que si le succès fait courir tout Paris,
Les épingles bientôt deviendront hors de prix.
(On aperçoit un sac vide qui traverse le théâtre.)

MARIONNETTE, effrayée.

Grand Dieu!

IDIOT et CUIRVERNI.

Qu'a-t-elle donc?

MARIONNETTE.

O ciel! quelle disgrâce!

Regardez, regardez... la recette qui passe.

FIN DU CINQUIÈME ET DERNIER ACTE.

11 - La lecture de Marion de Lorme
chez Victor Hugo - Alain Decaux

La lecture du manuscrit de *Marion de Lorme* chez V. Hugo

L'ami Taylor — fait baron par le roi quatre ans auparavant — et qui préside aux destinées de la Comédie-Française, a su, l'un des premiers, que le *drame* était achevé. Il a demandé une lecture. Aussitôt des billets de la main de Hugo partent dans toutes les directions. Dumas en reçoit un, le conviant pour le 12 juillet à entendre *Marion de Lorme* rue Notre-Dame-des-Champs. Frémissant, le futur auteur des *Mousquetaires* y court. Il découvre que l'appartement est rempli d'une foule de gens dont certains lui sont inconnus. Tout ce monde se tasse tant bien que mal dans le petit salon. Voici Alfred de Musset, Alfred de Vigny, Mérimée, Soumet, Villemain, Sainte-Beuve, Magnin, Armand et Louis Bertin, Emile et Antoni Deschamps, Frédéric Soulié, Balzac et toute une société de peintres, les familiers de la maison: Delacroix, Louis Boulanger, Devéria. Et d'autres encore, tels que Mme Tastu et Édouard Turquety. Dumas n'en croit pas ses yeux. Il n'oubliera jamais cette lecture. Les autres témoins non plus. L'un d'eux, Turquety, évoquera Hugo lisant lui-même et lisant bien: « Il faut avoir vu cette belle et admirable figure, et surtout ses yeux fixes, un peu égarés, qui dans les moments passionnés brillaient comme des éclairs. » On écoute, dans une attention tendue, une sympathie de plus en plus émerveillée. D'emblée, le cher Dumas juge que le premier acte est un chef-d'œuvre: « Il n'y a rien à y reprendre, à part cette manie qu'a Hugo de faire entrer les personnages par les fenêtres, au lieu de les faire entrer par les portes et qui se trahissait là, chez lui, pour la première fois. » A mesure pourtant que Hugo poursuit sa lecture, l'enthousiasme de Dumas se tempère de mélancolie: « Je sentais que j'étais loin de cette forme-là, que je serais longtemps à y atteindre, si j'y atteignais jamais. » Il ajoutera d'ailleurs: « On m'eût demandé dix ans de ma vie en me promettant qu'en échange, j'atteindrais un jour à cette forme, je n'eusse point hésité, je les eusse donnés à l'instant même! » Dumas est assis près de Taylor. Au dernier vers, le baron se penche vers lui:

— Eh bien, que pensez-vous de cela?

— Je dis que nous sommes tous flambés, si Victor n'a pas fait aujourd'hui sa meilleure pièce.

Déjà chacun se précipite, veut serrer la main de Hugo, lui dire sa joie, son bonheur: « Le petit Sainte-Beuve tourne autour du grand Victor... L'illustre Alexandre Dumas qui n'avait pas encore fait schisme, agitait ses énormes bras avec une exaltation illimitée. » Dumas va même jusqu'à se saisir de Hugo et le soulever avec sa force de géant. Il crie d'une voix qui fait trembler les vitres:

— Nous vous porterons à la gloire!

« On servit des rafraîchissements, dit Turquety: je vois encore l'immense Dumas se bourrer de gâteaux et répéter la bouche pleine: " Admirable! Admirable!" »

A 2 heures du matin seulement, les auditeurs de *Marion de Lorme* vont se disperser dans la nuit. Exaltés.

En quelques heures le bruit s'est répandu dans Paris qu'une œuvre de premier ordre venait de voir le jour. Des le lendemain, à 9 heures, Taylor sonne rue Notre-Dame-des-Champs. Il réclame *Marion de Lorme* pour le Théâtre-Français. Hugo donne son accord. Marion, a dit Taylor, ce ne peut être que Mlle Mars. Le lendemain matin — le 14 juillet — la petite servante introduit dans le cabinet de Victor un monsieur décoré, strictement vêtu d'un habit noir et d'un pantalon blanc, avec un visage blême encadré de favoris énormes où percent deux gros yeux spirituels. Il se présente: Harel, directeur de l'Odéon.

— Monsieur, fait-il, on ne parle que d'un drame que vous avez lu avant-hier soir. Je viens dès ce matin pour être le premier à le demander.

— Vous êtes le second, dit Victor.

Le manuscrit est là, sur un guéridon. Harel, sans attendre, se saisit d'une plume et, sans que Hugo ait pu l'arrêter, écrit au-dessous du titre de l'ouvrage: « Reçu au théâtre de l'Odéon, 14 juillet 1829. »

— Tiens! dit-il, c'est l'anniversaire de la prise de la Bastille. Eh bien, je prends ma Bastille.

Déjà, il a glissé le manuscrit sous son bras. Il va l'emporter. Il faut que Hugo se gendarme et le lui reprenne de force!

Le lendemain, la servante, un peu effarée sans doute par ce

steeple chase de directeurs — le mot est de Dumas — introduit dans le salon M. Crosnier, le directeur de la Porte-Saint-Martin. Hugo pose le journal qu'il lisait, se lève, invite d'un geste M. Crosnier à s'asseoir. Ce que fait le visiteur, après avoir salué. Hugo s'assied à son tour, attend. Obstinément, M. Crosnier garde le silence. Hugo, surpris, reprend son journal. Plus étonné encore, Crosnier se décide à intervenir :

— Monsieur, dit-il en s'adressant à Victor, j'étais venu pour avoir l'honneur de parler à Monsieur votre père ; on m'avait dit qu'il était chez lui. Si ce n'était point abuser de votre complaisance, je vous prierais de vouloir bien le faire prévenir que je l'attends.

— Hélas ! Monsieur, répond Hugo, mon père est mort depuis un an, et je présume que c'est à moi que vous voulez parler.

— Je veux parler à M. Victor Hugo.

— C'est moi, Monsieur.

Stupeur de Crosnier, incapable de s'être figuré que « ce petit jeune homme blond et rose, qui semblait un enfant de vingt ans, fût l'homme autour duquel, depuis cinq ou six ans, il se faisait déjà tant de bruit ».

Se ressaisissant, le directeur expose qu'il est venu demander *Marion de Lorme* pour son théâtre. Pauvre Crosnier : Hugo lui montre la réception dûment signée par Harel et lui indique que celle du Théâtre-Français prime à ses yeux. Crosnier a un léger sourire. Il prend une plume et, au-dessous de la signature d'Harel, il inscrit : « Reçu au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 15 juillet 1829. » Étonnement de Hugo. Nouveau sourire de Crosnier :

— Peu importe, Monsieur, je désire prendre rang. Eh ! mon Dieu, qui sait ? Malgré ces deux réceptions, il se peut que ce soit moi qui joue l'ouvrage.

C'est très exactement ce qui arriva l.

Alain Decaux

in Victor Hugo

Ed. Bernin

12 - La lecture chez Marion de Lorme
dans le Cinq-Mars d'Alfred de Vigny

ALFRED DE VIGNY

CINQ-MARS

OU

UNE CONJURATION SOUS LOUIS XIII

ILLUSTRATIONS

DE

PAUL DESTÉZ



PARIS

GALMANN-LÉVY, ÉDITEURS

3, RUE AUBER, 3

— Je cherche combien y pèse le cœur d'un Roi, reprit Cinq-Mars.

— Vous m'épouvantez moi-même, répondit le gentilhomme ; nous n'en demandons pas tant.

— Je n'en dis pas tant non plus que vous croyez, monsieur, continua d'Effiat d'une voix sévère ; ils se plaignent quand un sujet les trahit ; c'est à quoi je songe. Eh bien, la guerre ! la guerre ! Guerres civiles, guerres étrangères, que vos fureurs s'allument ! puisque je tiens la flamme, je vais l'attacher aux mines. Périisse l'État, périissent vingt royaumes s'il le faut ! il ne doit pas arriver des malheurs ordinaires lorsque le Roi trahit le sujet. Écoutez-moi.

Et il emmena Fontrailles à quelques pas.

— Je ne vous avais chargé que de préparer notre retraite et nos secours en cas d'abandon de la part du Roi. Tout à l'heure je l'avais pressenti à cause de ses amitiés forcées, et je m'étais décidé à vous faire partir, parce qu'il a fini sa conversation par nous annoncer son départ pour Perpignan. Je craignais Narbonne ; je vois à présent qu'il y va se rendre comme prisonnier au Cardinal. Partez, et partez sur-le-champ. J'ajoute aux lettres que je vous ai données le traité que voici ; il est sous des noms supposés, mais voici la contre-lettre ; elle est signée de Monsieur, du duc de Bouillon et de moi. Le comte-duc d'Olivarès ne désire que cela. Voici encore des *blancs* du duc d'Orléans que vous remplirez comme vous le voudrez. Partez, dans un mois, je vous attends à Perpignan, et je ferai ouvrir Sedan aux dix-sept mille Espagnols sortis de Flandre.

Puis marchant vers l'aventurier qui l'attendait :

— Pour vous, mon brave, puisque vous voulez faire le *capitan*, je vous charge d'escorter ce gentilhomme jusqu'à Madrid ; vous en serez récompensé largement.

† Jacques, frisant sa moustache, lui répondit :

— Vous n'êtes pas dégoûté en m'employant ! vous faites preuve de tact et de bon goût. Savez-vous que la grande reine Christine de Suède m'a fait demander, et voulait m'avoir près d'elle en qualité d'homme de confiance ? Elle a été élevée au son du canon par le *Lion du Nord*, Gustave-Adolphe, son père. Elle aime l'odeur de la poudre et les hommes courageux : mais je n'ai pas voulu la servir parce qu'elle est huguenote et que j'ai de certains principes, moi, dont je ne m'écarte pas. Ainsi, par exemple, je vous jure ici, par saint Jacques, de faire passer monsieur par les ports des Pyrénées à Oloron aussi sûrement que dans ces bois, et de le défendre contre le diable s'il le faut, ainsi que vos papiers,

que nous vous rapporterons sans une tache ni une déchirure. Pour les récompenses, je n'en veux point ; je les trouve toujours dans l'action même. D'ailleurs, je ne reçois jamais d'argent, car je suis gentilhomme. Les Laubardemont sont très anciens et très bons.

— Adieu donc, noble homme, dit Cinq-Mars, partez.

Après avoir serré la main à Fontrailles, ils s'enfonça en gémissant dans les bois pour retourner au château de Chambord.

VII

LA LECTURE

Les circonstances dévoilent pour ainsi dire la royauté du génie, dernière ressource des peuples éteints. Les grands écrivains... ces rois qui n'en ont pas le nom, mais qui règnent véritablement par la force du caractère et la grandeur des pensées, sont élus par les événements auxquels ils doivent commander. Sans ancêtres et sans postérité, seuls de leurs races, leur mission remplie, ils disparaissent en laissant à l'avenir des ordres qu'il exécutera fidèlement.

F. DE LAMENNAIS.

A peu de temps de là, un soir, au coin de la place Royale, près d'une petite maison assez jolie, on vit s'arrêter beaucoup de carrosses et s'ouvrir souvent une petite porte où l'on montait par trois degrés de pierre. Les voisins se mirent plusieurs fois à leurs fenêtres pour se plaindre du bruit qui se faisait encore à cette heure de la nuit, malgré la crainte des voleurs, et les gens du guet s'étonnèrent et s'arrêtèrent souvent, ne se retirant que lorsqu'ils voyaient auprès de chaque voiture dix ou douze valets de pied, armés de bâtons et portant des torches. Un jeune gentilhomme, suivi de trois laquais, entra en demandant mademoiselle de Lorme ; il portait une longue rapière ornée de rubans roses ; d'énormes nœuds de la même couleur, placés sur ses souliers à talons hauts, cachaient presque entièrement ses pieds, qu'il tournait fort en dehors, selon la mode. Il retroussait souvent une petite moustache frisée, et peignait, avant d'entrer, sa barbe légère et pointue. Ce ne fut qu'un cri lorsqu'on l'annonça.

— Enfin le voilà donc ! s'écria une voix jeune et éclatante ; il s'est bien fait attendre, cet aimable Desbarreaux. Allons, vite, un siège, placez-vous près de cette table, et lisez.

Celle qui parlait était une femme de vingt-quatre ans environ, grande, belle, malgré des cheveux noirs très crépus et un teint olivâtre. Elle avait dans les manières quelque chose de mâle qu'elle semblait tenir de son cercle, composé d'hommes

uniquement ; elle leur prenait le bras assez brusquement en parlant avec une liberté qu'elle leur communiquait. Ses propos étaient animés plutôt qu'enjoués ; souvent ils excitaient le rire autour d'elle, mais c'était à force d'esprit qu'elle faisait de la gaieté (si l'on peut s'exprimer ainsi) ; car sa figure, toute passionnée qu'elle était, semblait incapable de se plier au sourire ; et ses yeux grands et bleus, sous des cheveux de jais, lui donnaient d'abord un aspect étrange.

Desbarreaux lui baisa la main d'un air galant et cavalier ; puis il fit avec elle, en lui parlant toujours, le tour d'un salon assez grand où étaient assemblés trente personnages à peu près ; les uns assis sur de grands fauteuils, les autres debout sous la voûte de l'immense cheminée, d'autres causant dans l'embrasure des croisées, sous de larges tapisseries. Les uns étaient des hommes obscurs, fort illustres à présent ; les autres, des hommes illustres, fort obscurs pour nous, postérité. Ainsi, parmi ces derniers, il salua profondément MM. d'Aubijoux, de Brion, de Montmort, et d'autres gentilshommes très brillants, qui se trouvaient là pour juger ; serra la main tendrement et avec estime à MM. de Monteruel, de Sirmond, de Malleville, Baro, Gombauld, et d'autres savants, presque tous appelés grands hommes dans les annales de l'Académie, dont ils étaient fondateurs, et nommée elle-même alors tantôt l'*Académie des beaux esprits*, tantôt l'*Académie éminente*. Mais M. Desbarreaux fit à peine un signe de tête protecteur au jeune Corneille, qui parlait dans un coin avec un étranger et un adolescent qu'il présentait à la maîtresse de la maison sous le nom de M. Poquelin, fils du valet de chambre tapissier du Roi. L'un était Molière, et l'autre Milton¹.

Avant la lecture que l'on attendait du jeune sybarite, une grande contestation s'éleva entre lui et d'autres poètes ou prosateurs du temps ; ils parlaient entre eux avec beaucoup de facilité, échangeant de vives répliques, un langage inconcevable pour un honnête homme qui fût tombé tout à coup parmi eux sans être initié, se serrant vivement la main avec d'affectueux compliments et des allusions sans nombre à leurs ouvrages.

— Ah ! vous voilà donc, illustre Baro ! s'écria le nouveau venu ; j'ai lu votre dernier sixain. Ah ! quel sixain ! comme il est poussé dans le galant et le tendre !

— Que dites-vous du Tendre ? interrompit Marion de Lorme. Avez-vous jamais connu ce pays ? Vous vous êtes arrêté au village de Grand-Esprit et à celui de Jolis-Vers, mais vous n'avez pas été plus loin. Si mon-

sieur le gouverneur de Notre-Dame-de-la-Garde veut nous montrer sa nouvelle carte, je vous dirai où vous en êtes.

Scudéry se leva d'un air faufaron et pédantesque, et, déroulant sur la table une sorte de carte géographique ornée de rubans bleus, il démontra lui-même les lignes d'encre rose qu'il y avait tracées.

— Voici le plus beau morceau de la *Clélie*, dit-il ; on trouve généralement cette carte fort galante, mais ce n'est qu'un simple enjouement de l'esprit, pour plaire à notre petite *cabale* littéraire. Cependant, comme il y a d'étranges personnes par le monde, j'appréhende que tous ceux qui la verront n'aient pas l'esprit assez bien tourné pour l'entendre. Ceci est le chemin que l'on doit suivre pour aller de *Nouvelle Amitié* à *Tendre* ; et remarquez, messieurs, que comme on dit Cumes sur la mer d'Ionie, Cumes sur la mer Tyrrhène, on dira *Tendre-sur-Inclination*, *Tendre-sur-Estime* et *Tendre-sur-Reconnaissance*. Il faudra commencer par habiter les villages de *Grand-Cœur*, *Générosité*, *Exactitude*, *Petits-Soins*, *Billet-Galant*, puis *Billet-Doux* !...

— Oh ! c'est du dernier ingénieux ! criaient Vaugelas, Colletet et tous les autres.

— Et remarquez, poursuivait l'auteur, enflé de ce succès, qu'il faut passer par *Complaisance* et *Sensibilité*, et que, si l'on ne prend cette route, on court le risque de s'égarer jusqu'à *Tideur*, *Oubli*, et l'on tombe dans le lac d'*Indifférence*.

— Délicieux ! délicieux ! galant au suprême ! s'écriaient tous les auditeurs. On n'a pas plus de génie !

— Eh bien, madame, reprenait Scudéry, je le déclare chez vous : cet ouvrage, imprimé sous mon nom, est de ma sœur ; c'est elle qui a traduit *Sapho* d'une manière si agréable. Et, sans en être prié, il déclama d'un ton emphatique des vers qui finissaient par ceux-ci :

L'amour est un mal agréable !
Dont mon cœur ne saurait guérir ;
Mais quand il serait guérissable,
Il est bien plus doux d'en mourir.

— Comment ! cette Grecque avait tant d'esprit que cela ? Je ne puis le croire ! s'écria Marion de Lorme ; combien mademoiselle de Scudéry lui était supérieure ! Cette idée lui appartient ; qu'elle les mette dans *Clélie*, je vous en prie, ces vers charmants ; que cela figurera bien dans cette histoire romaine !

— A merveille ! c'est parfait, dirent tous les savants : Horace, Arunce et l'aimable Porsenna sont des amants si galants !

1. Milton passa en cette année même à Paris, en retournant d'Italie en Angleterre. (Voyez *Toland's Life of Milton*.)

1. Lisez la *Clélie*, t. I.

Ils étaient tous penchés sur la carte de Tendre, et leurs doigts se croisaient et se heurtaient en suivant tous les détours des fleuves amoureux. Le jeune Poquelin osa élever une voix timide et son regard mélancolique et fin, et leur dit :

— A quoi cela sert-il? est-ce à donner du bonheur ou du plaisir? Monsieur ne me semble pas bien heureux, et je ne me sens pas bien gai.

Il n'obtint pour réponse que des regards de dédain, et se consola en méditant les *Précieuses ridicules*.

Desbarreaux se préparait à lire un sonnet pieux qu'il s'accusait d'avoir fait dans sa maladie; il paraissait honteux d'avoir songé un moment à Dieu en voyant le tonnerre, et rougissait de cette faiblesse; la maîtresse de maison l'arrêta :

— Il n'est pas temps encore de dire vos beaux vers, vous seriez interrompu; nous attendons monsieur le grand Écuyer et d'autres gentilshommes; ce serait un meurtre que de laisser parler un grand esprit pendant ce bruit et ces dérangements. Mais voici un jeune Anglais qui vient de voyager en Italie et retourne à Londres. On m'a dit qu'il composait un poème, je ne sais lequel; il va nous en dire quelques vers. Beaucoup de ces messieurs de la Compagnie Éminente savent l'anglais; et, pour les autres, il a fait traduire, par un ancien secrétaire du duc de Buckingham, les passages qu'il nous lira, et en voici des copies en français sur cette table.

En parlant ainsi, elle les prit et les distribua à tous ses érudits. On s'assit, et l'on fit silence. Il fallut quelque temps pour décider le jeune étranger à parler et à quitter l'embrasure de la croisée, où il semblait s'entendre fort bien avec Corneille. Il s'avança jusqu'au fauteuil placé près de la table; il semblait d'une santé faible, et tomba sur se siège plutôt qu'il ne s'assit. Il appuya son coude sur la table, et de sa main couvrit ses yeux grands et beaux, mais à demi fermés et rougis par des veilles ou des larmes. Il dit ses fragments de mémoire; ses auditeurs défiants le regardaient d'un air de hauteur ou du moins de protection; d'autres parcouraient nonchalamment la traduction de ses vers.

Sa voix, d'abord étouffée, s'épura par le cours même de son harmonieux récit; le souffle de l'inspiration poétique l'enleva bientôt à lui-même, et son regard, élevé au ciel, devint sublime comme celui du jeune évangéliste qu'inventa Raphaël, car la lumière s'y réfléchissait encore. Il annonça dans ses vers la première désobéissance de l'homme, et invoqua le Saint-Esprit, qui préfère à tous les temples un cœur simple

et pur, qui sait tout, et qui assistait à la naissance du Temps.

Un profond silence accueillit ce début, et un léger murmure s'éleva après la dernière pensée. Il n'entendait pas, il ne voyait qu'à travers un nuage, il était dans le monde de sa création; il poursuivit.

Il dit l'esprit infernal attaché dans un feu vengeur par des chaînes de diamants; le Temps partageant neuf fois le jour et la nuit aux mortels pendant sa chute; l'obscurité visible des prisons éternelles et l'océan flamboyant où flottaient les anges déchus; sa voix tonnante commença le discours du prince des démons : « Es-tu, disait-il, es-tu celui qu'entourait une lumière éblouissante dans les royaumes fortunés du jour? Oh! combien tu es déchu!... Viens avec moi... Et qu'importe ce champ de nos célestes batailles? tout est-il perdu? Une indomptable volonté, l'esprit immuable de la vengeance, une haine mortelle, un courage qui ne sera jamais ployé, conserver cela, n'est-ce pas une victoire? »

Ici un laquais annonça d'une voix éclatante MM. de Montrésor et d'Entraigues. Ils saluèrent, parlèrent, dérangèrent les fauteuils, et s'établirent enfin. Les auditeurs en profitèrent pour entamer dix conversations particulières; on n'y entendait guère que des paroles de blâme et des reproches de mauvais goût; quelques hommes d'esprit, engourdis par la routine, s'écriaient qu'ils ne comprenaient pas, que c'était au-dessus de leur intelligence (ne croyant pas dire si vrai), et par cette fausse humilité s'attiraient un compliment, et au poète une injure : double avantage. Quelques voix prononcèrent même le mot de *profanation*.

Le poète, interrompu, mit sa tête dans ses deux mains et ses coudes sur la table pour ne pas entendre tout ce bruit de politesses et de critiques. Trois hommes seuls se rapprochèrent de lui : c'étaient un officier, Poquelin et Corneille; celui-ci dit à l'oreille de Milton :

— Changez de tableau, je vous le conseille; vos auditeurs ne sont pas à la hauteur de celui-ci.

L'officier serra la main du poète anglais, et lui dit :

— Je vous admire de toute la puissance de mon âme.

L'Anglais, étonné, le regarda et vit un visage spirituel, passionné et malade.

Il lui fit un signe de tête, et chercha à se recueillir pour continuer. Sa voix reprit une expression très douce à l'oreille et un accent paisible; il parlait du bonheur chaste des deux plus belles créatures; il peignit leur majestueuse nudité, la candeur et l'autorité de leur regard, puis leur marche au milieu

des tigres et des lions qui se jouaient encore à leurs pieds ; il dit aussi la pureté de leur prière matinale, leurs sourires enchanteurs, les folâtres abandons de leur jeunesse et l'amour de leurs propos si douloureux au prince des démons.

De douces larmes bien involontaires coulaient des yeux de la belle Marion de Lorme : la nature avait saisi son cœur malgré son esprit ; la poésie la remplit de pensées graves et religieuses dont l'énivrement des plaisirs l'avait toujours détournée, l'idée de l'amour dans la vertu lui apparut pour la première fois avec toute sa beauté, et elle demeura comme frappée d'une baguette magique et changée en une pâle et belle statue.

Corneille, son jeune ami et l'officier étaient pleins d'une silencieuse admiration qu'ils n'osaient exprimer, car des voix assez élevées couvrirent celle du poète surpris.

— On n'y tient pas ! s'écriait Desbarreaux : c'est d'un fade à faire mal au cœur !

— Et quelle absence de gracieux, de galant et de belle flamme ! disait froidement Scudéry.

— Ce n'est pas là notre immortel d'Urfé ! disait Baro le continuateur.

— Où est l'*Ariane*? où est l'*Astrée*? s'écriait en gémissant Godeau l'annotateur.

Toute l'assemblée se soulevait ainsi avec d'obligeantes remarques, mais faites de manière à n'être entendues du poète que comme un murmure dont le sens était incertain pour lui ; il comprit pourtant qu'il ne produisait pas d'enthousiasme, et se recueillit avant de toucher une autre corde de sa lyre.

En ce moment on annonça le conseiller de Thou, qui, saluant modestement, se glissa en silence derrière l'auteur, près de Corneille, de Poquelin et du jeune officier. Milton reprit ses chants.

Il raconta l'arrivée d'un hôte céleste dans les jardins d'Éden, comme une seconde aurore au milieu du jour : secouant les plumes de ses ailes divines, il remplissait les airs d'une odeur ineffable, et venait révéler à l'homme l'histoire des cieux ; la révolte de Lucifer revêtu d'une armure de diamant, élevé sur un char brillant comme le soleil, gardé par d'étincelants chérubins, et marchant contre l'Éternel. Mais Emmanuel paraît sur le char vivant du Seigneur, et les deux mille tonnerres de sa main droite roulent jusqu'à l'enfer, avec un bruit épouvantable, l'armée maudite confondue sous les immenses décombres du ciel démantelé.

Cette fois on se leva, et tout fut interrompu, car les scrupules religieux étaient venus se liguer avec le faux goût ; on n'entendait que des exclamations qui obligèrent la maîtresse de la maison à se lever aussi, pour s'efforcer de les cacher à l'auteur. Ce

ne fut pas difficile, car il était tout entier absorbé par la hauteur de ses pensées ; son génie n'avait plus rien de commun avec la terre dans ce moment ; et, quand il rouvrit ses yeux sur ceux qui l'entouraient, il trouva près de lui quatre admirateurs dont la voix se fit mieux entendre que celle de l'assemblée.

Corneille lui dit cependant :

— Écoutez-moi. Si vous voulez la gloire présente, ne l'espérez pas d'un aussi bel ouvrage. La poésie pure est sentie par bien peu d'âmes ; il faut, pour le vulgaire des hommes, qu'elle s'allie à l'intérêt presque physique du drame. J'avais été tenté de faire un poème de *Polyucte* ; mais je couperai ce sujet : j'en retrancherai les cieux, et ce ne sera qu'une tragédie.

— Que m'importe la gloire du moment ! répondit Milton ; je ne songe point au succès : je chante parce que je me sens poète ; je vais où l'inspiration m'entraîne ; ce qu'elle produit est toujours bien. Quand on ne devrait lire ces vers que cent ans après ma mort, je les ferais toujours.

— Ah ! moi, je les admire avant qu'ils ne soient écrits, dit le jeune officier : j'y vois le Dieu dont j'ai trouvé l'image innée dans mon cœur.

— Qui me parle donc d'une manière si affable ? dit le poète.

— Je suis René Descartes, reprit doucement le militaire.

— Quoi ! monsieur ! s'écria de Thou, seriez-vous assez heureux pour appartenir à l'auteur des *Principes* ?

— J'en suis l'auteur, dit-il.

— Vous, monsieur ! mais... cependant... pardonnez-moi... mais... n'êtes-vous pas homme d'épée ? dit le conseiller rempli d'étonnement.

— Eh ! monsieur, qu'a de commun la pensée avec l'habit du corps ? Oui, je porte l'épée, et j'étais au siège de La Rochelle : j'aime la profession des armes, parce qu'elle soutient l'âme dans une région d'idées nobles par le sentiment continu du sacrifice de la vie ; cependant elle n'occupe pas tout un homme ; on ne peut pas y appliquer ses pensées continuellement : la paix les assoupit. D'ailleurs on a aussi à craindre de les voir interrompues par un coup obscur ou un accident ridicule et intempestif ; et si l'homme est tué au milieu de l'exécution de son plan, la postérité conserve de lui l'idée qu'il n'en avait pas, ou en avait conçu un mauvais ; et c'est désespérant.

De Thou sourit de plaisir en entendant ce langage simple de l'homme supérieur, celui qu'il aimait le mieux après le langage du cœur ; il serra la main du jeune sage de la Touraine, et l'entraîna dans un cabinet voi-

sin avec Corneille, Milton et Molière, et là ils eurent de ces conversations qui font regarder comme perdu le temps qui les précéda et le temps qui doit les suivre.

Il y avait deux heures qu'ils s'enchaînaient de leurs discours, lorsque le bruit de la musique, des guitares et des flûtes, qui jouaient des menuets, des sarabandes, des allemandes et des danses espagnoles que la jeune Reine avait mises à la mode, le passage continuuel des groupes de jeunes femmes et leurs éclats de rire, tout annonça qu'un bal commençait. Une très jeune et belle personne, tenant

donnant à un troisième le bras qui lui restait, tandis que les autres cherchaient à se placer sur le chemin des œillades errantes; car elle promenait sur eux ses regards brillants comme la flamme légère que l'on voit courir sur l'extrémité des flambeaux qu'elle allume tour à tour.

De Thou s'esquiva sans que personne songeât à l'arrêter, et descendait le grand escalier, lorsqu'il y vit monter le petit abbé de Gondi, tout rouge, en sueur et essoufflé, qui l'arrêta brusquement avec un air animé et joyeux.



LE BAL COMMENÇAIT.

un grand éventail comme un sceptre, et entourée de dix jeunes gens, entra dans leur petit salon retiré, avec sa cour brillante, qu'elle dirigeait comme une reine, et acheva de mettre en déroute les studieux causeurs.

— Adieu, messieurs, dit de Thou : je cède la place à mademoiselle de Lenclos et à ses mousquetaires.

— Vraiment, messieurs, dit la jeune Ninon, nous faisons-vous peur? vous ai-je troublés? vous avez l'air de conspirateurs!

