



CLASSIQUES
GARNIER

DURAND-LE GUERN (Isabelle), « Les tragédies médiévales de Népomucène Lemercier : histoire et politique », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 26, 2013 – 2, p. 257-269

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-2934-7.p.0265](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-2934-7.p.0265)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2014. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Les tragédies médiévales de Népomucène Lemercier : histoire et politique

Abstract : As soon as the early 19th century, long before the great Romantic revolution, we can notice that some playwright massively resorted to History, and more particularly to medieval history. Népomucène Lemercier, author of several medieval tragedies, seems to be one of the precursors of medieval rehabilitation operated by Romanticism. Despite censorship and the misunderstanding of the audience, he experimented on a form of national historical tragedy which enabled reflection about the weakness of great men, the ambiguity of glorious historical events, and the ambivalence of power. Among a rather stereotyped drama production which essentially uses the Middle Ages from an edifying point of view, the work of Lemercier stands out as it offers a true reflection on the political use of History in drama, which will guide and make way for the triumphal entry of History on the Romantic stage, while opening the path for a struggle for creative freedom.

Résumé : Dès le début du XIX^e siècle, avant même la grande révolution romantique, on peut constater chez certains dramaturges un recours massif à l'histoire, et plus particulièrement à l'histoire du moyen âge. Népomucène Lemercier, auteur de plusieurs tragédies médiévales, apparaît comme un précurseur de la réhabilitation du Moyen Âge opérée par le romantisme. Malgré la censure et l'incompréhension du public, il expérimente une forme de tragédie historique nationale qui ouvre la réflexion sur les faiblesses des grands hommes, l'ambiguïté des épisodes glorieux de l'histoire, et les ambivalences du pouvoir. Au sein d'une production dramaturgique relativement stéréotypée, qui use du Moyen Âge essentiellement dans une perspective édificatrice, l'œuvre de Lemercier se détache pour proposer une véritable réflexion sur les usages politiques de l'histoire au théâtre, qui prépare et oriente l'entrée en force de l'histoire sur les scènes romantiques, tout en ouvrant le chemin d'une lutte pour la liberté créatrice.

Les scènes romantiques nous ont souvent accoutumés à déchiffrer les implications politiques de certaines représentations de l'histoire : de Musset à Hugo en passant par Mérimée, le choix de porter à la scène tel ou tel épisode de l'histoire comporte une visée idéologique soumise à la réflexion du spectateur. Parmi les périodes historiques choisies comme support d'une réflexion politique, le Moyen Âge occupe une place de choix, parce qu'il tend à se constituer en réservoir de modèles nationaux et en temps originel de la constitution de la patrie¹. Mais cette

¹ On peut penser notamment à l'interprétation que donne Michelet du Moyen Âge comme berceau de la nation et du peuple, et à l'usage que font les romantiques de figures telles que Clovis, Charlemagne, Jeanne d'Arc ou Louis XI, figures étudiées par exemple dans *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle*, dir. S. Bernard-Griffiths, P. Glaudes et B. Vibert, Paris, Champion, 2006. Sur Charlemagne, voir également I. Durand-Le Guern et B. Ribémont, *Charlemagne, empereur et mythe d'Occident*, Paris, Klincksieck, 2009.

tendance est présente dès le début du XIX^e siècle, et l'on peut constater chez certains dramaturges un recours massif à l'histoire, et plus particulièrement à l'histoire médiévale². De fait, dans des formes qui manifestent peu ou pas d'innovation esthétique, certains auteurs n'hésitent pas à user du matériau médiéval non seulement comme toile de fond pittoresque³, mais souvent aussi dans une perspective politique. L'exemple de Népomucène Lemercier⁴ semble ainsi intéressant à analyser : son indépendance politique, ses innovations dramaturgiques⁵, timides mais réelles, sa conception du rôle du théâtre dans la société, tout cela le constitue en charnière du siècle, et en fait un auteur injustement oublié peut-être. Il faut en effet saluer ses tentatives, souvent contrecarrées soit par la censure, soit par l'incompréhension du public et des comédiens, de proposer une tragédie historique nationale, qui, sans oser se réclamer explicitement du modèle shakespearien, déplace quelque peu les attentes en ouvrant la réflexion sur les faiblesses et les passions des grands hommes, l'ambiguïté des épisodes glorieux de l'histoire, et les ambivalences du pouvoir et de la vie politique. On peut ainsi voir comment, au sein d'une production dramaturgique relativement stéréotypée⁶, qui use du Moyen Âge

