

**DU RAYONNEMENT A L'ECLIPSE,  
L'IMAGE MEDIATIQUE ET  
INSTITUTIONNELLE DE  
CASIMIR DELAVIGNE (1793-1843)**

Marion Jeannine Michèle

JOASSIN

Ph.D.

2014

**DU RAYONNEMENT A L'ECLIPSE, L'IMAGE MEDIATIQUE  
ET INSTITUTIONNELLE DE  
CASIMIR DELAVIGNE (1793-1843)**

by

Marion Jeannine Michèle JOASSIN

Ph. D. in French Studies



Casimir Delavigne – Photo © Kate Boxer

Supervisor : Dr Loïc GUYON, Mary Immaculate  
College, University of Limerick

Co-Supervisor : Professeur Sylvain Ledda, Université de  
Rouen

Submitted to the University of Limerick, June 2014

Abstract.

FROM RADIANCE TO ECLIPSE,  
CASIMIR DELAVIGNE'S MEDIA AND INSTITUTIONAL IMAGE

by

Marion Jeannine Michèle JOASSIN

This thesis, entitled « From radiance to eclipse, Casimir Delavigne's media image », throws light on the career of this now-forgotten author. It completes and continues the research begun with the Colloque « Casimir Delavigne en son temps » (October 2011). It brings to the fore Delavigne's fame and the impact that his work had on the French public from 1818 to 1843. This study questions the perception of Delavigne and his work by his relatives and contemporary artists, and by the press of his time and of the years following his death. Contemporary newspapers are analysed to illustrate or explain what Delavigne embodied for the French public at the beginning of the nineteenth century. The importance of this poet and playwright called for study given his disappearance from most literary and cultural histories from the twentieth century on. This study will propose hypotheses which will enable us to understand how an author who was so famous could so quickly be forgotten. Chapter 1 analyses the intensity of Delavigne's radiance and identifies the historical and political context of his time ; Chapter 2 identifies the cultural context of the time of Delavigne in order to situate him as an artist and understand his importance to French and/or European literary heritage. Finally, chapter 3 consists of an analysis of the different types of reception of Delavigne's work. The ultimate goal of this thesis is to analyse in detail how the work of the artist and criticism interact while also giving us an overall view of the author's career.

Résumé.

DU RAYONNEMENT A L'ECLIPSE,  
L'IMAGE MEDIATIQUE ET INSTITUTIONNELLE DE  
CASIMIR DELAVIGNE (1793-1843)

par

Marion Jeannine Michèle JOASSIN

Cette thèse intitulée « Du rayonnement à l'éclipse, l'image médiatique de Casimir Delavigne » apporte un certain nombre d'informations concernant ce grand disparu de l'histoire de la littérature française. Elle vient compléter et continuer les recherches commencées à l'occasion du colloque « Casimir Delavigne en son temps » (Octobre 2011). Il s'agit de prendre conscience de la célébrité de Delavigne et de l'impact que son œuvre a eu sur le public français des années 1820-1830. Cette étude pose donc la question de la perception de Delavigne et de son œuvre par son entourage familial et artistique, mais également par la presse de son époque et des années qui ont suivi sa mort. De nombreux articles de journaux de l'époque y sont analysés et viennent étayer ou expliquer ce que représentait Delavigne pour le public français au début du XIX<sup>e</sup> siècle. L'importance que ce poète et dramaturge a prise devait être confrontée au néant qui l'a frappé à partir du XX<sup>e</sup> siècle. On trouvera dans l'étude présente des hypothèses permettant de comprendre comment un auteur si célèbre a pu si rapidement tomber dans l'oubli. Le chapitre 1 analyse l'intensité du rayonnement de Delavigne et permet de le situer dans le contexte historico-politique de son époque ; le chapitre 2 permet de mieux cerner le paysage littéraire contemporain de Delavigne afin de le situer en tant qu'artiste et voir en quoi il fait partie du patrimoine littéraire français voire européen. Enfin, le chapitre 3 correspond à une analyse des différents types de réception de l'œuvre de Delavigne. Au final, cette thèse analyse dans le détail comment se répondent œuvre et presse critique mais permet également une vue d'ensemble de la carrière de l'auteur.

## DECLARATION

Inclusion of Material :

This thesis is submitted to Mary Immaculate College in support of my application for the degree of Doctor of Philosophy. This thesis is a presentation of my original research work. It has been composed by myself and has not been submitted in any previous application for any degree. Wherever contributions of others are involved, every effort is made to indicate this clearly, with due reference to the literature, and acknowledgement of collaborative research and discussions. The work presented (including data generated and data analysis) was carried out by the author except in the cases outlined below:

Data provided and/or analysis carried out by collaborators :

Actes du colloque *Casimir Delavigne en son temps, Vie culturelle, théâtre, réception*, sous la direction de Sylvain Ledda et Florence Naugrette, Bordeaux: Eurédit, 369 p., ISBN 978-2-84830-163-1, pp. 297-309.

Parts of this thesis have been delivered at conferences by the author :

18-20 October 2013: Paper presented at the annual conference of the ADEFFI 'Histoire(s)', University of Maynooth. Title: 'Représentation de l'Histoire dans la littérature française du "juste-milieu" (1818-1840): Y a-t-il une représentation delavignienne de l'Histoire ?'

19-21 October 2012: Paper presented at the annual conference of the ADEFFI 'Décélération(s)', University of Galway. Title: 'Casimir Delavigne, un succès à deux vitesses?'

The work was done under the guidance of Dr Loïc Guyon at Mary Immaculate College, University of Limerick.

Candidate's name and signature : Marion Joassin

In my capacity as supervisor of the candidate's thesis, I certify that the above statements are true to the best of my knowledge.

Supervisor's name and signature :

Date:

## Remerciements.

Je tiens tout d'abord à remercier sincèrement Monsieur Loïc Guyon, mon directeur de thèse, pour l'enthousiasme qu'il a montré pour ce projet, son excellent coaching, pour m'avoir guidée comme chercheuse enseignante, conférencière et enseignante et pour tous les conseils qu'il m'a donnés pendant ces trois ans.

Je voudrais également remercier Monsieur Patrick Berthier, mon professeur à l'Université de Nantes, qui m'a fait confiance et a accepté le challenge que représentait le sujet de mon master 1 et je le remercie de m'avoir permis de démarrer de la meilleure façon possible cette thèse lors du colloque consacré à Casimir Delavigne à Rouen en octobre 2011.

Mes remerciements vont également à Monsieur Sylvain Ledda, qui a accepté ma participation au colloque de Rouen, est venu jusqu'à Limerick pour assister à ma *mid-way viva* et m'a suggéré de nouvelles pistes de recherches.

Enfin je remercie Mary Immaculate College, University of Limerick, ses représentants et ses équipes pour m'avoir donné l'opportunité de réaliser cette thèse.

## Table des matières

Abstract	3
Résumé	4
Declaration	5
Remerciements	6
Introduction	10
CHAPITRE 1	
DELAVIGNE ET SON SIECLE	24
A- DELAVIGNE, UNE VERITABLE CELEBRITE DE LA PREMIERE MOITIE DU XIXE SIECLE	25
1) Une étoile montante	25
2) La place de Delavigne dans le contexte esthétique et historico-politique	30
i- Delavigne bien inscrit dans son époque	30
ii- L'œuvre de Delavigne et son actualité politique	36
iii- Ecrire l'Histoire	40
iv- L'utilisation de l'œuvre de Delavigne et de la figure qu'il incarnait	44
B- UNE PREUVE DU RAYONNEMENT DE DELAVIGNE : LES PARODIES UN TYPE DE RECEPTION ELOQUENTE	46
1) Différents types de parodies	46
2) <i>Le Paria travesti</i>	53
i- Le Programme du <i>Paria travesti</i>	53
ii- Etude du <i>Paria travesti</i>	55
CHAPITRE 2	
INTERTEXTUALITE : INSCRIRE CASIMIR DELAVIGNE DANS L'HISTOIRE LITTERAIRE EUROPEENNE	63
A- CASIMIR DELAVIGNE ET SES CONTEMPORAINS	63
1) Une génération	63
2) Qui pensait quoi de Casimir Delavigne ? Les avis de Balzac, Zola, Dumas, Hugo et Lamartine	65
a. Les « romanciers »	65
i- Balzac	65
ii- Zola. – Le Naturalisme au théâtre	71
b. Les « dramaturges du moment »	76
Dumas	76
c. « Les poètes »	95
i- Hugo	95
ii- Lamartine	96
B- JEUX D'INFLUENCES	99
1) Racine	101
2) Walter Scott (1771-1832) : L'Histoire venue d'Ecosse	103
3) Swinburne (1837-1909) : L'improbable reprise	107