— Nous le sommes peut-être plus que ces messieurs, tout en dansant! dit Olivier d'Entraigues qui lui donnait la main.

— Oh! votre conjuration est contre moi, monsieur le page, répondit Ninon, tout en regardant un autre cheval-léger et aban-

— Eh bien! eh bien! où allez-vous donc? laissez aller les étrangers et les savants, vous êtes des nôtres. J'arrive un peu tard, mais notre belle Aspasia me pardonnera. Pourquoi donc vous en allez-vous? est-ce que tout est fini?

— Mais il paraît que oui; puisque l'on danse, la lecture est faite.

— La lecture, oui; mais les serments? dit tout bas l'abbé.

— Quels serments? dit de Thou.

— Monsieur le Grand n'est-il pas venu?

— Je croyais le voir; mais je pense qu'il n'est pas venu ou qu'il est parti.

— Non, non, venez avec moi, dit l'étourdi, vous êtes des nôtres, parbleu! Il est impossible que vous n'en soyez pas, venez.

De Thou, n'osant refuser et avoir l'air de renier ses amis, même pour des parties de plaisir qui lui déplaisaient, le suivit, ouvrit deux cabinets et descendit un petit escalier dérobé. A chaque pas qu'il faisait il entendait plus distinctement des voix d'hommes assemblés. Gondi ouvrit la porte. Un spectacle inattendu s'offrit à ses yeux.

La chambre où il entra, éclairée par un demi-jour mystérieux, semblait l'asile des plus voluptueux rendez-vous; on voyait d'un côté un lit doré, chargé d'un dais de tapisseries, empanaché de plumes, couvert de dentelles et d'ornements; tous les meubles ciselés et dorés, étaient d'une soie grisâtre richement brodée, des carreaux de velours s'étendaient aux pieds de chaque fauteuil sur d'épais tapis. De petits miroirs, unis l'un à l'autre par des ornements d'argent, simulaient une glace entière, perfection alors inconnue, et multipliaient partout leurs facettes étincelantes. Nul bruit extérieur ne pouvait parvenir dans ce lieu de délices; mais les gens qu'il rassemblait paraissaient bien éloignés des pensées qu'il pouvait donner. Une foule d'hommes qu'il reconnut pour des personnages de la cour ou des armées, se pressaient à l'entrée de cette chambre et se répandaient dans un appartement voisin qui paraissait plus vaste; attentifs, ils dévoraient des yeux le spectacle qu'offrait le premier salon. Là, dix jeunes gens debout et tenant à la main leurs épées nues, dont la pointe était baissée vers la terre, étaient rangés autour d'une table: leurs visages tournés du côté de Cinq-Mars annonçaient qu'ils venaient de lui adresser leur serment; le grand écuyer était seul, devant la cheminée, les bras croisés et l'air profondément absorbé dans ses réflexions. Debout près de lui, Marion de Lorme, grave, recueillie, semblait lui avoir présenté ces gentilshommes.

Dès que Cinq-Mars aperçut son ami, il se précipita vers la porte qu'il ouvrait, en jetant un regard irrité à Gondi, et saisit de Thou par les deux bras en l'arrêtant sur le dernier degré;

— Que faites-vous ici? lui dit-il d'une voix étouffée, qui vous amène? que me voulez-vous? vous êtes perdu si vous entrez.

— Que faites-vous vous-même? que vois-je dans cette maison!

— Les conséquences de ce que vous savez; retirez-vous, vous dis-je; cet air est empoisonné pour tous ceux qui sont ici.

— Il n'est plus temps, on m'a déjà vu; que dirait-on si je me retirais? je les découvrerais, vous seriez perdu.

Tout ce dialogue s'était dit à demi-voix et précipitamment; au dernier mot, de Thou, poussant son ami, entra, et d'un pas

ferme traversa l'appartement pour aller vers la cheminée.

Cinq-Mars, profondément blessé, vint reprendre sa place, baissa la tête, se recueillit, et, relevant bientôt un visage plus calme, continua un discours que l'entrée de son ami avait interrompu:

— Soyez donc des nôtres, messieurs; mais il n'est plus besoin de tant de mystères; souvenez-vous que lorsqu'un esprit ferme embrasse une idée, il doit la suivre dans toutes ses conséquences. Vos courages vont avoir un plus vaste champ que celui d'une intrigue de cour. Remerciez-moi; en échange d'une conjuration, je vous donne une guerre. Monsieur de Bouillon est parti pour se mettre à la tête de son armée d'Italie; dans deux jours, et avant le Roi, je quitte Paris pour Perpignan; venez-y tous, les Royalistes de l'armée nous y attendent.

Ici, il jeta autour de lui des regards confiants et calmes; il vit des éclairs de joie et d'enthousiasme dans tous les yeux de ceux qui l'entouraient. Avant de laisser gagner son propre cœur par la contagieuse émotion qui précède les grandes entreprises, il voulut s'assurer d'eux encore, et répéta d'un air grave:

— Oui, la guerre, messieurs, songez-y, une guerre ouverte. La Rochelle et la Navarre se préparent au grand réveil de leurs religionnaires, l'armée d'Italie entrera d'un côté, le frère du Roi viendra nous joindre de l'autre: l'homme sera entouré, vaincu, écrasé. Les Parlements marcheront à notre arrière-garde, apportant leur supplice au Roi, arme aussi forte que nos épées; et, après la victoire, nous nous jetterons aux pieds de Louis XIII, notre maître, pour qu'il nous fasse grâce et nous pardonne de l'avoir délivré d'un ambitieux sanguinaire et de hâter sa résolution.

Ici, regardant autour de lui, il vit encore une assurance croissante dans les regards et l'attitude de ses complices.

— Quoi! reprit-il, croisant ses bras et contenant encore avec effort sa propre émotion, vous ne reculez pas devant cette résolution qui paraîtrait une révolte à d'autres hommes qu'à vous? Ne pensez-vous pas que j'aie abusé des pouvoirs que vous m'aviez remis? J'ai porté loin les choses; mais il est des temps où les rois veulent être servis comme malgré eux. Tout est prévu, vous le savez. Sedan nous ouvrira ses portes, et nous sommes assurés de l'Espagne.

Douze mille hommes de vieilles troupes entreront avec nous jusqu'à Paris. Aucune place pourtant ne sera livrée à l'étranger; elles auront toutes garnison française, et seront prises au nom du Roi.

— Vive le Roi! vive l'Union! la nou

velle Union, la sainte Ligue! s'écrièrent tous les jeunes gens de l'assemblée.

— Le voici venu, s'écria Cinq-Mars avec enthousiasme, le voici, le plus beau jour de ma vie! O jeunesse, jeunesse, toujours nommée imprévoyante et légère de siècle en siècle! de quoi t'accuse-t-on aujourd'hui? Avec un chef de vingt-deux ans s'est conçue mûrie, et va s'exécuter la plus vaste, la plus, juste, la plus salutaire des entreprises. Amis, qu'est-ce qu'une grande vie, sinon une pensée de la jeunesse exécutée par l'âge mûr? La jeunesse regarde fixement l'avenir de son œil d'aigle, y trace un large plan, y jette une pierre fondamentale; et tout ce que peut faire notre existence entière, c'est d'approcher de ce premier dessein. Ah! quand pourraient naître les grands projets, sinon lorsque le cœur bat fortement dans la poitrine? L'esprit n'y suffirait pas, il n'est rien qu'un instrument.

Une nouvelle explosion de joie suivait ces paroles, lorsqu'un vieillard à barbe blanche sortit de la foule.

— Allons, dit Gondi à demi-voix, voilà le vieux chevalier de Guise qui va radoter et nous refroidir.

En effet, le vieillard, serrant la main de Cinq-Mars, dit lentement et péniblement, après s'être placé près de lui

— Oui, mon enfant, et vous, mes enfants, je vois avec joie que mon vieil ami Bassompierre sera délivré par vous, et que vous allez venger le comte de Soissons et le jeune Montmorency... Mais il convient à la jeunesse, toute ardente qu'elle est, d'écouter ceux qui ont beaucoup vu. J'ai vu la Ligue, mes enfants, et je vous dis que vous ne pourrez pas prendre cette fois, comme on fit alors, le titre de *sainte Ligue, Sainte Union, de Protecteurs de Saint Pierre et Piliers de l'Eglise*, parce que je vois que vous comptez sur l'appui des *huguenots*; vous ne pourrez pas non plus mettre sur votre grand sceau de cire verte un trône vide, puisqu'il est occupé par un roi.

— Vous pouvez dire par deux, interrompit Gondi en riant.

— Il est pourtant d'une grande importance, poursuivait le vieux Guise au milieu de ces jeunes gens en tumulte, il est pourtant d'une grande importance de prendre un nom auquel s'attache le peuple; celui de *Guerre du bien public* a été pris autrefois, *Princes de la paix* dernièrement; il faudrait en trouver un...

— Eh bien, la *Guerre du Roi*, dit Cinq-Mars...

— Oui, c'est cela! *Guerre du Roi*, dirent Gondi et tous les jeunes gens.

— Mais, reprit encore le vieux ligueur, il serait essentiel aussi de se faire approuver

par la Faculté théologique de Sorbonne, qui sanctionna autrefois même les *haut-gourdiens* et les *sorgueurs*¹, et remettre en vigueur sa deuxième proposition: qu'il est permis au peuple de désobeir aux magistrats et de les pendre.

— Hé! chevalier! s'écria Gondi, il ne s'agit plus de cela; laissez parler monsieur le Grand; nous ne pensons pas plus à la Sorbonne à présent qu'à votre saint Jacques-Clément.

On rit et Cinq-Mars reprit:

— J'ai voulu, messieurs, ne vous rien cacher des projets de Monsieur, de ceux du duc de Bouillon et des miens, parce qu'il est juste qu'un homme qui joue sa vie sache à quel jeu; mais je vous ai mis sous les yeux les chances les plus malheureuses, et je ne vous ai pas détaillé nos forces, parce qu'il n'est pas un de vous qui n'en sache le secret. Est-ce à vous, messieurs de Montrésor et de Saint-Thibal, que j'apprendrai les richesses que Monsieur met à notre disposition? Est-ce à vous, monsieur d'Aignan, monsieur de Mouy, que je dirai combien de jeunes gentilshommes ont voulu s'adjoindre à vos compagnies de gens d'armes et de cheval-légers, pour combattre les Cardina-listes? combien en Touraine et dans l'Auvergne, où sont les terres de la maison d'Effiat, et d'où vont sortir deux mille seigneurs avec leurs vassaux? Baron de Beauvau, vous ferai-je redire le zèle et la valeur des cuirassiers que vous donnâtes au malheureux comte de Soissons, dont la cause était la nôtre, et que vous vîtes assassiner au milieu de son triomphe par celui qui avait vaincu avec vous? Dirai-je à ces messieurs le joie du Comte-Duc² à la nouvelle de nos dispositions, et les lettres du Cardinal Infant au duc de Bouillon? Parlerai-je de Paris à l'abbé de Gondi, à d'Entraigues, et à vous, messieurs, qui voyez tous les jours son malheur, son indignation et son besoin d'éclater? Tandis que tous les royaumes étrangers demandent la paix, que le Cardinal de Richelieu détruit toujours par sa mauvaise foi (comme il l'a fait en rompant le traité de Ratisbonne), tous les ordres de l'État gémissent de ces violences et redoutent cette colossale ambition, qui ne tend pas moins qu'au trône temporel et même spirituel de la France.

Un murmure approbateur interrompit Cinq-Mars. On se tut un moment, et l'on entendit le son des instruments à vent et le trépigement mesuré du pied des danseurs.

Ce bruit causa un instant de distraction et quelques rires dans les plus jeunes gens de l'assemblée.

1. Termes des ligueurs.

2. D'Olivarès, comte-duc de San-Lucar

Cinq-Mars en profita, et levant les yeux :
— Plaisirs de la jeunesse, s'écria-t-il, amours, musique, danses joyeuses, que ne remplissez-vous seuls nos loisirs ! que n'êtes-vous nos seules ambitions ! Qu'il nous faut de ressentiments pour que nous venions faire entendre nos cris d'indignation à travers les éclats de la joie, nos redoutables confidences dans l'asile des entretiens du cœur, et nos serments de guerre et de mort au milieu de l'enivrement des fêtes de la vie !

» Malheur à celui qui attriste la jeunesse d'un peuple ! Quand les rides sillonnent le front de l'adolescent, on peut dire hardiment que le doigt d'un tyran les a creusées. Les autres peines du jeune âge lui donnent le désespoir, et non la consternation. Voyez passer en silence, chaque matin, ces étudiants tristes et mornes, dont le front est jauni, dont la démarche est lente et la voix basse ; on croirait qu'ils craignent de vivre et de faire un pas vers l'avenir. Qu'y a-t-il donc en France ? Un homme de trop.

» Oui, continua-t-il, j'ai suivi pendant deux années la marche insidieuse et profonde de son ambition. Ses étranges procédures, ses commissions secrètes, ses assassinats juridiques, vous sont connus : princes, pairs, maréchaux, tout a été écrasé par lui ; il n'y a pas une famille de France qui ne puisse montrer quelque trace douloureuse de son passage. S'il nous regarde tous comme ennemis de son autorité, c'est qu'il ne veut laisser en France que sa maison, qui ne tenait, il y a vingt ans, qu'un des plus petits fiefs du Poitou.

» Les Parlements humiliés n'ont plus de voix : les présidents de Mesmes, de Novion, de Bellièvre, vous ont-ils révélé leur courageuse mais inutile résistance pour condamner le duc de La Valette ?

» Les présidents et conseils des cours souveraines ont été emprisonnés, chassés, interdits, chose inouïe ! Lorsqu'ils ont parlé pour le Roi ou pour le public.

» Les premières charges de justice, qui les remplissent des hommes infâmes et corrompus qui sucent le sang et l'or du pays. Paris et les villes maritimes taxées ! les campagnes ruinées et désolées par les soldats, sergents et gardes du scel ; les paysans réduits à la nourriture et à la litière des animaux tués par la peste ou la faim, se sauvant en pays étranger : tel est l'ouvrage de cette nouvelle justice. Il est vrai que ces dignes agents ont fait battre monnaie à l'effigie du Cardinal-Duc. Voici de ses pièces royales.

Ici le grand Écuyer jeta sur le tapis une vingtaine de doublons en or où Richelieu était représenté. Un nouveau murmure de haine pour le Cardinal s'éleva dans la salle.

— Et croyez-vous le clergé moins avili

et moins mécontent ? Non. Les évêques ont été jugés contre les lois de l'État et le respect dû à leurs personnes sacrées. On a vu des corsaires d'Alger commandés par un archevêque. Des gens de néant ont été élevés au cardinalat. Le ministre même, dévorant les choses les plus saintes, s'est fait élire général des ordres de Cîteaux, Cluny, Prémontré, jetant dans les prisons les religieux qui lui refusaient leurs voix. Jésuites, Carmes, Cordeliers, Augustins, Jacobins ont été forcés d'élire en France des vicaires-généraux pour ne plus communiquer à Rome avec leurs propres supérieurs, parce qu'il veut être patriarche en France et chef de l'Église gallicane.

— C'est un schismatique, un monstre ! s'écrièrent plusieurs voix.

— Sa marche est donc visible, messieurs ; il est prêt à saisir le pouvoir temporel et spirituel ; il s'est cantonné, peu à peu, contre le Roi même, dans les plus fortes places de la France ; saisi des embouchures des principales rivières, des meilleurs ports de l'Océan, des salines et de toutes les sûretés du royaume ; c'est donc le roi qu'il faut délivrer de cette oppression. *Le Roi et la pair* sera notre cri. Le reste à la Providence.

Cinq-Mars étonna beaucoup toute l'assemblée et de Thou lui-même par ce discours. Personne ne l'avait entendu jusque-là parler longtemps de suite, même dans les conversations familières ; et jamais il n'avait laissé entrevoir par un seul mot la moindre aptitude à connaître les affaires publiques ; il avait, au contraire, affecté une insouciance très grande aux yeux même de ceux qu'il disposait à servir ses projets, ne leur montrant qu'une indignation vertueuse contre les violences du ministre, mais affectant de ne mettre en avant aucune de ses propres idées, pour ne pas faire voir son ambition personnelle comme but de ses travaux. La confiance qu'on lui témoignait reposait sur sa faveur et sur sa bravoure. La surprise fut donc assez grande pour causer un moment de silence ; ce silence fut bientôt rompu par tous ces transports communs aux Français, jeunes ou vieux, lorsqu'on leur présente un avenir de combats, quel qu'il soit.

Parmi tous ceux qui vinrent serrer la main du jeune chef de parti, l'abbé de Gondy bondissait comme un chevreau.

— J'ai déjà enrôlé mon régiment ! cria-t-il, j'ai des hommes superbes !

Puis, s'adressant à Marion de Lorme :
— Parbleu, mademoiselle, je veux porter vos couleurs ; votre ruban gris de lin et votre ordre de l'*Allumette*. La devise en est charmante :

Sous ne brûlons que pour brûler les autres,

et je voudrais que vous puissiez voir tout ce que nous ferons de beau, si par bonheur on en vient aux mains.

La belle Marion, qui l'aimait peu, se mit à parler par-dessus sa tête à M. de Thou, mortification qui exaspérait toujours le petit abbé; aussi la quitta-t-il brusquement en se redressant et relevant dédaigneusement sa moustache.

Tout à coup un mouvement de silence subit se fit dans l'assemblée : un papier roulé avait frappé le plafond et était venu tomber aux pieds de Cinq-Mars. Il le ramassa et le déplia, après avoir regardé vivement autour de lui, on chercha en vain d'où il pouvait être venu ; tous ceux qui s'avancèrent n'avaient sur le visage que l'expression de l'étonnement et d'une grande curiosité.

— Voici mon nom mal écrit, dit-il froidement.

A CINQ-MARCS.

Quand *bonnet rouge* passera par la fenêtre
A *quarante onces* on coupera la tête,
Et tout finira¹.

« Il y a un traître parmi nous, messieurs, ajouta-t-il en jetant ce papier. Mais que nous importe ! Nous ne sommes pas gens à nous effrayer de ces sanglants jeux de mots.

— Il faut le chercher et le jeter par la fenêtre ! dirent les jeunes gens.

Cependant l'assemblée avait éprouvé une sensation fâcheuse, on ne se parlait plus qu'à l'oreille, et chacun regardait son voisin avec méfiance. Quelques personnes se retirèrent : la réunion s'éclaircit. Marion de Lorme ne cessait de dire à chacun qu'elle chasserait ses gens, qui seuls devaient être soupçonnés. Malgré ses efforts, il régna dans cet instant quelque froideur dans la salle. Les premières phrases du discours de Cinq-Mars laissaient aussi de l'incertitude sur les intentions du Roi, et cette franchise intempestive avait un peu ébranlé les caractères les moins fermes.

Gondi le fit remarquer à Cinq-Mars.

— Écoutez, lui dit-il tout bas : croyez-moi, j'ai étudié avec soin les conspirations et les assemblées ; il y a des choses purement mécaniques qu'il faut savoir ; suivez mon avis ici : Je suis vraiment devenu assez fort dans cette partie. Il leur faut encore un petit mot, et employez l'esprit de contradiction ; cela réussit toujours en France ; vous les réchaufferez ainsi. Ayez l'air de ne pas vouloir les retenir malgré eux, ils resteront.

Le grand Écuyer trouva la recette bonne, et s'avançant vers ceux qu'il savait les plus engagés, leur dit :

1. Cette sorte de prédiction en calembours fut publiée trois mois avant la conjuration.

— Du reste, messieurs, je ne veux forcer personne à me suivre ; assez de braves nous attendent à Perpignan, et la France entière est de notre opinion. Si quelqu'un veut s'assurer une retraite, qu'il parle ; nous lui donnerons les moyens de se mettre dès à présent en sûreté.

Nul ne voulut entendre parler de cette proposition, et le mouvement qu'elle occasionna fit renouveler les serments de haine contre le Cardinal-Duc.

Cinq-Mars continua pourtant à interroger quelques personnes qu'il choisissait bien, car il finit par Montrésor, qui cria qu'il se passerait son épée à travers le corps s'il en avait eu la seule pensée, et par Gondi, qui se dressant fièrement sur les talons, dit :

— Monsieur le grand Écuyer, ma retraite à moi, c'est l'archevêché de Paris et l'île Notre-Dame ; j'en ferai une place assez forte pour qu'on ne m'enlève pas.

— La vôtre ? dit-il à de Thou.

— A vos côtés, répondit celui-ci doucement en baissant les yeux, ne voulant pas même donner de l'importance à sa résolution par la fermeté du regard.

— Vous le voulez ? eh bien, j'accepte, dit Cinq-Mars ; mon sacrifice est plus grand que le vôtre en cela.

Puis, se retournant vers l'assemblée :

— Messieurs, dit-il, je vois en vous les derniers hommes de la France ; car, après les Montmorency et les Soissons, vous seuls osez encore lever une tête libre et digne de notre vieille franchise. Si Richelieu triomphe, les antiques monuments de la monarchie crouleront avec nous ; la cour régnera seule à la place des Parlements, antiques barrières et en même temps puissants appuis de l'autorité royale ; mais, soyons vainqueurs, et la France nous devra la conservation de ses anciennes mœurs et de ses sûretés. Du reste, messieurs, il serait fâcheux de gâter un bal pour cela ; vous entendez la musique ; ces dames vous attendent ; allons danser.

— Le Cardinal payera les violons, ajouta Gondi.

Les jeunes gens applaudirent en riant, et tous remontèrent vers la salle de danse comme ils auraient été se battre.

VIII

LE CONFESSIONNAL

C'est pour vous, beauté fatale, que je viens dans ce lieu terrible !

LEWIS, *le Moine.*

C'était le lendemain de l'assemblée qui avait eu lieu chez Marion de Lorme. Une neige épaisse couvrait les toits de Paris, et

13 - Marion de Lorme courtisane sous
Louis XIII - Paul de Saint-Victor

Marion de l'Orme, Courtisane sous Louis XIII

* Cette Marion, transfigurée par le poète, ne semblait guère digne d'un si grand honneur. Comme Lucrece Borgia, et comme Marie-Anne de Neubourg, on peut dire qu'il l'a tirée des limbes, pour l'élever à la vie de l'art. Son nom est plus connu que sa vie ; les pamphlets même ont peu parlé d'elle. Elle passe, dans le demi-jour des chroniques, effleurant, çà et là, des personnages célèbres ; à peine l'aperçoit-on de profil. Une anecdote plaisante, joliment racontée par Hamilton, dans ses *Mémoires du chevalier de Grammont*, une courte notice de Tallemant des Réaux : on n'en sait guère plus long sur elle. Il fait presque nuit, dans la chambre de la courtisane ; les rideaux de l'alcôve s'entr'ouvrent et s'abaissent, de temps en temps, sur un nouveau venu... C'est à peu près tout.

A travers ces commérages indistincts, on entrevoit une fille de bonne maison, déclassée par son tempérament et par son humeur, courant les bordées de la vie galante, sous le pavillon de son nom et de sa famille ; nullement reniée par les siens, qui vivaient des miettes de son luxe. L'enfant prodigue entretenait ses parents.

Tallemant raconte qu'étant allée, un jour, solliciter le président de Mesme de faire sortir son frère de prison, où il était enfermé pour dettes, le magistrat s'écria : « Eh ! mademoiselle, se peut-il que j'aie vécu jusqu'à cette heure, sans vous avoir vue ? » — « Il la conduisit jusqu'à la porte de la rue, la mit en carrosse, et fit son affaire, dès le jour même. Regardez ce que c'est : une autre, en faisant ce qu'elle faisait, auroit déshonoré sa famille ; cependant, comme on vivoit avec elle avec respect ! Dès qu'elle a été morte, on a laissé là tous ses parents, et on en faisoit quelque cas pour l'amour d'elle. Elle les défrayoit quasi tous. »

Un passage des *Mémoires* de l'abbé Arnauld nous la montre en vacances, dans la maison maternelle qu'elle ne parait jamais avoir tout à fait quittée. — « Nous passâmes, dit-il, par Bayes, maison de madame de l'Orme, où nous nous arrêtâmes, un jour, en fort bonne compagnie, dont la célèbre Marion de l'Orme n'étoit pas ce qu'il y avoit de moins agréable. »

Marion fut donc une femme du Demi-Monde, que nous n'avons pas découverte. Ce fut elle qui, avant Ninon de Lenclos, créa cette sphère interlope. On se rappelle l'étrange souhait de ces deux

grandes dames de Brantôme, s'écriant, au récit des licences et des voluptés de Venise : — « Hélas ! » si nous eussions fait porter tout nostre vaillant, » en ce lieu, par lettres de banque ; et que nous » y feussions pour faire cette vie, courtisanesque, » plaisante et heureuse, à laquelle toute autre ne » sauroit approcher, quand bien nous serions em- » perières de tout le monde ! » Ce vœu profane, Marion Delorme le réalisa. Elle mena, en plein Paris, la vie carnavalesque d'une courtisane de Venise. « Honneste dame et insigne... » comme dit encore le sieur de Brantôme, en son gaulois, tout cru et tout vert, qui a l'effronterie du latin.

D'après les rares esquisses contemporaines qui sont restées d'elle, Marion ne pouvait prétendre à l'auréole mélancolique d'ange déchu, dont Victor Hugo a paré son front. C'était une belle fille, de vraie race française : riieuse, folâtre, plaisante, verdoyante, et « naturellement lascive ». S'il faut en croire Tallemant, les roses de la pudeur, exilées du reste de sa personne, s'étaient réfugiées sur le bout de son nez ; et, pour faire pâlir ce nez empourpré, « elle se tenait, des matinées entières, les pieds dans l'eau ».

Un jour, Matta, le camarade du chevalier de Grammont, entra brusquement chez la maréchale d'Albret. La dame, qui passait pour cajoler souvent les flacons, se regardait au miroir, et, se trouvant le nez rouge, elle se disait : « Où est-ce que j'ai pris ce nez-là ? » — « Au buffet ! » répondit Matta.

Peut-être Marion ne prenait-elle pas ailleurs son petit nez rougissant. — « Quoiqu'elle eût de l'esprit » comme les anges, elle étoit capricieuse comme » un diable, » dit le chevalier de Grammont. Et il raconte l'anecdote du rendez-vous donné, qu'elle lui avait ôté pour le passer au duc de Brissac. A l'heure de l'étoile du berger, Grammont court, au logis de l'infidèle, à bride abattue. Il surprend Brissac à la porte, lui conte une histoire, lui emprunte son manteau couleur de muraille, lui fait garder son cheval, et pénétre, en vainqueur, dans le boudoir de la belle qu'il trouve sous les armes. Marion se fâche, Marion crie ; et, lorsque le chevalier parle du rendez-vous qu'elle lui a promis : — « Eh bien ! » me dit-elle brusquement, « quand je » vous en aurois promis cinquante, c'est à moi de » les tenir, si je veux, et à vous de vous en passer, » si je ne le veux pas. » Elle poursuit sur ce ton d'infante offensée... Mais, quand Grammont lui dit

le tour qu'il vient de jouer à Brissac, et la figure d'écuyer servant que celui-ci fait, à cette heure, dans la rue, en promenant son cheval : « Voilà l'éclat de rire qui la prend, au fort de son étonnement, et me jetant les bras au cou : « Mon chevalier, me dit-elle, je n'y saurois plus tenir ; tu es trop aimable et trop extraordinaire, pour ne te pas tout pardonner ! » Je lui racontai comme la chose s'étoit passée ; elle en pensa mourir de rire, et nous étant séparés fort bons amis, elle m'assura que mon rival n'avoit qu'à promener des chevaux tant qu'il lui plairoit, qu'il ne mettroit, de la nuit, les pieds chez elle. » — Ce conte ne vaut-il pas un portrait en déshabillé ? Marion s'en détache, comme au saut du lit, dans sa vive et lascive nature, aussi folle d'esprit que de corps, ayant déjà, sur les lèvres, l'éclat de rire libertin de Manon Lescaut.

Quand elle faisait la confession de son cœur, elle avouait sept ou huit amants, véritablement aimés, et pas davantage : Desbarreaux, le poète impie ; le marquis de Rouville, « homme rude et haut à la main, » qui se battit pour elle contre La Ferté ; Miossens, Arnauld, M. de Châtillon, le duc de Brissac et Cinq-Mars.

Pour celui-là, ce fut une passion, qui irrita et troubla Louis XIII, jaloux de ses favoris, comme un autre de ses mattresses. — M. de Vineuil écrivait, en 1639, à M. d'Humières : « Le roy et M. le Grand sont plus mal que jamais, sur le sujet de la Marion, et leur rupture s'est faite avec plus d'éclat que les aultres fois, donnant mesme à craindre qu'elle ne se puisse pas sitost raccommoder. » Cinq-Mars, très épris, ayant fait courir le bruit de son mariage secret avec Marion, la maréchale d'Effiat, sa mère, sur l'ordre du roi, porta, contre celle-ci, une plainte, pour le fait de rapt et de séduction sur la personne de son fils ; et il parait que la déclaration du 26 novembre 1637, contre les mariages clandestins, ne fut rendue que pour empêcher cela.

On entrevoit même Richelieu, dans cette intrigue de camarilla. Au milieu de sa sombre vie, si terriblement affairée, ce grand homme avait des lubies galantes. Le visir en barrette tournait parfois au sultan. Il eut, dit-on, la fantaisie de Marion Delorme, et la fit venir chez lui, déguisée en page. Lui-même s'était travesti en cavalier, pour le rendez-vous. Il la reçut, botté, la plume au feutre, et vêtu d'un habit de satin gris-de-lin,

brodé d'or et d'argent. La folle se moqua de sa barbe en pointe, de ses cheveux retroussés sur l'oreille, et elle jeta au nez de Bournais, son valet de chambre, les cent pistoles dont il voulait payer cette passade. — Voilà une entrevue qui contraste fort, si elle est vraie, avec celle du dernier acte du drame de Victor Hugo : la courtisane prosternée au pied de la litière rouge, d'où sort, comme du sanctuaire voilé d'une cruelle idole, un arrêt de mort.