² Anticipant ainsi une autre grande tendance du romantisme. La question de l'usage du Moyen Âge par les écrivains et dramaturges romantique s'avère essentielle (voir par exemple sur ce sujet I. Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des romantiques*, Presses Universitaires de Rennes, 2001) dans la mesure où le romantisme va radicalement transformer l'interprétation d'un Moyen Âge «troubadour», à usage essentiellement décoratif. Le «style troubadour» apparaît à la fin du XVIII^e siècle et se manifeste, d'abord dans la peinture (Fleury-Richard, Pierre Révoil) par une représentation idéalisée du Moyen Âge privilégiant la dimension courtoise et chevaleresque. Dans le domaine théâtral, ce genre troubadour trouve place essentiellement dans le mélodrame. On pense par exemple aux pièces de Loaisel de Trégoate (*Roland de Monglave*, 1799, *Adélaïde de Bavière*, 1801), de Pixérécourt (*Les Maures d'Espagne*, 1804, *Charles le Téméraire*, 1814), ou de V. Ducange, (*Palmerin ou le Solitaire des Gaules*, 1813). Le romantisme dépasse ces représentations conventionnelles, politiquement conservatrices, et marquées par un idéalisme moral, pour proposer un usage beaucoup plus complexe du Moyen Âge (sur cette évolution, voir par exemple l'article de G. Gengembre, «Le genre troubadour : permanence ou mutation ?», *Moyen Âge et XIX^e siècle : Le Mirage des origines*, Actes du colloque Paris III-Paris X, 5 et 6 mai 1988, *Littérales*, Nanterre, 1990, qui montre l'originalité apportée par le romantisme dans le traitement du motif médiéval.)

³ Comme dans le cas des mélodrames cités plus haut.

⁴ Népomucène Lemercier (1771-1840), est l'auteur d'une production poétique et dramaturgique abondante. S'il connut quelques succès au théâtre avec *Agamemnon* (1797) et *Pinto*, une comédie historique (1800), il fut globalement plutôt ignoré et rejeté par ses contemporains. Politiquement, il fut d'abord proche de Bonaparte, puis prit ses distances avec lui dès l'instauration de l'Empire.

⁵ Victor Hugo, dans son discours de réception à l'Institut salue «un homme politique indépendant, un homme littéraire original», cité par Albert Le Roy, *L'Aube du théâtre romantique*, Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1904, p. 132.

⁶ Pour avoir une idée plus précise de la production dramaturgique sous l'Empire et la Restauration, on peut se référer à l'ouvrage *Tragédies tardives*, actes du colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998, sous la direction de P. Frantz et F. Jacob, Paris,

essentiellement dans une perspective édificatrice⁷, l'œuvre de Lemerrier se détache pour proposer une véritable réflexion sur les usages politiques de l'histoire au théâtre.

Moyen Âge et tragédie

À la suite du théâtre de la Révolution, qui privilégie déjà des sujets historiques ayant une portée idéologique⁸, celui de l'Empire radicalise cette orientation, mettant en place un théâtre qui use de l'histoire à des fins politiques⁹. Napoléon privilégie le genre héroïque qu'incarne la tragédie, avec des sujets puisés dans l'histoire nationale. Pierre Frantz souligne d'ailleurs le paradoxe auquel sont confrontés les auteurs dramatiques : « Mais les auteurs tragiques n'osèrent pas en général appliquer rigoureusement cette nouvelle règle. Comment, en effet, écrire une tragédie politique et historique en période de censure politique et d'hypersensibilité du goût ? »¹⁰. Cette tendance se poursuit d'ailleurs sous la Restauration, avec des sujets puisés de préférence dans le Moyen Âge ou la Renaissance, manifestant une « volonté de nationalisation du tragique »¹¹. En effet, à Paris seulement, un tiers des pièces représentées entre 1815 et 1830 traitent du Moyen Âge¹². Nombre de ces pièces s'attachent à montrer la figure d'un souverain idéalisé, et servent donc le régime mis en place par la Restauration. On cherche ainsi à créer le mythe d'une harmonie sociale, momentanément rompue par la Révolution, mais qu'il faut s'employer à retrouver. La tragédie survit pendant toute la première moitié du XIX^e siècle¹³, même si l'essentiel de la production tragique de l'époque a aujourd'hui sombré dans l'oubli. G. Gengembre explique cette survie par des raisons politiques :

La Révolution entend s'appropriier le prestige aristocratique d'un genre lié à l'Ancien Régime et renouvelé dans ses contenus par la promotion de sujets interprétables selon les concepts politiques et moraux de la Révolution, ce qui lui confère une valeur nationale¹⁴.

Champion, 2002, ainsi qu'à *L'Empire des Muses. Napoléon, les arts et les lettres*, sous la direction de J.-Cl. Bonnet, Paris, Belin, 2004.

⁷ Sous l'Empire, puis sous la Restauration, nombre d'œuvres dramatiques affichent clairement leur soutien au pouvoir en place, comme par exemple la tragédie d'Alexandre Duval *Guillaume le Conquérant* (1804) qui constitue clairement un hommage aux conquêtes de Bonaparte.

⁸ Voir à ce sujet G. Gengembre, *Le théâtre français au XIX^e siècle*, Paris, Colin, 1999, p. 82-86.

⁹ *Ibid.*, p. 90. G. Gengembre rappelle l'instauration officielle de la censure : « Toute l'histoire du théâtre français au XIX^e siècle dépend désormais de ce facteur officiel. », p. 90.

¹⁰ P. Frantz, « Le théâtre sous l'Empire : entre deux révolutions », p. 179.

¹¹ *Ibid.*, p. 96.

¹² Selon l'étude menée par C. Legoy, « La figure du souverain médiéval sur les scènes parisiennes à la Restauration », *Revue historique*, 594, 1995, p. 321-365.

¹³ Voir par exemple l'article de F. Jacob : « Tragédies nationales : De Belloy et Marie-Joseph Chénier », *Tragédies tardives*, p. 91-117.

¹⁴ G. Gengembre, *Le théâtre français au XIX^e siècle*, p. 163.