C- LE PROCESSUS DE REECRITURE	113
1) De l'Ecole des Femmes à l'Ecole des Vieillards	113
2) Byron, Delavigne et Hugo	117
D- DELAROCHE	125
1) Influences entre peinture et théâtre	125
2) Des similarités troublantes	126
3) Les correspondances des deux œuvres, picturales et théâtrales, intitulées <i>Les Enfants d'Edouard</i>	127
4) L'avis de Dumas	129
5) La comparaison Delavigne-Delaroche dans la presse de l'époque	132
6) L'avis de Gautier	133
7) Gautier répond à Barbey d'Aurévilly	133
8) « L'autre » juste-milieu	134
9) Musique, Peinture et Théâtre : triple comparaison d'artistes aux carrières similaires : Meyerbeer, Delaroche et Delavigne. La dévalorisation des uns par la comparaison aux autres	135
CHAPITRE 3	
CINQ CAS DE RECEPTION DE CASIMIR DELAVIGNE	138
A- LA CENSURE	138
1) Delavigne, le théâtre et la censure au XIX <sup>e</sup> siècle	138
2) Une épreuve pour le jeune Delavigne	140
3) Delavigne surveillé et résistant	143
4) Célébrité et protection du pouvoir	146
B- LES COMEDIENS	148
1) Les comédiens des <i>Comédiens</i>	149
2) Quarante ans de théâtre	153
3) Pouvoir des comédiens	156
4) Talma	158
C- CONTEXTE SOCIAL, POLITIQUE ET LITTERAIRE : LE PUBLIC ET LE GOUT	162
1) Le public, cet être collectif qui s'est imposé	162
2) A qui plaît Delavigne ?	166
3) Plaire au public, un véritable enjeu	167
4) Quel genre pour quel public ?	168
5) Le goût bourgeois	169
6) Le « juste-milieu » pour plaire à tous les milieux	172
7) Shakespeare bien dosé	174
8) Le public et le goût vus par Delavigne	174
9) Le public s'est-il trompé ?	176
10) Du bon et du mauvais goût du siècle	179
11) Politique et goût théâtral	181
12) Evolution du public et changements de goût	183
D- LA CRITIQUE JOURNALISTIQUE ET LITTERAIRE	186
1) Exemples d'avis positifs	188



2)	Avis négatifs	194
i-	Planche	195
ii-	Les Détracteurs du style	195
iii-	Jules Janin	200
3)	Avis mitigés	203
i-	Du vivant de Delavigne	203
ii-	Après la mort de Delavigne	204
E- LE REcul SUR LE SUCCEs DE DELAVIGNE. HYPOTHESES SUR LA CHUTE DE SON SUCCEs		208
1)	Recul immédiat	208
2)	Les années 1900	213
3)	Raisons de l'indifférence dans laquelle Delavigne est tombé après sa mort	219
<b>Conclusion</b>		<b>227</b>
<b>Bibliographie</b>		<b>235</b>
<b>Index</b>		<b>245</b>
<b>Liste des Annexes</b>		
	Annexe A : Parodies des œuvres de Casimir Delavigne	247
	Annexe B : Précis de la révolution de Juillet; suivi de la proclamation de monseigneur le duc d'Orléans, et de la cantate de M. Casimir Delavigne	249
	Annexe C : Zola, « Les reprises », Œuvres complètes et illustrées, II, pp. 349-351.	251
	Annexe D : Lettre de M. Alphonse de Lamartine à M. Casimir Delavigne qui lui avait envoyé son <i>Ecole des Vieillard</i>	254
	Annexe E : Dumas, « l'hémistiche du lion », CXXXII, <i>Mémoires</i>	258
	Annexe F : Delavigne, « Les Limbes », <i>Derniers chants</i>	267
	Annexe G : Vigny, Journal d'un poète	272
	Annexe H : Extraits des Lettres de Juliette Drouet mentionnant Delavigne, surnommé « mister « Casimir dé Raizin »	273
	Annexe I : Extrait de la Préface de <i>Marino Faliéro</i> , Delavigne	274
	Annexe J : Sur les comédiens, exemples	275
	Annexe K : Gustave Planche, Chronique de Paris, « Théâtres : Académie royale de musique. Première représentation des Huguenots »	277
	Annexe L : Dumas, Oudard et Delavigne	278
	Annexe M : Avis de Séchan sur Delavigne et Delaroche	279
	Annexe N : Avis de Dumas sur les choix de sujets faits par Delaroche	280
	Annexe O : Quarante ans de Théâtre.	281
	Annexe P : Le prologue des <i>Comédiens</i>	282
	Annexe Q : Extrait du « Dernier jour de Carnaval », Delavigne, <i>Derniers chants</i>	284
<b>Liste des tableaux et figures.</b>		
	TABLEAU 1 : THEMES RECURRENTS DANS LES ŒUVRES DE DELAVIGNE	289
	FIGURE 1 : CARICATURE DE CASIMIR DELAVIGNE	290
	FIGURE 2 : <i>LES ENFANTS D'EDOUARD</i> , DELAROCHE	291
	FIGURE 3 : <i>LES COMEDIENS</i> , GRAVURE	292
	FIGURE 4 : LETTRE AUTOGRAPHE DE CASIMIR DELAVIGNE	293
	FIGURE 5 : ENREGISTREMENT AUDIO DE <i>LOUIS XI</i>	297
	FIGURE 6 : PORTRAIT DE CASIMIR DELAVIGNE PAR KATE BOXER	298

## Introduction.

Puis la postérité vient, qui met les choses au point.

Victorien Sardou<sup>1</sup>.

« L'éloge excite un cœur qui se laisse charmer ; / Mais crains l'opinion : c'est une enchanteresse<sup>2</sup> », tel est le message que Delavigne souhaitait adresser à son fils dans sa pièce *la Popularité*. Ainsi Casimir Delavigne était-il pleinement conscient de la versatilité de l'opinion. Ses œuvres suscitèrent à la fois le vif intérêt du public de son époque et de la presse ; il concurrença ainsi et devança d'autres talents – sans que son œuvre subsiste longtemps pour autant dans la mémoire collective. Ceci est surprenant dans la mesure où il avait été sacré « poète de la nation » pour avoir su parler avec brio et sensibilité dans ses *Messéniennes* du tabou que devint Waterloo et toucher au cœur les Français. Toujours apprécié pour son caractère agréable, c'est à l'écrivain et jamais à l'homme que l'on a pu reprocher d'être trop « académique ». Trop classique pour les uns, un peu trop romantique au goût des autres ; ce désaccord prouve que la perception que l'on avait des œuvres de Casimir Delavigne était ambiguë. L'étiquette d'auteur du « juste-milieu » est-elle donc réductrice ? Il s'agit, grâce à cette étude, de tenter d'identifier comment Casimir Delavigne a été perçu à son époque, qui sont ceux qui ont façonné son image publique et ce qu'il en a subsisté après sa mort, afin de comprendre quelle fut son image médiatique et les raisons pour lesquelles une telle personnalité est tombée dans l'oubli par la suite. Nous proposons par conséquent de poursuivre les recherches entreprises par Patrick Berthier, Sylvain Ledda et Florence Naugrette à son sujet, lesquelles ont donné lieu à un premier colloque, « Casimir Delavigne en son temps », en octobre 2011. Sylvain Ledda affirme notamment que la situation de Casimir Delavigne dans le champ littéraire pose problème<sup>3</sup> : son identité littéraire paraît floue mais

---

<sup>1</sup> Avant-propos, *Casimir Delavigne intime*, Société française d'imprimerie et de librairie, Paris, 1907, p.5.

<sup>2</sup> Casimir Delavigne, *La Popularité, Œuvres complètes*, III - Théâtre, Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, Paris, 1877, p.82.

<sup>3</sup> « De toute évidence, un écart s'est creusé entre ce que fut Delavigne en son temps et ce qu'il représente pour le nôtre : un des 'sinistrés du théâtre' », Sylvain Ledda, « Casimir Delavigne et le Romantisme », dans Sylvain

« [...] pour qui s'intéresse au paysage littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup> », dit-il, il est cependant « indispensable » de le connaître car il fut inmanquablement « dans l'air du temps<sup>5</sup> ». Il ajoute que la quantité d'articles de presse consacrés à Casimir Delavigne confirme qu'il était de son vivant « considéré comme un homme important<sup>6</sup> ».

L'étonnant passage du rayonnement à l'éclipse de Casimir Delavigne est ce qui a attiré notre attention. Les raisons de son oubli sont-elles liées à sa personnalité et à sa condition physique ? Extrêmement timide, malade, Casimir Delavigne n'en savait pas moins défendre ses intérêts, auxquels veillaient ses frères, Germain et Firmin. A quel point était-il maître de l'image qu'il renvoyait à la critique et au public ? La censure y était-elle pour quelque chose ? Cette timidité aurait-elle pu être stratégique ? Dans cette étude nous avons cherché à définir quelle était l'image médiatique de Casimir Delavigne afin d'étudier l'évolution de la perception de son œuvre et de l'homme qu'il était. Par image médiatique on entend la représentation de Delavigne telle que l'ensemble des médias de l'époque, la presse notamment, l'ont constituée ou telle qu'elle s'en dégage. Il est possible d'adapter la définition de l'image médiatique donnée par Goffman<sup>7</sup>, reprise par Guylaine Martel en 2010, à l'œuvre plutôt qu'à la personnalité d'un personnage public – l'auteur dans notre cas : l'image correspondrait alors à une représentation, celle que le critique a de l'œuvre et celle qu'il cherche à projeter pour les autres dès qu'il est en présence sociale. Elle est le résultat d'une performance, c'est-à-dire d'une construction plus ou moins consciente qui se révèle au cours de l'interaction entre le critique et ses pairs ou bien son lectorat. En choisissant le point de vue du critique plutôt que celui de l'auteur, nous montrons que la critique a participé de sa « peopolisation<sup>8</sup> », pour reprendre un concept récemment étudié, et que Delavigne n'avait pas tout le contrôle de la construction et de la diffusion de cette représentation.