Par une délicatesse singulière, Marion se révoltait, en effet, contre les pistoles. « Elle ne prenoit point d'argent ; rien que des nippes ; le plus souvent, on convenoit de tant de marcs de vaisselle d'argent. » C'est dans la boutique de M. Josse, que Jupiter aurait dû opérer sa métamorphose, pour séduire cette Danaë de la Place Royale. Elle ne se donnait que sur des plats d'argent. Sa fortune n'y perdait rien, du reste : les plats se fondent et l'argenterie se monnoie. On entrevoit de gros financiers, montant ses petits escaliers, à la dérobee : le surintendant d'Émery, le trésorier Housset, Amelot, et bien d'autres ; tous chargés de vaisselle plate, dûment contrôlée.

Marion mourut, à trente-neuf ans, et très belle encore. La liste de ses peccadilles était longue, car il lui fallut dix confessions, en deux jours, pour la dérouler. — « On la vit morte, — dit Tallemant, — durant vingt-quatre heures, sur son lit, avec une couronne de pucelle. Enfin le curé de Saint-Gervais dit que cela étoit ridicule. » Cette couronne virginale que la Marion réelle ne méritait point de porter, Victor Hugo l'a reposée sur son front, par ce vers superbe et touchant :

Et son amour me fait une virginité !

Au milieu de la foule confuse qui chemine dans les sentiers de la basse histoire, le poète a pris cette courtisane quelconque, assez vulgaire, en somme, sans physionomie bien distincte ; il l'a régénérée de son souffle, il l'a trempée dans les larmes du repentir et de la douleur, et il en a fait le type rayonnant de la pécheresse réhabilitée par l'amour.⁴⁴

ih - Victor Hugo -
par Paul de St Victor - 1892

14 - La Prostitution au XIX^e siècle
Alexandre Parent-Duchâtelet/A. Corbin

La Prostitution au XIX^e siècle

~ Les prostituées sont-elles nécessaires ?

Si on ouvre les ouvrages qui traitent de la police et des mœurs, si on écoute ce qui se dit dans le public et dans toutes les classes de la société, on verra partout dominer cette opinion, que les prostituées sont nécessaires, et qu'elles contribuent au maintien de l'ordre et de la tranquillité dans la société.

Sans blâmer cette manière d'envisager un grand fait, j'aime mieux me ranger de l'avis de ceux qui les regardent comme inséparables d'une nombreuse population réunie sur un même point. Sous des formes qui varient suivant les climats, les mœurs nationales, la prostitution reste inhérente aux grandes populations; elle est et sera toujours comme ces maladies de naissance, contre lesquelles les expériences et les systèmes ont échoué, et dont on se borne à limiter les ravages.

L'histoire nous prouve à quel point la société a toujours été révoltée du dégoûtant spectacle de la prostitution publique; elle nous la montre comme une source intarisable de désordres, de délits et de crimes; les nations civilisées l'ont toujours poursuivie et punie de peines plus ou moins sévères, et flétrie du sceau de l'infamie. Il n'est pas nécessaire d'être époux ou père pour sentir tous les funestes effets de la prostitution, il suffit d'avoir une mère et de réfléchir combien le sexe auquel elle appartient se trouve dégradé par la condition et les habitudes de la prostitution, qu'on peut envisager comme le plus grand contresens de la nature.

Les maladies affreuses que la prostitution propage depuis quelques siècles, et la crainte d'une contagion inévitable, ont-elles diminué le nombre des prostituées? non assurément : tout nous prouve que la certitude de maux encore plus grands ne le diminuera pas, et que, sous ce rapport, l'homme dominé par les besoins et aveuglé par les passions est plus stupide et plus imprévoyant que la brute.

A défaut de l'expérience générale et de tous les temps, ce fait suffirait à lui seul pour démontrer l'inutilité des lois prohibitives de la prostitution, parce qu'il n'est pas au pouvoir de l'autorité de l'anéantir, les prostituées sont aussi inévitables, dans une agglomération d'hommes, que les égouts, les voiries et les dépôts d'immondices; la conduite de l'autorité doit être la même à l'égard des uns qu'à l'égard des autres, son devoir est de les surveiller, d'atténuer par tous les moyens possibles les inconvénients qui leur sont inhérents, et pour cela de les cacher, de les reléguer dans les coins les plus obscurs, en un mot, de rendre leur présence aussi inaperçue que possible.

Cette décision déplaira peut-être à quelques moralistes sévères qui, du fond de leur retraite, croient pouvoir juger la conduite de ceux qui sont placés au timon de la machine sociale, et qui les rendent responsables de tous les abus qui subsistent; respectons cette opinion qui part d'un bon principe, mais engageons ceux qui la professent à mieux étudier les hommes et à se mettre au courant de leurs vices comme de leurs vertus. Pour moi, je répondrais aux détracteurs de la tolérance dont l'administration juge convenable d'user envers les prostituées, par ce passage de saint Augustin :

La Prostitution au XIX^e siècle

Faire l'histoire de l'amour vénal sous la III^e République, de 1871 à 1914, c'est retracer la lente et partielle désagrégation des procédures carcérales mises en place durant la première partie du siècle ; peu à peu, la prostitution cesse d'être l'égout séminal voulu par saint Augustin ou Parent-Duchâtelet. Sous l'effet de l'évolution des structures socio-économiques, la sensibilité sexuelle masculine évolue ; la demande se transforme ; la diffusion de l'intimité bourgeoise, le recul de certaines formes de misère sexuelle, le déplacement social des frustrations font que les rapports tendent à se pimenter de sentiments. S'adresser à une fille publique est ressenti de plus en plus comme un pis-aller et l'on cherche, à l'occasion de ces rencontres, à étancher la profonde soif de sexualité pleinement relationnelle qui se développe au sein de la société urbaine ; dans les rapports avec la prostituée aussi, l'érotique prend le pas sur le génital.

Cela est perceptible à tous les niveaux sociaux, comme en témoignent tout à la fois l'essor du proxénétisme de cabaret dans les milieux ouvriers et chez les soldats, les progrès de la prostitution clandestine vulgivaque aux dépens de la maison close, l'engouement dont sont l'objet, dans la jeunesse, les filles de brasserie et les chanteuses de café-concert, le développement de l'adultère vénal dans les maisons de rendez-vous ; le rédemptorisme qui se manifeste alors en littérature traduit lui aussi cette mutation.

On comprend dès lors que le portrait-robot de la prostituée se brouille, que les cloisons éclatent, que les tentatives anthropologiques imitées de Parent-Duchâtelet soient devenues, vers 1900, des projets irréalisables, voire dérisoires. Du même coup, le portrait de l'épouse bourgeoise s'estompe lui aussi, tant il est clair que les modèles de la fille publique et de la femme « honnête » se définissent l'un par rapport à l'autre et que l'existence d'une prostituée au profil accusé avait permis d'exorciser le plaisir au sein du couple légal. La femme cesse d'être ange ou démon ; l'épuisement du discours médical sur la spécificité de la nature féminine témoigne de l'évolution ; le destin de Madame Bovary, métamorphose de la petite bourgeoise en femme qui tente d'assumer ses pulsions sexuelles, est exemplaire et répand l'inquiétude.

La peur des confusions et l'anxiété suscitée par l'échec du cantonnement, se trouvent avivées par l'intense propagande qui tend à installer la prostituée au cœur du tragique de ce temps. Synthèse des fléaux sur lesquels se focalise l'anxiété biologique, la putain vénérienne, alcoolique, phtisique et dégénérée apparaît comme le symbole de toutes les menaces qui s'exercent sur le corps social.

Dès lors, un nouveau calcul des transparences s'impose ; c'est dans la perspective eugéniste qu'il va s'instaurer ; et l'on assiste à l'élaboration puis au triomphe du néo-réglementarisme. Ce système a pour but de résoudre la contradiction fondamentale que crée l'existence de la prostitution ; en tant que technologie des épuisements et dans la mesure où elle remplit un rôle d'orthopédie sociale, elle permet le maintien de l'intimité du ménage bourgeois et favorise le déploiement de la force de travail du prolétaire ; mais elle constitue en même temps une menace pour la santé et, partant, pour la production comme pour la défense de la nation. Il convient donc de la maintenir mais de la rendre saine.

La maison de tolérance correspondait à un moment de la pensée hygiéniste, dominé par la conviction qu'on pouvait éviter la contagion biologique et morale par la séparation. A la fin du XIX^e siècle, on a acquis la certitude qu'il n'en est rien et que mieux vaut mettre en œuvre de nouvelles techniques de surveillance. Le néo-réglementarisme peut donc être considéré comme la suprême tentative en vue d'exercer sélection, normalisation et pouvoir sur le personnel de la prostitution, et cela au nom de l'hygiène.

Le passage de l'enfermement à la surveillance se retrouve d'ailleurs dans les stratégies patronales ; la maison de tolérance réglementée peut, à ce point de vue, être considérée

comme la manifestation tout à la fois d'une volonté de mise au travail et d'enfermement de la prostituée qui correspond à celle que traduit l'organisation des ateliers-cloîtres ou des manufactures-internats pour jeunes filles. L'élaboration du néo-réglementarisme inaugure en revanche une nouvelle stratégie qui se caractérise par la recherche de la transparence des conduites grâce au contrôle sanitaire.

Quand éclate la Première Guerre mondiale, du système réglementariste initial et de ses multiples lieux clos ne subsistent que quelques débris ; le « désenfermement » des filles publiques tend à devenir une réalité : la majorité d'entre elles peuvent désormais se vendre et se soigner sans que cela s'accompagne d'incarcération. Les digues qui enserraient le vice sont partiellement rompues ; l'essor de la maison de rendez-vous et la relative liberté accordée aux femmes qui la fréquentent, témoignent en outre de la diffusion des conduites prostitutionnelles au sein de tout le corps social. Le néo-réglementarisme triomphe dans l'opinion ; l'habile exploitation de la crainte que suscitent la maladie vénérienne, la traite des blanches comme toutes les menaces qui s'exercent sur la vigueur de la race, a permis au corps médical de vaincre les intentions libératrices de l'abolitionnisme. Le contrôle sanitaire s'est à la fois renforcé et étendu ; par ce biais, le regard de l'administration s'exerce sur des filles qui, jusqu'alors, lui échappaient ; la reconnaissance des maisons de rendez-vous rend désormais possible un contrôle discret mais efficace de ces établissements. Cette victoire de la surveillance s'intègre à l'offensive moralisatrice qui se traduit aussi, à la veille de la guerre, par le souci d'encadrer les loisirs du soldat et par la volonté de lutter contre la licence dans la rue, la multiplication des cabarets, le développement de la drogue ou l'essor de la pornographie.

L'évolution que nous discernons, la mise en œuvre puis la victoire des nouvelles stratégies, se sont accomplies en dehors des décisions politiques et sans que le silence législatif ait été véritablement rompu. Il ne faut point s'en étonner. L'incertitude et l'inaction gouvernementales reposent sur un profond désarroi né des contradictions dont est porteuse la prostitution. Indispensable à la sauvegarde de la virginité des jeunes filles et de la fidélité des épouses, rempart contre la menace que représentent les célibataires, bref, élément de la réduction des instincts exigé par la misère sexuelle, l'amour vénal, en facilitant

le mariage retardé, gêne le déploiement des stratégies génératrices et vient contrecarrer, auprès des jeunes bourgeois, les règles de conduite qui forment la culture somatique de leur classe.

Quoi qu'il en soit, l'angoisse suscitée par une éventuelle libération de la sexualité féminine a été exorcisée ; l'eugénisme a permis le maintien de la marginalisation de la prostituée. Les discours psychiatrique et anthropologique situent la débauche en dehors du champ de la normalité ; l'érotisme demeure une spécialité, objet de commerce. La Salomé des salons peut bien faire d'Hérode son esclave et brandir le chef de saint Jean-Baptiste, ses pareilles demeurent sous le regard du préfet de police.

Alain Corbin

ih - Les Filles de Noces -

Coll. Champs - Flammarion 1982

15- La querelle du Cid
Alain Couprie

La querelle du Cid

La querelle du *Cid* fut une affaire de doctes qui ne passionna guère le grand public, tout acquis à Corneille. Elle n'en prit pas moins des proportions considérables dans le monde littéraire de l'époque : la jeune Académie française, Richelieu en personne y furent mêlés, et elle eut des effets directs sur la version définitive du *Cid* ainsi que sur la carrière de Corneille. Elle éclate en mars 1637 pour, officiellement, s'achever en décembre de la même année. Une légende, s'appuyant sur les dires de Tallemant des Réaux, de Boileau puis de Fontenelle, veut que le Cardinal, mécontent de voir Corneille désertier la « société des cinq auteurs » qu'il avait engagés à son service, en ait été à l'origine. En fait, rien n'autorise à conclure qu'il ait favorisé la cabale en sous-main — même s'il ne dut apprécier que modérément l'éloge de l'Espagne, avec laquelle la France était en guerre, et les différents duels de la pièce. Il est en effet fort improbable que Richelieu soit resté étranger à l'anoblissement du père de Corneille (27 janvier 1637) et le poète a sans doute collaboré à *L'Aveugle de Smyrne*, tragi-comédie des cinq auteurs représentée le 22 février à l'Hôtel de Richelieu. Des jalousies de confrères, des imprudences de Corneille, les démêlés de celui-ci avec la troupe du Marais qui monta *Le Cid*, expliquent plus sûrement la querelle.

Devant le succès de sa pièce, Corneille demande une rétribution supplémentaire à Mondory et à ses comédiens. Un refus le décide, en représailles, à faire éditer sa pièce (achevé d'imprimer du 23 mars). C'était permettre à n'importe quelle troupe de la mettre à son répertoire. Sur ces entrefaites, le 20 février, il publie l'*Excuse à Ariste*, lettre d'une centaine de vers, dans laquelle, après avoir rendu hommage à la demoiselle qui le « fit devenir poète aussitôt qu'amoureux », il revendique hautement son indépendance et son originalité :

Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans ;
Par leur seule beauté ma plume est estimée :
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée
Et pense toutefois n'avoir point de rival
À qui je fasse tort en le traitant d'égal.

Piqué par tant d'orgueilleuse ivresse, Mairet, semble-t-il, déclenche le premier les hostilités. Vers la fin mars, il fait paraître *L'Auteur du vrai Cid espagnol, à son traducteur français* ; l'injuriant au passage, il y accuse Corneille de plagiat, et il récidive dans trois autres libelles, dont ces quelques vers, extraits de l'*Épître familière*, qui fait parler Guillén de Castro, donnera une idée du ton et de sa violence :

Ingrat ! Rends-moi mon *Cid* jusques au dernier mot.
Après tu connaîtras, Corneille déplumée,
Que l'esprit le plus vain est souvent le plus sot,
Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée.

Presque aussitôt, Mairet reçoit l'appui de Georges de Scudéry qui, vers le 1^{er} avril, publie ses *Observations sur Le Cid*. Entre ce dernier et Corneille, une certaine estime régnait jusqu'alors. Corneille avait écrit des vers élogieux pour saluer *Ligdamon et Lisias*, puis *Le Trompeur* de Scudéry et celui-ci avait en retour chaudement accueilli *La Veuve* de Corneille. A l'en croire, c'est l'outrecuidance de l'*Excuse à Ariste*, non une rivalité confraternelle, qui le pousse à réagir.

Ses *Observations*, précises et argumentées, constituent une attaque en règle du *Cid*, puisqu'il prétend y prouver :

Que le sujet n'en vaut rien du tout
Qu'il choque les principales règles du poème dramatique
Qu'il manque de jugement en sa conduite
Que presque tout ce qu'il a de beautés sont dérobées
Et qu'ainsi l'estime qu'on en fait est injuste.

Rien ne trouve grâce à ses yeux : les vers du *Cid* sont parfois maladroits, la règle de la vraisemblance, les unités de temps, de lieu, d'action n'y sont pas respectées... De tous ces griefs, qu'on ne saurait examiner en détail, deux retiennent principalement l'attention : l'accusation de plagiat et la condamnation du comportement de Chimène.

En un siècle où l'on pratique couramment la *contaminatio* et où l'on s'inspire des auteurs de l'Antiquité jusqu'à parfois les suivre de très près (Molière empruntera à Plaute des scènes entières de *L'Avare*), la notion de propriété littéraire demeure encore floue. Tout est affaire de mesure, de réinvention ou de réécriture. L'accusation de plagiat n'en reste pas moins infamante. Citations à l'appui, juxtaposant au long de plusieurs pages le texte espagnol et sa version française, Scudéry tente d'accréditer la thèse d'un Corneille simple traducteur de Guillén de Castro, donc indigne de son succès. A cette critique, si radicale qu'elle en devient déshonorante, il en ajoute une autre, non moins importante, quoique plus technique. Invoquant l'autorité de Platon et surtout d'Aristote — dont la *Poétique* est au centre des théories dramatiques du XVII^e siècle — qui prescrivaient que les mœurs des personnages fussent « bonnes », Scudéry déclare Chimène « impudique » et la traite de « prostituée », de « parricide », de « monstre » :

L'on y voit une fille dénaturée ne parler que de ses folies, lorsqu'elle doit ne parler que de son malheur ; plaindre la perte de son amant lorsqu'elle ne doit songer qu'à celle de son père ; aimer encore ce qu'elle doit abhorrer ; souffrir en même temps, et en même maison, ce meurtrier et ce pauvre corps ; et, pour achever son impiété, joindre sa main à celle qui dégoûte encore du sang de son père.

Loin d'être guidé par un excès de prudence, Scudéry place le débat sur le terrain doctrinal et soulève une question essentielle à laquelle tout artiste se doit de répondre : le vraisemblable doit-il l'emporter sur le vrai ? Scudéry (avec, plus tard, Molière, Boileau, Racine) répond par l'affirmation. Il reproche à Corneille d'être resté fidèle à la vérité historique (en 1637, ne l'oublions pas, *Le Cid* ne laisse planer aucun doute sur le mariage de Chimène et de Rodrigue) et d'être ainsi allé contre le vraisemblable : comment admettre qu'une jeune fille épouse, fût-ce dans un délai indéterminé, le meurtrier de son père ?

Corneille réplique vers la mi-mai par une *Lettre apologétique*, qui est un net refus d'engager la discussion. Sur quoi Scudéry, sûr de bénéficier de l'appui de Richelieu, demande l'arbitrage de l'Académie française, instituée trois ans plus tôt par le Cardinal. Le 13 juin, Corneille accepte cet arbitrage avec froideur : « Messieurs de l'Académie peuvent faire ce qu'il leur plaira. »

Après de longues séances et bien des difficultés pour nommer des commissaires chargés d'examiner *Le Cid* — certains estimant qu'à peine naissante l'Académie avait tout à perdre à juger d'une œuvre qui avait conquis le public —, l'Académie rend un premier verdict, dont Richelieu désapprouve la forme : sur les critiques, il demande qu'on jette « quelques poignées de fleurs ». Une seconde mouture lui semble à l'inverse trop élogieuse. Enfin l'affaire s'envenimant, les libelles se multipliant — la querelle en a suscité plus de trente —, Richelieu ordonne que la polémique cesse au plus vite. Le 20 décembre, paraissent les 192 pages, in-octavo, des *Sentiments de l'Académie française sur la tragédie comédie du Cid*. L'Académie reconnaît l'originalité de Corneille et le lave de toute accusation de plagiat. Avec Scudéry en revanche, elle soutient que *Le Cid* pèche contre l'unité de temps et la règle de la vraisemblance :

Corneille a eu tort, selon elle, de préférer la vérité historique et de marier Chimène à Rodrigue :

C'est trop clairement trahir ses obligations naturelles en faveur de sa passion ; c'est trop ouvertement chercher une couverture à ses désirs, et c'est faire bien moins le personnage de fille que d'amante. Elle pouvait sans doute aimer encore Rodrigue après ce malheur,

mais elle ne pouvait l'épouser. Et l'Académie de conclure :

Encore que le sujet du *Cid* ne soit pas bon, qu'il pêche dans son dénouement, qu'il soit chargé d'épisodes inutiles, que la bienséance y manque en beaucoup de lieux [...], qu'il y ait beaucoup de vers bas, et de façons de parler impures ; néanmoins la naïveté et la véhémence de ses passions, la force et la délicatesse de plusieurs de ses pensées, et cet agrément inexplicable qui se mêle dans tous ses défauts, lui ont acquis un rang considérable entre les poèmes français de ce genre qui ont le plus donné de satisfaction. Si son auteur ne doit pas toute sa réputation à son mérite, il ne la doit pas toute à son bonheur, et la nature lui a été assez libérale, pour excuser la Fortune si elle lui a été prodigue.

Corneille qui, entre-temps, a saisi l'occasion de l'édition de *La Suivante* pour réclamer dans une *Épître* le droit pour chaque écrivain de suivre sa voie et qui a reçu en août le renfort de Guez de Balzac, choisit, après quelques hésitations, de ne pas répondre. La querelle du *Cid* est officiellement close.

Corneille en sort déçu et meurtri. En 1639, son amertume ne s'est pas encore dissipée : « Il ne fait plus rien, écrit Chapelain à Balzac. Je l'ai autant que j'ai pu, réchauffé et encouragé à se venger [...] en faisant quelque nouveau *Cid* [...]. Mais il ne parle plus que de règles et que de choses qu'il eût pu répondre aux Académiciens. » Il ne renouera avec le théâtre qu'en 1640, en faisant jouer *Horace*.

Outre ces trois années de silence, la querelle eut une autre conséquence : celle d'amener Corneille à remanier *Le Cid* jusqu'à progressivement lui donner le visage que nous lui connaissons aujourd'hui. Dans le premier recueil de ses *Œuvres*, publié en 1648, il y apporte en effet plusieurs modifications. D'abord, la tragi-comédie passant de mode, le sous-titre de la pièce porte désormais la mention « tragédie ». Surtout, le dramaturge place en tête de son édition un long avertissement, qui, dix ans après, constitue sa réponse à l'Académie. Il y dément avoir jamais accepté l'arbitrage de celle-ci ; et, défendant son choix du « vrai » aux dépens du « vraisemblable », il justifie le mariage de Chimène en invoquant l'autorité de l'historien espagnol Mariana et en citant deux romances espagnoles. A Mairet et à Scudéry qui l'ont accusé de plagiat, il réplique, sans les nommer, en détaillant ses sources et en faisant figurer en bas des pages les vers espagnols imités de Guillén de Castro, une centaine au total.

Enfin, en 1660, dans la grande édition de ses *Œuvres*, Corneille apporte à son texte de profondes modifications. Minutieusement, il le revoit et le corrige. Scudéry, approuvé sur ce point par l'Académie, lui avait reproché une certaine négligence de style, s'étonnant par exemple que don Sanche dise :

Madame, à vos genoux, j'apporte cette épée
(vers 1715 de l'édition de 1637).

Corneille transforme le vers en :

Obligé d'apporter à vos pieds cette épée.

Il réécrit les premières scènes. Jusqu'en 1660, *Le Cid* s'ouvrait sur un dialogue entre Elvire et le Comte (I, 1) puis entre Elvire et Chimène (I, 2). Seule subsiste cette dernière scène qui intègre les informations de la précédente. Surtout Corneille modifie le dénouement, semblant ainsi se rallier en partie aux thèses de Scudéry. « J'ai peine à voir, écrit-il dans l'*Examen*, que Chimène y consente [au mariage] chez l'auteur espagnol, bien qu'il donne plus de trois ans de durée à la Comédie qu'il [...] a faite. Pour ne pas contredire l'Histoire, j'ai cru ne me pouvoir dispenser d'en jeter quelque idée, mais avec incertitude de l'effet, et ce n'était que par là que je pouvais accorder la bienséance du Théâtre avec la vérité de l'événement. » Il supprime les vers qui, dans les éditions de 1637 et de 1648, laissaient présager le mariage, en introduit de nouveaux, notamment ceux-ci à l'adresse du roi, qui traduisent l'hésitation ou le refus de Chimène :

Et quand de mon devoir vous voulez cet effort,
Toute votre justice en est-elle d'accord ?
Si Rodrigue à l'État devient si nécessaire
De ce qu'il fait pour vous dois-je être le salaire ?
(V, 7, v. 1807-1810).



Si l'on ajoute que, dans ce même *Examen*, Corneille reconnaît que sa pièce malmène quelque peu les unités de temps et de lieu, force est de constater que, plus de vingt ans après, il accepte le bien-fondé de certaines des critiques qu'on lui a adressées. Sa gloire, alors solidement établie, n'a plus, il est vrai, à en souffrir. A quelques infimes corrections près, datant de 1682, *Le Cid* prend son aspect définitif. Excepté dans les éditions du *Théâtre* de Corneille données par M. Cauchie, G. Couton ou A. Niderst et mentionnées dans la « Bibliographie », les éditions modernes ne reproduisent plus la version originale du *Cid*. On ne la joue guère davantage. Il faut remonter à la saison théâtrale 1960-1961 pour en retrouver un exemple (Comédie de Lyon, sous la direction de Ch. Gantillon).

Alain Coupric

Commentaires à l'édition du *Cid*
Le Livre de Poche, 1986.

209

16 - Notes sur la Préface de Cromwell
Jean-Bertrand Barrère

Notes sur la Préface de Cromwell

↳ Résumons très brièvement l'état du théâtre à cette époque. La tragédie post-classique était condamnée. Une forme évoluée en était sortie, la tragédie historique, dont nous avons vu le succès à propos de *Cromwell*. Elle n'était pas nouvelle et remontait à Voltaire et Sébastien Mercier, relayés au début du siècle par N. Lemercier, C. Delavigne, puis Soumet, etc. D'autre part, le drame bourgeois, dont Diderot s'était fait le théoricien et qui substituait la peinture des conditions à celle des caractères, avait trouvé un débouché dans le mélodrame. Épanoui sous l'Empire avec des auteurs comme Pixérécourt, ce nouveau genre avait la faveur du public : l'action, compliquée et violente, contrastait avec les milieux ordinaires où elle était située. Ces deux succédanés dramatiques ont en commun avec la future formule hugolienne, d'un côté, l'ambiance historique, la recherche de la couleur locale, de l'autre, le goût des intrigues chargées et des émotions fortes, le mélange des genres, etc. Enfin, depuis le début du siècle, les adaptations nombreuses du théâtre étranger, les traductions, dont l'éditeur Ladvocat avait entrepris en 1821 une grande collection, avaient imposé à la scène et dans le monde lettré les noms de Schiller, Byron et surtout Shakespeare. En septembre 1827, une troupe de comédiens anglais, venue jouer à l'Odéon *Othello*, *Hamlet* et *Roméo* dans l'original, avait conquis plus d'un jeune artiste, de Vigny à Berlioz. La *Préface* de *Cromwell* est l'écho de cette fascination.

L'idée fondamentale est une théorie historique de la poésie. Hugo discerne trois âges dans l'évolution de l'humanité. L'époque primitive, enfance du genre humain, a donné l'ode, hymne spontané de gratitude en face de la création. L'époque antique, âge viril de l'humanité, a produit l'épopée, dont la tragédie n'est qu'une forme : elle glorifie l'homme dans sa grandeur et son unité. L'époque moderne, enfin, commence avec le christianisme, qui enseigne la dualité de l'homme, âme et corps. Il en est sorti deux tendances nouvelles, la mélancolie et l'esprit d'examen, qui ne permettent plus à l'homme de se contenter en art du beau, du sublime. Elles exigent aussi le laid, le grotesque, c'est-à-dire la vérité entière, et seul le drame, tel que l'a conçu Shakespeare, est capable de leur donner satisfaction.

Ainsi fondée, l'argumentation de la *Préface* s'articule en quatre points, dont les deux premiers forment la partie critique et les deux derniers la partie constructive du programme.

1 - *La séparation des genres* - Elle fausse la vérité en la divisant. Que faut-il lui substituer ? La peinture de la vérité, qui mêlera le grotesque au sublime, comme la nature en donne l'exemple. Leur contraste crée un puissant effet de relief, qu'ont mis à profit les artistes du Moyen Age et les peintres flamands, par exemple, tandis que la monotonie sublime engendre la platitude. La littérature romantique, pour l'appeler d'un nom vague, mais « accrédité », sera donc réaliste : « Tout ce qui est dans la nature est dans l'art. » On va voir que Hugo, comme il était dans son caractère de le faire, restreint la portée de ce principe par d'importantes réserves.

2 - *Les trois unités* - Au nom du même principe, les unités de lieu et de temps sont des règles artificielles. Seule, l'unité d'action ou d'ensemble est « la loi de perspective du théâtre » et reflète l'unité psychologique du drame.

3 - *Liberté et vérité* - C'est le corollaire des deux premiers points. Les règles et le « goût » sont des obstacles à l'épanouissement du génie. Donc, plus de règles, plus d'imitation des anciens, et non pas même de Shakespeare, mais la liberté, qui, pressentie dans le domaine politique, ranimera l'art. Tel est le premier principe. Quel but poursuivra la liberté ? La vérité, celle de l'histoire, et aussi celle de l'imagination, quand elle invente dans le sens de l'histoire. Est-ce toute la vérité ? Au moins est-ce la vérité telle que l'art peut la concevoir. - et ceci est une atténuation du premier point, - car il y a une limite infranchissable entre la réalité selon l'art et la réalité selon la nature. Usant d'un raisonnement par l'absurde, Hugo a beau jeu de montrer que chacun en convient. Application pratique : utilisation de l'histoire. « Le théâtre est un point d'optique. » Ce n'est pas le beau, mais le *caractéristique* que l'artiste doit retenir. Aussi la couleur locale sera-t-elle l'objet de son attention, mais elle ne sera pas un placage superficiel, elle sera « dans le cœur même de l'œuvre ».

4 - *Les instruments* - D'une part, le vers alexandrin, seul capable de donner du relief à l'action et d'endiguer « l'irruption du commun », mais « un vers libre, franc, loyal », c'est-à-dire brisé et assoupli aux besoins du drame. D'autre part, la langue, celle du XIXe siècle, également adaptée, souple, vivante.