Avant l'engouement romantique pour le Moyen Âge, et les révolutions apportées aux formes théâtrales, les dramaturges du début du siècle s'interrogent déjà sur la nécessité d'un renouvellement de l'inspiration historique. Ainsi, dans la Préface des *États de Blois*, Raynouard affirme :

Le genre d'intérêt qu'inspirent les sujets dramatiques choisis dans l'histoire ancienne est presque épuisé [...] Mais reproduisons sur la scène les grands événements et les fameuses catastrophes que l'histoire moderne, et surtout nos propres annales, offrent à la méditation poétique !¹⁵

Un peu plus loin, il loue « les poètes grecs » qui « ne craignaient pas de placer, dans leurs drames, les discussions politiques qui tendaient à consacrer et à faire chérir les principes du gouvernement. »

Il s'agit ainsi, pour Raynouard comme pour d'autres amateurs d'histoire nationale, de concilier l'exigence d'un sujet historique moderne avec le but moral et politique qui était celui des Anciens. Népomucène Lemercier fait écho à cette préoccupation en revendiquant le droit et le devoir de proposer sur scène les épisodes héroïques de l'histoire nationale :

Les Grecs chantaient les Grecs, pourquoi sur nos théâtres,
N'imiter que leurs arts et si peu leurs vertus ?
Leurs Muses consacraient l'honneur de la Patrie ;
Leurs aïeux revivaient en marbre de Paros ;
Éternisons, comme eux, notre France chérie :
Disons aux temps futurs quels étaient nos héros¹⁶.

On voit ainsi comment, tout en conservant la forme codifiée de la tragédie, ces dramaturges du début du siècle anticipent sur des revendications romantiques fondamentales, et préparent ainsi l'avènement du drame romantique.

Parmi ces nouvelles périodes abordées, le Moyen Âge constitue un réservoir historique particulièrement riche. En effet, perçu comme temps des origines marqué par des valeurs héroïques érigées en modèles, il permet d'exalter la nation et d'en asseoir l'unité. Dès le début du siècle, sous le règne de Bonaparte, la tragédie médiévale se développe, flattant ainsi le goût de l'Empereur pour la mise en scène de l'histoire, histoire héroïque et patriotique perçue comme fondement et célébration de la nation dans son unité. Si la fascination de l'Empereur pour l'Antiquité¹⁷ est bien connue, il ne faut pas négliger son attirance pour certains épisodes du Moyen Âge, notamment ceux qui sont à la gloire de la nation française. On voit ainsi fleurir au début du siècle des tragédies telles que celle d'Alexandre Duval *Guillaume le Conquérant* (1804) qui, opportunément¹⁸, célèbre les vertus d'un conquérant honnête menant une guerre juste, dans la mesure où le Normand Guillaume se voit spolié du

¹⁵ F. Raynouard, Préface des *États de Blois*, Paris, Mame Frères, 1814, p. 175-176

¹⁶ Cité par G. Gengembre, *Le théâtre français au XIX^e siècle*, p. 170.

¹⁷ Ne serait-ce qu'à travers le tableau de David, *Le Sacre de l'Empereur*. Pour un état plus complet des Arts et des Lettres sous l'Empire, voir J.-Cl. Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses*.

¹⁸ Il s'agit bien entendu à travers cet exemple de justifier les conquêtes napoléoniennes.

pouvoir dont il hérite par Harold (de sang anglais, mais qu'Édouard n'a pas désigné comme héritier), et n'engage une guerre qu'afin de reconquérir cette royauté usurpée. Lemerrier, convaincu comme Raynouard de la nécessité d'inventer une tragédie nationale, multiplie les tentatives de sujets médiévaux, avec des pièces dont la réception n'est pas toujours à la hauteur de ses attentes : *Charlemagne* (1816), *Christophe Colomb*¹⁹ (1809), *Clovis, La démence de Charles VI* (1820), *Frédégonde et Brunehaut* (1821), *Baudouin Empereur* (1808). On peut également citer la tragédie de François Raynouard, *Les Templiers* (1805), qui reprend l'épisode historique de la dissolution de l'ordre par Philippe le Bel, épisode emblématique des relations conflictuelles entre pouvoir temporel et pouvoir spirituel.

Représenter le pouvoir

Ces diverses tragédies, au-delà des différences de sujets et d'une esthétique théâtrale souvent stéréotypée²⁰, proposent chacune à leur manière une réflexion sur le pouvoir : pouvoir absolu et tyrannique, ou pouvoir controversé, fragilisé par les passions humaines. Maurizio Melai souligne que « Les textes tragiques les plus intéressants et originaux du début du XIX^e siècle sont ceux qui laissent transparaître sous le voile des formes et des intrigues conventionnelles, l'inquiétude moderne liée à la perception de la précarité de toute sortes de régimes après l'expérience révolutionnaire, et en particulier, à partir de 1815, le sentiment du caractère factice et nécessairement temporaire de la monarchie restaurée »²¹. Il s'intéresse notamment à la tragédie *Baudouin Empereur*, écrite en 1808 et représentée seulement en 1826 sous la Restauration, qui met en scène un roi faible, manipulé par une femme avide de pouvoir. On ne sera pas surpris de retrouver le même type de relation dans la tragédie historique *Frédégonde et Brunehaut*, exposant l'affrontement sans pitié de ces deux figures féminines. Le roi Chilpéric apparaît comme un être totalement soumis à sa passion pour Frédégonde, à qui il accepte d'immoler son propre fils, et ainsi comme un personnage indigne du pouvoir qu'il occupe. La tirade de Frédégonde à l'acte II résume bien le rapport qui les lie :

Tu règues sur la France, et moi sur ta personne ;
Moi seule sur ton front je maintiens ta couronne²².