Il est possible de distinguer un Delavigne « public » et un Delavigne « intime », nous avons pu identifier ces deux facettes de l'auteur suivant des sources différentes : les articles de

---

Ledda et Florence Naugrette (dir), Actes du Colloque *Casimir Delavigne en son temps, Vie culturelle, théâtre, réception*, Bordeaux, Eurédit, 2012, p. 8.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> *Id.*, p. 13.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>7</sup> « [...] l'image correspond à une représentation, celle qu'on a de soi-même et celle qu'on cherche à projeter sur les autres dès lors qu'on est en présence sociale. Elle est le résultat d'une performance, c'est-à-dire une construction plus ou moins consciente qui se révèle au cours de l'interaction entre soi-même et autrui » (p. 2-3). Goffman, Erving (1973). « Préface », « Introduction » et « Conclusion » dans *La mise en scène de la vie quotidienne*, partie I, « La présentation de soi ». Paris, Minuit, p. 7-25 ; 225-240.

<sup>8</sup> « La peopolisation et l'image médiatique de Régis Labeaume », par Julie-Eve Beaulieu, Patricia Faucher et Mario Racine, Sous la direction de Guylaine Martel, Séminaire sur la construction de l'image médiatique, Université de Laval.

presse le concernant et les lettres qu'il adressa à sa famille, et en particulier à celle qu'il aimait, nous ont permis en effet de comprendre le contexte de la création de ses œuvres et celui de leur réception. La comparaison de l'œuvre première de Casimir Delavigne et des œuvres posthumes nous a par ailleurs permis de constater une incroyable évolution de l'auteur tant les styles en sont différents.

Deux événements ont fortement marqué la vie de Delavigne, de sorte qu'ils ont eu un impact sur sa carrière : il s'agit de la parution des *Messéniennes* (1818) et le voyage en Italie (1825). Le premier constitua un grand tournant de sa vie dans la mesure où il lança sa carrière ; le second le déconnecta de la scène parisienne et changea ses motivations : il rencontra en effet sa future épouse, Elisa, à Rome. Casimir Delavigne passa alors du statut de poète de la nation, doté d'une mission universelle à celui d'amant-poète, concerné par le sort de la France, intéressé par son histoire, mais désormais père d'Albert Delavigne, et non plus de la Patrie.

Afin de présenter les œuvres qui ont marqué la carrière de Delavigne nous commençons par revenir chronologiquement sur le déroulement de cette dernière. Casimir Delavigne est né le 5 avril 1793 au Havre, trois ans après son frère Germain. Ils furent inséparables toute leur vie et Germain eut un rôle si capital auprès de Casimir que nous pouvons en effet considérer qu'il devint en quelque sorte son attaché de presse.

Lorsqu'il faisait ses études au lycée Henri IV, Casimir Delavigne était déjà d'une constitution fragile, il travaillait sérieusement, mais Germain dit de lui qu'il « se fit remarquer plus par son application que par ses succès<sup>9</sup> ». Sur les bancs d'école Germain et Casimir se lièrent d'amitié avec Eugène Scribe ; les trois écoliers commencèrent à écrire des vers ensemble et cette collaboration littéraire devint fructueuse par la suite ; le trio se révéla complémentaire, trouvant son accomplissement dans l'œuvre *Charles VI*, dernière de Casimir Delavigne, dont le succès fut salué.

Tout avait commencé avec *Le Dithyrambe sur la naissance du roi de Rome*, qui l'éleva tout à coup, dit M. Fauchier-Delavigne, au-dessus de ses deux collaborateurs<sup>10</sup>, Germain et Scribe. Vingt-six pièces avaient été retenues, parmi lesquelles on choisit d'en donner à lire trois ou quatre à l'Empereur, dont celle de Casimir Delavigne, dont le texte plut tout particulièrement. Le dithyrambe fut publié en 1811. Casimir Delavigne a donc fait parler de

---

<sup>9</sup> M. Fauchier-Delavigne cite la notice de Germain qui précède les œuvres complètes de Casimir Delavigne, Germain Delavigne, *Préface aux œuvres complètes de Casimir Delavigne, Œuvres complètes*, t. IV, 2, Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, Paris, 1877-1881, *Casimir Delavigne intime, op. cit.*, p. 4.

<sup>10</sup> *Id.*, p. 14.

lui grâce à ce premier succès, qui lui valut d'être pris sous l'aile du comte Français de Nantes, l'un des plus hauts fonctionnaires de l'Empire ; ce dernier lui donna une place dans ses bureaux à Paris où il entra en 1813<sup>11</sup>. Le comte le laissait travailler sa poésie à loisir ; la vie quotidienne n'était cependant pas facile pour les frères Delavigne qui avaient désormais à charge toute leur famille venue s'installer sous leur toit<sup>12</sup>.

En 1814, Casimir Delavigne tenta sa chance au concours de l'Académie avec *La découverte de la vaccine*. Malgré une précision que l'on trouva excessive, il obtint un *accessit*. En 1817, il s'attaqua à un nouveau sujet: *Le bonheur que procurent les études dans toutes les situations de la vie*. Casimir Delavigne prit le contre-pied et joua avec les paradoxes, montrant que l'étude ne faisait pas le bonheur et fit mauvaise impression sur le jury. Il avait pourtant été remarqué, sa pièce ayant malgré tout été classée troisième sur quarante-six. Victor Hugo avait alors quinze ans et sa pièce fut placée parmi les six premières. C'est le baron Pasquier qui fit connaître Casimir Delavigne auprès du roi. Ainsi obtint-il son poste de bibliothécaire à la Chancellerie, la chute de l'Empire lui ayant en effet fait perdre sa situation chez le comte Français.

La parution des *Messéniennes* en 1818 marque l'accès de Casimir Delavigne à la notoriété et constitue par conséquent un moment-clé de sa vie. M. Fauchier-Delavigne affirme que

La première *Messénienne* parut au meilleur moment. Casimir Delavigne sentit quelle était la tendance des opinions ; il devina et précéda le mouvement populaire, se mettant du côté des faibles, des vaincus ; son cœur battit avec les cœurs généreux et fidèle au souvenir<sup>13</sup>.

Elle ajoute :

Si Casimir Delavigne n'avait pas d'autres titres de gloire, cette tentative hardie suffirait pour lui donner une place dans l'histoire littéraire comme précurseur du lyrisme napoléonien. Ce cri du cœur entraîna un mouvement général. En moins d'une semaine, le timide gamin de vingt-trois ans était devenu l'homme du jour<sup>14</sup> !

---

<sup>11</sup> *Id.*, p.20.

<sup>12</sup> « La tribu des Delavigne » raillait Karr. Ils étaient dix. Ce petit cercle « entourait, dorlotait, étouffait parfois même un peu le poète ». Il y avait donc les deux parents, Germain, Casimir, Louise, la sœur d'Anselme (le père) c'est-à-dire Mme Aupoix, qui avait ramené de Saint-Domingue « deux nègres », Rose et César qui devinrent les serviteurs de la maison. Il y avait également la nourrice du poète, Babet ; Casimir était « affectueux », avec tous, c'est ce qu'écrivit M. Desiles-Benard, le neveu du poète (fils de Louise et de leur camarade de classe), dans ses *souvenirs*, *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 38.

On retiendra ici deux aspects antithétiques de la personnalité de Casimir Delavigne : la timidité et l'audace. Parce qu'il faisait partie de ces artistes qui n'œuvrent qu'en coulisses, il ne pouvait pas faire face aux bravos de la foule ; c'était là une trop grande cause de malaise<sup>15</sup>. *Les Messéniennes* lui offrirent cependant l'ambition de poursuivre dans l'écriture poétique et dramaturgique. *Les Vêpres sicilienne*, sa toute première pièce de théâtre date de 1819. Il s'agit là d'une pièce de qualité, mais peut-être l'enthousiasme de ce public tenait-il, il est vrai, également aux effets de la popularité. Aussi une certaine euphorie qui s'emparait du public tenait à un engouement nouveau pour ce jeune auteur. Ses débuts au théâtre furent cependant difficiles, Delavigne se heurta en effet à un premier refus lorsqu'il chercha à faire représenter *les Vêpres*. Il en fut particulièrement blessé. Il osa alors écrire et faire représenter *les Comédiens* (1820), satire du monde théâtral qui en représente les coulisses. M. Fauchier-Delavigne considère que cette comédie constitue « une vengeance douce<sup>16</sup> » de l'auteur. Dans cette pièce, Delavigne osa en effet représenter les travers des comédiens et de ceux qui peuplent l'univers du théâtre, univers qui lui était familier. Le personnage de Victor peut d'ailleurs être considéré comme son double, il semble que le dramaturge a voulu lui faire exprimer l'enthousiasme d'un jeune auteur et le confronter aux mêmes obstacles que ceux qu'il avait rencontrés. *Les Vêpres* et *Les Comédiens* furent admis plus tard au Théâtre-Français et tinrent l'affiche jusqu'en 1861. *L'Ecole des Vieillards* (1823) scella d'excellents rapports avec le comédien Talma, lequel avait voulu y jouer à tout prix. C'était la première fois que l'on réunissait sur scène les deux célébrités que représentaient alors Talma et M<sup>lle</sup> Mars. Casimir Delavigne entretenait une correspondance avec certains des comédiens qui jouaient ses pièces, dont M<sup>lle</sup> Mars : « Elle faisait partie de la bande des classiques et voyait avec bienveillance Casimir Delavigne défendre le théâtre de l'invasion des romantiques<sup>17</sup> ». Ce dernier n'avait pas formulé ainsi son projet théâtral, mais il semble que telle était l'image du dramaturge qu'avait conçue M<sup>lle</sup> Mars. « Au lendemain de *L'Ecole des Vieillards*, » conclut M. Fauchier-Delavigne, « Casimir Delavigne est un homme célèbre que les jeunes poètes sont fiers de consulter<sup>18</sup> ».