Conclusion — La critique devra, elle aussi, se faire aux exigences nouvelles et apprendre à expliquer, au lieu de juger. Hugo place sous le patronage de Chateaubriand cette idée très moderne et riche de prolongements utiles.

Depuis l'édition critique de M. Souriau, les notes de K. Jackel et la mise au point de P. Moreau dans ses *Oeuvres choisies*, on a dépisté les sources et les coïncidences de ce programme au point de nous faire douter de son originalité et de le réduire à une pièce de musée de l'histoire littéraire entretenu par les professeurs. Elles sont nombreuses, en effet. Le XIXe siècle est le siècle de l'histoire et l'esquisse d'une évolution poétique de l'humanité correspond aux exposés théoriques de Ballanche, de Michelet introduisant Vico (1827) et de V. Cousin. Pour notre connaissance de Hugo, elle présente l'intérêt particulier de constituer un premier jalon dans la perspective de *la Légende des Siècles*. La théorie du christianisme vient de Chateaubriand et les sylphes ou lutins de Nodier. Dès le XVIIIe siècle, les théoriciens du drame bourgeois avaient préconisé le mélange des genres et les auteurs de mélodrames le pratiquaient. La critique des règles a commencé encore avant. Au XIXe siècle, elle a été développée notamment par l'allemand W. Schlegel et l'italien Manzoni, répercutés respectivement par Mme de Staël, qui prône aussi la supériorité du génie, et par Stendhal, que Hugo vise peut-être parmi ces « partisans peu avancés du romantisme », en passant par l'article de Guiraud dans *la Muse française*, jusqu'aux campagnes du *Globe*, on n'a cessé de condamner l'imitation et de réclamer l'élargissement du goût. La distinction de la vérité réelle et de la vérité artistique est marquée par Vigny dans les *Réflexions* qu'il écrit en 1827 à propos de *Cinq-Mars*. Le *Journal grammatical*, fondé par Domergue sous la Révolution et repris en 1827, reconnaît que la langue est vivante et qu'elle évolue. Ainsi, la plupart des idées exposées dans la *Préface* étaient, comme on dit, dans l'air et cheminaient depuis au moins le début du siècle.

Mais on s'expliquerait mal le retentissement de cet écrit, âprement commenté par les adversaires, largement applaudi par les amis, Vigny, Soumet et, un peu plus tard, Gautier, si l'on ne soulignait les aspects suivants. Tout d'abord, Hugo sait se tenir aux points importants de la querelle et les enfermer dans des formules claires et propres à frapper l'imagination. Stendhal s'était montré spirituel et serré dans son analyse, mais il prenait les questions, souvent des détails, de biais et à l'aventure. Hugo simplifie et grossit les points de vue, il élargit le problème, il l'humanise et l'expose dans une construction à la fois brillante et solide. D'autre part, que ce soit pour réprover sa « bizarrerie » ou pour l'admirer comme un morceau de style, les critiques du temps ont remarqué la prose de Victor Hugo, qui se montrait là, pour la première fois, sous son vrai jour, et il faut dire que c'est une des plus amples de notre littérature. On ne saurait trop étudier la variété du ton et la diversité des arguments, fondés sur le bon sens, la grandeur ou l'audace. Les images, par leur profusion et leur vigueur inusitées, ont un rôle aussi important qu'adroit : celle du miroir convexe au troisième point, par exemple, permet à Hugo de jouer à la fois sur l'idée de réflexion et l'idée de concentration. Une image appropriée fait progresser sa pensée et souvent lui sert d'argument. La *Préface* offre un condensé de ses ressources stylistiques : le portrait de Cromwell, à la fin, présente déjà le procédé et la maîtrise du portrait de Louis-Philippe dans *les Misérables*. Puis, Hugo se produit au moment où les esprits, familiarisés avec les idées en jeu, prennent la question au sérieux, et il n'hésite pas à développer son attaque avec éclat. Il fait plus : il joint l'exemple à la théorie, et, tout imparfait qu'est le résultat, on sait gré à l'auteur d'être beau joueur. En tout cela, il a montré les qualités d'un pamphlétaire éloquent, avisé et sympathique.

Mais la valeur formelle aurait attiré l'attention sur ce manifeste, comme on l'appela, sans suffire à la retenir. A une interprétation du christianisme qui ne lui était pas personnelle, Hugo a su rattacher, d'une manière satisfaisante pour l'esprit, cette thèse capitale du grotesque et du sublime qui, elle, a bien sa source dans son tempérament. C'est, en effet, le seul point de la *Préface* auquel les critiques n'assignent point de source formelle, et il occupe une place importante. Or, nous en avons rencontré le germe dans l'article sur *Quentin Durward*. *Le Globe* le signale dans sa mise au point équitable : « Je dis nouvelle [poétique du drame], quoique beaucoup d'idées qui sont aujourd'hui à la mode s'y trouvent reproduites, mais M. Victor Hugo peut justement réclamer comme sienne toute cette théorie sur le *grotesque*, considéré comme l'un des principaux traits et peut-être comme le trait de caractère de la poésie dramatique. » On peut observer d'autres effets de son tempérament et de sa formation sur le tour de la préface. Hugo a apporté à la rédaction du manifeste ce mélange de hardiesse et de prudence qui lui était naturel. Il s'est montré hardi en chargeant avec fougue les partisans des « classiques », en ne ménageant pas son ironie aux objecteurs possibles, surtout en affirmant, avec la brutalité superbe d'un écrivain conscient de son immense avenir, la nécessité du génie : « L'art ne compte pas sur la médiocrité. Il ne lui prescrit rien, il ne la connaît point, elle n'existe point pour lui ; l'art donne des ailes, et non des béquilles. » En revanche, sa pondération innée, son goût formé par de riches lectures classiques, lui font apporter certaines atténuations et dresser des barrières à ne pas franchir. C'est ce qui lui dicte la chaleureuse défense du vers dramatique. Tout ce qui demeure en lui de classique bronche contre les audaces ravageuses d'un Stendhal, qui n'a pas le sens du vers. Certes, il n'explique pas comment il prétend concilier la nature et l'art, ni pourquoi les concessions faites à l'art s'arrêtent au vers sans aller jusqu'aux règles. L'emploi du vers répond à l'atmosphère de vérité héroïque qu'il veut créer et il sait fort bien de quel avantage il se priverait en renonçant au vers (témoin, ses drames en prose d'après 1830). Ainsi, dans le confus débat théorique des années 1820-27, il en prend et il en laisse à la guise de son instinct poétique. 4

Jean-Bertrand Barrère
in - Victor Hugo L'homme et l'oeuvre -
ED. SEDES - 1984

17 - L'interdiction du duel sous Richelieu
Paul de Saint-Victor

L'interdiction du duel sous Richelieu

La hache de bourreau, ~~qui~~^{qui Richelieu} étendait entre les épées des duellistes, peut paraître cruelle, au premier aspect. Mais le duel, sous Louis XIII, n'était pas ce qu'il est devenu depuis, le remède héroïque de l'honneur blessé, que nulle autre réparation ne saurait guérir. C'était une mode, un fanatisme, une épidémie, un délire ; et, plus son prétexte était fou, frivole, chimérique, plus la fête était belle, et plus glorieuse la rencontre. — « Je t'ai vu, » — dit le Mercurio de Shakespeare à Tybalt, — « chercher dispute à un homme qui toussait dans la rue, parce qu'il avait éveillé ton chien qui dormait au soleil. » — Ainsi faisaient les Raffinés de la Place Royale et du Cours. On se battait à propos de tout et de rien ; pour le plaisir de jouer sa vie, à pile ou face, sous une lanterne. On eût dit que la longue rapière qui ballait le flanc des gentilshommes les aiguillonnait à la mort. Les nations ont de ces crises de fièvre chaude, où le sang étouffe dans leurs veines, et cherche, pour en sortir, des issues violentes et rapides.

Le duel, du temps de Louis XIII, était aveugle et sourd ; il provoquait au hasard et ferraillait à tâtons. Paris, la nuit, ressemblait alors à ces camps, pris de panique, qui s'entre-tuent dans les ténèbres. Tel duelliste renommé de l'époque ravageait la ville, à la façon d'un bandit. M. de Boulteville, couvert du sang de vingt-deux combats impunis, revenait, tout exprès, de l'exil, pour tuer, en plein midi, sur la Place Royale, un vingt-troisième adversaire. La liste des morts de

Cyrano de Bergerac, ce libertin du champ-clos, était presque aussi longue que celle des matresses de don Juan. « Chevalier, » disait au jeune d'Andrieux un vieux rettre, contre lequel il croisait la lame, « tu seras le dixième que j'aurai tué ». — « Et toi », dit-il, « le soixante-douzième ! » — Et il le tua, pour grossir ce nombre. Quelquefois, rapporte Tallemant des Réaux, ce même chevalier faisait renier Dieu à ses adversaires, en leur promettant la vie ; puis il les égorgait, « pour avoir le plaisir, disait-il, de tuer l'âme et le corps, du même coup ». — A l'acreté du mal on comprend la cruauté du remède.

C'est de la hauteur de l'histoire, qu'il faut juger Richelieu et son inflexible justice, et non point à travers les larmes d'un drame passionné. Voyons-le, tel qu'un peintre l'a représenté, traînant sur le Rhône, à la remorque de sa galère, le bateau qui conduit Cinq-Mars et de Thou au bourreau de Lyon. Il se meurt, il agonise ; sa barque splendide vogue, comme la nacelle qu'elle entraîne, vers le royaume de la mort. Mais une certitude impassible est empreinte sur sa face pâle, adossée à ses oreillers. Le vieux Charon

n'est pas plus sûr de remplir sa charge, lorsqu'il fait passer aux âmes le fleuve infernal.

Quand il mourut, deux mois après, son confesseur lui demanda s'il pardonnait à ses ennemis. « Je n'en eus pas d'autres que les ennemis de » l'État, » répondit-il, en se tournant contre la muraille. Et le grand ministre alla rendre ses comptes au Roi suprême, sans plus de remords que l'Ange exterminateur, lorsqu'il remontait au ciel, teint du sang de ses missions vengeresses. 14

Paul de St Victor
in - Victor Hugo - 1892

18 - La France du XIX^e siècle
Pierre Albertini

La France du XIX^e. (1815-1848)

La France est, pendant tout le XIX^e siècle, une nation originale sur le continent européen. Elle a hérité des siècles précédents une population nombreuse, majoritairement catholique et majoritairement rurale, une tradition de centralisme, des élites riches, cultivées et sociables.

Mais la rupture révolutionnaire et la reconstruction napoléonienne (1789-1815) ont entraîné l'émergence de nouveaux principes politiques et de nouvelles références collectives (dont la croyance au progrès), la diffusion de certains comportements privés originaux (dont le contrôle des naissances), un renforcement des pouvoirs de la bourgeoisie aux dépens de l'aristocratie.

La France du XIX^e siècle français fut très largement à l'image de ce double héritage : paysanne et bourgeoise, peuplée et malthusienne, bien pensante et libérale. Les phénomènes nouveaux constatables au XIX^e siècle, urbanisation et industrialisation, développement des classes moyennes et apparition d'une classe ouvrière, ne doivent jamais faire oublier ces données de base. La synthèse française ne va d'ailleurs pas sans faiblesses, qu'il s'agisse de la situation démographique, du déclasserement industriel par rapport à l'Allemagne et aux États-Unis après 1870, des timidités de la législation sociale ou de la dureté des conditions de vie du plus grand nombre, à la campagne comme à la ville.

Tout compte fait, c'est l'originalité de sa vie politique qui singularise le plus fortement le pays des coups d'État et des révolutions (1830, 1848, 1851, 1870-1871) aux yeux de ses voisins, et c'est cette prééminence du politique dans l'histoire de la France au XIX^e siècle qui a dicté la structure de notre plan.

Une première étape correspond à la monarchie censitaire (1815-1848), quand seules les élites votent, légifèrent et gouvernent, mettant en place cependant un parlementarisme appelé à leur survivre. Ensuite vient un temps d'apprentissage du suffrage universel (entre 1848 et 1877), apprentissage difficile (il se fait à travers trois régimes différents et n'empêche pas l'explosion des dernières révolutions sanglantes de notre histoire) mais assorti de mutations décisives de l'opinion publique (la fin de la reconquête catholique, la dissociation de l'idée républicaine d'avec la Terreur). En 1877, avec l'arrivée au pouvoir des « opportunistes », la République s'installe définitivement, accélérant le déclin des forces qui lui avaient été hostiles pendant la plus grande partie du XIX^e siècle (Église, noblesse, droite monarchiste) et renforçant, en particulier par l'École, le sentiment qu'ont les Français d'appartenir à une communauté humaine originale.

De 1815 à 1848, le système politique de la France est dit censitaire : seuls ceux qui payent un minimum d'impôts (le cens) ont le droit de vote, et un autre seuil, plus élevé encore, détermine le droit de se présenter aux élections. Deux régimes censitaires se succèdent : la Restauration (c'est-à-dire la restauration des Bourbons, puisque règnent l'un après l'autre deux frères de Louis XVI : Louis XVIII de 1815 à 1824, Charles X de 1824 à 1830) et la monarchie de Juillet issue, comme son nom l'indique, de la révolution de Juillet 1830, et qui ne compte qu'un seul règne, celui de Louis-Philippe I^{er}, « roi des Français ».

La défaite de Waterloo, le 18 juin 1815, a pour conséquence, après quinze mois d'une chronologie politique troublée (première Restauration et Cent-Jours), le départ de Napoléon pour Sainte-Hélène et le retour définitif de Louis XVIII sur le trône de France. D'entrée de jeu se dessine une ambiguïté qui, à terme, sera négative pour la monarchie : la France est le principal vaincu de la grande coalition qui, au congrès de Vienne, dessine l'Europe du premier XIX^e siècle, mais le roi de France fait partie du camp des vainqueurs. Louis XVIII, qui a vécu en exil de 1791 à 1814, est en effet rentré dans les fourgons de l'ennemi et entend « renouer la chaîne des temps », en oubliant « tous les maux qui ont affligé la patrie durant [son] absence » —

d'où, symbole révélateur, le retour au drapeau blanc. N'imaginons pas pour autant que les Français lui soient immédiatement hostiles : outre que beaucoup d'entre eux ont été bien peu révolutionnaires, plus de vingt années de guerre et de blocus ont épuisé le pays, ruiné sa façade atlantique si prospère à la fin du XVIII^e siècle, provoqué de lourdes pertes dans la jeunesse masculine (au moins un million de morts). Louis XVIII n'a aucun mal à se présenter comme le roi pacifique remplaçant l'usurpateur belliqueux.

Par ailleurs, le même Louis XVIII a pris la précaution, dès son premier retour, en 1814, d'octroyer à ses sujets une Charte qui garantit les principaux acquis de la Révolution française : liberté de conscience et d'opinion, pluralité des pouvoirs, caractère électif d'une des deux chambres, légitimité de la possession des biens nationaux (biens d'Église et biens d'émigrés vendus dans la période révolutionnaire). D'entrée de jeu, la monarchie s'impose la gageure de concilier deux univers juridiques et symboliques inconciliables. La religion en offre un bon exemple : tous les cultes sont libres, mais seul le catholicisme est « la religion de l'État » (article 6). Ce compromis, où la nostalgie est constamment bridée par le réalisme, finira par ne satisfaire personne.

Le régime politique qui se met en place en 1814-1815 n'est que partiellement constitutionnel — la « divine providence » est à dessein mise en tête de la Charte, et le mot même de charte a été choisi pour son origine royale et médiévale, indépendante du peuple et des Lumières —, et il est encore moins parlementaire : les ministres dépendent du roi seul et ne sont pas responsables devant la chambre élue, qui a des pouvoirs globalement limités, bien inférieurs à ceux des assemblées révolutionnaires ; l'initiative des lois appartient au roi. Les députés, qu'ils soient libéraux, modérés ou ultras, s'efforcent d'ailleurs très vite de défendre les prérogatives de la chambre basse, et une bonne partie des débats de la Restauration tourne autour de l'épineuse question du partage des pouvoirs.

Par ailleurs, les conditions de cens sont draconiennes : en vertu de la Charte, seuls sont électeurs les hommes de plus de trente ans qui paient plus de 300 F d'impôts directs par an. Le taux de la fiscalité directe étant alors relativement léger (il n'y a pas d'impôt sur le revenu avant 1917), on ne trouve au-dessus de ce seuil que 100 000 individus. Ce qui signifie que 99 % des adultes masculins se voient refuser le droit de vote. Il est vrai que la monarchie s'inspire ici de ceux des règlements électoraux qui, depuis 1791, distinguent entre citoyenneté et corps électoral. Le peuple fait peur, et seuls des propriétaires cossus (le cens repose davantage sur le foncier que sur les valeurs mobilières), disposant de moyens d'informations et de vastes loisirs, semblent pouvoir accéder à la conscience de l'intérêt général. La loi du double vote, en 1820, favorise encore, à l'intérieur de cette frange déjà très réduite, le quart le plus imposé, qui vote deux fois : la première dans le cadre de l'arrondissement, la seconde dans le cadre du département. L'éligibilité à la chambre basse est encore plus sélective que le droit de suffrage puisque le cens est ici fixé à 1 000 F (âge minimum de 40 ans) : aussi n'y a-t-il, en 1828, que 14 000 éligibles potentiels dans un pays de trente millions d'habitants.

On ne sera donc pas surpris de l'étroitesse de la classe politique sous la Restauration : les modalités même des élections, au chef-lieu, par un collège électoral rassemblé pour plusieurs jours, renforcent l'effet de « club ». À l'intérieur de cet univers de notables censitaires, la noblesse ancienne, officiellement reconnue par la Charte, se taille d'ailleurs une place de choix : elle fournit la moitié de la Chambre ultra, dite « introuvable », de 1815, et 58 % de la Chambre de 1821. Elle est bien évidemment majoritaire à la Chambre des pairs, dont les membres, voyageurs ou héréditaires, sont nommés par le roi. On peut d'ailleurs souligner que cet univers fort étroit a manifesté une grande liberté d'opinion, et finalement beaucoup d'esprit de résistance : la liberté de la presse dans notre pays doit beaucoup à Chateaubriand et à ses amis.

Un mot pour finir des souverains et de leur entourage : Louis XVIII et Charles X sont deux frères de Louis XVI (dont le fils, Louis XVII pour les royalistes, a disparu en 1795). Louis XVIII, ancien comte de Provence, est rentré à Paris dès le 3 mai 1814, mais a dû fuir de nouveau à Gand au moment des Cent-Jours (avril-juillet 1815) ; obèse, podagre et tatillon en matière d'étiquette, c'est cependant un homme intelligent et habile : il a su alléger pour la France les conséquences diplomatiques de Waterloo et croit sincèrement possible une réconciliation nationale. Son successeur à partir de 1824, Charles X, ancien comte d'Artois, a de plus belles apparences mais il est idéologiquement beaucoup plus raide : émigré précoce (dès juillet 1789), partisan d'une restauration catholique, il est très antilibéral. Si Louis XVIII n'a pas d'enfant, Charles X a deux fils, les ducs d'Angoulême et de Berry : l'aîné forme un couple stérile avec sa cousine germaine, fille de Louis XVI et de Marie-Antoinette, la sévère Madame Royale, qui restaure aux Tuileries l'étiquette de Versailles ; le duc de Berry et sa femme, assez légère, jettent une touche de couleur dans cet univers un peu confiné, jusqu'à l'assassinat du duc, en 1820.

La chronologie politique de la Restauration peut être brièvement esquissée : l'été et l'automne 1815 virent une véritable Terreur blanche, particulièrement forte dans les vieux pays de contre-Révolution (Vendée, Bretagne, Maine) et dans le Midi. À l'annonce de Waterloo, les passions se déchaînèrent contre les représentants de l'Empire (le général Brune en Avignon) ou les bénéficiaires de la Révolution (la bourgeoisie protestante à Nîmes). À ces émotions criminelles s'ajouta la « Terreur blanche légale », voulue par la majorité ultra de la chambre de 1815 et lisible dans l'institution de juridictions d'exception (les « cours prévôtales ») et dans la « loi d'amnistie » du 2 janvier 1816, dure aux relaps, et qui permit la même année l'exécution du maréchal Ney. Le ministère Richelieu épura l'administration et l'armée, mais dut vite résister à des députés maximalistes qui réclamaient la peine de mort pour la détention d'un drapeau tricolore !

Tandis que des libéraux de plus en plus nombreux parviennent à se faire élire députés (dont en 1818, La Fayette et Benjamin Constant), le gouvernement est aux mains de royalistes modérés que l'historiographie appelle les « constitutionnels ». Ces hommes, qui mènent une politique de reconstruction, veulent l'application loyale de la Charte, rejetant les rêveries revanchardes des ultras tout comme la plupart des idées révolutionnaires. C'est l'époque des grandes lois libérales : loi militaire de Gouvion-Saint-Cyr en 1818, permettant la réintégration des anciens soldats de l'Empire ; loi de Serre sur la liberté de la presse en 1819, confiant les procès de presse au jury et non au tribunal correctionnel.

On a alors un retour de balancier en faveur des ultras. L'assassinat du duc de Berry, neveu de Louis XVIII, provoque une émotion considérable et la mise en accusation de tout ce qui est de près ou de loin s'apparente au libéralisme (« le poignard qui a tué le duc de Berry est une idée libérale », Chateaubriand). L'avènement du pieux Charles X (1824), qui estime nécessaire de se faire sacrer à Reims dans les formes (ce dont Louis XVIII s'était abstenu), va dans le même sens. Aussi la période voit-elle un certain nombre de mesures limitatives des libertés publiques (suspension de la liberté individuelle en cas de présomption de complot, loi restrictive sur la presse), favorables aux élites les plus traditionnelles (loi du double vote en 1820, loi indemnisant les émigrés dite du « milliard des émigrés » en 1825) ou en contradiction avec la liberté de conscience (nomination de Mgr Frayssinous comme Grand Maître de l'Université en 1822 ; loi du sacrilège, punissant de mort la profanation des tabernacles en 1825). Ce faisant, le ministère, d'abord conduit par Richelieu, puis par Villèle, manifeste sa méfiance à l'égard de la société globale, se condamne à rétrécir encore davantage la base politique déjà excessivement étroite du régime, fait craindre à beaucoup de bourgeois modérés (voltairiens, protestants, détenteurs de biens nationaux) une dérive intolérante, réactionnaire et clérical qui remettrait en question le compromis fragile de 1814. Aussi cette politique suscite-t-elle plusieurs oppositions.

Une *première opposition*, principalement anticléricale, assez bourgeoise, s'exprime essentiellement par la satire, la caricature et la chanson (c'est celle d'un Paul-Louis Courier ou d'un Béranger). Elle a pour cibles favorites les jésuites et la Congrégation, réseau huppé de catholiques intransigeants, qui alimente de nombreux fantasmes par ses connexions avec la société secrète des Chevaliers de la foi. Elle peut s'exprimer plus directement dans les revues de la garde nationale de Paris : en 1827, les jésuites et les ministres y sont à ce point hués que Charles X décide la dissolution immédiate de la milice bourgeoise.

Une *autre opposition*, cette fois-ci clandestine et violente, anime les sociétés secrètes antimonarchiques et en particulier la Charbonnerie, d'origine italienne : on y trouve, à son apogée, des étudiants, des militaires et quelques notables bonapartistes ou républicains : au total 30 000 membres, très soigneusement organisés. Cela dit, la répression qui s'abat sur la Charbonnerie en 1822 (affaire des « quatre sergents de La Rochelle », exécutés en décembre), tout en renforçant sa popularité, paralyse son action.

Dernière opposition, celle qui, légale et de bon ton, s'exprime dans les deux chambres et, singulièrement, dans celle des pairs, où l'on trouve Chateaubriand, dans l'opposition depuis qu'il a quitté le ministère des Affaires étrangères, en 1824. Ce sont les pairs qui font capoter plusieurs projets de loi réactionnaires en 1826-1827 : loi dite « du droit d'aînesse », loi dite, par antiphrase, « de justice et d'amour », restreignant un peu plus la liberté de la presse.

De janvier 1828 (chute de Villèle) à août 1829, le gouvernement est contraint de se recentrer, c'est-à-dire de faire quelques concessions aux libéraux, en raison des déboires électoraux des « ministériels » : c'est l'intermède Martignac, au cours duquel les jésuites sont interdits d'enseignement (juin 1828), tandis que la législation sur la presse est sensiblement libéralisée (juillet 1828).

Elle voit l'échec de la reprise en mains royale. Charles X, excédé en effet par la politique de Martignac, a confié en août 1829 la direction des affaires à son ami Jules de Polignac. Celui-ci, ultra convaincu, fils d'une favorite de Marie-Antoinette, membre de la Congrégation, est une des personnalités les plus intolérantes et les plus impopulaires du royaume, et mène une véritable politique de réaction aristocratique : gouvernement, haute administration, épiscopat redeviennent la chasse gardée de la vieille noblesse. Dès lors, le conflit entre le ministère et la Chambre est inévitable. Il se profile dès l'adresse lue au roi, le 18 mars 1830, par Royer-Collard qui dénonce l'absence de concours entre le gouvernement et « les vœux du peuple » et provoque ainsi une dissolution de la Chambre, sans effet positif pour le ministère, bien au contraire. Le conflit éclate au grand jour dans les ordonnances publiées par Charles X, le 26 juillet 1830, lorsque le roi, se fondant sur l'article 14 de la Charte, prétend suspendre la liberté de la presse, dissoudre la Chambre nouvellement élue, restreindre encore le corps électoral. Alors éclate la révolution de 1830.

Les Trois Glorieuses (27-29 juillet 1830) sont en effet la réponse de Paris aux ordonnances. Les premiers à prétendre leur résister sont ceux qu'elles visaient au premier chef, à savoir les journalistes et les typographes de la capitale, et en particulier du *National*, principal journal d'opposition. Le 27, on passe du refus d'obéissance à l'émeute, avec les premières barricades. Le 28, c'est la révolution : les armureries sont pillées et la troupe fraternise avec les insurgés, qu'encadrent d'ailleurs des élèves de l'École polytechnique. Le 29, plusieurs lieux-clés tombent entre leurs mains, et les troupes restées fidèles au roi refluent vers l'ouest. Ayant essuyé le gros des pertes (2 000 morts), les républicains sont maîtres de la rue et désignent le mythique La Fayette comme chef de la garde nationale reconstituée de Paris. Mais la révolution, « arrêtée à mi-côte » selon le mot de Victor Hugo, leur échappe : craignant des débordements à gauche, Thiers et les libéraux font valoir en effet que la seule solution viable, à l'intérieur comme à l'extérieur, est la monarchie constitutionnelle, et que la seule dynastie susceptible d'en jouer le jeu est celle des Orléans. Charles X gagne l'Angleterre, puis le château de Prague, où il vivra un exil plein de tristesse et de dignité. L'expédition d'Alger (1830), qui marque le début de la colonisation française en Afrique du Nord, ne changea rien au destin du régime.

La Restauration a-t-elle vraiment mérité son nom ? La France des années 1815-1830 n'est pas revenue à l'Ancien Régime. Ni la société d'ordres, ni les privilèges catégoriels et provinciaux, ni la monarchie absolue n'ont été véritablement restaurés. L'égalité des Français devant la loi, l'impôt, l'accès aux emplois civils et militaires, quelle que fût leur naissance ou leur confession, a été maintenue sinon dans les faits du moins en droit. L'uniformité juridique du territoire nationale n'a pas été altérée malgré les velléités centrifuges de certaines provinces contre-révolutionnaires. Un système représentatif a fonctionné, avec bien des limites et des dissolutions, certes, mais sans interruption : *volentes nolentes*, les derniers rois Bourbons ont dû tenir compte de l'opinion.

Cela dit, leurs nostalgies n'étaient que trop visibles, en particulier à la cour où une coterie d'anciens émigrés, centrée sur la duchesse d'Angoulême, jouait un rôle important. Elles ont fini par susciter la défiance de la bourgeoisie libérale et l'hostilité de la jeunesse étudiante : le romantisme, d'abord ultra par goût du Moyen Âge, est passé à gauche, derrière Victor Hugo, à la fin des années 1820. Et comme le régime n'a jamais eu en profondeur la sympathie du peuple de Paris, ses partisans, trop ruraux, trop lointains, ne lui ont été d'aucun secours dans l'épreuve décisive.

Louis-Philippe d'Orléans n'a dû son avènement qu'aux intrigues de libéraux modérés qui voulaient empêcher à toute force la solution républicaine, à leurs yeux maculée des souvenirs criminels de la Terreur. Ces hommes, parmi lesquels Odilon Barrot, ont réussi à persuader La Fayette de renoncer à la République et d'investir publiquement Louis-Philippe ; ce qu'il fait en l'embrassant au balcon de l'Hôtel de Ville dans les plis d'un drapeau tricolore (31 juillet). Une semaine plus tard, les Chambres déclarent le trône vacant, ne tenant donc aucun compte de l'abdication de Charles X en faveur de son petit-fils, le duc de Bordeaux, fils posthume du duc de Berry. Enfin, le 9 août, Louis-Philippe, proclamé roi des Français, prête serment à la Charte révisée. La Charte, en effet, ne peut plus convenir sous sa forme de 1814, et un député, Bérard, s'est chargé de l'adapter au nouveau cours des choses.

En vertu de la Charte révisée, Louis-Philippe n'est pas roi de France mais roi des Français (c'était d'ailleurs un retour au titre de Louis XVI dans la constitution de 1791). La nouvelle définition du monarque, désormais second par rapport à son peuple et héritier de la Révolution, explique la disparition du préambule de 1814 (le régime n'est plus octroyé par le roi, mais émane de la volonté de la nation) tout comme le contenu de l'article 67 (« la France reprend ses couleurs ; à l'avenir, il ne sera plus porté d'autre cocarde que la cocarde tricolore »). On notera au passage le jeu de discours, constant dans la France du XIX^e siècle, qui vise à faire apparaître le régime précédent comme une simple parenthèse.