Cette faiblesse royale est d'autant plus dangereuse que Frédégonde incarne la passion pour le pouvoir et l'absence totale de scrupule et de sens moral.

¹⁹ Cette tragédie, ne respectant pas l'unité de temps et de lieu, et introduisant des libertés lexicales et stylistiques (la réplique « Bientôt du haut du pont lancé par ces coquins / Ils le feront descendre au pays ...des requins » a par exemple beaucoup choqué), provoque de vives réactions lors de la première représentation le 7 mars 1809.

²⁰ P. Frantz montre bien que chez Raynouard, comme chez Aignan et Lemerrier, le choix du Moyen Âge n'implique pas une révolution esthétique dans la tragédie (« Le théâtre sous l'Empire : entre deux révolutions », p. 185).

²¹ M. Melai, « Couronnement factice et vérité morale : une scène emblématique de l'imaginaire tragique de la Restauration », *Orages*, 9, 2010, p. 324 [consulté le 01/02/2013 http://orages.eu/wp-content/uploads/2012/12/Or9_p323.pdf]

²² N. Lemerrier, *Frédégonde et Brunehaut*, Paris, J. N. Barba, 1821, p. 32.

Parallèlement, le couple Mérovée-Brunehaut fonctionne sur le même principe. En effet, si les hommes semblent soumis à leur passion amoureuse, les deux femmes ont en partage la passion exclusive du pouvoir. Ainsi dès la scène 2 de l'acte I, Brunehaut se défend de tout sentiment amoureux vis-à-vis de Mérovée et justifie son mariage par des raisons politiques :

Comment! que parles-tu d'amoureuses faiblesses?
L'amour, ses vains transports, et ses folles ivresses,
Ont-ils rien qui subjugue un cœur tel que le mien ?
Penses-tu qu'il m'aveugle ? et me connais-tu bien ?
Fille d'Athanagilde, et moins femme que reine,
Jalouse seulement de rester souveraine,
Ce fut pour soutenir ce légitime orgueil
Que j'ai d'un époux mort quitté l'auguste deuil²³.

Le lexique de la passion s'associe de façon insistante à une dépréciation : l'amour, ni fatalité telle que la présente la tragédie classique, ni sentiment sublime du drame romantique, est ici réduit à une faiblesse méprisable. Le combat se joue ainsi entre Frédégonde et Brunehaut, poussées par le même appétit de pouvoir, et utilisant leurs époux comme instrument politique. Chilpéric, voyant expirer sous ses yeux son fils Mérovée, ne reconnaîtra que trop tard les ravages de cette passion. Cependant cette prise de conscience ne lui permet pas d'échapper à l'emprise de Frédégonde : même lorsque celle-ci avoue le meurtre de Mérovée, soulevant l'indignation de l'évêque Praetextat qui le pousse à condamner ce crime, Chilpéric, horrifié, prend tout de même le parti de celle qu'il qualifie intérieurement de « monstre », abdiquant ainsi tout pouvoir et laissant le champ totalement libre à la reine et à ses manœuvres criminelles.

À travers ces exemples, c'est bien une réflexion sur la légitimité du pouvoir, et sur les qualités d'un dirigeant qui s'esquisse. Si Baudouin, Mérovée ou Chilpéric apparaissent comme des contre-exemples, du fait de leur incapacité à lutter contre les passions, l'interrogation court tout au long des tragédies pour tenter de dessiner la figure du souverain idéal. Ainsi les premières scènes de *Baudouin l'Empereur* présentent un dialogue délibératif qui développe les arguments pour et contre le couronnement d'un empereur²⁴ et réfléchit sur les qualités que doit avoir ce dirigeant politique. Si Henri appelle de ses vœux un pouvoir fort, capable de repousser l'ennemi extérieur, Baudouin, lui, se méfie d'un empereur trop ambitieux. Tous tombent d'accord sur la nécessité de confier le pouvoir au sage et vieux doge Dondolo, image de l'honnêteté et de la modération. Mais celui-ci refuse, au nom de principes supérieurs :

Mais, seigneurs, peu jaloux de ceindre un diadème,
J'ai, sur un tel honneur, parlé contre moi-même.
Chef d'une république, et sujet de ses lois,

²³ N. Lemercier, *Frédégonde et Brunehaut*, p. 9.

²⁴ Ce qui bien évidemment n'est pas sans faire référence à la situation de Bonaparte. Mais le temps de la représentation fait écho à une autre situation politique : la fragilité de la monarchie restaurée.

Je ne puis me vêtir de la pourpre des rois²⁵.

La situation paraît donc sans issue puisque celui qui serait digne du pouvoir le refuse par peur d'y perdre ses valeurs, et que celui qui le convoite le fait pour de mauvaises raisons. Dans *Clovis*, un dialogue oppose deux conceptions du pouvoir, celle de Clovis et celle de Sigebert. Clovis en effet dissimule dans cette scène son ambition dévorante, feignant de partager les principes de modération de Sigebert, image du bon roi soucieux de la paix et de la prospérité de ses sujets :

CLOVIS (de même).