Malgré ces succès parisiens, Delavigne partit en octobre 1825 faire un séjour en Italie, ce voyage était motivé par des raisons médicales car on souhaitait qu'il s'y rende pour s'y reposer. Il partit en compagnie de Germain et c'est à Rome qu'ils firent la connaissance de la

---

<sup>15</sup> Pour la première représentation des *Vêpres*, M. Fauchier-Delavigne nous indique que Casimir Delavigne avait écrit les vers du prologue d'ouverture... mais il ne voulut pas être nommé ! *Ibid*, p. 51. cf. *Histoire de l'Odéon* de MM. Monval et Porel.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 82.

reine Hortense de Beauharnais. Elle se prit d'affection pour les deux frères et c'est ainsi que Casimir Delavigne rencontra Elisa de Courtin, sa future épouse, qui était alors la lectrice<sup>19</sup> de la reine. Ce voyage est d'une importance capitale car il métamorphosa le jeune auteur et sans doute également la perception que l'on avait de lui en France. Il y coula en effet des jours heureux : tout y était agréable. L'héritage antique, les paysages, son amour naissant pour Elisa, tout cela contribua à changer sa façon d'écrire et les thèmes dont il parlait dans sa poésie. Elisa devint la chose la plus importante aux yeux de Casimir, qui n'écrivait plus que pour elle.

Delavigne présenta *La Princesse Aurélie* le 6 mars 1828 et la pièce fut un échec, mais la suivante, *Marino Faliero* (30 mai 1829), qui marquait un glissement vers le drame, fut un succès. La pièce *Les Enfants d'Edouard* (18 mai 1833) manqua de ne pas être jouée, mais Delavigne sut plaider sa cause auprès de Louis-Philippe ; Quant à *Don Juan d'Autriche* (17 octobre 1835), la pièce est certes une comédie qui, comme elle ne le laisse pas deviner, fut écrite dans la souffrance, Delavigne cherchant à se distraire de la douleur par le travail. Il semble pourtant que Delavigne ait toujours composé ses vers de la même façon. Il avait sa propre technique de travail, en cela il n'était pas un auteur comme les autres. Certains, comme Proust, comme Flaubert, épuisèrent quantité de brouillons. Delavigne était – dit-on – doté d'une mémoire phénoménale et il ne travaillait qu'en marchant, faisant et défaisant les vers dans sa tête. Il les récitait à Germain, Germain faisait une remarque, Casimir modifiait le vers en son esprit. Lorsque la maladie l'affaiblit sensiblement, Germain le supplia d'écrire ses vers, mais Casimir n'en fit rien<sup>20</sup>. Dumas, son ami et adversaire, avait bien compris qui était Delavigne et combien il se donnait pour le théâtre. Il parlait de lui en ces termes :

De Casimir Delavigne au public, c'est comme on dit, bon jeu bon argent : tout ce qu'il possède, jusqu'à son dernier sou, il le donne à chaque première représentation ; les spectateurs ont jusqu'au fond du sac. Quand le soir, à minuit, il a fait au milieu des bravos honneur à sa signature, il est ruiné. Mais qu'importe qu'il en soit réduit à la mendicité ? Il devait une tragédie, un drame, une comédie, il a payé rubis sur l'ongle. Il est vrai qu'il sera peut-être pendant un an, deux ans, trois ans, obligé de faire au jour le jour des économies d'esprit, de verve et d'imagination pour arriver à la confection d'une œuvre nouvelle. Mais il y arrivera coûte que coûte, aux dépens de ses

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>20</sup> « Chez lui l'inspiration n'était pas l'élan spontané de l'imagination, mais le résultat de l'effort acharné. Sa méthode de travail rendait la fatigue bien plus grande. Germain raconte qu'il composait ses ouvrages sans en écrire un seul mot. 'Lorsqu'un acte était fini, il me le récitait ; si je lui adressais quelques observations critiques, il faisait des corrections, et, par une disposition singulière de sa mémoire, le vers condamné s'effaçait et il était remplacé par un vers nouveau sans qu'il y ait jamais d'erreur ni confusion.' Casimir eut toujours la volonté d'écrire et marchait vers son but avec une opiniâtreté inébranlable. Andrieux disait de lui : 'Il n'y ait qu'un seul jeune homme à qui j'ai conseillé de faire des vers, c'est Casimir Delavigne, parce que, quoi qu'il advint, il y était condamné.' » , M. Fauchier-Delavigne, *op. cit.*, p. 189.

veilles, de sa santé, de sa vie<sup>21</sup>.

Delavigne pensait-il, par son œuvre littéraire s'inscrire son nom dans l'histoire ? Dans l'histoire politique certainement pas, il refusa l'honneur fait par Charles X et il ne fut pas si peiné de ne pouvoir accéder à la députation qu'on lui souhaitait. Le fait qu'il ait tenté d'entrer à l'Académie et y soit finalement parvenu prouve une certaine ambition. A quoi prétendait donc Casimir Delavigne si, comme on a pu le voir, il ne considérait pas être juge de ses œuvres ?

Le contraste qui oppose l'immensité de son succès de son vivant et l'oubli complet qui a suivi sa mort est frappant, aussi il convient d'analyser le processus étonnant de décélération. Delavigne est en effet, selon Patrick Berthier, « aujourd'hui plus oublié encore que Béranger, alors que tous deux furent les princes de la ferveur politique sous la Restauration<sup>22</sup> ». Avant de chercher les raisons de cet oubli surprenant, il convient de considérer ce processus de disparition de Delavigne de la mémoire collective comme decrescendo. Peut-on définir précisément quand et comment s'essouffle ce succès ? Zola, comme on le verra au Chapitre 2, rappelle que Delavigne finit par n'être plus joué que l'été et par défaut. En ce sens on pourrait peut-être associer le succès de Delavigne à un phénomène de mode. Alan Barrie Spitzer<sup>23</sup> date le début du désintérêt pour l'œuvre de Delavigne de 1833 :

In 1833, when Delavigne's star had begun to wane, the National could still write that 'the reputation of M. Delavigne has far surpassed that of the author of *Hernani* : today it still retains popularity... that M. V. Hugo never had and will never have.' At that date this was already probably a minority view<sup>24</sup> [...].

Il avait tout d'abord montré dans son ouvrage *The French Generation of 1820* l'intensité du rayonnement de Delavigne, que nous étudierons dans le Chapitre 1 de cette étude. Par rayonnement, nous entendons l'« influence exercée par Delavigne en raison de son prestige »<sup>25</sup>, ce qui s'est traduit par la connaissance que tous avaient de son œuvre à son époque et un discours médiatique abondant à son sujet. Ceci n'a pas empêché Spitzer d'en montrer les limites : il semble que le succès de Delavigne tenait à sa capacité à s'adapter aux « shifting demands of successive publics » comme l'a sous-entendu, « with subtle

---

<sup>21</sup> *Alexandre Dumas illustré : romans, histoires, nouvelles, mémoires, voyages*, Paris, A. Levasseur, 1907.

<sup>22</sup> Patrick Berthier, « Théâtre néo-classique ou théâtre juste-milieu ? Situation de Casimir Delavigne », Communication au XLIX<sup>e</sup> Congrès de l'association, Université de Picardie, Cahier de l'association internationale des études françaises, N°50, Mai 1998, pp. 159-175.

<sup>23</sup> Alan B. Spitzer, *The French Generation of 1820*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1987.

<sup>24</sup> A. B. Spitzer, *op. cit.*, p. 280.

<sup>25</sup> Larousse.fr



denigration » Sainte-Beuve – bien qu’il ait été un peu plus tôt « mad for Delavigne ». Sa célébrité ne fut, selon « the contributor to the *Grande Encyclopédie* of the 1870<sup>26</sup> » que « transitory fame », tandis que « At the cost of efforts and struggles of a different nature, Victor Hugo and Eugène Delacroix have conquered a permanent glory<sup>27</sup> ». Spitzer insiste alors sur le peu que représente cette allusion à Delavigne dans une encyclopédie : « From there, total eclipse<sup>28</sup> ». Par éclipse, nous entendons la disparition de Delavigne de la mémoire collective et de l’histoire de la littérature, ce qui s’est matérialisé par la disparition de Delavigne des anthologies littéraires.

Ainsi pouvons-nous reprendre l’idée de Florence Naugrette concernant la minoration du drame romantique dans l’enseignement de la littérature et l’appliquer à Delavigne. Ecarter Delavigne de l’histoire littéraire a relevé en effet d’un choix délibéré, allant pourtant à l’encontre des faits, son succès ayant été certain. Il faut cependant reconnaître que la constitution de toute anthologie implique un choix, lequel lèse les « auteurs mineurs » selon Jauss. Encore faut-il décider qui sont ces auteurs mineurs.