Pour le reste, la Charte révisée manifeste une nouvelle conception de la séparation des pouvoirs, favorable aux Chambres, qui partagent désormais avec le roi l'initiative des lois, et une plus grande confiance à l'égard de la société civile. La loi électorale de 1831 en tirera les conséquences en abaissant le cens (le cens électoral passe de 300 F à 200 F, et même à 100 F pour les « capacités », généraux ou membres de l'Institut ; le cens d'éligibilité passe de 1 000 F à 500 F), multipliant par deux le pays légal. La loi municipale de 1831 accorde un droit de vote encore plus large, en décidant que, dans les petites villes, les conseils municipaux seront désormais élus par le dixième le plus imposé des citoyens : elle contribue ainsi à « faire descendre la politique vers les masses » (Maurice Agulhon). Les dix-huit années de la monarchie de Juillet correspondent d'ailleurs à la stabilisation et à l'apogée du parlementarisme censitaire : on ne retouche plus la loi électorale après 1831 ; les élections ont lieu à intervalle à peu près régulier, la chambre basse renforce ses prérogatives (adresse annuelle au roi).

Cela dit, Louis-Philippe a d'entrée de jeu un grave problème de légitimité. Fils du régicide Philippe-Égalité, il n'est pas reconnu par les fidèles de Charles X : début août, les deux tiers des pairs — dont Chateaubriand — et 40 % des députés refusent de siéger, par attachement à la branche aînée, seule légitime à leurs yeux ; on les appelle désormais « légitimistes ». Cette « émigration de l'intérieur », conjuguée à une vigoureuse épuration, explique le profond renouvellement de la haute fonction publique : la moitié des postes de conseillers d'État, presque toutes les préfectures et les ambassades changent de titulaires. Elle est aussi à l'origine de la séparation, bien repérée par Anne Martin-Fugier et quasi définitive, du « monde » et de la cour. La vie élégante, désormais moins exclusive, investit des lieux neufs : les boulevards, les théâtres et les cafés à la mode, où l'on accède non par la naissance, mais en y mettant le prix.

Le nouveau roi ne manque, à son avènement, ni de popularité ni de qualités : la gauche se souvient qu'il s'est battu dans sa jeunesse au côté de la Révolution (à Jemmapes, en 1792) ; l'opinion libérale lui sait gré de son voltairianisme et de sa simplicité. Très vite se met en place le lieu commun du « roi bourgeois », père de dix enfants, appréciant l'intimité familiale plus que le faste — la vie de cour est réduite à sa plus simple expression —, ami des professeurs et respectueux des ministres. Et c'est encore, après 1848, l'opinion de Tocqueville, affirmant que, « chef de la bourgeoisie, il poussa celle-ci sur la pente naturelle qu'elle n'avait que trop de penchant à suivre. Ils marièrent leurs vices en famille et cette union, qui fit d'abord la force de l'un, acheva la démoralisation de l'autre et finit par les perdre tous les deux ».

Cette image d'Épinal mérite d'être nuancée. D'abord, « roi grand-bourgeois » serait plus exact : les Orléans, immensément riches, ont été les principaux bénéficiaires des mesures de Charles X en faveur des émigrés, et le roi eut un souci permanent de son patrimoine ; ensuite, il serait faux de penser que la relative simplicité de Louis-Philippe soit le signe d'une renonciation à tout pouvoir personnel ; le roi s'efforce, pendant tout son règne, de tirer discrètement les ficelles depuis « le Château » (les Tuileries), contribuant à la dépolitisation de la vie parlementaire (déjà forte en raison de l'excessive sur-représentation des fonctionnaires à la Chambre) et à l'émergence d'innombrables rivalités de personnes.

À ses débuts cependant, la monarchie de Juillet voit s'affronter deux groupes de parlementaires : le « parti du Mouvement » et le « parti de la Résistance » (le mot de parti doit être pris ici en un sens extrêmement flou, son seul sens réel avant 1900). Le premier regroupe ceux qui, comme Laffitte, estiment que la révolution de 1830 est une promesse, et qu'il faut lui donner un contenu, sinon populaire, du moins social. Le second rassemble ceux, plus nombreux, qui, avec Casimir Périer, Guizot ou le duc de Broglie, considèrent que la révolution de 1830 n'a été qu'une réponse au despotisme de Charles X et de Polignac. Ils réclament le *statu quo* au nom des fragilités intérieures et diplomatiques du nouveau régime, et prétendent qu'un régime de liberté ne saurait être démocratique. Très vite, les seconds l'emportent sur les premiers : Laffitte est remplacé par Casimir-Périer à la tête du ministère dès mars 1831. D'où l'image très conservatrice que les historiens retiennent du règne tout entier.

La gauche fut cependant très active au temps de la monarchie de Juillet, en particulier au début du règne. La révolution de 1830 l'avait incontestablement renforcée : Paris venait de renouer avec la tradition de la journée révolutionnaire, reprenant conscience de son poids spécifique dans le pays. La presse avait également prouvé son influence dans l'expression du mécontentement comme dans le processus révolutionnaire, ce qui explique son essor considérable des années 1830-1835, l'une des plus belles périodes du journalisme au XIX^e siècle. Enfin, à travers les journées de 1830, dans un contexte d'essor du romantisme (*Hernani* est de la même année), s'était opéré le retour du nationalisme français, imprégné de mythes révolutionnaires et napoléoniens, travaillé de rêves messianiques d'interventions contre la Sainte-Alliance (en Belgique, en Pologne ou en Italie).

De là l'agitation révolutionnaire qui caractérise les premières années de la monarchie de Juillet. En 1831, la personnalité de l'archevêque de Paris, Mgr de Quelen, un légitimiste ardent qui prétendait que « non seulement Notre Seigneur Jésus-Christ était le fils de Dieu mais qu'il était par sa mère d'une excellente famille », suscite des violences anticléricales et, pour finir, le sac de l'archevêché. La même année, la révolte des canuts contre leurs patrons nécessite l'envoi à Lyon de 20 000 hommes. En 1832, l'année du choléra

(qui accentue la peur sociale), les funérailles du général Lamarque sont l'occasion d'un soulèvement des républicains de Paris, puissamment évoqué par Hugo dans *Les Misérables*. En 1833, la dissolution de la principale association républicaine, la Société des droits de l'homme, n'aboutit qu'à sa transformation en société secrète. En 1834, nouveau soulèvement à Lyon et nouveau soulèvement à Paris, une fois de plus très durement réprimés (massacre de la rue Transnonain). En 1835 enfin, l'attentat de Fieschi contre Louis-Philippe permet au gouvernement de faire voter les « lois de septembre » interdisant la propagande antimonarchiste : comme Armand Carrel est tué peu après dans un duel, on peut parler d'effondrement du mouvement républicain ; le coup de main de Barbès et Blanqui, en 1839, sera le dernier du règne.

Les autres oppositions furent beaucoup moins importantes. Les légitimistes boudèrent dans leurs salons et leurs châteaux, à l'exception de la duchesse de Berry, qui s'efforça vainement de soulever la Vendée en 1832. Les bonapartistes, de plus en plus nombreux au fur et à mesure que s'éloignaient les mauvais souvenirs et que se forgeait la légende impériale (le retour des cendres de l'Empereur eut lieu en 1840 dans un climat de grande ferveur), trouvèrent un chef de file en la personne d'un fils de Louis Bonaparte, le prince Louis-Napoléon, qui tenta, lui aussi en vain, de soulever la garnison de Strasbourg (1836), puis celle de Boulogne (1840), et se retrouva alors en forteresse jusqu'à son évasion réussie de 1846.

Passé 1835, la monarchie de Juillet connaît, en politique, un certain calme, et même une certaine stagnation. Le parti de la Résistance gouverne sans discontinuer. Seuls changent les ministres, en fonction des amitiés et des calculs royaux, et de nuances, quelquefois microscopiques, de doctrine (centre gauche de Thiers favorable au parlementarisme à l'anglaise : « le roi règne mais ne gouverne pas » ; centre droit de Guizot plus favorable à l'autorité royale : Tiers Parti de Dupin).

Le principal ministère fut celui de Guizot (1840-1848), bourgeois protestant, professeur d'histoire moderne à la Sorbonne, fils d'une victime de la Terreur, qui s'entendait bien avec le monarque et avait pour seuls objectifs le *statu quo* à l'intérieur et la paix à l'extérieur. Son prédécesseur Thiers étant tombé pour avoir failli provoquer une guerre internationale en soutenant Mehemet-Ali, pacha d'Égypte, contre le sultan et la quasi-totalité des têtes couronnées d'Europe, Guizot eut une politique de complaisance à l'égard des empires centraux ; politique que Lamartine eut beau jeu de dénoncer, en janvier 1848, comme « autrichienne en Piémont, russe à Varsovie, française nulle part, contre-révolutionnaire partout ». À l'intérieur, Guizot s'assura une confortable majorité parlementaire par des procédés parfois douteux, qui donnèrent prise aux accusations d'affairisme, ou en imposant à la Chambre la publicité du vote (1845) qui permettait au gouvernement de tenir les députés fonctionnaires. Mais il ne vit pas s'élargir le fossé entre le pays réel et le pays légal (lui-même éclaboussé par quelques affaires retentissantes, dont l'assassinat de la duchesse de Choiseul-Praslin par son mari, en 1847) : au contraire, Guizot refusa avec opiniâtreté la « réforme électorale » (c'est-à-dire tout abaissement du cens) et la « réforme parlementaire » (l'inéligibilité des fonctionnaires). Aux élections de 1846, il préféra même se rallier quelques légitimistes plutôt que de faire la moindre concession à la gauche modérée. La suspension du cours de Michelet au Collège de France, au début de 1848, allait dans le même sens.

La crise de 1846, résultant de la conjonction de la maladie de la pomme de terre, de mauvaises récoltes de céréales, d'une crise industrielle de sous-consommation et d'une crise financière de surinvestissement due à la loi ferroviaire de 1842, renforça la misère, les contrastes sociaux et le mécontentement, à la campagne comme en ville. Les membres de la gauche parlementaire (ou gauche modérée) et les républicains décidèrent alors de lancer dans le pays une campagne de banquets, au cours desquels ils dénoncèrent la suffisance et les insuffisances de Guizot (mai 1847-février 1848). Ce sont des incidents liés à l'interdiction du banquet parisien du 22 février 1848 qui mirent le feu aux poudres et provoquèrent la révolution de Février.

Une manifestation a lieu le 22 février, provoquant un afflux d'ouvriers et d'étudiants venus des faubourgs de l'Est et du quartier Latin dans le quartier de la Madeleine : la troupe garde cependant le contrôle de la situation. Le 23, les troubles persistant, Guizot cherche à faire donner la garde nationale qui s'y refuse : alors qu'elle a semblé l'âme du régime pendant toute la décennie 1830 (en réprimant bien des émeutes), elle est désormais gagnée par l'idéal de réforme électorale et parlementaire, c'est-à-dire par l'idéal des manifestants, et ne veut rien faire qui puisse passer pour une défense de Guizot. Cette défection de la garde nationale oblige Louis-Philippe à lâcher

Guizot, qui démissionne. L'incident pourrait être clos, mais des manifestants qui s'étaient rendus sous les fenêtres du ministère pour narguer le vaincu sont tués par des factionnaires. Cette « fusillade du boulevard des Capucines » relance le mouvement insurrectionnel : les cadavres, chargés sur des charrettes, sont promenés à travers la ville pendant toute la nuit, en une sorte d'appel ambulant à la révolte. Au matin du 24, Paris est en révolution : les Tuileries sont attaquées, Louis-Philippe abdique en faveur de son petit-fils, le comte de Paris, avant de prendre à son tour le chemin de l'exil. Un gouvernement provisoire se met en place, qui proclame aussitôt la République et, quelques jours plus tard, le principe du suffrage universel. Ainsi s'achève en France la monarchie censitaire.

Les années 1830-1848 ont incontestablement permis l'enracinement du système représentatif en France. Napoléon I^{er} avait ôté tout pouvoir à la Chambre élue (le Corps législatif), convaincu qu'un régime d'assemblée comme celui qu'avait connu la France du Directoire était forcément faible, inefficace et dangereux, et il avait fait du Sénat un cercle peu politique de grands notables couverts d'honneurs. Sous la Restauration et la monarchie de Juillet, il en va tout autrement. Les prérogatives des deux assemblées sont importantes : vote de la loi et vote du budget, à partir de 1830 initiative des lois ; leur vie est très animée : les assemblées comptent d'excellents orateurs, bien formés par l'enseignement classique, et la presse fait d'ailleurs une très large place aux comptes rendus des débats. La France de la monarchie censitaire a ainsi rattrapé une partie de son retard sur l'Angleterre : souvent imitées des pratiques de cette illustre devancière, les règles parlementaires apparues alors — trois lectures successives, vote du budget par section, adresse en réponse au discours du trône — survivront pour la plupart à l'instauration du suffrage universel. Surtout le parlementarisme *stricto sensu* — la responsabilité du gouvernement devant la Chambre, et partant le contrôle de l'action ministérielle par le législateur — s'est imposé après 1830. Sous Louis-Philippe, aucun gouvernement ne s'est maintenu après avoir été mis en minorité...

Pierre Albertini
La France du XIX^e
ED. Hachette

Guizot, qui démissionne. L'incident pourrait être clos, mais des manifestants qui s'étaient rendus sous les fenêtres du ministère pour narguer le vaincu sont tués par des factionnaires. Cette « fusillade du boulevard des Capucines » relance le mouvement insurrectionnel : les cadavres, chargés sur des charrettes, sont promenés à travers la ville pendant toute la nuit, en une sorte d'appel ambulant à la révolte. Au matin du 24, Paris est en révolution : les Tuileries sont attaquées, Louis-Philippe abdique en faveur de son petit-fils, le comte de Paris, avant de prendre à son tour le chemin de l'exil. Un gouvernement provisoire se met en place, qui proclame aussitôt la République et, quelques jours plus tard, le principe du suffrage universel. Ainsi s'achève en France la monarchie censitaire.

Les années 1830-1848 ont incontestablement permis l'enracinement du système représentatif en France. Napoléon I^{er} avait ôté tout pouvoir à la Chambre élue (le Corps législatif), convaincu qu'un régime d'assemblée comme celui qu'avait connu la France du Directoire était forcément faible, inefficace et dangereux, et il avait fait du Sénat un cercle peu politique de grands notables couverts d'honneurs. Sous la Restauration et la monarchie de Juillet, il en va tout autrement. Les prérogatives des deux assemblées sont importantes : vote de la loi et vote du budget, à partir de 1830 initiative des lois ; leur vie est très animée : les assemblées comptent d'excellents orateurs, bien formés par l'enseignement classique, et la presse fait d'ailleurs une très large place aux comptes rendus des débats. La France de la monarchie censitaire a ainsi rattrapé une partie de son retard sur l'Angleterre : souvent imitées des pratiques de cette illustre devancière, les règles parlementaires apparues alors — trois lectures successives, vote du budget par section, adresse en réponse au discours du trône — survivront pour la plupart à l'instauration du suffrage universel. Surtout le parlementarisme *stricto sensu* — la responsabilité du gouvernement devant la Chambre, et partant le contrôle de l'action ministérielle par le législateur — s'est imposé après 1830. Sous Louis-Philippe, aucun gouvernement ne s'est maintenu après avoir été mis en minorité,...

Pierre Albertini
in - de France du XIX^es
ED. Hachette

19 - L'angoisse de la Mort dans la société
du XIX^e siècle - Philippe Susse

L'Angoisse de la mort & la Société du XIX^es.

La pensée de la mort, ■■■ n'a certes pas attendu la fin du XVIII^e siècle pour hanter l'homme. Mais en Occident, depuis la Renaissance en tout cas, on avait su la renfermer dans les limites du sentiment religieux, de l'éloquence de la chaire ou de la littérature d'édification. Il s'agit de « bien mourir » : la mort est envisagée comme passage vers un au-delà bienheureux, un monde auquel celui-ci n'est que brève préparation. En 1762, un bon observateur de la littérature française peut encore écrire à ce sujet : « Nous n'avons pas de ces ouvrages remplis d'idées grandes, mais sombres, tristes et cependant délicieuses, de ces ouvrages qui laissent après eux une impression de mélancolie qui nous précipite dans les profondeurs de la méditation... », et note, par opposition, leur apparition dans la littérature anglaise ; en revanche, dès 1769, on note que « ... les *Poésies nocturnes* de Young ont fait fortune ici. C'est un changement sans réplique de l'esprit français ».

Et, de fait, l'œuvre de Young, si pleine qu'elle soit de méditations religieuses – il y pose comme nécessaire la foi en l'immortalité de l'âme, s'opposant par là à Pope –, fait entendre un son tout nouveau au milieu de l'optimisme régnant, à peine troublé par des catastrophes comme le tremblement de terre de Lisbonne : « Ce monde lui-même, qu'est-il ? Un vaste tombeau. La terre est ingrate et stérile. C'est la destruction qui la féconde. Toutes les jouissances de nos sens sont prises et entretenues sur la substance des morts. L'homme, comme le ver, vit sur les cadavres. Où est la poussière que la vie n'ait pas animée ? La bêche et la charrue labourent les débris de nos ancêtres ; nous les recueillons dans nos moissons ; ils forment le pain qui nous nourrit... Nous folâtrons avec insensibilité sur les ruines de l'espèce humaine, et le danseur foule d'un pied léger des cités ensevelies. » Et Gray, reprenant les thèmes de Young, les enrichit d'une méditation plus intime, plus sensible au tragique individuel de la mort qui n'est plus regardée comme l'ouverture à une vie nouvelle, mais comme brusque anéantissement d'un destin riche de toutes les possibilités, et renonciation au bonheur : « Le frais appel du matin à l'haleine parfumée, les cris percants de l'hirondelle sur son lit de paille maçonnée, le clairon aigu du coq, le cor éclatant ne les réveillera plus de leur couche profonde... là peut-être repose un Milton muet et sans gloire » (*le Cimetière de campagne*).

Voici que la nuit envahit la littérature européenne, et la peinture : nuit sans tragique, le plus souvent, et que baigne la pâle et douce clarté de la lune, « l'astre des ruines » qui se multiplient elles aussi dans l'art et la littérature.

Si certains se gaussent, comme l'abbé Delille, des débris dont on peuple les parcs, ces simulacres

... dont la ruine feinte
Imite mal du temps l'inévitable empreinte,
Tous ces temples anciens récemment contrefaits
Ces restes d'un château qui n'exista jamais,
Ces vieux ponts nés d'hier et cette tour gothique
Ayant l'air délabré sans avoir l'air antique,

si Hubert Robert n'exprime nulle angoisse dans ses tableaux de ruines, purement décoratifs, le sentiment ne s'en développe pas moins de la brièveté du destin humain, de celui même des civilisations qui n'ont assurément pas attendu la guerre de 1914 pour savoir qu'elles sont mortelles...

Si jusqu'à la fin du siècle l'expression du sentiment de la mort garde, en France au moins, quelque chose d'un peu rhétorique, la crise qui s'ouvre avec la Révolution bouleverse de fond en comble les sensibilités : « Le tragique de tant de morts, la violation des sépultures, le scandale d'inhumations bâclées et, chez les émigrés, la suprême angoisse d'un dernier gîte de hasard sur une terre étrangère réveillent le sentiment de la terre et des morts » (A. Monglond).

La mort, il est vrai, reprend dans la vie quotidienne de l'Europe une place qu'elle tendait à perdre lentement. Peu à peu la mortalité diminuait; depuis les guerres de Religion, et la guerre de Trente Ans en laquelle culminent leurs horreurs, plus de grande hécatombe militaire. Voici que tout recommence. La Terreur révolutionnaire n'a pas fait tant de victimes que des propagandes intéressées ont voulu, jusqu'à nos jours, le faire croire; les régions qui connurent la guerre civile furent toutefois le théâtre de terribles ravages: la Vendée, bien sûr, mais aussi les exécutions sans jugement à Lyon, Nantes, Toulon; au total 35 à 40 000 morts peut-être, dont moins de 16 000 condamnés par le Tribunal révolutionnaire (dont 70 % dans les régions soulevées). Mais la légende sanglante fut si forte qu'elle marque toute l'histoire du XIX^e siècle français, et bien plus profondément qu'au niveau des passions politiques. Puis ce furent les guerres de l'Empire: si en France une très forte natalité compense largement la terrible saignée d'hommes dans la force de l'âge (la population augmente de 1 700 000 âmes entre 1801 et 1810), les batailles qui ne sont plus pour nous que d'illustres noms ont pour les contemporains la sinistre apparence d'atroces massacres. Sans doute, les populations civiles sont-elles encore relativement épargnées; mais les 35 000 tués d'Austerlitz, les 43 000 d'Eylau, les 84 000 hommes dévorés par la bataille de Wagram, les 80 000 victimes de la Moscova (dont 30 000 Français, infime partie des 400 000 tués, blessés et disparus de la Grande Armée en Russie) et les 60 000 morts de Waterloo, croit-on qu'ils soient passés inaperçus? Ces glorieuses boucheries sont les Coventry, les Dresde et les Hiroshima de leur temps.

Sur l'instant, l'inanité de ces hauts faits n'apparaît pas toujours. N'oublions pas que la guerre de ce temps est encore de forme ancienne: longue, cruelle, certes, mais faite de brèves campagnes, séparées de périodes plus calmes pendant lesquelles l'enthousiasme des victoires dans un camp, la volonté de revanche dans l'autre prennent le pas sur les deuils. Mais il y eut les lendemains de 1815: la défaite, l'humiliation profondément ressentie des traités de Vienne pour la France, la désillusion, dans le camp des vainqueurs, de tous ceux qui avaient cru que l'unité nationale conquise dans le combat, la part personnelle prise par chacun dans la lutte pour l'indépendance déboucheraient sur une unité politique maintenue et la participation des citoyens à la gestion de l'État. Les troubles qui ponctuent de 1815 à 1850 la trame des jours, grandes révolutions politiques, flambées d'émeutes, soulèvements de la misère, manifestations à l'occasion des funérailles de telle personnalité libérale ou de telle fête commé-

morant un grand moment du passé national, luttes clandestines ou éclatant soudain au grand jour contre un oppresseur étranger, tout échoue au cours de ces trente-cinq années, tout. Et l'attitude des hommes devant ce monde qu'agitent de si cruels combats, mais où rien ne semble pouvoir modifier le cours profond des choses, peut être divergente: les uns se replient sur eux-mêmes, tournés vers l'œuvre intime; les autres transportent l'usage de la violence, inutile et condamnée, dans la vie réelle, dans l'œuvre d'art, où rien ne vient en limiter l'efficacité. Les uns comme les autres, en tout cas, sont hantés par la brièveté d'un destin toujours menacé. La nuit, l'angoisse, la folie, la mort sont sans cesse présentes dans les œuvres du temps...

Philippe Sussel
in. Des Métamorphoses de l'Humanité -
Tome : Le Romantisme -
Editions Pléiade - 1967

20 - Le Théâtre et la Censure au XIX^e siècle
Odile Krakovitch

Le Théâtre et la Censure au XIX^es

Source principale de divertissement, le théâtre fut toujours, pour cette raison même, bâillonné. Son contrôle fut, pendant très longtemps, admis comme une nécessité incontournable, et beaucoup moins contesté que celui de la librairie et de la presse. Il fallut attendre 1830, en fait, pour que la censure théâtrale et son existence deviennent l'objet d'un débat public¹.

Louis-Philippe et sa *Charte-Vérité*, comme on appela la Charte constitutionnelle du 7 août 1830, furent responsables de ce changement de mentalités. Le nouveau roi, en effet, après les Trois Glorieuses, sachant que la censure de la presse avait été une des causes principales de la chute de son prédécesseur et que ses plus fidèles partisans étaient précisément ceux qui, sous la Restauration, avaient lutté en faveur de la liberté de la librairie et des périodiques, s'empressa d'affirmer dans le fameux article 7 de sa Charte: «Les Français ont le droit de publier et faire imprimer leurs opinions en se conformant aux lois: *la censure ne peut jamais être rétablie.*» Dans l'enthousiasme du moment, il n'y eut de doute pour personne: la censure théâtrale était comprise dans l'article. Le gouvernement de Louis-Philippe, surpris, n'eut pas le temps de prendre des mesures: il laissa s'installer la liberté des spectacles, renforça, pour maintenir l'ordre, les pouvoirs du préfet de police, et attendit cinq ans l'événement qui lui permettrait de rétablir la censure dans son état primitif. Cet événement fut l'attentat de Fieschi.

Par la loi du 11 janvier 1791, il est vrai, la Révolution avait déjà tenté de donner la liberté aux théâtres, en cela conforme à l'article XI de la *Déclaration des droits de l'homme*: «Tout citoyen peut... parler, écrire, imprimer librement.»

On assista, dès lors, à une étrange comédie, un étrange ballet, avec des apparitions et disparitions de la censure, des entrées et sorties, à intervalles plus ou moins réguliers, au gré des révolutions. La première sortie ne dura pas longtemps: moins de trois ans après la loi de 1791, le décret du 2 août 1793, et surtout l'arrêté du 25 floréal an II (14 mai 1794) rétablissaient la censure en imposant des programmes aux directeurs, et en interdisant la représentation de «pièces tendant à dépraver l'esprit public et à

réveiller la honteuse superstition de la royauté ».

Les censeurs, toujours par deux, furent donc réinstallés, dans les mêmes conditions que sous l'Ancien Régime ; aidés des communes et de la commission de l'Instruction publique, ils surent bâillonner, plus que jamais, cette occasion d'expression populaire qu'était le théâtre. Mais ce contrôle à trois niveaux, tracassier et contradictoire, ne fut pas du goût de l'empereur qui, en ce domaine comme en beaucoup d'autres, remit de l'ordre. Dès avril 1800, celui qui n'était alors que le Premier Consul, sépara la surveillance de l'écrit, des manuscrits, appelée « censure préventive » de celle des spectacles et représentations, « la censure répressive ». Il confia la première au ministère de l'Intérieur, et la seconde au préfet de police. Tout cela fut définitivement mis en place par le décret de 1806 qui fit de la censure un organe officiel de gouvernement. L'arrêté de 1807, enfin, vint au secours de la police débordée, en fermant les nombreuses petites salles de spectacle parisiennes pour ne garder que huit théâtres dans la capitale, pourvus de privilèges précis et d'attributions spécifiques.

Sous la Restauration, la censure préventive fut maintenue telle qu'elle avait été organisée par l'empereur : la répression des spectacles, par contre, se relâcha. Les petits théâtres réapparurent : ce fut la grande époque du Boulevard du crime, du mélodrame. Le peuple pouvait certes pleurer, mais il ne fallait pas qu'il réfléchisse, et surtout pas sur les événements qu'il venait de vivre. La préoccupation première de la Restauration fut d'oublier et de faire oublier les révolutions qui l'avaient précédée. Tout ce qui tendait à une critique de la royauté, à un éloge de la liberté, depuis les *Vêpres siciliennes* de Delavigne jusqu'au *Tartuffe* de Molière, fut surveillé de près ; par contre on laissa Frédéric Lemaître transformer à sa guise *l'Auberge des Adrets*, créer un personnage de bagnard pourfendeur des riches et des puissants, nouveau mythe, incarnation des conflits nouveaux. Le but des censeurs était de maintenir et de consolider l'ordre en place. En ne prenant pas garde à l'évolution du mélodrame, à son passage d'un moralisme destiné « à maintenir la classe ouvrière dans le bon chemin » vers une dénonciation sociale virulente, les examinateurs ne purent prévenir ni l'éclosion d'une nouvelle école : le Romantisme, ni l'explosion d'une nouvelle révolution : celle de 1830. Personne, même au plus fort de la bataille pour la liberté de la presse, ne pensait cependant au théâtre : personne ne songeait à contester la surveillance d'un divertissement considéré comme dangereux parce que populaire.

Le premier défenseur de la liberté théâtrale fut Victor Hugo. Deux événements, presque simultanés, le poussèrent à ce combat : la censure exercée sur *Marion Delorme*, puis sur *le Roi s'amuse*, la découverte de la politique et du peuple après les Trois Glorieuses. Peu de mois avant la chute de Charles X, *Marion Delorme* fut interdite, parce qu'y était évoqué, sans ménagement, l'ancêtre du roi régnant : Louis XIII. Victor Hugo publia aussitôt la pièce, en amorçant une première réflexion sur la censure dans la préface. La bataille d'*Hernani* éclata alors, après un combat entre le dramaturge et le censeur Briffault : l'image de la censure n'en sortit pas améliorée. On était à trois mois de la Révolution.

La liberté inattendue du théâtre provoqua une éclosion de chefs-d'œuvre, une effervescence théâtrale sans précédent. Les grands drames romantiques furent montés durant cette courte période de cinq années sans censure. *Marion Delorme* put enfin être jouée. Furent créés : *le Roi s'amuse*, *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, *Angelo* ; les grandes pièces de Dumas également : *Antony*, *la Tour de Nesle* ; celle de Vigny : *Chatterton*. Le théâtre ne connut plus de bornes : les vaudevilles les plus sacrilèges, comme *le Mariage du capucin*, *la Papesse Jeanne*, voisinèrent avec les célébrations du culte de l'empereur : *Joséphine*, *Sboenbrum* et *Sainte-Hélène*. Le gouvernement tenta une première fois d'intervenir, mais bien maladroitement, car ce fut Victor Hugo qui servit de cible. Le 23 novembre 1832, le soir de la « première », *le Roi s'amuse* fut interdit, et ceci deux ans après la proclamation de la Charte et l'abolition de la censure. Hugo, en un procès retentissant, se fit l'avocat, le chantre de la liberté, et livra la première bataille publique contre la censure. Dans un magnifique plaidoyer, il dénonça l'arbitraire, et la faculté abusive donnée au pouvoir de « confisquer la liberté » ; il prévoyait déjà la restauration sournoise de la censure ; il voyait juste.

Profitant du désarroi causé par l'attentat de Fieschi, Louis-Philippe, par les lois du 9 septembre 1835, rétablissait l'autorisation préalable pour l'ouverture des théâtres, ainsi que pour la représentation des pièces, et fixait les contraventions et les peines.