Plus on vit mes succès, plus on voit mes revers
Trop d'encens m'enivra d'une vaine fumée ;
Pour la gloire souvent j'ai pris la renommée.

SIGEBERT (avec réserve).

Non, vos premiers hauts faits ont un lustre éternel :
Si le sort des combats vous fut, un jour, cruel,
Peut-être le ciel veut par un avis suprême
À borner nos États nous instruire lui-même.

Clovis (de même).

Oui, cette ambition, fatale aux conquérans,
M'eût placé, tôt ou tard, au nombre des tyrans.
Et j'aurais par la guerre épuisé mon royaume
Pour atteindre après tout... quoi ? le sais-je ? un fantôme.
[...].

SIGEBERT.

J'aime à vous supposer en de tels sentimens²⁶.

Le pouvoir politique, pour Lemercier, semble ainsi indissociable de la notion de responsabilité. Or, chez Clovis, ce souci du bien commun et de la collectivité se trouve annihilé par l'ambition dévorante (assortie ici d'un discours hypocrite) du tyran. En mettant en scène un Clovis héritier de Tartuffe, Lemercier a conscience de s'attaquer à un mythe national, celui des origines de la royauté. Et précisément, il invente ici une autre représentation du Moyen Âge et de ses héros, comme en témoigne la réflexion qu'il développe dans la préface ajoutée à la pièce en 1820 :

Ainsi donc remontant aux sources de nos annales monarchiques, j'y retrouvai ce converti couronné qui baptisa de sang des villes entières, au nom de la charité [...]. Eh quoi ? le scrupule ne le défend pas de nos pinceaux ! Quelle témérité scandaleuse ! Quoi ! Le chef de la première race de nos Rois ! Quoi ! Le fondateur de la monarchie française ! [...] Détrompez-vous sur les apologues menteuses, et ne trompez plus autrui : fouillez dans les vieilles traditions, feuillotez les chroniques

²⁵ N. Lemercier, *Baudouin empereur*, p. 16.

²⁶ N. Lemercier, *Clovis*, Paris, Baudouin frères, 1820, p. 36.

sincères ; ne vous obstinez plus à signaler comme une race vraiment royale cette succession d'assassins et d'empoisonneurs superstitieux qui sortirent de ce Clovis en légitimes légataires des fruits d'un pieux brigandage²⁷.

Le détournement du modèle apparaît clairement : le haut Moyen Âge ne sert plus ici à légitimer une monarchie à travers ses héros fondateurs. De fait, dans le passage précédent, Clovis ne fait que singer le discours du souverain juste, marqué par la modération et la conscience des vanités du monde et de la gloire éphémère, à laquelle il faut préférer les joies simples d'une prospérité que l'on pourrait qualifier de bourgeoise. Au-delà de la sagesse des principes ici défendus, Sigebert illustre dans la suite de la tragédie la grandeur du vrai souverain, allant jusqu'au sacrifice suprême afin d'épargner son peuple. En effet, Clovis demande la tête du roi²⁸ contre l'assurance de ne pas porter la guerre dans le royaume. Sigebert atteint alors au sublime, en choisissant de mourir:

Ah, ce n'est plus pour moi qu'il faut que je frémisses
 Mais pour tous nos sujets livrés à l'injustice
 D'un tyran, sous ses piés tout prêt à les fouler...
 Quels fastes l'avenir me vient-il dérouler !...²⁹

La mise en rejet du substantif « tyran » vient souligner les deux conceptions antinomiques du pouvoir royal. Sigebert s'oublie, et, dans la suite de la tirade, reprend le *topos* des vanités du pouvoir politique face à l'oubli paisible qu'offre la mort, et ne manifeste son angoisse de l'avenir qu'en raison des violences qu'il prévoit. De manière intéressante, les « sujets » d'abord évoqués deviennent, dans le discours de Sigebert « d'heureux citoyens »³⁰ dont il a voulu préserver la paix. Plus largement, Sigebert incarne une sagesse morale aux antipodes du fonctionnement de la politique et des conflits de pouvoir tels que l'histoire nous en offre tant d'exemples. Sans amertume et en ayant conscience de la vanité de toute chose, il abandonne sans regret une royauté légitime, et semble préférer la perte de ses prérogatives au déclenchement d'une guerre, même juste. Sigebert oppose les intérêts particuliers des princes, dont il relativise l'importance, et l'intérêt supérieur des peuples : analyse politique extrêmement moderne, évidemment anachronique dans la bouche du roi mérovingien. Cependant, il ne s'agit pas d'accepter la tyrannie et l'injustice avec résignation : si défendre son trône semble vain à Sigebert, il confie à son fils le soin de son peuple et le rétablissement de la justice, si nécessaire par les armes. De manière signifiante, on retrouve à ce moment le passage de « sujets » à « citoyens », signe évident d'un déplacement politique :

Sur tant de citoyens, qui furent mes enfans,
 Ne laisse pas régner un bourreau triomphant³¹.

²⁷ N. Lemerrier, préface de *Clovis*, p. xvi-xvii.

²⁸ Il la demande même à son fils Clodoric, en gage de sa fidélité.

²⁹ N. Lemerrier, *Clovis*, p. 69.

³⁰ *Ibid.*, p. 70.