En effet, la valeur et le rang d’une œuvre littéraire ne se déduisent ni des circonstances biographiques ou historiques de sa naissance, ni de la seule place qu’elle occupe dans l’évolution d’un genre, mais de critères bien plus difficiles à manier : effet produit, « réception », influence exercée, valeur reconnue par la postérité<sup>29</sup>.

On peut, comme Jauss, parler de « problème du choix ».

Ou bien encore on ordonne la matière de façon linéaire, en suivant la chronologie de quelques grands auteurs qui se voient célébrés suivant le schéma consacré « X, l’homme et l’œuvre » ; les auteurs mineurs sont alors réduits à la portion congrue, et l’évolution des genres est inévitablement aussi présentée de façon morcelée. Cette seconde démarche se prête à la présentation hiérarchique traditionnelle des auteurs de l’antiquité classique, cependant que l’on trouve la première surtout dans les histoires de la littérature moderne, obligées de résoudre le problème du choix – toujours plus difficile à mesurer que l’on se rapproche du présent – entre des auteurs et des œuvres dont il est quasiment impossible de dominer la multiplicité<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> *La Grande Encyclopédie*, sans Ed., Paris, 13 :1172-73.

<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> A. B. Spitzer, *op. cit.*, p. 281.

<sup>29</sup> H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, p. 26.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 25.

Dans la mesure où Delavigne a fait face à Hugo et Dumas, que l'on peut considérer aujourd'hui comme étudiés par le discours scolaire, on peut, comme le fait Naugrette au sujet de l'histoire du romantisme parler de « réduction historique », et pourquoi pas de réduction historique du panthéon littéraire. Faire de Hugo le héros de cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle relèverait alors, pour reprendre l'expression de Pierre Laforgue comme le fait Naugrette, d'une « contrevérité officielle<sup>31</sup> » de l'histoire littéraire, tandis qu'ignorer l'œuvre de Delavigne, relève de l'éclipse totale. Ainsi, dans le Lagarde et Michard du XIX<sup>e</sup> siècle, Delavigne ne figurait déjà plus parmi les auteurs présentés.

Finalement, la sensibilité littéraire de Casimir Delavigne était-elle plutôt classique ou romantique ? Lui-même ne souhaitait pas se prononcer. Son œuvre, ballotée entre les deux mouvements littéraires, tomba-t-elle en raison du déséquilibre inhérent à cette position incertaine ? Il semble que la critique ait été déstabilisée par ces œuvres inclassables. La position de Delavigne quant aux courants littéraires de l'époque était subtile et complexe. L'article de Gabriel Lanvi, « Debates on the definition of romanticism in literary France (1820-1830) », confirme que les romantiques n'avaient pas voulu se définir comme appartenant à un mouvement littéraire distinct. Il ne faudrait considérer qu'un seul mouvement, qui aurait subi des changements, des mutations. Ce serait là une évolution naturelle, due au temps qui passe. Le classicisme devenu romantique – si on se permet de considérer que l'un est le futur de l'autre – ne serait donc pas une évolution si étrange que cela. Chose ironique, ce sont les Classiques qui poussèrent les Romantiques à concevoir une définition, créant par conséquent le romantisme. On peina cependant à nommer, définir, expliquer le mouvement :

The inability or unwillingness of the French romantics to define their genre was used against them by the classicists, both liberal and royalist. Their favorite argument contended that romanticism had in fact no existence since the romantics themselves could not define it<sup>32</sup>.

Hugo lui-même refusa de faire la distinction entre romantisme et classicisme, clamant que seul le génie de l'auteur comptait. Il en va de même pour Casimir Delavigne, comme le prouve la préface de sa pièce *Marino Faliero*, préface que l'on étudiera au Chapitre 2. Est-ce injuste de considérer Delavigne comme un auteur « de transition » ? Delavigne, celui qui usait

---

<sup>31</sup> Florence Naugrette, « Le drame romantique, un contre-modèle ? Sa place dans les histoires littéraires et manuels scolaires de la III<sup>e</sup> République », <<http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/10-05-29naugrette.htm>>

<sup>32</sup> Gabriel Lanvi, « Debates on the definition of romanticism in literary France (1820-1830) », Reviewed work(s), *Journal of the History of Ideas*, Vol. 41, No. 1, University of Pennsylvania Press Stable, Jan. - Mar., 1980.

encore des vers et des valeurs propres aux Classiques, prenait déjà un chemin plus aventureux lorsqu'il utilisait un vocabulaire plus fourni, plus moderne, s'approchant de la sorte d'images plus romantiques que classiques ; son œuvre s'inscrivait en conséquence au tournant même que prenait non sans mal la littérature française. Le romantisme était alors l'emblème de la liberté et de la nouveauté. Delavigne s'attirait cependant les foudres des critiques de chacun des deux courants, aussi n'a-t-il peut-être pas dépassé ce « tournant ». Il n'est pas à inscrire dans le futur du classicisme, mais bien dans ce présent trouble qui n'avait pas de nom : il est un rouage de la mutation.

En tenant compte de ce climat de changement, nous nous intéresserons à ce qu'est devenu Delavigne et à l'évolution de la perception de son œuvre. Casimir Delavigne s'est fait connaître jeune, il est devenu le protégé des Grands, il est parvenu à entrer à l'Académie française, il est devenu *le grand Favori* du public. Mais le vent a tourné. Si l'on parle encore de lui dans les années 1930, s'il est dans les manuels scolaires dans les années 50, il est loin d'avoir franchi les années 2000. Dumas reconnut l'admirer. Hugo s'est inspiré de lui pour la création d'*Hernani*. La critique jalouse de son époque n'a-t-elle pas fini par traquer les faiblesses de son style simplement par esprit de contradiction et pour ne pas céder à l'engouement de masse que sa poésie et son théâtre provoquèrent sur le public de l'époque ? Nous allons mettre en évidence la tragique évolution de son succès. Si en 1830 le nombre de représentations de ses pièces de théâtre s'est accru, le succès de Delavigne a par la suite fait l'objet d'une surprenante décélération. Que s'est-il donc passé ? Les étapes du succès du poète et dramaturge sont très clairement établies dans l'article de P. Berthier « Théâtre néo-classique ou théâtre juste-milieu ? Situation de Casimir Delavigne<sup>33</sup> ». Il s'agira dans cette thèse d'analyser ce succès digne d'un record de vitesse ainsi que les étapes de sa désagrégation et nous étudierons pour cela un certain nombre de critiques datées de son époque et des années qui ont suivi sa mort.

La critique fut parfois très sévère et souvent injuste, aux dires de Germain, le frère de Delavigne. Notons que ce sont pourtant les articles des critiques qui nous restent, plutôt que les réactions de vive voix d'un public ému sortant d'une salle. Il est en effet possible qu'à force de répéter que Delavigne était plus un technicien qu'un homme de passion, la critique ait fini

---

<sup>33</sup> « Théâtre Néo-classique ou théâtre juste-milieu ? Situation de Casimir Delavigne », Communication au XLIX<sup>e</sup> Congrès de l'association, Université de Picardie, Cahier de l'association internationale des études françaises, N°50, Mai 1998, pp. 159-175.

par composer une image déformée de l'œuvre de Delavigne ; à force de vulgariser l'expression d'abord politique d'auteur du juste-milieu. Delavigne serait tombé dans l'oubli parce que cette position inconfortable et imparfaite l'aura desservi auprès de la postérité.

Casimir Delavigne fut une *figure publique* du présent des années 1820. Fut-il trop modeste et trop sage pour ce rôle imposé ? Germain disait de Casimir qu'il était « un de ces hommes rares, à l'épreuve de la crainte, de l'intérêt ou de l'ambition<sup>34</sup> ». Parler de Casimir Delavigne comme d'une figure publique, c'est imposer une antithèse de taille : il s'agit là d'un auteur qui s'est fait connaître, un auteur dont on a joué et rejoué les mêmes pièces, un auteur dont on a beaucoup parlé, certes, mais qui préférait mettre en garde contre les méfaits de la popularité dans la pièce du même nom : la popularité rimait alors avec vice. Delavigne la fuyait, se retirait en famille pour éviter la foule, se retira plus loin encore, en Italie. Germain cite volontiers sa bonté de caractère, comme on a pu le voir, tandis que la critique y voit une certaine mollesse. C'est dans le discours de Sainte-Beuve, prononcé après la mort de Delavigne, en 1845, et d'après les dires de son frère Germain, dans la préface des œuvres complètes, que l'on peut trouver de nombreux détails sur la personnalité de Delavigne, laquelle marqua l'ensemble des Français comme les articles de presse le prouvent<sup>35</sup>. Et si cette trop grande humilité avait participé du snobisme qu'on fit de son œuvre par la suite ? Et si on avait confondu cette morale qu'il avait, cette sagesse, cette mesure, avec l'ennui d'un travail jugé trop scolaire ? Peut-être faut-il au peuple un renouvellement constant des divertissements, Delavigne restant fidèle à lui-même cessa peut-être d'intéresser ceux qui réclamaient encore « du spectacle et du sang<sup>36</sup> ». Si nous avons parlé de la personnalité de Delavigne, c'est que nous pensons qu'elle a quelque chose à voir avec le fait qu'on ne parle plus de lui aujourd'hui. Nous pouvons affirmer que malgré tout Delavigne est un homme à scandale. Il a fait couler l'encre de la critique, qui s'est déchaînée sur son cas, d'où le caractère absolument paradoxal du dossier de presse de ses pièces de théâtre. Qu'on l'encense ou qu'on le blâme, ou bien même parfois les deux à la fois dans une même critique, nous avons pu constater qu'il est loin d'avoir laissé indifférent.