Désormais chaque « sortie » de la censure correspondit à une révolution. Nouvelle abolition en 1848, nouveau rétablissement en 1850. Même scénario en 1870, mais les temps de liberté se raccourcirent : 5 ans de 1830 à 1835, 2 ans après 1848, 6 mois en 1870. Les lois et textes législatifs qui accompagnèrent ces disparitions et réapparitions, en 1835, 1850 et 1871, se ressemblent tous : ils ont en commun leur lacunisme et leur incapacité de cerner les contours de la répression. Dans les lois du 9 septembre

1835, le titre IV, sur les théâtres, est très succinct : l'article 23 reconnaît d'ailleurs cette incapacité à légiférer : « Il sera pourvu, par un règlement d'administration publique qui sera converti en loi dans la session de 1837, au mode d'exécution des dispositions précédentes qui n'en demeurent pas moins exécutoires, à compter de la promulgation de la présente loi. »

Une loi, sans disposition précise, et pourtant exécutoire ! Ce fut le début d'un vaste débat qui ne cessa qu'avec le siècle, sur l'illégalité de l'exercice de la censure. Un des plus farouches adversaires de la répression, Félix Pyat, futur communalard, fit de cette illégalité l'argument principal de sa démonstration sur la nocivité de la censure. Mais Nerval, Dumas et bien d'autres, utilisèrent également cette faiblesse juridique.

Le prince-président, en 1850, se trouva tout aussi dépourvu quand il s'agit d'abolir une nouvelle fois la liberté, à cause des prétendus excès du théâtre révolutionnaire. Par décret du 6 mars 1848, 15 jours après la Révolution, la loi du 9 septembre 1835 avait été abrogée, et la censure supprimée, comme elle l'avait été dix-huit ans auparavant. Les deux années qui suivirent, à la différence du début de la Monarchie de Juillet, furent fécondes en réflexions sur le théâtre, sur l'industrie et le divertissement, sur la liberté et la surveillance. Les pamphlets et essais se multiplièrent qui devaient culminer avec la remarquable enquête menée par le Conseil d'Etat, à la demande du Gouvernement de Février³. Et pourtant, malgré cette première étude sincère et objective, le législateur se trouva tout aussi démuni quand il fallut légiférer : jamais le vide juridique à propos des théâtres ne fut à ce point marqué. Le décret du 6 mars 1848 avait en effet tout aboli : « Le gouvernement provisoire de la République, considérant que les lois de septembre, *violation flagrante de la constitution privée*, ont excité la réprobation unanime des citoyens, décrète :

art. 1^{er} : La loi du 9 septembre 1835 sur les crimes, délits et contraventions de la presse et des autres moyens de publication est abrogée.
art. 2 : *Jusqu'à ce qu'il ait été statué par l'Assemblée Nationale constituante*, les lois antérieures... sont exécutées... »

Le débat sur la légalité de la censure repartit donc de plus belle. Certains soutenaient que seule la loi de 1791 restait applicable, d'autres prétendaient que c'était le décret napoléonien de 1806. Toutes ces hésitations ne pouvaient satisfaire le nouveau ministre de l'Intérieur, Barroche. Le 30 juillet 1850, il obtint le vote de la « loi sur la police des théâtres », mais, comme les lois de 1835 et comme le décret de 1848, elle devait n'être que provisoire. L'article 1^{er} affirmait en effet : « Jusqu'à ce qu'une loi générale qui devra être présentée dans le délai d'une année, ait définitivement statué sur la police des théâtres, aucun ouvrage dramatique ne pourra être présenté sans l'autorisation préalable du ministre de l'Intérieur... »

La « loi générale » annoncée ne vit jamais le jour. Comment, en effet, parvenir à fixer des limites à la liberté de la pensée, à « ce qu'il y a de plus insaisissable, de plus immatériel, de plus divin au monde » ? De provisoire, la loi de 1850 devint définitive avec une première prorogation, le 31 juillet 1851, et une seconde, le 31 décembre 1852. Et pourtant, si l'Empire ne sut légiférer sur la censure, il fit beaucoup pour « réformer » l'ordre des représentations. 1850, plus que 1830 encore, représente une grande coupure pour le théâtre, non pas tant dans son répertoire que dans son mode de fonctionnement. Le préfet Haussmann mit à profit les réflexions des conseillers d'Etat de 1848, non pas pour supprimer la censure, mais pour réorganiser les établissements. Avec les places numérotées, la suppression des files d'attente et des bateleurs, la réorganisation de l'espace et des sièges dans la salle, le public changea : on se retrouva entre gens de bonne compagnie. C'en était fini du « Paradis » : le Boulevard du crime ne fut plus ce qu'il était. Les artisans, les ouvriers préférèrent désormais la « barrière des plaisirs » , avec ses théâtres précaires, ses bals et ses cafés-concerts. Le bourgeois voulut retrouver sur scène son monde, ses préoccupations. Le répertoire changea, non pas sous la pression des censeurs, mais sous celle du public : le mélodrame demeura, certes, mais ce fut désormais le temps du vaudeville, de la « comédie de mœurs », celle qui évoquait le couple à trois, le « demi-monde ». On ne paria plus ni de Hugo, ni de Pyat, ces exilés, ni même de Dumas père. Le fils de ce dernier était désormais le héros des salons, ainsi que Labiche, Emile Augier et Sardou. Le théâtre s'était assagi : affaire prospère, on le « libéra », mais en tant qu'« entreprise » seulement ; plus ne fut besoin d'autorisation pour ouvrir un établissement à partir de 1864. Mais on continua à surveiller le répertoire, bien entendu : les Français étaient libres de s'enrichir, mais ils ne l'étaient toujours pas de penser.

A nouvelle révolution, nouvelle libération. Mais de courte durée : supprimée le 30 septembre 1870 par un décret du gouvernement de la Défense nationale, la censure fut rétablie d'urgence, de façon empirique et arbitraire, par la dure loi de siège. Mais, là encore, l'ambiguïté juridique demeura : en effet le décret de septembre 1870, en abolissant la commission d'examen des ouvrages dramatiques, supprimait l'administration de la censure, mais il ne remettait pas en question le principe même de la nécessité d'une surveillance. Face à l'incertitude générale, celle du public, du gouvernement et de l'ensemble de la société, Mac-Mahon

profita des événements pour, dès le 18 mars 1871, rétablir la censure tant que durerait le régime exceptionnel auquel Paris était soumis. La liberté n'avait jamais été aussi fugitive : à peine six mois ! Et la censure fut, bien entendu, maintenue après 1871, sans loi, dans des conditions aussi imprécises, aussi peu légales qu'en 1835 et 1850. Si l'on fait exception des cinq années de régime spécial, entre 1870 et 1874, la censure préventive se fit, il est vrai, assez discrète, tout au moins jusqu'à l'affaire Dreyfus. De cette période d'effacement relatif de la répression, il faut surtout citer la parution d'une seconde enquête remarquable³, cette fois menée par la Chambre des députés, conclusion en quelque sorte du travail effectué en 1848 par le Conseil d'Etat. Si la censure fut discrète, les débats au Sénat et à la Chambre, renouvelés, chaque année, lors de la discussion du budget à attribuer au Bureau des théâtres, le furent moins : à la Chambre, en effet, se battaient, à propos des salaires à verser aux examinateurs, partisans et adversaires de la censure, alors que les gens du théâtre et les journalistes se taisaient.

La France haïssait la censure, mais craignait de la perdre. Sa devise était la liberté, mais elle était incapable de l'assumer. Le vote sur le maintien de la censure qui suivit l'enquête de 1891 le montra. Le rapport de Guillemet, qui proposait un essai de libéralisation pendant une année, fut discuté au moment où la législature prenait fin ; et la loi ne fut pas votée. On préférerait la censure, même si, pour reprendre une phrase de Meilhac, « elle ne faisait rien ».

Il fallait pourtant qu'elle disparaisse. Mais aucun gouvernement n'osait assumer la responsabilité de sa suppression. Ce fut, en 1906, à la suite d'une de ces innombrables discussions budgétaires que la Chambre décida de ne plus attribuer de salaires aux censeurs. Et la censure disparut, faute de gros sous... et de combattant ! Elle qui avait fait couler tant d'encre, suscité tant de débats passionnés, mourut par simple suppression de crédits. Aucune loi ne fut votée. Nous vivons encore sous le régime de la censure. Pourtant Anastasie était bien morte : la censure préventive disparut, mais personne n'osa l'annoncer ouvertement.

A cette imprécision juridique, correspond une imprécision idéologique : les juristes se révélèrent incapables de fixer des limites à la liberté, et les gouvernements ne surent jamais quelles directives donner à leur personnel. Thiers, au lendemain des lois de septembre 1835 qui rétablissaient l'examen obligatoire et préalable des

manuscrits, se contenta de demander aux examinateurs de « ne plus laisser représenter des drames dans le goût de ceux qui remplissaient les théâtres depuis quelques années, comme *la Tour de Nesle* [d'Alexandre Dumas] et tant d'autres ». Les censeurs jugeaient donc en leur âme et conscience ; ils n'étaient d'ailleurs choisis que s'ils correspondaient aux critères idéologiques de leurs gouvernants.

La Restauration, soucieuse de se maintenir politiquement et de conserver l'ordre social, après les périodes agitées d'un passé récent, choisit les censeurs parmi des journalistes connus pour leur fidélité au régime. Anciens émigrés, souvent dramaturges, ils se permettaient de juger de la valeur littéraire des pièces, et se comportaient plus en critiques qu'en censeurs. Tout changea après 1835. Il n'était plus tant question de maintenir un régime en place que de promouvoir et d'installer au pouvoir une classe sociale. On ne choisit donc plus les examinateurs parmi des émigrés qui avaient fait politiquement leurs preuves, mais parmi des fonctionnaires zélés et modestes qui n'avaient jamais écrit pour le théâtre, se souciaient fort peu de littérature et n'avaient aucune autre particularité que celle d'appartenir à la classe moyenne, avec des convictions religieuses et une situation familiale assurées. Ils reprirent d'ailleurs leurs métiers de censeurs après la Révolution de 1848, sans hésitation.

A cette différence de recrutement, s'oppose un fonctionnement stable, organisé par Napoléon, une fois pour toute. L'ensemble du personnel formait le Bureau des théâtres qui fit partie de la division des Beaux-Arts. Cette division changea de ministères au cours des régimes, mais fut le plus souvent attribuée au ministère de l'Intérieur. Les manuscrits devaient être déposés par le directeur du théâtre quinze jours avant la « générale », en deux exemplaires anonymes. Le travail était alors réparti entre les membres de la commission d'examen qui se composa longtemps de quatre censeurs. L'autorisation était consignée en un procès-verbal et signée de deux examinateurs : un seul, en fait, lisait l'œuvre et rédigeait le compte rendu. Soit la pièce était acceptée : le Bureau des théâtres conservait alors un des deux exemplaires et rendait l'autre à l'auteur ou au directeur. Soit le censeur demandait des corrections : elles devaient être effectuées dans les deux jours sous peine pour le directeur de devoir reculer la première représentation annoncée et subir de lourdes pertes financières. Ces délais très courts constituaient une sorte de chantage à l'égard des auteurs et surtout des directeurs, car ceux-ci, toujours aux abois, exerçaient toutes les pressions possibles sur les auteurs récalcitrants pour qu'ils obéissent aux ordres. Ceci explique le très petit nombre de pièces interdites. Les deux manuscrits, en cas d'interdiction totale, étaient alors rendus à l'auteur.

En effet, si l'on prend l'exemple de la Monarchie de Juillet (les statistiques sont plus difficiles à effectuer sur les 26 000 pièces montées au cours du XIX^e siècle), sur 8 330 pièces soumises au Bureau des théâtres d'octobre 1835 à février 1848, on compte 488 œuvres censurées partiellement, et 204 définitivement interdites, soit 5,6 % et 2,4 %. A cela, il faut ajouter 15 pièces interdites durant leur représentation, après réaction du public ou du gouvernement, comme le fameux *Vautrin* de Balzac. Cette faible proportion de pièces interdites s'explique d'une part par les pressions exercées financièrement et psychologiquement sur les directeurs, on l'a vu, d'autre part par l'aveuglement des censeurs, et leur incapacité à cerner ce qui pouvait devenir dangereux.

Toujours pour la Monarchie de Juillet, deux périodes peuvent être distinguées. La première, de 1835 à 1841, présente une censure sévère. Après 1835 et l'attentat de Fieschi, on constate, au théâtre comme dans le domaine politique, une montée de la répression, une volonté du régime d'affermir ses bases, de mater la contestation. Sur 3 825 pièces présentées durant ces années, 293 furent censurées, soit 7,7 %, et 134 interdites complètement: 123 sur le texte (3,2 %) et 11 après représentation. Après 1841, le régime, plus sûr de lui, consolidé dans sa politique extérieure et intérieure, relâcha sa surveillance: sur 4 505 pièces, 195 furent censurées (soit 4,3 %) et 81 interdites (1,8 %). La censure se fit à nouveau très sévère dès la restauration de la censure en 1850, comme elle l'avait été en 1836, après les cinq années de liberté.

En étudiant de plus près les différents sujets de censure, on s'aperçoit que la proportion des interdictions pour motifs religieux reste absolument constante: 19,1 % (1835-1841) ou 19,5 % (1841-1847). Par contre, la surveillance des mœurs et de la morale se relâche et passe de 34,5 % (1835-1841) à 29,2 % (1841-1847), tandis qu'au contraire la répression pour raisons politiques augmente et passe de 46,4 % (1835-1841) à 51,3 % (1841-1847).

La Monarchie de Juillet, dans sa gestion de la censure, ne diffère pas beaucoup des autres gouvernements du XIX^e siècle. De 1815 à 1906, malgré des variations dues aux crises et à des préoccupations idéologiques différentes, la proportion des interdictions pour des raisons morales, politiques ou religieuses reste sensiblement la même. Il faut même souligner une ressemblance frappante, une permanence évidente, dans les motivations des répressions religieuses ou morales, et dans l'expression de ces motivations.

21 - Victor Hugo parle de la censure
Archives BN

Victor Hugo parle de la Censure - 1829

« Les ministres disent à la censure : *nocturnā versate manu.*

... On peut suspecter sans miracle la sincérité d'Escobar, la chasteté de Messaline et la probité de la censure.

Il en est de la censure comme du bague de Toulon : ce repaire a vingt portes. Il faut passer par toutes pour sortir. Quand un misérable drame, tondu, stigmatisé, flétri à l'encre rouge, a fait son temps, avant qu'on lui délivre le passeport jaune, il lui faut subir l'interrogatoire de chacun des censeurs, qu'il rencontre l'un après l'autre, postés à toutes les portes successives de l'infâme dédale. A chaque guichet, on l'arrête, on le questionne, on le fouille. Si les porte-clefs de l'huis précédent ne l'ont pas complètement dépouillé on lui prend ce qu'ils ont oublié. C'est ainsi que nu, volé, dévalisé de tout ce qui avait quelque valeur en lui, il arrive à la dernière porte du bague censorial. Cette porte, il ne lui est donné de la franchir que la veille de la représentation, et dans cette chiourme de la pensée, comme dans toutes les prisons, la dernière porte est la plus basse.

Cette porte, c'est M. ***, journaliste-mouchard, doublant sa censure de sa critique, faisant une plaie avec le fer pour la cautériser avec le feu, comme un tortionnaire du moyen-âge, coupant le nerf au drame, et puis, dans son feuilleton, raillant le supplicié de ne pas bien marcher, etc.

Dévoué à la monarchie, et je l'ai prouvé, je ne le suis pas moins à la liberté, et je le prouverai. »

Archives BN

avaient, en ce domaine, une tâche relativement facile, parce que la répression sur le plan des mœurs était la moins contestée. Les censeurs savaient d'ailleurs ce qu'ils avaient à défendre et à protéger : un respect aux valeurs reconnues, une conformité à une morale de classe, celle de la bourgeoisie moyenne, qui, petit à petit, fut adoptée par toutes les couches sociales. Pas d'hésitation donc, pas de longues justifications, comme dans les procès-verbaux des pièces sociales et politiques : les termes « inadmissibles », « obscène », « grivoiseries », « gravelures » suffisaient à interdire. Le conservatisme assuré des censeurs se manifesta également par le refus des réalités trop crues, excessives, telles que les présentaient souvent les mélodrames. La rigueur morale des examinateurs allait de pair avec leurs préjugés sociaux ; elle augmentait, en effet, à mesure que l'on descendait l'échelle sociale des théâtres. Le Lazary, la Salle Vivienne, le Panthéon, la Porte Saint-Antoine furent beaucoup plus réprimés pour cause d'impudeur ou de grivoiserie que les grands théâtres, comme l'Odéon ou la Porte Saint-Martin. Les censeurs, sans crainte du ridicule, voyaient le mal, l'obscénité dans le mot le plus anodin : « tambour », dans les termes de transports : « cabriolets », « coches », « fiacres », « wagons ». On pourchassait des sujets comme l'impuissance, l'adultère ; on bannit de la scène la nudité, les lits, les bébés et enfants. La violence était toujours proscrite, qu'elle se présentât sous la forme d'un meurtre, d'une condamnation capitale, d'un viol, d'un inceste, ou d'un accouchement. Même la suggestion de la violence par un cri dans les coulisses était interdite. Le théâtre devait montrer une vision édulcorée, idéalisée de l'existence, comme ce fut le cas dans les comédies et vaudevilles qui peuplèrent les salles du Second Empire. Pourtant ce gouvernement ne relâcha pas sa vigilance ; témoin en fut l'affaire de *la Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils, affaire qui marqua la censure impériale. Il fallut trois rapports, de nombreux changements dans le texte, et surtout la nomination du duc de Morny à la tête du ministère de l'Intérieur, pour que la pièce fut enfin autorisée.

La censure politique et sociale, parce qu'elle était la plus difficile à exercer, fut celle qui préoccupa principalement les différents régimes du XIX^e siècle. Le premier souci des gouvernements qui se succédèrent pendant cent ans fut leur conservation et leur sauvegarde, la défense non seulement du roi en place, mais du

système électoral et constitutionnel, en un mot de la classe sociale au pouvoir. Mais le drame des examinateurs, conscients qu'ils avaient pour mission de défendre et protéger cette classe, fut qu'on ne leur donna jamais les moyens de le faire. On ne leur apprit pas à distinguer la politique du politique. Incapables de formuler une idéologie conséquente, ils se réfugièrent, comme pour les mœurs et la religion, dans la chasse aux détails: ils se soucièrent uniquement de la forme, de l'apparence, de la conformité superficielle; ils ne surent, ils ne purent percevoir l'évolution du politique, la mise en place d'un esprit révolutionnaire de contestation permanente, celle d'un combat pour une nouvelle société. Les censeurs de la Restauration n'ont pas prévu l'explosion de 1830, ceux de la Monarchie de Juillet, bien qu'inquiets, ne comprirent rien à 1848.

On poursuivit donc féroce­ment tout ce qui avait trait à l'ascension, à la prise du pouvoir par un homme seul. L'idée de révolution, de changement éventuel de régime fut bannie. Pourtant le thème de la conspiration était à la mode. Les *Laurent de Médicis*, *Lorenzaccio*, *Caligula*, *Cromwell* fleurirent. On reprocha à Casimir Delavigne l'évocation des *Vêpres siciliennes*, même si cette révolution avait eu lieu en 1282! On censura Nerval et son *Léo Burckart*, Dumas et sa *Conspiration sous le régent*, sans percevoir que le danger n'était pas là, mais bien plutôt dans le déferlement des « mélodrames populaires », « ces tableaux débordant de fiel, de haine et d'envie⁸ ».

Le malaise des pouvoirs et de la censure à l'égard de ces pièces sociales est certainement ce qui constitue la grande différence entre la première et la seconde moitié du XIX^e siècle. 1850, en ce domaine encore, représente la grande coupure. Pourtant le succès de Frédérick Lemaître dans *Robert Macaire*, son interprétation du bagnard anarchiste et cynique, avaient rendu méfiants les censeurs qui, dès 1835, interdirent toutes les scènes de bagnes, prisons, toutes les représentations de forçats. Mais ils ne surent que faire devant des pièces comme *la Fabrique*, *Pascal Bruno*, *les Mystères de Paris*, qui, sans réellement contester la société, montrèrent le prolétariat et ses conditions de vie. Les examinateurs, comme leurs contemporains, furent à la fois fascinés et culpabilisés par la misère qui régnait partout, dans la rue et sur la scène. Sans directive précise, avec mauvaise conscience, ils se contentèrent en ce domaine

comme dans les autres, de surveiller les détails, de supprimer les références politiques, et de laisser faire, tout en se plaignant. Cette démission caractéristique de la première moitié du XIX^e siècle, s'explique par l'attrait ambigu qu'exerça le prolétariat sur la bourgeoisie; on cherchait par tous les moyens à s'informer. Et le théâtre n'était-il pas un des meilleurs moyens? Les censeurs se doutaient pourtant du danger et dénoncèrent à plusieurs reprises ces pièces où « tant de crimes honteux sont accumulés sur la haute classe de la société, tandis que toutes les vertus sont accordées à la classe populaire⁹ ». Ils ne pouvaient prévoir que ces pièces amèneraient une nouvelle révolution.

Le Second Empire, on l'a vu, comprit la leçon. Il commença par réformer les théâtres et empêcher toute cohabitation, même l'espace d'une soirée, entre riches et pauvres, entre orchestre et « paradis ». Il n'en poursuivit pas moins, avec vigilance, la pièce « politique » et s'attaqua aussi bien au genre « élevé » tels les œuvres d'Emile Augier, Victorien Sardou, qu'au mélodrame, survivance du régime précédent, tel *Jenny l'ouvrière* de Decourcelle, ou *Pailleasse* de Fournier et Dennery.

Quel étonnant révélateur, en conclusion, que la censure, quel miroir de la peur éternelle, peur de la parole, de la liberté, du plaisir! Le théâtre, lieu du divertissement par excellence au XIX^e siècle, fut « la bête immonde » qu'il fallait maîtriser. Pour les uns, instrument de civilisation, école du peuple, lieu d'enseignement, il était l'objet de sollicitude majeure. Pour les autres, spectacle pernicieux, drogue néfaste, il devait être contrôlé, surveillé. Mais, pour tous, qu'il soit lieu de purification, ou lieu de débauche, il était, par son pouvoir même, dangereux. Le théâtre ne devint libre que le jour où l'on transféra les responsabilités qu'on lui prêtait à d'autres arts naissants: le café-concert, le cinéma. Mais en ne le censurant plus, on signait de façon inconsciente son arrêt de mort. Le théâtre était mort! Vive le cinéma! Vive la chanson!

La censure, engendrée par la peur, fut un mal nécessaire au XIX^e siècle. Elle correspondait à une vision de la nature humaine, qui était celle du siècle. La société, profondément croyante,

22 - Victor Hugo directeur d'acteurs
Archives BN

Victor Hugo, Directeur d'Acteurs

Lorsqu'il fallut mettre les scènes au point, des controverses s'élevèrent sur des interprétations de texte. Paul Meurice avait son sentiment personnel, mais il se trouvait en face d'artistes très considérables qui tenaient, eux aussi, à leur opinion. Et on choisissait alors Victor Hugo comme arbitre. De là une correspondance suivie entre Paris et Guernesey. Pour plus de clarté, nous prendrons séparément chaque question de Paul Meurice en la faisant suivre de la réponse de Victor Hugo.

Il s'agit d'abord d'imprimer le drame (édition de 1873) :

Il faut, n'est-ce pas, écrire *Marion DE LORME* comme dans la première édition, et non *DELORME* comme dans l'édition Hetzel ?

Réponse :

Il faut imprimer *Marion de Lorme* (*Delorme* est une faute).

A l'acte I, scène 1, Saverny donne à Marion le livre fait pour elle, et Marion en lit le titre :

La Guirlande d'amour, à Marion de Lorme.

Question :

M. Perrin voudrait que ce fût lu avec amertume. Mademoiselle Favart voudrait lire avec indifférence pour rejoindre : « C'est fort galant. Bonsoir. »

Réponse :

Mademoiselle Favart a raison, il faut qu'elle lise le vers :

La Guirlande d'amour, à Marion de Lorme.

avec indifférence. Toute autre expression nuirait à l'explosion indignée de Didier, plus tard.

Acte III, scène x, où Marion enrôlée dans la troupe des comédiens dit la tirade de Chimène.

Question :

La tirade de Chimène doit être jouée, n'est-ce pas ? non comme si c'était Chimène qui parlait, c'est-à-dire avec des nuances de pudeur et les yeux baissés, mais franchement, s'adressant de Marion à Didier, sans être, bien entendu, invraisemblable pour Laffemas ?

Réponse :

Vous avez raison : la tirade de Chimène doit être jouée. C'est une supplication de Marion à Didier pour qu'il songe à sa défense.

Le cinquième acte (la prison de Beaugency) souleva de vives discussions ; là, chaque détail importait. Quand Marion pénètre dans le donjon, tenant à la main la grâce de son Didier, elle rencontre Laffemas apportant l'ordre qui révoque cette grâce : comment se ferait cette double entrée ? Petit désaccord aussi sur la façon dont Marion repoussera les propositions de Laffemas et dira les quatre vers :

Fût-ce pour te sauver, redevenir infâme,
Je ne le puis ! Ton souffle a relevé mon âme,
Mon Didier ! Près de toi rien de moi n'est resté,
Et ton amour m'a fait une virginité !

Paul Meurice écrit :

L'entrée simultanée de Marion et de Laffemas est très difficile à mettre en scène. Ils ne peuvent pas rester collés tous deux devant la porte de la prison. Marion recule-t-elle épouvantée quand elle voit Laffemas ? Mais

elle ne sait pas encore qu'il a l'ordre qui révoque la grâce.

Avant le vers : *Fût-ce pour te sauver*, voyez-vous un temps, une sorte de première tentation à laquelle Marion résiste, et qui préparerait et détacherait ces quatre vers qui sont toute la pièce ?

Il paraît qu'on ne disait pas le : *Venez !* on le dira. Mais comment faut-il le dire ? comme un cri de désespoir, je crois.

Réponse :

Suivre exactement les indications de l'édition Renduel⁽¹⁾, 1831, p. 157. Il n'y a plus de difficulté. Tout est expliqué. Sur le refus des guichetiers et sur l'arrivée de Laffemas, Marion recule, stupéfaite. Laffemas, au moment d'entrer, tourne la tête, la voit, et va à elle.

Oui, il y a un temps avant le *Fût-ce pour te sauver*, mais ce n'est pas une âme qui hésite, c'est au contraire une âme qui prend son élan pour s'élaner dans un refus héroïque.

Madame Dorval a toujours dit le : « Venez ! » ; elle le disait terrible, elle y était superbe. Elle cédait comme la foudre tombe.

Même acte, scène III. — Cette scène se passe entre Didier et Saverny attendant la décision du roi relative à leur pourvoi. Didier parle de la mort.

Question :

Tout ce que dit sur la mort Didier doit être dit, ce me semble, sans mélancolie, avec une sorte de complaisance et de joie amères.

Réponse :

Vous avez raison. Les vers de Didier sur la mort doivent être dits avec une *joie amère*. Il a l'appétit du tombeau.

Hé ! c'est toujours la mort ! n'en demandez pas tant !

La scène VI entre Marion et Didier a provoqué les plus longues controverses. Marion veut faire évader Didier, elle le

⁽¹⁾ Reproduites dans les éditions suivantes.

Ce seul mot *Marion* lui a tout expliqué. Cette scène jouée ainsi avait un effet que vous vous rappelez peut-être. Beauvallet tonnait admirablement le *Marie ou Marion*? M. Mounet-Sully peut et doit y être superbe.

L'explosion *Marie ou Marion*? veut Didier debout. Il se dresse terrible sur ce mot, et Marion se brise à ses pieds. Assis, l'effet serait perdu. Dites-le, je vous prie, de ma part à M. Mounet-Sully.

Paul Meurice pose une dernière question au sujet de la scène finale où Didier pardonne à Marion avant de mourir.

Je crois que tout le morceau de Didier : — *Viens, pauvre femme*, jusqu'à : *je te pardonne*, où Didier interpelle et invoque à tout instant la foule, doit être dit tout le temps à voix haute et à tous; il est fait et calculé pour être entendu de tous. Je crois, au contraire, que le dernier adieu : — *Non, laisse-moi mourir!* jusqu'à *Ob! laisse-moi mourir!* est une sorte de testament du cœur qui doit être dit à voix basse par Didier, amenant Marion sur le devant du théâtre pour n'être entendu que d'elle. Même le dernier mot : *Ob! laisse-moi mourir!* doit être dit, ce me semble, avec passion, mais sans éclat de voix.

Enfin, n'est-ce pas votre avis qu'au premier coup de neuf heures, Didier se détache de Marion, et que Marion le laisse aller, sans qu'ils s'embrassent encore? Ils se sont déjà embrassés plusieurs fois. Maintenant, c'est fini. Didier n'a plus qu'à être homme pour mourir. Il fait signe à tous d'écouter l'heure. Les neuf coups — ou les huit coups — sonnent dans l'immobilité tragique de tous. Je vois là un effet théâtral superbe. Mais il ne faut pas qu'un adieu, un baiser à Marion l'affaiblisse. C'est l'indication du livre qui donne ce grand effet. Dites-moi si je me trompe en demandant qu'on le réalise.

Réponse :

Vous avez encore et toujours raison pour les paroles finales. *Viens, pauvre femme*, à voix haute. Et : *Ob! laisse-moi mourir!* avec la voix intime.

Enfin, non, à partir du moment où la cloche sonne, plus d'embrassements, ni d'adieu. Suivre l'indication du livre.

Ces lettres s'échangeaient dans le courant de janvier 1873. Mais l'explosion de *Marie ou Marion*? restait toujours la grosse question controversée au cours de toutes les répétitions; Émile Perrin d'abord, puis Got, Delaunay, Febvre, avaient été consultés et se rangeaient à l'avis de Victor Hugo et de Paul Meurice.

Mounet-Sully seul défendait une opinion qui pouvait être juste.