³¹ *Ibid.*, p. 71-72.

Alliant ainsi l'image paternelle du roi au modèle démocratique, par le biais de la référence antique aux citoyens, Sigebert se fait ici porte-parole de Lemercier pour la défense d'un système politique garant des libertés fondamentales.

La tragédie *La démence de Charles VI* propose également une réflexion politique par le biais de figures contrastées telles que Charles, Isabelle, et le Dauphin. En effet, face au personnage d'Isabelle incarnant l'ambition personnelle dénuée de scrupules et de sentiment patriotique, se dessine celle du roi faible et malade, saisi malgré tout de temps en temps d'une lucidité qui fait apparaître ses valeurs morales. Quant au dauphin, il se caractérise par une exigence éthique qui en fait, dans le système de valeurs de Lemercier, un héritier digne d'accéder au pouvoir. Proche en cela de Clovis, Isabelle représente les ruses et les compromissions de la politique, prête qu'elle est à se livrer à toutes les manœuvres afin de se maintenir au pouvoir, ce que résume cette réplique : « Tout feindre est pour régner la première science »³².

Isabelle en effet n'hésite pas à livrer la France à Henri V dans le but unique de satisfaire son ambition personnelle. À l'inverse, le Dauphin refuse de se laisser convaincre par Duchâtel qu'il faut assassiner le duc de Bourgogne, et préfère, tel Sigebert, perdre la royauté plutôt que de la payer un tel prix :

À qui se fierait-on, si de tels attentats
Partent des fils des rois et des chefs des états ?
Ah! si nous violons toutes lois légitimes,
De quel droit dans nos cours punirions-nous les crimes ?³³

On retrouve ainsi le souci éthique et la notion morale de responsabilité : le souverain est non seulement responsable du bien-être matériel de son peuple, mais aussi de ses valeurs morales. Dans le domaine du droit et de la justice, le chef de l'État se doit d'être exemplaire. La structure de la pièce fait clairement apparaître la folie de Charles comme le résultat des manœuvres et des crimes d'Isabelle. Recouvrant quelque peu la raison à la fin de la pièce, Charles exprime son horreur pour le monstre politique qu'incarne son épouse :

Examine mes traits... dis, qu'ai-je d'insensé !
Est-il donc étonnant que mon œil soit farouche,
Voyant un monstre affreux qu'aucun remord ne touche !
[...]Va t'asseoir aux enfers, nouvelle Frédégonde :
Là ton arrêt t'attend pour l'exemple du monde³⁴.

La comparaison avec Frédégonde nous ramène bien entendu à la tragédie de Lemercier consacrée au personnage. De fait, le couple Charles VI-Isabelle rappelle par certains aspects celui formé par Chilpéric et Frédégonde, les deux rois étant, par faiblesse, victimes de leur épouse et incapables de lui résister. Charles fait pendant

³² N. Lemercier, *La démence de Charles VI*, Paris, Imprimerie de Jules Didot, 1820, p. 281.

³³ *Ibid.*, p. 282.

³⁴ *Ibid.*

ici, paradoxalement, preuve de plus de lucidité que son lointain modèle, dans la mesure où il perce à jour et dénonce les crimes d'Isabelle. Il signale également l'inversion des valeurs qui semble s'être opérée à la cour, dans la mesure où la « folie » criminelle d'Isabelle n'est pas reconnue comme telle, alors que son propre désespoir face aux agissements de son épouse est considéré comme de la démence. Tout comme Sigebert au bord de la tombe, Charles se ressaisit au souvenir de son peuple et proteste contre l'accord passé avec les Anglais :

Peut-être il vous plairait que, dans ma véhémence,
Comme aux frivoles jeux créés pour ma démence,
Je jouasse l'État, le peuple, et qu'à jamais,
Je livrasse au hasard le sort de mes sujets³⁵.

Là encore, il ne déplore pas tant la perte de son trône que le malheur de son peuple, dont il endosse la responsabilité. À ces déclarations font écho celles de son fils qui, comme celui de Sigebert, doit poursuivre la mission que ne peut plus accomplir son père auprès du peuple. Ainsi la dernière réplique de la pièce, mise dans la bouche du dauphin, résume les valeurs défendues : « L'amour du pays est la raison suprême »³⁶.

On le comprend, ces réflexions et prises de positions sur la fonction royale et le gouvernement d'un État ne sont pas sans susciter d'écho dans la vie politique contemporaine de Népomucène Lemer cier.

Théâtre historique et actualité politique

Pendant toute sa carrière de dramaturge³⁷, commencée sous le Consulat et l'Empire, et poursuivie sous la Restauration, Lemer cier se heurte aux impératifs politiques et à la censure³⁸, qu'il ne cesse de dénoncer. Lemer cier, fidèle à la Révolution, accorde au début sa confiance à Bonaparte, mais ses relations avec lui se dégradent vite, particulièrement lorsque le pouvoir consulaire se mue en régime impérial. Ainsi, alors que Bonaparte ne pouvait qu'être flatté par la représentation de la tragédie *Charlemagne*, qui exaltait la figure impériale, Lemer cier refuse d'entrer dans ce jeu politique, comme il le précise dans l'avertissement :

C'est fausement qu'on a publié que ma tragédie resta longtemps par ordre dans mon portefeuille ; car l'ordre de la faire paraître, telle qu'on l'a vue, me fut donné il y a quinze ans : mais je refusai d'en profiter, ne voulant pas que la littérature aidât la politique au moment où le gouvernement consulaire s'érigeait en hérédité impériale [...]. Je ne doute pas qu'alors l'éclat de la première représentation de *Charlemagne*

³⁵ N. Lemer cier, *La démence de Charles VI*, p. 296.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Voir à ce sujet M. H. Jones, *Le théâtre national en France de 1800 à 1830*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 56-76.

