

***Cahiers d'études nodiéristes*, 2020-1, n° 9, « “Une alliance adultère”, scène historique et poème dramatique ou le théâtre sans la scène (1747-1833) », sous la direction de Stéphane Arthur. Paris, Classiques Garnier, 2020. Un vol. de 172 p.**

Ce numéro des *Cahiers d'études nodiéristes* n'est pas strictement nodiériste : le dossier thématique accueille les actes d'un colloque organisé le 25 janvier 2019 à la Maison natale de Victor Hugo à Besançon. Seule la dernière contribution, due à Georges Zaragoza, aborde une œuvre de Nodier. Celle-ci relève bien du « théâtre sans la scène » tant l'hybridation générique gouverne sa composition : *Le Dernier banquet des Girondins*. « Étude ou scène historique ? » se demande-t-on face à une œuvre qui « vient brouiller cette bi-partition commode entre contes et mémoires » (p. 127), caractéristique des *Œuvres complètes* publiées par l'auteur chez Renduel en 1832-1834. Nodier semble s'essayer ici à la forme de la « scène historique » à lire dans un fauteuil, en vogue dans les années 1820 chez les écrivains-historiens d'esprit libéral, Ludovic Vitet ou Loève-Veimars. Mais contrairement à ces derniers, Nodier manifeste « une modestie à l'égard de l'Histoire » (p. 128) dont témoignent l'appellatif « étude historique » associé au *Dernier banquet des Girondins* ou encore la formule qu'emprunte le titre du présent numéro : « cette alliance un peu adultère du drame et de l'histoire ». L'originalité du texte de Nodier réside dans l'articulation de pages narratives et de procédés théâtraux, comme si l'auteur visait une scène inactuelle où le metteur en scène ferait office de conteur.

L'article de Georges Zaragoza constitue le « point de fuite » du dossier et des sept contributions précédentes. Toutes tournent autour de ce phénomène romantique (en réalité plus européen que français) que sont le « spectacle dans un fauteuil » (Musset) ou les *Impossibles théâtres*, titre d'un collectif de référence (Chambéry, Comp'Act, 2005). Certes, un modèle lointain a été convoqué par Vitet ou son confrère Pierre-Louis Roederer, autre créateur de scènes historiques : le *François II* du président Hénault, tragédie à lire publiée en 1747. Toutefois, la transgression des frontières génériques aristotéliennes, l'union tendue entre l'épique et le dramatique, la pratique du « poème dramatique » comme la mise en dialogue d'épisodes historiques relèvent bien d'un même geste romantique : l'invention de « formes-sens » susceptibles de symboliser un présent révolutionné.

Pierre Dupuy interroge ainsi la triade « poésie, théâtralité, musicalité » dans « Le Cor », « résultat d'une intense réflexion sur les formes et les genres littéraires, menée par Vigny au début des années 1820 » (p. 20). Le poème aurait pour origine une tragédie de jeunesse avortée, *Roland*, et organise le parasitage du mode épique par le registre lyrique, dans une tentative pour dire autrement l'Histoire. Didier Souiller rappelle de son côté le rôle séminal joué par la collection des *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* publiée dans les années 1820. Elle a permis la (re)découverte du théâtre baroque, de l'époque élisabéthaine ou du Siècle d'Or espagnol, notamment de sa « veine historique nationale » (p. 33-34). Les « scènes historiques » de l'époque romantique héritent du doute, manifesté dans ce répertoire ancien, face aux possibilités de représentation scénique de l'histoire. Elles saisissent aussi la possibilité d'organiser des suites dramatiques, trilogies ou tétralogies, « afin de mettre en scène toute une vaste période de l'histoire nationale » (p. 36). Enfin, naît de la lecture du théâtre baroque la question philosophique des limites de l'action humaine dans l'histoire collective, interrogée dans sa rationalité, dans son sens caché ou dans son désordre chaotique.

C'est à une exhumation passionnante que se livre Stéphane Arthur dans sa contribution consacrée à l'œuvre oubliée de Gain-Montaignac, auteur en 1820 d'un *Théâtre*, recueil de trois pièces en prose non jouées, précédées d'un « Discours préliminaire ». Ce dernier anticipe certains propos de Stendhal dans *Racine et Shakespeare* ou de Hugo dans la préface de *Cromwell* car il en appelle à une refondation de la forme théâtrale au nom des émotions et des réflexions nouvelles appelées par des contemporains « vieillis par une longue et dure expérience » – celle de l'émigration pour cet aristocrate demeuré fidèle à la royauté. Plus connue, la « trilogie de Vitet », *La Ligue* (1826-1829), retient l'attention de Jean-Philippe Llored. C'est la poétique de l'histoire propre aux scènes historiques qu'il s'agit ici de saisir, entre représentation du peuple « et de ses différentes composantes » (p. 69), choix du dialogue en prose au nom du « naturel », et tendance à la structuration des événements en action dramatique – sans que Vitet possède « le don de créer des dramaturges romantiques » (p. 83). La vogue, relativement courte, des scènes historiques sous la Restauration serait à saisir comme un « retour du refoulé de l'histoire » : telle est l'hypothèse de Sophie Mentzel pour qui ces œuvres « se construisent dans un refus d'amnésie de l'histoire » (p. 86) au moment où le régime restauré cherche à « renouer la chaîne des temps », selon

la formule célèbre de la Charte de 1814. Il s'agirait alors pour Vitet ou pour Mérimée (*La Jacquerie*) de contourner la censure préalable qui pèse sur le théâtre afin de donner à imaginer la geste du peuple, la fin des Valois, les guerres de religion ou encore la mort de Charles I^{er} d'Angleterre en cette « fin de règne délétère » (p. 91) vécue par les contemporains.

« Scène historique » et « poème dramatique » furent pratiqués par la jeune George Sand, comme le rappelle Valentina Ponzetto. Cette dernière, au lieu de lire *Une conspiration en 1537* comme le simple brouillon de *Lorenzaccio*, étudie l'originalité de la dramaturgie sandienne et de la vision de l'histoire qu'elle élabore, entre noirceur de mélodrame et idéalisme politique, sans trouver de réponse à la question de la violence. Le laboratoire sandien accueille aussi *Aldo le Rimeur*, « mélange inattendu de fantaisie sur fond philosophique et moral et d'ironie bon enfant » (p. 112). L'aporie des hybridations pratiquées par le « théâtre à lire » est abordée de front par Esther Pinon au sujet d'*Ahasvérus* de Quinet, paru en 1833. Pourquoi convoquer le genre ancien du mystère médiéval pour « dire le progrès » (p. 116) ? Comment concilier la dimension collective et festive du mystère avec la lecture individuelle et silencieuse ? L'ahistoricité du mystère tire la forme dramatique vers le poème visionnaire, où le mouvement palingénésique de l'histoire se dit à travers les « *leitmotive* symboliques et/ou énigmatiques » (p. 121). Une parole poétique se tient ici en réserve de l'histoire, dans l'attente d'une refondation de la communauté par le théâtre. Tel est finalement le fil qui unit tant d'œuvres différentes, maintenues en marge des scènes pour leur lancer ce défi : créer un théâtre historique, national et démocratique. Ce défi, les dramaturges romantiques l'ont relevé – sur scène.

OLIVIER BARA