Faut-il vraiment, comme le disait Pierre Abraham, ne considérer l'œuvre de Casimir Delavigne, notamment son théâtre, que comme un « théâtre-médicament », destiné à freiner l'infection romantique ? Il nous semble plutôt que Casimir Delavigne est un auteur

---

<sup>34</sup> Germain Delavigne, Préface aux œuvres complètes de Casimir Delavigne, *Œuvres complètes*, t. 4.2, Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, Paris, 1877-1881.

<sup>35</sup> Dans les critiques de *la Fille du Cid*, celle de Janin par exemple, Delavigne apparaît comme plein de réserve et de modestie, on dit de lui qu'il était « naïf, aimable et rougissant, et même ayant trop bon cœur ».

<sup>36</sup> Comme le démontre Saint Augustin dans son texte sur les gladiateurs Saint Augustin, *Confessions*, livre VI, 13.

inclassable, dont l'œuvre constitue une originalité historique et littéraire. Nous avons choisi Casimir Delavigne comme sujet d'étude parce que son œuvre nous a semblé originale, surtout parce que dans les écrits de cet auteur du XIX<sup>e</sup> siècle on trouve tant de traits qui rappellent le classicisme littéraire. L'ambiguïté si peu stratégique en apparence de la situation de cet auteur – Sylvain Ledda parle de Delavigne comme « grain de sable dans la machine bien huilée des genres » – incitait à la recherche.

La presse de l'époque devait nous apporter quantité d'informations et si Patrick Berthier<sup>37</sup> et Sylviane Robardey-Epstein<sup>38</sup> avaient commencé le tri et l'analyse de la quantité d'articles de presse concernant Delavigne, il restait encore beaucoup à lire. Afin d'entreprendre cette recherche, nous avons commencé par étudier *La Fille du Cid*, à l'occasion du colloque de Rouen. Or, il s'agit d'une des dernières pièces de Casimir, puisqu'elle est datée de 1840, et nous nous avons pris conscience en l'étudiant qu'il s'agissait là d'une pièce hybride : intéressante, mais bancal par certains côtés. Surtout, elle n'a pas du tout fait l'unanimité et a même fait crier au scandale. Aussi avons-nous commencé par lire des critiques excessivement sévères, qui ont pu nous faire douter quant à la qualité et au talent des œuvres de Delavigne. Après avoir parcouru des journaux et revues tels que *La Presse*, *Le constitutionnel*, *Le Journal des débats*, *Le journal des artistes* de diverses époques, nous avons décidé de reprendre nos recherches dans un ordre chronologique. Nous avons par conséquent étudié les œuvres de Delavigne une par une et nous avons ainsi mieux compris l'évolution de son écriture. Les actes du colloque de Rouen sont les fondations de notre travail. Ils sont le fruit d'un questionnement au sujet de l'histoire littéraire et de son enseignement dû à l'impasse faite sur l'œuvre de Delavigne. Dans les années 70, Jean Vidalenc<sup>39</sup> le présentait déjà comme « Un orléaniste oublié ».

Si notre étude cherche à contribuer au débat concernant l'histoire littéraire et son enseignement, il est également important de souligner que l'œuvre de Delavigne est également intéressante pour elle-même. Cette perspective est celle considérée notamment par Kosík :

---

<sup>37</sup> Voir Patrick Berthier, *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1997, t. 1, pp. 447-462.

<sup>38</sup> Sylviane Robardey-Epstein, « Regards sur l'œuvre dramatique de Casimir Delavigne tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle » in *Le miel et le fiel : la critique théâtrale en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie, Paris, PUPS, (coll. Theatrum mundi), 2008, p. 147-158.

<sup>39</sup> Jean Vidalenc, « Un orléaniste oublié : Casimir Delavigne », in *Histoire et littérature : les écrivains et la politique*, sous la direction de Françoise Joukovsky et Alain Niderst, Paris, PUF, 1977, p. 111.

[...] toute œuvre d'art possède un couple de caractères indissociables : elle exprime la réalité, mais elle est aussi constitutive d'une réalité qui n'existe pas avant l'œuvre et à côté d'elle mais précisément dans l'œuvre et elle seule<sup>40</sup>.

Mais l'œuvre est tout autant intéressante une fois replacée dans son contexte historique. Cet effort de situation relève cependant d'un travail, ce dont Jauss témoigne :

Ces deux écoles [.....] sont d'accord sur un point, et un seul : [...] Elles ont tenté de résoudre en en suivant des voies diamétralement opposées le même problème : comment réinsérer dans le contexte historique de la littérature le fait littéraire isolé, l'œuvre littéraire apparemment autonome ? comment les saisir en tant qu'événements, que témoignages sur un certain état de la société ou que moments de l'évolution littéraire<sup>41</sup> ?

Il nous est apparu que le problème posé par Delavigne pouvait trouver sa solution dans l'étude de la réception de ses œuvres. L'importance de son lectorat, de son public et des commentateurs de ses œuvres nous parut par conséquent capitale, ce que confirme Jauss :

En d'autres termes, la littérature et l'art ne s'ordonnent en une histoire organisée que si la succession des œuvres n'est pas rapportée seulement au sujet producteur, mais aussi au sujet consommateur – à l'interaction de l'auteur et du public<sup>42</sup>.

C'est la confrontation des différents écrits constituant le discours sur Delavigne qui nous a permis d'éclairer le contexte de composition et de réception des œuvres de cet auteur et de mieux comprendre comment le situer dans son siècle et quelle fut sa place dans la bataille littéraire opposant les romantiques et les classiques.

En ce qui concerne le choix du corpus, nous avons hésité à ne travailler qu'avec le théâtre pour le réduire, mais cela nous a finalement paru impossible lorsque la poésie de Delavigne nous est apparue plus romantique que le théâtre, et nous souhaitons comprendre ce qui est romantique chez Delavigne puisque son rapport aux deux mouvements est compliqué et mérite explications. Nous avons par ailleurs pu démontrer par la suite qu'il y avait une évolution de son style et des thèmes abordés par ses œuvres au cours de sa vie d'auteur. Il aurait également été possible de produire une éventuelle biographie mais il nous a semblé que

---

<sup>40</sup> Karel Kosík, *Die Dialektik des Konkreten*, Francfort, 1967 (*Theorie 2*), p. 123.

<sup>41</sup> Jauss, *op. cit.*, p. 34

<sup>42</sup> *Idem*, pp. 42-43

cette approche de Delavigne nous permettrait moins d'analyses. Afin de les mener à bien nous avons trié les articles de presse mentionnant Delavigne en fonction des opinions qu'ils soutenaient. Des constantes se sont dégagées et de la confrontation de ces articles et nous ont permis de mieux comprendre le « cas » Delavigne. L'idée était également de montrer à travers les avis des artistes contemporains que cet auteur était totalement intégré au paysage artistique du XIX<sup>e</sup> siècle et qu'il était même pour les autres artistes une référence.

La visée première de cette étude est de mettre sous les projecteurs un auteur tombé dans l'anonymat, apporter des informations sur son œuvre et situer Delavigne dans le paysage littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans un premier temps nous chercherons à étudier le rayonnement de Delavigne et à le situer dans le contexte historico-politique de l'époque afin de mieux comprendre la teneur de ce rayonnement et l'utilisation que l'on a pu faire de son image et de son œuvre (Chapitre 1). Afin de l'inscrire dans l'histoire littéraire européenne, nous parlerons ensuite de la question de l'intertextualité et des auteurs qui ont pu influencer Delavigne et de ceux qu'il a influencés (Chapitre 2). Delavigne était contemporain de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Théophile Gautier... Tous avaient lu Byron et Shakespeare. Le talent de Casimir Delavigne était-il celui de la réécriture ? Nous étudierons l'image que les auteurs contemporains de Delavigne avaient de lui et nous confronterons par ailleurs les carrières de Delavigne et du peintre Delaroche afin de mieux comprendre pourquoi on les compara si souvent. Nous définirons par ailleurs six cas de réception de son œuvre, que nous expliquerons au Chapitre 3. Nous avons choisi de suivre les différentes étapes de la production d'une œuvre, depuis l'étape de la censure jusqu'à celle de la représentation, lorsqu'il s'agit d'une pièce de théâtre – et dont le dernier échelon est la postérité. Ceci nous permettra d'étudier différents publics et leurs réactions face aux œuvres de Delavigne et nous amènera à analyser le contexte politique, social et littéraire de l'époque où l'auteur a exposé ses œuvres à un public dont le goût était en pleine évolution.

Au terme de cette étude, nous serons ainsi à même de déterminer quelle fut la perception que l'on eut de Casimir Delavigne et de son œuvre et comment elle a évolué dans le temps, avec les changements déterminants des années 1830 ; nous proposerons enfin des hypothèses afin d'expliquer les raisons pour lesquelles Delavigne est progressivement tombé dans l'oubli.