³⁸ Sur l'histoire de la censure exercée sur les théâtres par Napoléon et les régimes qui ont suivi, voir O. Krakovitch, « Une seule et même répression pour le théâtre et la presse au XIX^e siècle ? », *Presse et scène au XIX^e siècle*, dir. O. Bara et M.-È. Thérenty, *Medias*, 19, [Consulté le 02/06/2013, <http://www.medias19.org/docannexe/file/2948/krakovitch.pdf>]

n'eût pleinement satisfait la vanité littéraire la plus outrée, grâce à la seule faveur d'un homme qui savait protéger, lorsqu'on entraît dans ses desseins, aussi habilement qu'il savait nuire quand on lui résistait³⁹.

En effet, Lemercier avait refusé de complaire à Bonaparte qui souhaitait un dénouement assorti d'un couronnement et de l'offre que la cour de Rome fit à Charlemagne du titre d'empereur d'Occident⁴⁰.

Cette revendication d'indépendance vis-à-vis du pouvoir caractérise l'œuvre de Lemercier, qui n'hésite pas à faire passer dans ses tragédies des allusions directes au régime en place. Ainsi, *Baudouin empereur* peut par certains aspects constituer une attaque directe contre le couronnement de Bonaparte. En effet, lorsque le vieux et sage Dandolo refuse la couronne impériale au nom du respect des lois de la République, il est difficile de ne pas y lire une condamnation de la mise en place du régime impérial.

On peut également trouver dans d'autres tragédies de Lemercier⁴¹ nombre de passages qui peuvent être lus comme des allusions directes à la réalité politique du temps. Ainsi il est remarquable que la tragédie *Frédégonde et Brunehaut* souligne à la fois les origines populaires de Frédégonde, qui semblent responsables pour partie de sa barbarie, et la corruption qu'a exercé sur elle le pouvoir :

J'ai vu qu'à ces grands noms des Clovis, des Clotaires,
S'attachaient noblement des crimes nécessaires ;
Que leurs frères sanglans, que leurs neveux meurtris,
De leurs droits disputés étaient l'illustre prix ;
Et suivant leurs leçons pour garder ma couronne,
Je soutiens par vos mœurs la majesté du trône⁴².

On perçoit ici toute l'ironie de ce discours à double entente, et on peut se demander si, au-delà d'une dénonciation topique de la corruption des mœurs par le pouvoir, ne se glisse pas une allusion plus précise aux origines modestes de Bonaparte, ou de sa première épouse, et de leur assimilation rapide des mœurs du pouvoir, dans leurs dimensions les plus négatives.

Dans un autre registre, la préface de *Clovis* s'avère éclairante. En effet, s'éloignant à dessein du filon de l'histoire nationale héroïque, ou plutôt choisissant de le subvertir, Lemercier propose une figure royale en contre-modèle, un Clovis dont il s'agit de démythifier l'image :

³⁹ N. Lemercier, Avertissement de *Charlemagne*, Paris, Librairie Barba, 1816, p. xiv-xv.

⁴⁰ Voir à ce sujet G. Vauthier, *Essai sur la vie et les œuvres de Népomucène Lemercier*, Toulouse, Imprimerie A. Chauvin et fils, 1886.

⁴¹ Nombre d'entre elles furent d'ailleurs censurées. *Pinto* fut interdit sous l'Empire, *La démence de Charles VI*, écrite en 1806, imprimée en 1814, ne put être jouée le 25 septembre 1820 au second Théâtre-Français, car la représentation fut interdite, au motif qu'on ne pouvait montrer sur scène un roi en démence. *Clovis*, également, ne put être représenté. Les démêlés de Lemercier avec la censure l'ont conduit à composer en 1812 une pièce intitulée *Dame Censure, ou la Corruptrice*, représentée à l'Odéon en 1822.

⁴² N. Lemercier, *Frédégonde et Brunehaut*, p. 47.

Qu'on abjure les erreurs et les mensonges qui sanctifient un barbare Sicambre ! Démasquons l'hypocrisie même des historiens, plus pernicieuse que celle des héros dont ils préconisent l'exemple et qui, sous leur plume, fait jésuitiquement parler l'histoire en contradiction avec les faits qu'elle nous rapporte. Nommez, nommez Clovis, chef de l'exécrable famille mérovingienne, fondateur d'une oppressive hiérarchie militaire, spoliateur des nations qu'il reconquit à l'Église⁴³.

On observe déjà un décalage avec nombre de pièces de circonstance, écrites et jouées pour flatter le goût de l'Empereur pour les épisodes héroïques de l'histoire de France. Mais Lemer cier va plus loin, et dans un discours à la double résonance⁴⁴, condamne à la fois les excès de l'Empire et la politique de la Restauration :

Peut-être n'aurez-vous pas assez des forces de la Révolution, dont on accuse les principes aujourd'hui, et des hautes vérités de sa propagande, pour consommer la réforme politique, pour désarmer l'ignorance, et pour arrêter une révolution plus terrible que renouvellerait la barbarie enrégimentée dans l'Europe, comme au temps où la tyrannie sacrée de Clovis écrasait les rois et les sujets par le double pouvoir de la mitre et de l'épée⁴⁵.