Le 2 février, Victor Hugo intervint de nouveau :

Le beau talent de M. Mounet-Sully est fait pour tout comprendre et pour tout rendre. *Marie ou Marion*? est un premier coup de foudre. Après quoi, un temps. Les quatre vers qui suivent et le :

A qui vous êtes-vous prostitués ici ?

sont un deuxième coup de foudre; ne pas les mêler.

De même le pardon a deux cris :

Viens! oh! viens dans mes bras!

(*Embrassement éperdu.*)

Je vais mourir! je t'aime!
(*Deuxième explosion du cœur brisé.*)

supplie de la suivre, et comme Didier l'accueille en silence, elle se lamente :

Enfin on dit ce qu'on a. — Non, plutôt Poignardez-moi. — Voyons, mes larmes sont taries, Et je veux te sourire, et je veux que tu ries...

Et elle supplie :

Parle-moi, voyons, parle, appelle-moi Marie!

Marie ou Marion?

DIDIER.

MARION, tombant épouvantée à terre.

Didier, soyez clément!

DIDIER, d'une voix terrible.

Madame, on n'entre pas ici facilement!

Question :

Non, plutôt poignardez-moi! C'est, n'est-ce pas, *poignardez-moi plutôt que de vous taire ainsi*, et non pas, *poignardez-moi plutôt que de parler et de me dire : « Vous êtes Marion ! »*

Dans ce dernier sens, cela escompterait l'effet qui va suivre. Mademoiselle Favart cherchait là une transition. Je crois que l'effet est de ne pas avoir de transition, de crier avec désespoir : *Poignardez-moi plutôt!* et puis de passer brusquement à ce sourire douloureux : *Voyons, mes larmes sont taries.*

La plus grosse question est dans l'admirable explosion : *Marie ou Marion?*

Mounet-Sully met un long temps entre *Marie*, — *ou Marion?* Il dit *Marie* presque tendrement, comme il a pu le dire autrefois, et *Marion* gravement et sévèrement et sans se lever. Sa raison est que c'est plus vrai, et que ce seul mot *Marion* dit simplement et tranquillement suffit à terrasser Marion. C'est peut-être juste, mais non pas selon la vérité dramatique ou plutôt théâtrale.

Je ne me rappelle plus Bocage, mais Beauvaller se levait certainement à ce moment-là. La grande explosion ne commence qu'au vers : Madame, on n'entre pas ici facilement!

Mais il nous semble à tous que par le mot : *Marie ou Marion?* Didier doit s'arracher lui-même à cette contrainte, à cette froideur qui ne se sont traduites jusque-là que par des mots énigmatiques, entre coupés, et comme égarés. Il nous semble qu'il ne faut pas trop appuyer sur *Marie* et qu'il faut mettre l'accent et la force sur *ou Marion?* Il nous semble enfin

qu'il faut que Didier se lève sur *ou Marion?* pour que le nom foudroyant tombe de haut sur Marion et la renverse «épouvantée à terre», comme dit l'indication du texte. Veuillez, je vous en prie, bien préciser vos indications sur ce point.

Réponse :

Vous avez raison pour le *Non, plutôt poignardez-moi* : c'est *plutôt que de vous taire*. Marion ne s'attend pas au *Marie ou Marion?* Il ne faut pas prévoir et par conséquent affaiblir ce coup de tonnerre.

Je viens d'écrire *coup de tonnerre*, ce qui vous donne encore raison pour la manière de dire *Marie ou Marion?* C'est tout le drame faisant explosion en deux mots. Donc ce cri doit être formidable. Il éclate comme un jet de lave hors de la poitrine de Didier. La salle doit trembler à ce cri qui fait crouler Marion foudroyée et qui lui fait dire :

Didier, soyez clément!

23 - Victor Hugo metteur en scène
Anne Ubersfeld

n'avait aucune confiance en l'homme, en son autonomie, en sa liberté. La classe au pouvoir était profondément ambiguë : pessimiste, quant au présent, sur l'homme et la société, elle possédait une foi immense en l'avenir. L'abolition de la censure fut toujours pour demain. Et c'est tout le mérite, toute la grandeur de la Révolution de 1848, d'avoir accordé sciemment, la première, l'entière et totale liberté au théâtre, d'avoir cru à un progrès immédiat grâce à la confiance et à la concertation, d'avoir voulu enfin que « tout verbe s'exprimât librement¹⁰ ».

ODILE KRAKOVITCH
Archiviste-paléographe,
Archives nationales, Paris.

-
1. Odile Krakovitch. *La Censure théâtrale de 1830 à 1850*. Thèse soutenue à la faculté d'Aix-en-Provence, décembre 1979. Odile Krakovitch. *Hugo censuré. La liberté du théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985, in-8°, 308 p. Le fonds de la censure se trouve aux Archives nationales, Paris, F¹⁸ 581-1548 (soit 26 000 manuscrits de pièces), F²¹ 966-995 (procès-verbaux des censeurs).
 2. Extrait de la préface de Guilbert de Pixérécourt. *Chefs-d'œuvre du répertoire des mélodrames*, Paris, 1825, cité par Martine de Rougemont, «Le mélodrame classique», dans la *Revue des Sciences humaines*, n° 162, 1976, (n° 2).
 3. *Conseil d'Etat, Section de législation ; commission chargée de préparer une loi sur les théâtres. Enquête et documents officiels sur les théâtres*, Paris, Imprimerie nationale, 1849, in-4°, 242 p.
 4. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France*, Paris, 1858, t. VI, p. 67.
 5. Jacques Rancière, «Le bon temps, ou la barrière des plaisirs», dans *Révoltes logiques*, n° 7, 2^e trimestre 1978, p. 25-65.
 6. Chambre des députés. Guillemet, député: *Rapport fait au nom de la commission chargée d'examiner les propositions de loi de M. Antonin Proust, sur la liberté des théâtres, portant abrogation de la loi du 30 juillet 1850 ; de M. Le Senne, tendant à obtenir l'abolition de la censure et la suppression de la Commission d'examen des ouvrages dramatiques*, Paris, Imprimerie de la Chambre des députés, in-4°, 1891.
 7. Archives nationales, F²¹ 4635 (a).
 8. Victor Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, Dentu, 1862, p. 320. Hallays-Dabot, censeur sous le Second Empire et durant les premières années de la Troisième République, a écrit, à partir de ses souvenirs, la seule histoire, jusqu'à ces temps derniers, de la censure théâtrale. Cette défense partisane, travail néanmoins sérieux et documenté, en dit long sur les mentalités des censeurs et les principes qui ont fondé la répression.
 9. Archives nationales, Paris, F²¹ 991 : Procès-verbal de censure du *Comte de Granville*, drame présenté par le Panthéon en 1841, et interdit. L'interdiction empêche d'en connaître le texte et les auteurs.
 10. Théophile Gautier, *op. cit.*

ih - Censures "de la Bible au domaine d'Eros"
Ouvrage Collectif - Editions du Centre Dompidou
1987

143

Hugo metteur en scène

Parler de la pratique théâtrale est toujours aléatoire : on parle de ce qui est écrit sur de l'eau. D'autant qu'on ne sait pas qui fait la mise en scène au XIX^e siècle. On sait moins encore, malgré les travaux d'Akakia Viala, comment elle se fait. Ce qui est sûr, c'est que notre demiurge omniscient, omnipotent, le dieu-metteur en scène, n'existait pas comme tel. Cela se débrouillait comme ça pouvait, régisseur, directeur de théâtre, acteurs. Vraisemblablement, un acteur plus doué, plus connu ou à plus forte personnalité imposait une vue d'ensemble à ses camarades. On en verra un exemple à propos de *Ruy Blas*, et il est peu vraisemblable qu'une torsion comme celle que subit du fait de Frédéric Lemaître le célèbre mélodrame de *l'Auberge des Adrets*, ait pu se faire sans la complicité de toute la troupe : quelles que soient les vertus de l'improvisation, elle a des limites et il n'est guère possible de transformer, par les vertus du fou-rire, un sombre mélodrame en comédie satirique si tout le monde ne concourt pas à l'opération. Mais les auteurs se mêlent rarement à cette cuisine interne du théâtre ; ils assistent aux répétitions, parfois, comme Vigny pour *Chatterton* ; ils se piquent rarement de diriger les acteurs et jamais de détails matériels comme les décors et les costumes.

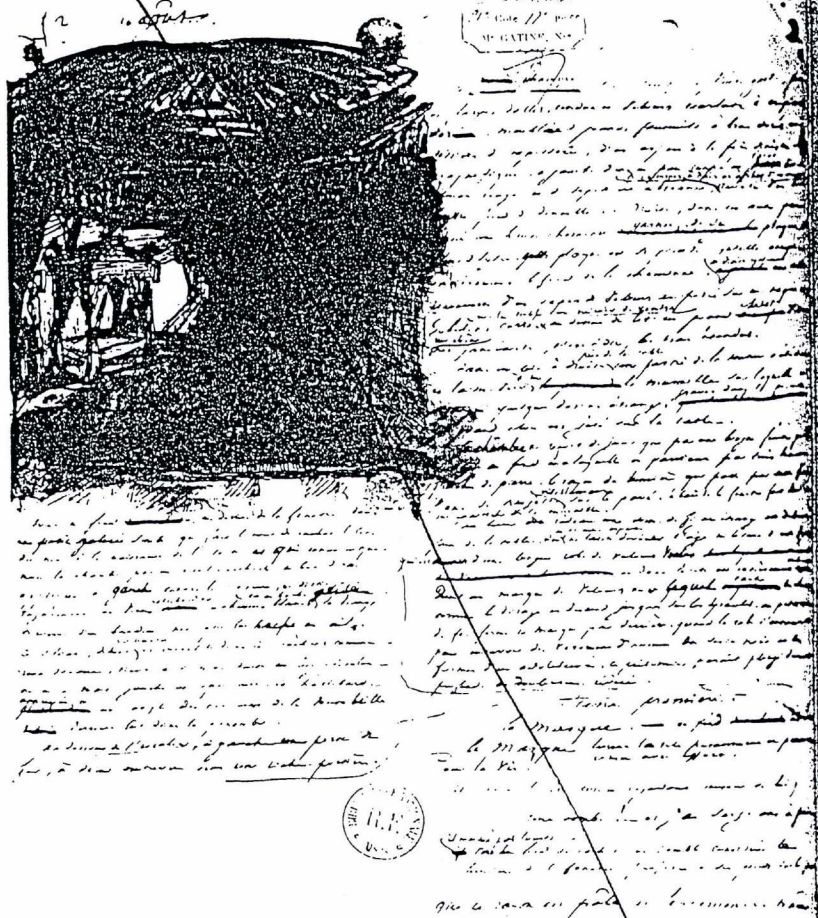
Hugo, lui, revendique la tâche de coordinateur qui est celle d'un metteur en scène moderne. En témoigne une lettre qui, bien que postérieure à l'expérience d'*Hernani*, montre un Hugo à la fois assuré de ses possibilités d'auteur-metteur en scène et plein d'illusions sur les conditions pratiques :

« Je n'ai jamais songé à diriger un théâtre, mais à en avoir un. Je ne veux pas être directeur d'une troupe, mais propriétaire d'une exploitation, maître d'un atelier où l'art se cisèlerait en grand, ayant tout sous moi et loin de moi, directeur et acteurs. Je veux pouvoir pétrir et repétrir l'argile à mon gré, fondre et refondre la cire, et pour cela il faut que la cire et l'argile soient à moi. »¹

Ambition prométhéenne ou wagnérienne si l'on veut, mais en même temps utopie naïve et même déplaisante. L'auteur-metteur en scène d'*Hernani* aurait déjà bien pu s'apercevoir qu'on ne dirige guère de loin, et surtout qu'on ne fait pas de théâtre à distance. Illusion bouffonne pour qui sait que l'art théâtral est matérialité, pratique, échec et réussite imprévisibles, rencontre et agencement de matériaux aléatoires.

De cela Hugo ne tarde pas à s'apercevoir.

Mais bien vite il s'aperçoit que pour le maître d'œuvre qu'est



1. Victor Hugo
Feuille du manuscrit des Jumeaux
(indications scéniques pour l'Acte II)
B.N. Ms. (n.a.fr. 13396, fol. 32)

l'auteur dramatique, il n'y a pas de détails et que seule la présence et l'activité pratique sont efficaces. S'il veut que ses pièces soient jouées comme il l'entend, il ne s'agit pas de gouverner de haut et de loin, il faut être là. Il ne s'en aperçoit que trop lorsqu'il laisse les Comédiens Français livrés à eux mêmes et tente de diriger « de loin » (c'est-à-dire des Roches où il passe ses vacances) les répétitions du *Roi s'amuse*. Or, dit Mme Hugo, il voit bien que « les acteurs bâclaient les répétitions où l'auteur n'était pas [...] L'auteur avait pour habitude de styler les acteurs, il les faisait répéter, sa direction leur manqua cette fois, [...] ils prirent de mauvais plis. L'auteur s'était flatté de les redresser, il n'en put venir à bout, leur rôle étant racorni dans leur cerveau »².

Hugo voit que, s'il ne veut pas laisser son texte à l'abandon, il lui faut prendre en main par tous les bouts cette tâche multiforme qui est celle du metteur en scène moderne.

Metteur en scène : le mot et la chose sont déjà dans le vocabulaire et la pratique de Hugo. Très en avance sur son siècle, il prend conscience qu'il ne peut pas au théâtre séparer la tâche du scripteur de celle de « réalisateur », comme on dirait. Il n'est pas directeur de troupe, mais tel un Molière, un Shakespeare, un Marivaux, il fait attention aux moindres détails de la « concrétisation » de son texte. Il n'abandonne aucune des prérogatives qui sont celles d'un metteur en scène d'aujourd'hui.

Metteur en scène

Ce n'est pas qu'il se fasse d'illusions sur ses connaissances en art théâtral. Il ne déteste pas de s'adjoindre un homme de métier. Mais il n'y en a qu'un seul auquel il fasse véritablement confiance, c'est Frédéric. Non seulement parce qu'il admire son génie, mais probablement parce que Frédéric a du drame la même idée que lui, Hugo, parce que leurs esthétiques ne se contrarieront pas. Frédéric aide Hugo pour la mise en scène de *Lucrece Borgia*, et lorsque Hugo s'occupe seul des représentations de *Ruy Blas*, Frédéric fait répéter Mlle Baudoin (Atala Beauchêne) pour le rôle de la Reine. Quand il y a une petite crise entre Hugo et Frédéric, l'acteur menace de ne plus s'occuper de rien ; en fait, dit le brouillon du Témoin, « il s'occupait des rôles de tout le monde, il savait la pièce par cœur, rien ne lui échappait. Il était tout yeux et tout oreilles. Il lui arrivait d'arrêter un acteur à une entrée ou une sortie, il lui disait : Ce n'est pas comme ça, mon ami ; tiens, regarde-moi, fais ce geste, je me mets là, je dis de cette façon »³. Assis-tant à la mise en scène, comme on dirait maintenant, il est peut-être plus : il apporte à Hugo ce qui manque à ce dernier, le *métier* théâtral. Mais ce témoignage met l'accent sur un élément décisif, inattendu, capital pour le travail pratique du poète, c'est le goût du *visuel*. Certes

l'intonation lui importe, mais l'essentiel pour lui c'est la place spatiale et la gestuelle. Cette gestuelle de Frédéric que tous les spectateurs du temps remarquent et admirent.

Distribution

Le droit décisif, prérogative du metteur en scène moderne, celui de choisir les acteurs, c'est-à-dire de construire ses figures, d'élire des corps, Hugo se le réserve par contrat, chaque fois qu'il le peut. Tous les traités avec la Porte Saint-Martin portent expressément cette clause : le droit de choisir les interprètes.

Lesquels et selon quels principes ? Il ne dédaigne pas chez les bons acteurs du Français la perfection de la diction : Mlle Mars, Beauvallet, voire Ligier, mais il aime les acteurs du drame moderne pour leur naturel populaire, leur violence ; il tient Dorval pour « la plus grande actrice de ce siècle » (lettre de 1868) ; il a besoin de la « présence » de Frédéric. Mais ce n'est pas tout et ce n'est pas simple. Ce qui lui plaît dans ce qu'apporte un acteur c'est le *composite* ; il n'aime pas tant Bocage, acteur beau et doué, mais monovalent si l'on peut dire, et qui joue superbement les héros proprement romantiques de Dumas. Hugo aime la pluralité des comédiens, leur double visage : ce Chéri qu'il réclame pour le Saverny de *Marion*, qu'il aurait voulu (sans succès) pour le François I^{er} du *Roi s'amuse* et pour Don César de Bazan. Pourquoi ? Chéri est un acteur double, d'une élégance extrême, don-juanesque, et sous l'élégance une ironie canaille qu'il avait dans la vie : « Mauvais sujet, avec un reste de bonnes manières », dira de lui Antenor Joly. De même Hugo impose Chilly dans le rôle du Juif de *Marie Tudor*, il l'impose malgré sa jeunesse : Chilly est lui aussi double, aimable et dangereux ; il renouvellera plus tard le rôle du *traître* par cette ambivalence qui était son principal mérite.

Quant à Dorval, elle aussi double, « sirène et souillon », dira Mme Hugo, elle est à la fois la fleur des faubourgs et la pure victime, le lys brisé, Kitty Bell ou Catarina. Bien plus, Dorval à la Comédie Française prend tout son relief par le contraste avec les acteurs du Français, toujours un peu compassés : si Hugo appuie Vigny pour l'entrée de Dorval à la Comédie, c'est par amitié certes, mais aussi par intérêt esthétique.

On comprend mieux la tactique de Hugo et l'importance pour lui non pas du contraste seul, mais de cette contradiction interne qu'on appelle oxymore, si l'on se remémore l'affaire de la distribution d'*Angelo* : « Quel est mon rôle ? » demande Mlle Mars devant les figures en contraste de la Tisbe et de Catarina. « Celui que vous choisirez », répond galamment Hugo et Mars préfère le rôle de Tisbe la courtisane, l'ancienne chanteuse des rues. Choix *prévu* par Hugo (Mars suppose que Dorval sera ridicule en grande dame) et qui est le

144

meilleur choix possible, Dorval obligée de composer l'aristocratique et virginale Catarina, Mars donnant à la fille des rues la noblesse naturelle, la suavité de diction qui étaient les siennes. La division intérieure des personnages était ainsi rendue physiquement visible par la présence corporelle des comédiens. Une contre-épreuve : quand Hugo voit Dorval jouer accidentellement la Tisbe, il est déçu ; « elle n'[a] pas d'inattendu », pense-t-il⁴.

Le grand travail de Hugo dans le choix des interprètes, c'est avant tout de casser des codes trop manifestes : Dorval victime populaire, Frédéric grotesque de boulevard du Crime. Un détail curieux et révélateur : Hugo réclame et obtient pour la suite des représentations de *Ruy Blas* ce Chéri qu'il voulait pour don César, mais cette fois pour jouer Don Salluste.

Un exemple : l'importance que Hugo donne à Frédéric et la manière dont il l'emploie : Frédéric, familier de la superposition des rôles (*Robert Macaire*), avec sa violence, ses audaces gestuelles (*Ruy Blas*, dos tourné dans la grande scène avec Salluste), l'expressionnisme de son jeu physique, met en question l'idée que l'on peut se faire du « héros romantique », du jeune premier sentimental. Frédéric apporte visuellement cette *injection du grotesque dans le dramatique* qui en fait un être double.

L'acteur et le visuel

On voit que d'une façon surprenante et moderne, Hugo a besoin du visuel pour son texte. Bien loin d'en laisser le soin aux praticiens, il demande aux acteurs d'apporter déjà, avant tout travail, avant toute analyse, avant même d'ouvrir la bouche, une idée des personnages, par leur physique, par leur rapport à leurs apparitions antérieures, en continuité et en dissonance. Ce qui lui importe avant tout, c'est le choc du spectateur ; l'esthétique théâtrale de Hugo est une *esthétique de la surprise*, pour reprendre anachroniquement le mot d'Apollinaire. Il faut à la fois un acteur que le spectateur reconnaisse et auquel d'une certaine manière il ne s'attende pas, parce que ce n'est pas son emploi, parce que ce n'est pas sa place. De là deux exigences qui peuvent paraître antithétiques et contradictoires. D'abord la beauté, ou plus exactement le charme et l'élégance : Chéri, Chilly, acteurs élégants, Mlle Mars, silhouette mince et aristocratique, Anaïs délicieuse poupée, Perrier, mauvais acteur, mais d'une élégance raffinée et que Hugo impose contre le comité, pour jouer François I^{er}, Dorval enfin qui sait être d'une grâce aérienne. Hugo veut des gens qui sachent investir l'espace, dont on regarde le corps, des acteurs de la « pantomime » expressive et gracieuse : ainsi Dorval au dernier acte d'*Angelo* : « elle eut une pantomime étrange et ravissante. Elle avait l'air d'une ombre, elle se fit enlever, comme si elle n'eût rien pesé, [...] elle produisait un effet magnétique »⁵.

De là — conséquence qui n'est pas dépourvue de logique paradoxale — l'indifférence de Hugo pour la vraisemblance physique : le charme, oui ; la conformité à un code, non : Chilly est trop jeune pour le rôle du Juif, peu lui importe, Mlle Mars a 51 ans pour jouer Doña Sol qui en a 18, peu lui chaut. Mlle George a vingt kilos de trop, mais elle est superbe, étonnante à voir avec son décolleté cerné de velours rouge et couvert des diamants offerts par Napoléon.

Le vraisemblable

C'est que l'esthétique théâtrale de Hugo — et nous le verrons mieux encore à propos du décor — est aux antipodes de tout naturalisme ou, si le mot paraît anachronique, de tout vérisme, de toute complaisance au vraisemblable visuel. Il s'agit que le théâtre dise son nom, qu'il soit le théâtre et non pas la *mimésis* de la vie. Jamais, pas une fois, ni Hugo ni le Témoin ne félicitent un acteur pour la vérité de son jeu ou le naturel de son apparition : « Le théâtre n'est pas le pays du réel : il y a des arbres de carton, des palais de toile, un ciel de haillons, des diamants de verre, de l'or de clinquant, du fard sur la pêche, du rouge sur la joue, un soleil qui sort de dessous terre ». La *vérité* théâtrale est ailleurs, sûrement pas dans le visuel ; et il ajoute : « C'est le pays du vrai ; il y a des cœurs humains sur la scène, des cœurs humains dans la coulisse, des cœurs humains dans la salle. »⁶ La communion du vrai a pour condition l'artifice esthétique qui ne permet pas à la scène de jouer la vérité.

Il est clair que ces affirmations provocatrices vont à l'encontre du mouvement théâtral qui demanderait plus de « naturalisme », surtout à partir du moment où l'éclairage au gaz permet des effets de trompe-l'œil.

La direction d'acteurs

Hugo ne récuse pas du tout ce travail essentiel du metteur en scène moderne, qui est la direction d'acteurs. Un premier point, c'est toujours Hugo qui lit son texte aux acteurs ; il y tient expressément, comme le rappelle une lettre de Joly à Frédéric : « [Hugo] tient essentiellement à ce que la première impression du personnage qu'il vous destine vous vienne de sa lecture et non d'un manuscrit plus ou moins bien copié. »⁸

Hugo lit bien, semble-t-il, de mieux en mieux, selon Mlle Mars qui juge en 1835 que Hugo lit mieux *Angelo* qu'il ne fit pour *Hernani*. Lecture si frappante que Frédéric l'utilise : « Quand vous avez lu votre pièce, Monsieur Hugo, j'avais noté dans ma pensée la façon dont vous avez dit ce vers, je ne retrouve plus cela dans ma mémoire. »⁹

Non seulement Hugo donne aux acteurs la première impression, ineffaçable, mais il corrige patiemment la diction des comédiens : « il prenait les acteurs à part ; les emmenait dans quelque coin, dans des salles solitaires, et leur disait ce qu'il voulait leur dire »¹⁰. Il fait répéter Saint-Firmin (Don César de Bazan), il essaie d'obtenir de Beauvallet telle intonation dans le rôle d'Angelo. Travail dont le sens est extrêmement précis. Avec une perspicacité qui anticipe sur les recherches modernes, Hugo sait que si la « signification » du drame est entre les pages du livre, son « sens » n'est que sur la scène : c'est l'ensemble du paralinguistique (diction, gestuelle, intonations, rythme) qui fixe le sens du texte dramatique. A plusieurs reprises, il emploie pour une faute de gestuelle ou de diction le terme de « contre-sens ». Le travail du metteur en scène achève le travail du scripteur.

Gestuelle

Une particularité peut-être propre à Hugo (on n'en voit guère d'autre exemple chez les auteurs dramatiques du XIX^e siècle) : pour Hugo le sens est autant dans la gestuelle que dans la diction. A propos d'un jeu de scène mal compris ou mal exécuté par Atala Beauchêne (la Reine de *Ruy Blas*), Hugo dit : « Vous faites un contre-sens ». Les notes de mise en scène de *Marie Tudor* (de l'écriture de Juliette, qui devait servir de « script » au maître) ou de *Ruy Blas*, présentent toute une série de remarques portant sur la gestuelle et plus encore peut-être sur l'investissement de l'espace. Dans les notes pour *Marie Tudor*, on relève : « Que la Reine introduise Simon Renard » ; beaucoup de remarques portent sur le rapport gestuel aux objets : « Les papiers mal jetés [...] — que Jane fasse plus d'efforts sur la porte — que M. Lockroy montre les papiers [...] Mlle [George] fait mal le geste de la table — le poignard mal exécuté »¹¹. C'est l'ensemble de l'action dont le sens est donné par les mouvements. Et Hugo n'hésite pas à payer de sa personne ; de même qu'il donne les intonations, il place les acteurs : « Un jour, au commencement du troisième acte [de *Ruy Blas*], M. Victor Hugo, trouvant que deux acteurs se plaçaient mal, se leva pour aller les placer lui-même. Il était à peine debout, qu'une large barre de fer tomba de la voûte précisément sur le fauteuil qu'il quittait. »¹²

Ce qui est peut-être le plus symptomatique, quoique le moins visible, parce que c'est un élément négatif, c'est l'absence de tableaux. Toute l'esthétique théâtrale de Hugo est une esthétique du mouvement. On se rend mieux compte de la chose quand on compare le travail de Hugo à celui de son maître en théâtre, à l'œuvre duquel il se réfère souterrainement en permanence, je veux dire Beaumarchais. Contre l'esthétique « naturaliste » et relativement statique du drame bourgeois, avec arrêts sur un tableau, Hugo lui, n'indique jamais la construction d'une scène visuellement composée. Le coup de théâtre

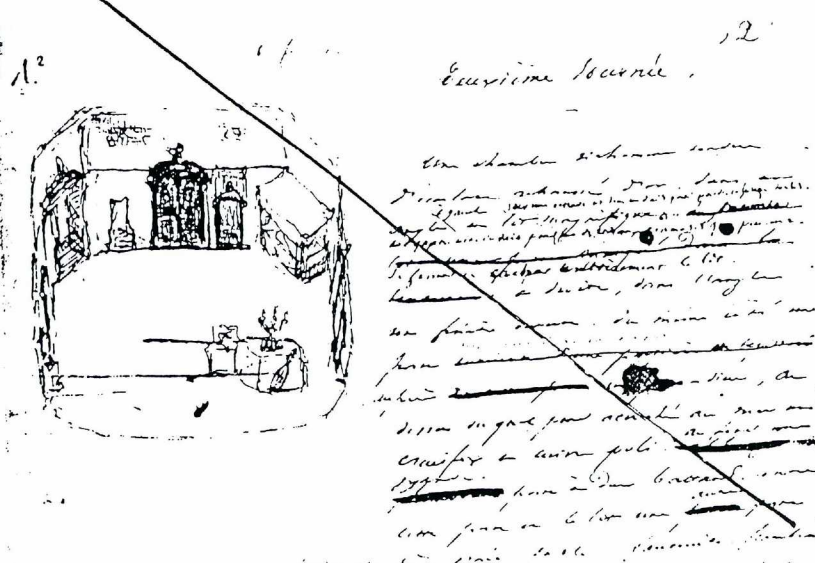
c'est toujours un mouvement : un personnage sort d'une boîte, surgit du toit, d'un placard, d'une porte secrète, saute sur sa victime ou son bourreau, pousse un verrou ou tire un rideau et découvre un billot à la place de son lit (*Angelo*). Chaque fois un mouvement brusque ou violent indique physiquement la péripétie.

De là pour Hugo l'importance des acteurs du mouvement : ceux qui savent bouger, ceux qui sont capables d'inventer une gestuelle ; Frédéric dans *Ruy Blas*, dos à Salluste, allant à la fenêtre et se retournant brusquement, montrant au public une face ravagée. Dorval, qui avait inventé pour la Kitty Bell de *Chatterton* la chute de la mourante le long de l'escalier, calcule pour Catarina tout un travail de gestuelle et d'investissement de l'espace. Quand Mars tente de dissimuler la sortie de Dorval (*Angelo*) en se plaçant du même côté, masquant aux spectateurs une gestuelle inventive, Hugo fait une tragédie et obtient gain de cause.

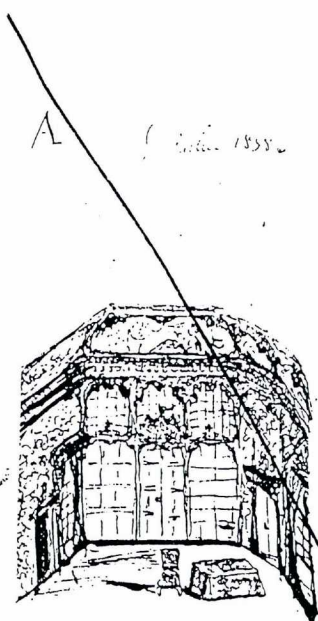
Espaces

L'espace hugolien est un espace théâtral classique en ce qu'il suppose une perspective, des places préférentielles (la place du Prince) — mais neuf en ce qu'il est perpétuellement modelé (et modulé) par les mouvements des acteurs.