## CHAPITRE 1

### Delavigne et son siècle

---

Dans ce chapitre nous analyserons l'intensité du rayonnement de Delavigne et le situerons dans le contexte historico-politique de son époque. Après avoir étudié la réponse au discours de réception de Delavigne à l'Académie française composée par Auger, nous montrerons en quoi par sa démarche poétique l'écrivain libéral Delavigne s'inscrivait bien dans son époque et comment il répondait aux attentes de son public. Nous étudierons ensuite son rapport à l'histoire et ce que prouve l'existence des parodies de l'œuvre de Delavigne. Ces analyses permettront enfin de réfléchir au rôle que l'on a donné à Delavigne dans la bataille entre les Classiques et les Romantiques.

Le rayonnement de Casimir Delavigne se traduit de différentes façons : la presse et ses contemporains ont laissé des écrits qui ont valeur de témoignages. Les parodies qui ont repris les pièces de Delavigne comme hypotexte constituent par ailleurs une forme de réception, laquelle prouve également ce rayonnement, ce que nous allons développer. Ensuite, ça et là dans la production littéraire et culturelle de l'époque, la façon dont on le cite dans les anthologies et essais où on choisit ses œuvres pour références traduit une célébrité certaine. Les éloges, comme celui de Paul-Antoine Cap. (1847), ou bien anthologies telle celle publiée par A. Desrez (1836) en sont un bon exemple. Cette anthologie fut par ailleurs publiée dans la collection intitulée « Panthéon littéraire, collection universelle des chefs-d'œuvre de l'esprit humain », ce qui montre que l'œuvre de Delavigne fut considérée digne d'appartenir à ces chefs-d'œuvre. Le fait que l'on ait traduit ses œuvres dans différentes langues est une autre manifestation de sa célébrité. Ainsi Vidalenc explique qu'

En 1824, une édition nouvelle s'augmentait d'une messénienne supplémentaire dédiée à Lord Byron [...]. Cette œuvre fut d'ailleurs traduite en anglais dès 1824, et amorça la liste des nombreux ouvrages de Casimir Delavigne qui furent ainsi diffusés dans divers pays étrangers<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Jean Vidalenc, *op. cit.*, p. 111.



Vidalenc fait en effet le lien entre le fait que la notoriété de Delavigne ait perduré et la traduction de ses œuvres :

La notoriété de Casimir Delavigne devait cependant durer jusqu'à la fin du siècle et ses œuvres eurent en outre une incontestable fortune à l'étranger où certains connurent des succès en traduction. Si la Messénienne consacrée à Lord Byron justifiait aisément une traduction en anglais et s'il en était de même pour celle des « Enfants d'Edouard », de même que, par le choix du sujet, la traduction en espagnol de « La fille du Cid ». Mais on est bien plus embarrassé pour expliquer, en dehors de l'intérêt apporté par les hommes du temps à la pensée de Casimir Delavigne, et à la valeur de ses écrits, les traductions en espagnol de l'« Ecole des vieillards » dix-sept ans après sa création, en 1838, alors que « Marino Faliéro » l'avait été trois ans plus tôt, ou encore celle de « Louis XI ». De même, « la popularité » fut traduite en allemand et on traduisit en 1894 l'opéra de Charles VI en hollandais pour des représentations à Amsterdam soixante ans après la traduction en espagnol. [...] Et ses œuvres complètes furent rééditées tous les dix ans de sa mort jusqu'en 1880<sup>44</sup>.

Nous pouvons donc affirmer que l'œuvre de Delavigne intéressa les hommes de lettres d'autres pays que la France et leurs traductions tardives sont la preuve de l'étendue de son rayonnement.

## A- Delavigne, une véritable célébrité de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

### 1) Une étoile montante

L'entrée de Casimir Delavigne à l'Académie française est une preuve de la reconnaissance que lui accordaient ses pairs. Reconnaissance qu'il obtint jeune, puisqu'il n'avait que 32 ans au moment où on décida de le compter parmi les membres de l'Académie, en 1825. Spitzer notamment présente Delavigne comme un petit prodige. Lorsqu'il commente la « remarkable career of Delavigne », il ne manque pas de rappeler que *les Messéniennes* furent « published to immense acclaim in 1815, when he was twenty-two, and opened the road to the cultural summit of the Academy, which he attained at the green age of thirty-two ». En démontrant la complexité et difficulté du système de concours français (« innumerable exams and competitions »), il inclut Delavigne dans les « precocious

---

<sup>44</sup> *Id.*, pp. 119-120.

superstars », les « schoolboy champions ». Delavigne apparaît dans son discours comme un compétiteur bien à sa place dans cette jeune génération en quête de succès littéraires.

Beyond the circle of the precocious superstars, there were many who shared a collective self-regard shaped by the experience of competitive success. Their future had been authenticated in the arena of the *concours*, in the innumerable exams and competitions that characterized French culture in and out of school. The small universe of the *lauréats de concours* was also a constituent of the personal network, as schoolboy champions first met and measured each other in classroom competitions or in the great *concours généraux* of the Paris lycées. The circumstances under which they experienced the successes of a stage of elite apprenticeship led them to confuse it with a decisive generational conjuncture that would transform culture<sup>45</sup>.

Les expressions que Spitzer utilise lorsqu'il s'agit d'évoquer la carrière de de Delavigne sont extrêmement mélioratives : ainsi il affirme que Delavigne « stole the show<sup>46</sup> » du concours de 1817<sup>47</sup> et déclare que le poète était un « infant prodigy<sup>48</sup> » tandis qu'il parle de ses premières œuvres. Les *Messéniennes* sont qualifiées de « smashing success<sup>49</sup> », ce qu'il explique en disant qu'elles étaient « perfectly tailored to the historical moment<sup>50</sup> ». Il affirme que « anyone had an opinion on Delavigne<sup>51</sup> ». Enfin, il montre bien que Delavigne et Hugo furent en compétition et le situe historiquement et artistiquement ainsi par rapport à ce dernier lorsqu'il déclare que le recueil « brought Delavigne into the Académie française at the age of thirty-two and made him the nonpareil poet and playwright of the early Restoration, even after Hugo's brilliant star flashed into the literary galaxy<sup>52</sup> ».

Le discours de réception que Delavigne prononça à l'occasion de son entrée à l'Académie française lui permit d'exposer quelques idées concernant sa conception de la littérature. « N'oublions pas surtout que le premier devoir de l'écrivain est le respect pour la langue », déclara-t-il le 7 juillet 1825<sup>53</sup>. Nous pouvons trouver là le peu de théorie que Delavigne aura bien voulu livrer. Il semble que sa conception de l'évolution de la langue ne plut pas à tout le monde pour autant. Ainsi, un article du *Journal des débats* portant sur son

---

<sup>45</sup> A. B. Spitzer, *op. cit.*, p. 31-32.

<sup>46</sup> *Idem.*, p. 217.

<sup>47</sup> Le sujet était « Le Bonheur que procure l'étude dans toutes les situations de la vie ».

<sup>48</sup> Spitzer, *op. cit.*, p. 279.

<sup>49</sup> *Idem.*, p. 280.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>53</sup> <<http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-casimir-delavigne>>

entrée à l'Académie relève que son discours élaboré « Quelques théories, consciencieuses [...] mais légèrement hétérodoxes sur le respect dû aux règles de l'art dramatique, ont terminé le discours » ; on fut surpris en effet d'entendre le nom de Shakespeare et Goethe accolés au nom de Sophocle. Ceci n'empêcha pas Delavigne d'être élu (presque) à l'unanimité, chose que n'obtint jamais Dumas par exemple. Dans sa réponse au discours de M. Delavigne, Auger<sup>54</sup> témoigne de cette reconnaissance :

Monsieur, une circonstance glorieuse a marqué votre élection, c'est la presque unanimité de ces suffrages qui se sont réunis en votre faveur du premier coup et sans la plus légère hésitation. Il faut sans doute rétribuer principalement au nombre et à l'éclat de vos succès ; mais il est juste aussi d'y voir un fait honorable pour l'Académie elle-même.

Pour faire l'éloge de Delavigne, Auger emploie des expressions comme « votre gloire » ou « un tel phénomène » et se montre impressionné par son talent en dépit de son jeune âge. Il présente Delavigne comme l'élu de son prédécesseur :

Les délassements de M. Ferrand, Monsieur, ont été vos travaux ; ce qui fit son plaisir a fait votre gloire. Les jeux brillants du théâtre furent votre première passion, et une tragédie le premier essai de votre plume. Je ne l'ai point oubliée, cette tragédie de *Polyxène*, qu'un enfant lut un jour en ma présence. Elle était au-dessus de votre âge alors si tendre, autant que lui sont supérieures à elle-même les productions de votre maturité précoce. Un tel phénomène ne pouvait manquer d'attirer sur vous les regards et les bontés d'un homme que les soins d'une grande administration laissaient sensible aux plaisirs de l'esprit, et qu'on voyait alors rassembler sous son abri protecteur une colonie de jeunes écrivains, moins bien traités de la fortune que de la nature, que le prix d'un léger travail affranchissait des soucis de l'existence.

Le terme « briller » revient dans sa réponse lorsqu'il évoque *le Paria* : « Votre composition, d'un genre neuf, brille surtout par de savants contrastes ». Il fait par ailleurs de Delavigne un novateur lorsqu'il affirme que

Les *Vêpres siciliennes* furent le premier ouvrage par lequel votre nom devint un nom public. Elles furent à la fois l'inauguration d'un nouveau théâtre et d'une nouvelle renommée. [...]. Votre muse jeune et hardie ne recula pas devant ce sujet plein de difficultés et d'écueils.