La portée politique de la pièce se trouve ainsi soulignée et revendiquée. L'histoire de France, et plus particulièrement l'histoire médiévale, apparaît comme une réserve de situations topiques concernant les relations entre pouvoir, gouvernement et peuple. Lemer cier s'émerveille ainsi d'avoir, par son *Clovis*, anticipé les fautes et les turpitudes de l'Empire.

Prévoyais-je qu'elle offrirait plus tard, tant d'allusion à un forfait commis sur la famille régnante en Espagne⁴⁶ ? Quoi ! un prince royal en discorde avec son père, et le jouet d'un usurpateur qui use de sa crédulité pour détrôner le père et le fils, et qui les détruit tous les deux, afin d'envahir leurs États ! Ma tragédie devenait une accusation involontaire : ce qui prouve irrécusablement que les tyrans sont entraînés à calquer leurs actes criminels les uns sur les autres, et qu'en parcourant les mêmes routes, ils se rendent successivement les plagiaires des coupables modèles qui les ont devancés⁴⁷.

Par cette allusion ironique, Lemer cier montre à la fois le danger de lectures trop strictement politiques de ses pièces (en effet une interprétation de *Clovis* à la lumière des événements d'Espagne est tout simplement erronée, du fait de l'antériorité de la pièce), et en même temps la valeur politique universelle qu'elles recèlent. Cet

⁴³ N. Lemer cier, *Clovis*, Préface, p. xvi-xvii.

⁴⁴ *Clovis* est composé en 1801, et la préface qui précède le texte publié date de 1820.

⁴⁵ N. Lemer cier, *Clovis*, Préface, p. xxviii.

⁴⁶ Allusion à la tentative de coup d'État menée par l'Infant d'Espagne Ferdinand contre le roi Charles IV, dont tenta de profiter Napoléon pour s'emparer du pays, et qui déboucha sur le soulèvement madrilène contre les troupes françaises le 2 mai 1808.

⁴⁷ N. Lemer cier, *Clovis*, Préface, p. xxxix.

exemple lui permet également de souligner l'absurdité et l'inutilité de la censure, qui place les œuvres littéraires à la merci de l'étroitesse d'esprit des censeurs ou de leur pusillanimité politique, quand ce n'est pas tout simplement de leurs débordements interprétatifs comme dans l'anecdote évoquée. Il milite pour une liberté d'expression généralisée, rappelant que le théâtre durement frappé par la censure au prétexte des troubles publics que pourrait susciter une représentation, a besoin au contraire de toute la liberté pour pouvoir remplir complètement sa mission esthétique et morale.

À travers l'exemple des tragédies médiévales de Lemercier, on peut voir comment s'amorce en ce premier XIX^e siècle un tournant dans la dramaturgie : dépassant une histoire purement décorative⁴⁸, ou basement édifiante⁴⁹, Lemercier introduit un nouvel usage de l'histoire médiévale sur la scène tragique. Il ne s'agit pas seulement de fournir au dramaturge une réserve d'images, d'anecdotes, d'épisodes héroïques ou pathétiques : en se faisant miroir des interrogations contemporaines, le théâtre historique de Lemercier tente de déplacer les normes et les enjeux de la tragédie classique, notamment en déplaçant l'interprétation morale vers une lecture politique. Si la tentative échoue, à cause de la censure, de l'incompréhension du public⁵⁰ et d'intrigues parfois trop minces, elle ouvre cependant la porte à des transformations à venir. Lemercier est en effet précurseur du romantisme par plusieurs aspects. Il participe tout d'abord de la réhabilitation du Moyen Âge dont on connaît l'enjeu pour la génération romantique ; plus largement, il prépare et oriente l'entrée en force de l'histoire sur les scènes romantiques, tout en ouvrant le chemin d'une lutte pour la liberté créatrice, lutte inachevée dont les romantiques sauront relever les défis en reprenant le flambeau des revendications de liberté dans les domaines esthétiques et politiques.

Isabelle Durand-Le Guern
Université de Bretagne Occidentale
HCTI EA 4249

⁴⁸ Telle que la fin du XVIII^e siècle la connaît déjà à travers le genre troubadour.

⁴⁹ Nous ne pouvons dénombrer ici les nombreuses pièces à la gloire de l'Empereur, et ensuite celles qui exaltent la monarchie sous la Restauration, mais elles sont légion. Sous l'Empire, on peut citer certaines œuvres d'Alexandre Duval comme *Édouard en Ecosse*, sans oublier des pièces de circonstance comme *Le Mariage de Charlemagne* de Rougemont, représentée en 1810 et pleine d'allusions au mariage de l'Empereur. Sous la Restauration, on pense par exemple au *Louis IX* de Ancelot, dédié à Louis XVIII.

⁵⁰ L'accueil réservé à *Christophe Colomb*, par exemple, est révélateur de l'écart entre les attentes du public et les tentatives de modernisation de la tragédie d'un Lemercier visiblement en avance sur son temps.