Victor Hugo
Feuille du manuscrit d'Angelo
675. Notes scéniques pour le Troisième Tableau
B.N. Ms. A. 6. fr. 15572, fol. 35



(746)



A (1835)

77

Le rôle de l'acteur dans le genre de ce théâtre
 amplement rempli dans le genre de ce théâtre
 de l'époque de Philippe IV. Le théâtre n'est pas
 de premier ordre et était sous une forme assez
 simple. Les acteurs, demandant qu'ils
 appassent les uns. Les acteurs
 au fond une grande scène. Les acteurs
 d'ailleurs par un long pour qu'on ne
 l'aurait pas remarqué par d'ailleurs les
 acteurs de haut en bas de la scène.

Scène promise
 de Marquis
 Roy. Blas.

Donnellusk, vers de bois, collant de bois
 l'usage de Charles II. Le théâtre d'aujourd'hui
 par suite de l'habillage des acteurs, un riche
 de scène. Les acteurs, les acteurs, les
 acteurs de scène, les acteurs de scène, les
 acteurs de scène.
 Roy. Blas, les acteurs de scène, les
 acteurs de scène, les acteurs de scène.
 Les acteurs de scène, les acteurs de scène.
 (Il n'y a pas de scène, les acteurs de scène)
 Roy. Blas, les acteurs de scène, les acteurs de scène.

3. Victor Hugo
 Feuille du manuscrit de *Ruy Blas*
 (indications scéniques pour la Scène I de la pre-
 mière version)
 B.N. Ms. (n.a.fr. 13373, fol. 77)

La prérogative du metteur en scène qui paraît à Hugo essentielle, c'est justement celle dont les auteurs du XIX^e siècle paraissent se soucier le moins, c'est le traitement de l'espace. Hugo ne dessine pas les costumes, il laisse ce soin, non pas à n'importe quel artiste, mais aux peintres en qui il a confiance, Louis Boulanger, Auguste de Châtillon. Quant à l'espace, il s'en sent responsable autant que du texte même de son drame.

Quelques préalables : d'abord pour Hugo l'espace théâtral, ce n'est pas la scène seule, c'est l'ensemble scène-salle. La structure totale du théâtre est une unité à investir, à la limite à créer : « Cette large voûte du théâtre posée comme un crâne énorme sur toutes ces têtes dans laquelle fermente la même pensée semble ne plus faire qu'une seule tête, tête immense, tête profonde, tête puissante, seul vis-à-vis digne et possible au vaste front de Molière et de Shakespeare. »¹³

Aussi, dans l'incapacité où il est de fabriquer un public matérielle- ment et socialement *un* (comme celui des salles contemporaines), refuse-t-il en tout cas toute division matérielle à l'intérieur du public populaire ; lorsqu'on construit le théâtre de la Renaissance pour abriter le drame romantique, il y eut un incident révélateur :

« Une fois, en arrivant, M. Victor Hugo vit des menuisiers et des tapissiers occupés à séparer en stalles les banquettes du parterre. M. Anténor Joly [directeur du théâtre] lui expliqua que le théâtre, vu sa situation, ne pouvait pas compter sur le public des boulevards, que sa clientèle serait la fashion et la grande bourgeoisie, qu'il fallait donc faire un théâtre confortable et riche. M. Victor Hugo répondit que la fashion aurait les stalles d'orchestre, les stalles de balcon et les loges, mais qu'il entendait qu'on laissât au public populaire ses places, c'est-à-dire le parterre et les galeries ; que c'était pour lui le vrai public, vivant, impressionnable, sans préjugés littéraires, tel qu'il le fallait à l'art libre ; que ce n'était peut-être pas le public de l'opéra, mais que c'était le public du drame ; que ce public-là n'avait pas pour habitude d'être parqué et isolé dans sa stalle, qu'il n'était jamais plus ardent, plus intelligent et plus content que lorsqu'il était entassé, mêlé, confondu, et que, quant à lui, si on lui retirait son parterre, il retirerait sa pièce. »¹⁴

Pour l'espace de la scène, Hugo cherchait à maintenir par tous les moyens son caractère d'espace artistique, artificiel, espace-artefact, dont le caractère arbitraire doit sauter aux yeux de tous. Sur ce point, il va à contre-courant du décorativisme naturaliste ou pseudo-naturaliste, qui est l'esthétique de son temps. Quand Anténor Joly, qui sent et comprend non seulement la mode, mais d'une façon plus générale le code théâtral du temps, lui propose une innovation intéressante, qui doit rapprocher l'espace scénique de la vérité référentielle, Hugo

187

s'insurge : « La maquette présentait un nouveau système ; les quinquets éclairaient, comme le soleil, du haut de portants dissimulés dans la coulisse ; on en serait plus au théâtre, on serait dans la rue, dans un bois, dans une chambre. M. Victor Hugo s'opposa à la suppression de la rampe ; il répondit que la réalité crue de la représentation serait en désaccord avec la réalité poétique de la pièce, que le drame n'était pas la vie même, mais la vie transfigurée en art, qu'il était donc bon que les acteurs fussent transfigurés aussi, qu'ils l'étaient déjà par leur blanc et par leur rouge, qu'ils l'étaient mieux par la rampe, et que cette ligne de feu qui séparait la salle de la scène était la frontière naturelle du réel et de l'idéal. »¹⁵

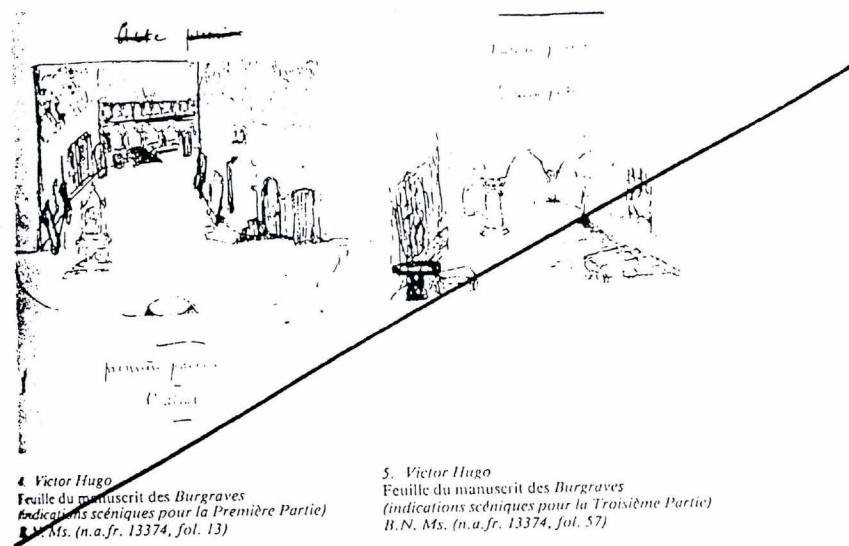
Hugo contre tout vérisme. Ce qui lui permet de rêver à la possibilité d'un « théâtre fantastique »¹⁶.

Hugo est l'homme pour qui le visuel au théâtre est partie intégrante de l'œuvre d'art dont l'auteur est comptable. Il y a dans les textes une présence anticipatrice du visuel, d'autant que les manuscrits de Hugo sont ponctués de dessins de décors (fig. 1-5). Ces dessins sont très intéressants. Bien entendu, ils correspondent au code théâtral du temps, dans la mesure où ils paraissent historiquement déterminés, où ils ont quelque rapport avec l'esthétique Ciceri : décors luxueux et frappants. Mais ils présentent des particularités tout à fait curieuses : tout d'abord le fait qu'ils ne correspondent pas au parallélépipède rectangle de la scène habituelle : ils sont *cubiques*, avec tout un travail de la profondeur.

D'autre part, plus extraordinaire encore, ils sont marqués d'une verticalité accentuée par la *clôture* : il y a dans l'esthétique scénique de Hugo une sorte de révolution analogue à celle d'Orson Welles dans *Citizen Kane* : la clôture du plafond est, autant que faire se peut, indiquée. C'est donc une boîte que rêve Hugo, et une boîte close où s'agitent des êtres incapables de sortir d'un enfermement étouffant : la cellule d'un « palais-prison » : le mot est dans *Ruy Blas*, mais il servirait autant à désigner le château Silva que les demeures Borgia ou la Tour de Londres, voire la cour de la reine Marie, cette souricière, ou la chambre fatale du podestat Angelo. On peut penser à un cercueil, à une tombe, mais en fait ce n'est pas le cas : c'est le cube théâtral de la clôture parfaite, ou la chambre souterraine d'une pyramide (cf. « le Travail des captifs ») : « un tombeau rayonnant ».

Le vide

Enfin le trait le plus marquant de ces dessins-maquettes, c'est leur vide. Contrairement à beaucoup de dessins de scénographes qui peuplent l'espace de petites silhouettes, prévoyant la présence des personnages et l'animation par des êtres vivants, les dessins hugoliens sont toujours vides, aucune présence n'est indiquée. Chose plus surpre-



4. Victor Hugo
Feuille du manuscrit des *Burgraves*
(indications scéniques pour la Première Partie)
B.N. Ms. (n.a.fr. 13374, fol. 13)

5. Victor Hugo
Feuille du manuscrit des *Burgraves*
(indications scéniques pour la Troisième Partie)
B.N. Ms. (n.a.fr. 13374, fol. 57)

nante encore, contrairement aux projets Ciceri, les décors sont très peu architecturés — exception faite des projets *Burgraves*, qui ressortissent peut-être à une autre esthétique (et ressemblent davantage à l'esthétique Ciceri).

Les dessins de Hugo sont bien un cube vide dont seules les parois comportent des éléments de décor, pratiquement toujours les mêmes, une alcôve et des portes. Au point que le dessin du bouge d'Angelo et celui de la chambre de Catarina dans la même pièce sont *superposables*. Portes extrêmement significatives, qu'elles soient très visibles, ou, comme dans *Lucrece Borgia* ou dans le dernier acte de *Ruy Blas* (mais déjà dans *Hernani*), qu'elles soient portes *dérochées*, cachées-montrées, et sur ce point l'incident de *Lucrece* est bien révélateur ; non qu'il soit passionnant en soi mais si le Témoin a cru bon de le signaler, c'est qu'il avait une sorte de signification — peut-être au-delà de son sens apparent : signaler non seulement l'importance du décor pour Hugo et sa facilité à mettre la main à la pâte, si l'on peut dire sans jeu de mot, mais une sorte de goût du caché-montré. « Il [Hugo] s'aperçut qu'une porte qui devait être secrète, celle par où Lucrece devait faire échapper Gennaro, était une porte splendide, tirant l'œil. Le décorateur avait déployé sa plus belle architecture, blasons, ornements, fioritures, rien n'y manquait. L'auteur stupéfait fort désagréablement, appela Harel [le directeur] et lui dit : « Où est M. Séchan ? [le décorateur] ? Il faut en une minute repeindre cette porte ou sans cela l'acte qui va venir tombera. Comment voulez-vous, Gennaro est sauvé à cause d'une porte secrète. La situation roule là-dessus, et cette porte

secrète est la première chose qui frappe les yeux des spectateurs ». On cherche Séchan, on ne le trouve pas. « C'est bien », dit Hugo, « apportez-moi seaux et brosses. » « L'auteur fait coucher la décoration à terre, prend un pinceau qui avait la longueur d'un balai, le plonge dans la couleur. La porte était surmontée d'une tenture rouge avec des raies d'or. Il continua la raie d'or sur la porte et badigeonna les intervalles en rouge, de façon que cette porte ne fût qu'une continuation de la tenture. Harel le regardait faire avec admiration et crainte. »¹⁷ Crainte, je le crois bien ; cet incident m'a toujours semblé suspect, mais d'autant plus intéressant ; je me méfie des raccords picturaux de dernière minute au théâtre. L'histoire a pu se passer la veille ; au moment de l'entracte, j'en doute. Mais là n'est pas l'intérêt de l'anecdote.

Une cage vide. Les meubles sont rares, sur ces dessins : toujours les mêmes : une table et une ou plusieurs chaises. A un directeur de province qui lui demandait ce qu'il fallait pour jouer *Ruy Blas*, Hugo répondait : une table et six chaises (les chaises des conseillers). Pas de décors moins encombrés que ceux de Hugo. Espace vide pour l'évolution des comédiens. De temps en temps, un détail révélateur : Hugo veut couronner de roses les convives de *Lucrèce Borgia*. Devant les protestations, il insiste : « Il me faut ces couronnes à côté des capuchons »¹⁸ (il s'agit des capuchons des moines).

Une certitude : Hugo fait les maquettes de décors de *Ruy Blas* ; pas d'autre décorateur à la Renaissance que l'auteur. Et pour les pièces antérieures, il a son mot à dire. A la Comédie Française, il ne peut pas empêcher que l'on rameute pour *le Roi s'amuse* des décors de bric et de broc. Récupération ! Mais chaque fois qu'il le peut, il stipule dans son contrat que les décors doivent être neufs. Il s'y intéresse vivement, se plaignant par exemple que pour *Angelo* le décor de la chambre de Tisbe (dernier acte) soit joli, mais pas « dans la note » : « L'auteur avait vu le dessin de la décoration du IV^e acte, représentant la chambre de Tisbe ; ce dessin lui avait paru charmant, il l'était en effet, mais ne remplissait pas son objet. Cette chambre qui aurait dû être une espèce de boudoir, était une chapelle. »

Chaque fois qu'on lui en laisse le pouvoir Hugo intervient, en particulier à la Porte-Saint-Martin où il se sent davantage chez lui : pour le dernier acte de *Lucrèce Borgia*, le décorateur du théâtre avait fait « quelque chose qui rappelait le Cadran-Bleu¹⁹. La décoration était tout à jour, il y avait une douzaine de fenêtres, ayant dans l'entre-deux des buffets garnis de pyramides de fruits surmontées de candélabres [...] ». Témoignage intéressant en ce qu'il indique, *a contrario*, l'esthétique de clôture et de vide de Hugo : « L'auteur dessina lui-même la décoration. N'ayant pas de couleurs, il les indiqua avec des renvois. Il dit au décorateur : Vous comprenez, cette décoration doit être fermée, une seule grande porte doit exister au milieu. Il faut qu'elle soit tout or, d'un or éblouissant et lugubre, que le métal soit

sinistre ; que ce soit une espèce de tombeau doré, et que lorsque la porte du milieu s'ouvrira, une grande croix d'argent se détache sur une étoffe noire ayant de chaque côté un cordon de ténèbres »²⁰. Texte capital : *un tombeau doré*. Fermeture et tonalité générale : le noir et les métaux or et argent, métaux « sinistres ».

La couleur

Un détail curieux, suspect : Hugo refait la décoration, fait donc un dessin, une maquette, mais il n'a pas de couleurs. Eh bien, non, Hugo n'a pas de couleurs, n'aura jamais de couleurs pour ses décors de théâtre. Les contrastes des tons, la signification sensorielle ou symbolique des couleurs ne l'intéressent pas. Pas un trait coloré dans aucun de ses dessins pour la scène. On peut dire : la plupart de ses autres dessins sont de toute manière dépourvus de couleurs ; d'abord, ce n'est pas absolument exact, ensuite, il est bien révélateur que son univers théâtral ne soit pas un univers coloré. Totalement sans couleurs ? Non.

Si nous interrogeons les didascalies, nous repérerons un élément curieux : pas de détail coloré dans les indications de décor. De fréquents détails pour les costumes, mais deux couleurs reviennent avec régularité, le blanc et le noir, les non-couleurs. Chaque fois qu'un vêtement est décrit dans sa particularité colorée, elle est blanche ou noire. Deux exceptions : les fous de *Cromwell*, vêtus de costumes dont les couleurs sont sinon symboliques du moins significatives. Après quoi silence sur les couleurs. Une exception, que l'on trouve par instant comme une touche, un détail : le rouge, l'écarlate d'un manteau, d'un pourpoint (à quoi on peut ajouter le pourpoint déchiré de satin rose qui orne le torse de César de Bazan). Les autres sont en noir — ou en blanc (les femmes) ; et ce blanc n'est pas là pour désigner une virginité que de toute manière elles ont perdue.

Ce n'est pas que tous les costumes soient noirs ou blancs, ou noir avec de l'or, ou noir avec un peu de rouge. Mais s'il s'agit d'autres couleurs, Hugo dédaigne : il écrira *costume(s) magnifique(s)* ou *costume(s) de cour*. Il se gardera de donner des précisions : c'est la chamarrure du fond, ou c'est le costume sans intérêt. Le costume signifiant, c'est le noir du deuil ou de la culpabilité, le blanc de la victime. Encore est-ce peut-être forcer les choses. Peut-être n'est-ce que la tache noire de l'araignée ou de la mouche marquées par l'*anankè*.

Quelques exemples (mais on peut faire la même analyse pour toutes les pièces de Hugo) : dès la première scène de *Hernani*, il est précisé que Josefa est en noir, le rideau est « cramoisi », mais Don Carlos porte « un riche costume de velours et de soie ». De quelle couleur ? Hugo ne nous le dira pas. Doña Sol est « en blanc » et pour me faire mentir, Hernani est « en gris », couleur de muraille. Mais Don Ruy

Gomez est « en noir ». A l'acte IV, le roi de Bohême et le duc de Bavière sont « tout en drap d'or ». A l'acte V, au milieu de la fête, non seulement il y a « un domino noir », mais, si Doña Sol porte « un magnifique costume de mariée », Hernani, lui, est « tout en velours noir, avec la toison d'or au cou ». Aucune autre notation de couleur.

Prenons *Angelo*, texte un peu plus tardif. La Tisbe porte « un riche costume de fête », Angelo « la veste ducal, l'étoile d'or. » Homodei, « longue veste de laine brune [...], haut-de-chausse rouge » (couleur de muraille, ponctuée de rouge). Dans la chambre du podestat, écarlate, or, cramois, Homodei, « pourpoint de velours noir », Catarina « costume de femme noble vénitienne » (on n'en saura pas la couleur), Orfeo « vêtu de gris » ... « tout l'homme couleur de cendre ». Aucune autre notation colorée. Résultats tout aussi nets pour les autres pièces²¹.

Le noir... A ces détails de décors et de costumes, il faut joindre l'esthétique de la nuit, qui est celle du drame hugolien. Pas de pièce sans au moins une scène de nuit : nuit tragique, nuit amoureuse ; deux nuits qui se répondent, dans *Hernani*, dans *le Roi s'amuse*, *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, *Ruy Blas* et sans doute dans *les Burgraves*, avec une scène finale nocturne et tragique. Trois nuits dans *Angelo*. Une exception : *Marion de Lorme*, où il n'y a qu'une scène nocturne, la première : l'esthétique de la nuit n'est pas encore affirmée. Esthétique sur laquelle on peut épiloguer, mais qui a peu à voir avec le pittoresque. Travail du symbole, mais aussi, sans doute, jeu, tout à fait prophétique, avec la lumière.

Singularité de Hugo

Certes Hugo est marqué par l'esthétique théâtrale, par le code décoratif de son temps. Comment ne le serait-il pas ? Est-il possible d'échapper au code visuel dans lequel on baigne ? Mais code est repris par Hugo avec de singulières distorsions. Une contradiction interne majeure : lieu scénique fermé, mais aussi séparé du monde qu'une scène de tréteau, sans aucune ouverture vers une arrière-scène qui lui serait homogène et figurerait le réel. Lieu doublement clos, en direction du monde, comme en direction du public. Lieu « magnifique », mais dont ni la magnificence ni les couleurs ne sont déterminées. En fait, ce qu'on voit par les yeux de Hugo, c'est une sorte de boîte noire, or, avec du rouge, où évoluent des silhouettes noires et blanches, ponctuées par le rouge de la mort violente. Et de ces figures toujours en mouvement sortent des voix et une diction dont le trait distinctif est d'être non-naturalistes. Peut-être est-ce une piste pour les metteurs en scène d'aujourd'hui.

Je ne pense pas que nous soyons en droit d'extrapoler et de conclure de l'imagination théâtrale de Hugo à l'ensemble de son imagination

visuelle. Il semble au contraire que le théâtre, bien loin d'être le lieu d'une spontanéité de l'« imaginaire », comme on dit, soit pour Hugo, par l'effet d'une sorte de rupture, le domaine du construit, de l'artifice signifiant. Et pour finir, nous dirions qu'il y a dans l'esthétique théâtrale de Hugo comme une tension, comme une déchirure entre ce que lui apporte le code théâtral de son temps et ce qu'il veut du théâtre, mais aussi peut-être ce qui est son esthétique propre, sa vue, non seulement du théâtre mais de l'art.

Notes

1. Lettre à Victor Pavie, 25 février 1831, *Œuvres complètes* sous la direction de Jean Massin [ci-dessous, en abrégé : éd. Massin], tome IV, Paris, Club français du livre, 1967, p. 1021.
2. *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, texte intégral publié sous la direction d'Anne Ubersfeld et de Guy Rosa, Paris, Plon, 1985 [ci-dessous, en abrégé : V.H.R.], p. 504.
3. V.H.R., p. 585-586.
4. V.H.R., p. 567.
5. V.H.R., p. 503.
6. V.H.R., p. 563.
7. Éd. Massin, tome IV, p. 948 (« Le Tas de pierres »).
8. Lettre d'Antéonor Joly à Frédéric-Lemaître, publiée dans notre édition critique de *Ruy Blas*, Paris, Les Belles Lettres, 1972, tome II, p. 68.
9. V.H.R., p. 590-591.
10. V.H.R., p. 590.
11. Manuscrit de *Marie Tudor*, B.N. Ms. n.a. fr. 13385, f. 145-149.
12. V.H.R., p. 580-581.
13. Éd. Massin, tome IV, p. 900 (« Portefeuille critique »).
14. V.H.R., p. 581.
15. V.H.R., p. 580.
16. Voir notre ouvrage, *Le Roi et le bouffon*, Paris, J. Corti, 1974, p. 335, note 126.
17. V.H.R., p. 525-526.
18. V.H.R., p. 527.
19. Le Cadran-Bleu était un café à la mode.
20. V.H.R., p. 519.
21. Une exception : le manteau vert clair de Salluste (*Ruy Blas*, I, 1), mais « doublé de satin noir » et Salluste est « vêtu de noir ». Hugo insiste : « l'habillement noir ».

Anne Ubersfeld

ih - Victor Hugo et les Images -
Ouvrage Collectif
Editions Ville de Dijon

L'écriture de Victor Hugo : le Poétique et le Politique

¶ L'écriture est paradoxale. Nous n'avons plus aujourd'hui à nous défendre (en tout cas plus comme à la fin du XIX^e siècle) contre la part pesante de l'idéologie spiritualiste-déiste chez Hugo. A mesure justement qu'elle s'est éloignée de nous. C'est peut-être, dans ce maintenant mouvant et insaisissable, commencement de sciences humaines, théorie du discours et poétique, que nous pouvons commencer à lire, de Hugo, plus seulement la littérature, mais l'écriture. Comme on lit Homère sans entrer dans ses dieux, ou Cervantès sans les romans de chevalerie. Plutôt pour découvrir *nos* romans de chevalerie, *nos* dieux.

L'historicité était seulement mise dans l'énoncé, de même que la théorie du langage était seulement une théorie de l'énoncé, au lieu de prendre ensemble l'énonciation et l'énoncé. Alors le politique perd la simplification sommaire qui ne menait qu'au sociologisme et au psychologisme, l'un tenant l'autre.

C'est parce qu'on a essayé l'hypothèse que le poétique est intrinsèquement politique, que *Châtiments*, lu comme écriture, apparaît ce sommet de l'écrire Hugo. Hugo, ni lâche ni phobe. Enterreur des cotes à la Bourse des lettres. Échappant aux imbéciles dans la mesure même où l'écriture échappe à l'idéologie et à la littérature. Où sont enfermés les enfermeurs.

Rimbaud est nécessaire autrement. Baudelaire, Mallarmé sont peut-être plus incorporés à la maturation inachevable de la poésie. Telle du moins que se l'approprie une impression d'époque. Aujourd'hui, il me semble que les confrontations par lesquelles Hugo est passé — comparé-opposé

à Lamartine et Musset, puis à Rimbaud, puis à Mallarmé — sont épuisées. Non que ces oppositions ne désignent une réalité : l'histoire littéraire de la poésie. La sujétion de l'écriture à la littérature — au sens qu'elle était, pour des raisons qui tiennent à l'histoire de l'écriture poétique, masquée par la littérature aux yeux des poètes mêmes. Masquage défensif qui dénonçait une faiblesse constitutive. Mallarmé n'avait pas cette faiblesse. Reconnaître ne le précipitait pas dans la bouche de Hugo. Même puissance de résistance chez Humboldt vis-à-vis de Hegel. Aujourd'hui, et aussi pour des raisons historiques, l'écrire peut mieux, peut-être, penser l'écrire. Ce que disait, dans son métalangage, Hugo : « Les poètes seuls parlent une langue suffisante pour l'avenir » (*Le Tas de pierres*, 1874-1876, éd. J.M., XV-XVI /2, p. 381). Ce n'est donc pas ici une situation de Hugo. Ni le panneau de la présence. Mais un réactif, un commencement, comme toute aventure du langage, quand elle est fortement subjective-anonyme — de tout temps seulement quand elle inscrit son temps.

... Écrire Hugo, à l'intérieur d'une idéologie et d'une histoire, modifie la prise de l'écriture sur l'idéologie et sur l'histoire. C'est une activité qui continue dans le produit. Hugo semble tout entier idéaliste. La dialectique ouvre et tient, ou résout, les contradictions. Hugo veut réconcilier les contraires. Il est dans la métaphysique du Bien et du Mal, du Haut et du Bas que dénonçait Bataille dans *La Vieille Taupe*. Mais le rapport de l'écrire au monde et à l'histoire montre, à travers l'idéalisme, des points de pratique qui échappent à l'idéologie. Le passage à l'écriture se fait dans une logique manichéenne des contraires qui rend toute dialectique impossible, toute transformation par l'histoire impossible. Ce passage fait le roman des romans, dans la série orientée des *Travailleurs de la mer*, de *L'Homme qui rit*, et de *Quatre-vingt-treize*, même à rebrousse-sens.

L'écrire Hugo ne se confond ni avec son idéologie ni avec sa propre relecture. Pas plus qu'il ne se confond avec une classe ou une autre. Son historicité invente un nouvel anonymat. Autant il intègre son métalangage à son langage, autant il montre, dans sa pratique, que la poétique est politique. Qu'écrire est un travail du sujet du langage et de l'histoire sur l'idéologie, qui mène à ses propres découvertes, étant d'abord activité de transformation d'elle-même, par quoi, indéfiniment, son actualité recommence."

Henri Meschonnic

in - Pour la Poétique - Écrire Hugo -
Ed. Gallimard - 1977

25 - Thèmes dramaturgiques dans
Marion de Lorme

je ne peux pas lire

- Saverny lit culturellement, Didier lit obscurément : il lit ce qu'il ne comprend pas

La Fratrie

- Le rapport frère/soeur : Marion se fait passer pour la soeur de Didier.

- Saverny - Didier comme deux frères

- Il n'y a pas de père.

- Nangis est l'oncle de Saverny, le frère du père

- L'image du Cardinal comme une figure paternelle dont on parle toujours et qu'on ne voit jamais.

- Le regard du spectateur, mis en position de voyeur à l'Acte I, de devoir choisir ensuite (querelle littéraire, querelle politique)
- L'Invisible, l'Etrange : Didier dit : "C'est étrange" : le domaine du fantastique, du spirituel, du hasard. Ce qu'il nomme comme étrange c'est à chaque fois un mensonge, une manipulation politique. Un lieu poétique/politique.

Le pouvoir est caractérisé par le caché, l'invisible : on ne voit jamais Richelieu.

Ce que Didier ne voit pas, il l'appelle l'Etrange. Il est dans un point de vue qu'on ne peut imaginer. Il ne comprend rien à l'évidence, il voit par l'image (il reconnaît Marion sur son portrait.)

L'Image du sang

- Le rouge du pouvoir, du Cardinal
- être du même sang, le pacte du sang
- "Mon sang est ma seule monnaie"

La Décapitation - La Pendaison

- Préférer perdre la tête

La Mort

- Didier : "Et pourvu que tout meurt"
- Il faut que tout meurt pour que tout renaisse
- L'expérience de la mort comme seule jouissance de la vie
- Éprouver l'expérience de la mort dans la vie (l'enterrement de Saverny)
- Mort et érotisme

La Lumière, la photo

- Parcours de la luminosité tout au long de la pièce
- Pièce déjà cinématographique, panoramique : intérieur/extérieur

Le Symbolisme

La Lecture, le Livre

- Qui lit quoi (Acte II)
- La Guirlande d'amour : un livre dans et sur le livre
- L'Edit : Saverny dit à Didier "Lisez-moi" : soyez le lecteur de ce qu

THEMES DRAMATURGIQUES DANS MARION DE LORME

. Un manifeste de Théâtre

- A l'Acte III, Hugo fait défiler tout le Théâtre
- A l'Acte IV, les différents codes de jeu de chaque protagoniste
- Marion et Didier dans leur recherche de la vérité : comme une métaphore du Théâtre : l'illusoire, l'éphémère, l'étrange, le réel...
- La distanciation brechtienne : pas de psychologie, pas de personnages, l'apostrophe directe au public...

. La fable s'efface pour laisser ^{place} à la réflexion littéraire, théâtrale et politique

. La Parole

- Didier n'est que poème s'inventant
- "Nous bavardons toujours et ne parlons jamais"
- La pièce commence comme un théâtre dialectique pour finalement poser la question de comment parler
- une mise en scène de la parole théâtrale
- *La Parole se trouve en prison*

. La proxémie

- Circulation dans l'espace
- Système physique mis en place (Duos/Trios, passage de seuils)
- Ce qu'on voit de près, de loin
- Changements brutaux d'échelle

. Le Regard, la poétique du regard, l'invisible

- Qui regarde qui : comment circule le regard dans le 1° Acte
- L'image imaginaire : "Comme un rêve qu'on a", le rêve qui a pour propriété de s'évanouir, le travail de l'invisible en nous
- Didier invente Marion. Il ne la voit pas. Il éteint la lumière. Il la décrit comme une lumière
- L'aveuglement, la lucidité: qui voit, qui ne voit pas, qu'est-ce qui aveugle, la vérité ne peut se regarder, elle est illusion...