---

<sup>54</sup> Réponse de M. Auger au discours de M. Delavigne, discours prononcé dans la séance publique, le jeudi 7 juillet 1825, Paris Institut de France. <<http://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-casimir-delavigne>>

Afin de déclamer ce qu'il admire dans l'œuvre de Delavigne, Auger multiplie les exclamatives :

[...] mais sur cette trame déliée, dont les fils sont tendus et croisés avec un art qui trompe sur leur ténuité, quelle variété de figures originales et de situations piquantes ! quelle profusion de traits fins et délicats ! que d'esprit, de malice et de goût dans vos plaisanteries ! que votre jeune poète est noble en son courroux contre les comédiens ! qu'il est sincère dans son amour pour les lettres, que peut seul égaler son amour pour Lucile ! qu'il est naïf, intéressant à la fois et amusant dans ses joies et ses douleurs si vives ! Ce rôle, on le sent, a été fait avec complaisance, avec amour, et, par un motif que je laisse deviner, je serais peu surpris, qu'il fût l'objet de votre prédilection secrète.

Il n' impose aucune ombre au talent de Delavigne, au contraire, il admire ses choix littéraires qu' il qualifie de « hardis ».

Votre muse, Monsieur, semble se plaire dans les entreprises hardies. Les difficultés d'une position personnelle ne vous intimident pas plus que celles d'un sujet ; ou plutôt on dirait que vous cherchez les unes et les autres, afin d'en triompher. [...] Un peu plus tard, sans vous embarrasser de votre âge encore si éloigné des tristes années de l'expérience, vous ne craignez pas de faire, plus gravement, la leçon aux vieillards qui n'ont pas mis à profit celle du temps.

Auger était donc favorable à la « liberté sage » que revendique Delavigne à la fin de son propre discours de réception. L'expression, proche de l'oxymore, représente bien son ambition littéraire.

Ainsi, messieurs, la pureté du langage et la candeur dans l'expression de la pensée donnent aux ouvrages de l'esprit ce charme qui en établit d'abord les beautés originales, et cette vérité qui les fait vivre toujours. Mais, pour que les tableaux soient fidèles, pour que les vices du siècle s'y montrent sans voile, et que la tragédie, plus sincère, deviennent une représentation animée de l'histoire, les lettres réclament l'appui d'une liberté sage<sup>55</sup>.

En applaudissant cette conception du style Auger attribue la réussite de Delavigne à des choix qu'il juge justes. Entre autres, il salue aussi la capacité de Delavigne à se défendre par le rire.

---

<sup>55</sup> Delavigne, *Œuvres complètes*, 1855, pp. 552-556.

Il y voit une audace intellectuelle réussie parce qu'intelligente : « Débutant dans la carrière dramatique, vous osez faire, en riant, la guerre à ceux de qui va dépendre le sort de vos ouvrages ». A l'aide d'hyperboles il déclare le succès complet de Delavigne, succès indéniable dont il donne la raison : « Tout vous a réussi, tout devait vous réussir, parce que vos projets, conçus par l'audace, sont toujours dirigés par la raison et exécutés par le talent. » Tandis qu'il revient dans le détail sur chacun des succès de Delavigne, il explique notamment celui de *l'École des Vieillards* :

Dans la comédie de *l'École des Vieillards*, l'observation des mœurs découvre et nous fait voir un horizon beaucoup plus étendu ; ce n'est pas une exception, une variété que cette pièce décrit ; c'est une grande et intéressante partie des relations naturelles et sociales qu'elle embrasse : aussi son succès théâtral a-t-il été plus universel et plus prolongé.

Auger ne témoigne pas seulement de la reconnaissance que l'Académie accorde à Delavigne, il montre également celle du public :

Que dirais-je du talent souple et nerveux, brillant et pur, qui éclate en cette nouvelle production ? Quels éloges ne seraient pas surpassés d'avance par cette vogue populaire, cette affluence toujours égale, ces applaudissements, ces acclamations qui semblent incessamment renaître d'elles-mêmes ? En cette occasion, le public a parlé trop haut, pour qu'après un tel concert, les efforts d'une voix isolée ne parussent pas superflus et presque ridicules.

Quant au succès des *Messéniennes*, il fut tel, qu'Auger ne prend même pas la peine de le mentionner, il se contente d'une périphrase et interrogative éloquente :

Les quatre grands ouvrages dont vous avez enrichi l'une et l'autre scène, ne sont pas, Monsieur, vos seuls titres à la célébrité, aux honneurs littéraires. Pourrais-je ne pas rappeler ici ces chants de colère et de douleur où vous déploriez les maux que venait d'attirer sur la France l'ambition d'un homme, et que pouvait seul réparer le retour de l'antique famille de nos rois ? L'amour de la patrie et d'une sage liberté, la haine du joug étranger et des dissensions intestines, ces nobles sentiments qui vivent au cœur de tous les Français, vous ont inspiré de beaux vers dignes de Tyrtée ou de Simonide.

Ainsi Auger, pour terminer sa réponse au discours de Delavigne, rappelle qu'on ne reconnaissait pas seulement le talent de Delavigne, mais qu'on lui était également reconnaissant d'avoir chanté pour la France ce qu'elle avait besoin d'exorciser, ce qui

contribue à faire de Delavigne non seulement un élu, mais surtout une figure unique au talent certain. En tant que figure publique il adressait des messages d'ordre politique à travers son art, ce qui montre qu'il tenait compte des problématiques de son temps et y revendiquait sa place.

2) La place de Delavigne dans le contexte esthétique et historico-politique de son époque.

i- Casimir Delavigne, un auteur bien inscrit dans son époque.

Pour comprendre l'incroyable succès des *Messéniennes* de Delavigne, il faut sonder l'intention de l'auteur et la mettre en perspective avec l'intention générale artistique de l'époque à laquelle il a écrit. Si le « Je » de l'auteur ne s'exprime pas autant dans ce premier ouvrage que dans son dernier recueil poétique ou bien dans les écrits des auteurs cent pour cent romantiques, il y exprime toutefois un lyrisme qui traduit l'expression de son ressenti face à l'actualité d'un pays qui est le sien. Or, comme le montre Stendhal, « L'écriture du moi [...] dresse le portrait d'un autre moi, un moi qui sort de son enfermement, de ses limites, qui s'approprie l'espace collectif et qui devient lui-même un espace social<sup>56</sup>. » Corinne Pelta<sup>57</sup> montre en effet qu'il y a un lien particulier entre l'individu et la société. De l'individu – le poète Delavigne – à l'ensemble de ceux qui forment la société française un lien fut bel et bien tissé par l'auteur, à l'aide de la poésie. On sait que Delavigne ne fut pas le seul dans cette démarche, ce fut également le cas notamment de Béranger. C. Pelta montre ensuite que le moi de chacun peut agir sur la société. Aussi peut-on considérer que tous deux répondent au processus décrit par C. Pelta, où « Le moi se vide de son individualité et va remplir l'espace collectif : il s'ajoute aux multiples moi qui s'écrivent au même moment et s'agrège au collectif dans la reconnaissance d'une pratique sociale<sup>58</sup> ». Ce rapport entre l'individu et la société peut être d'ordre politique et C. Pelta explique que chacun peut donc avoir un rapport politique à l'autre dès lors qu'il agit sur la société :

Le « je » entretient un rapport éminemment politique à l'autre, la suprématie du « je » s'articule avec la suprématie du collectif, et pose le problème

---

<sup>56</sup> Stendhal, in ouvrage Corinne Pelta « L'écrivain libéral : un éducateur du peuple », *Le romantisme libéral en France 1815-1830*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 19.

<sup>57</sup> Corinne Pelta, *op. cit.*

<sup>58</sup> C. Pelta, *Idem*, p. 21.

central du politique, de la coexistence de l'individu et du collectif. Comment maintenir la spécificité de chacun dans le collectif ? Comment préserver les droits de l'individu et les droits de tous, de la collectivité<sup>59</sup> ?

C. Pelta définit alors le romantisme libéral comme « un acte de visibilité du moi et un acte de visibilité sociale ». Il s'agit de se comprendre soi à travers l'histoire collective, de lire et expliquer ces événements vécus par tous. Chaque auteur reconnaît alors une fonction utile à la littérature et Delavigne s'inscrit bien dans cette démarche : sa poésie avait vocation à avoir un effet sur la société et c'est en partie dans ce but qu'il a choisi des sujets historiques. C. Pelta confirme par ailleurs que

Si l'écriture du moi écrit le moi collectif, la reconnaissance en soi et dans la société de la multiplicité, elle écrit aussi l'histoire.

Si comme le dit C. Pelta « Le rapport à l'histoire devient un rapport aussi intime que le rapport à soi<sup>60</sup> », alors le lyrisme de la poésie de Delavigne appliqué à des événements collectifs ne pouvait que toucher profondément son lectorat parce que sa teneur pathétique venait de la sensibilité de l'auteur, de son ressenti, de son intériorité donc, et chacun dut y voir une forme de sincérité. Ainsi s'explique la raison pour laquelle on considéra que le poète parlait au nom de tous et exprimait avec douleur et beauté ce que les non poètes ressentaient alors.

Un poète comme Delavigne devait faire face à une autre forme de collectivité que son lectorat ou ses spectateurs : la presse, opinion elle-même et génératrice d'opinions. Or, d'après C. Pelta<sup>61</sup>

L'opinion publique est l'aboutissement, le résultat – mobile – de toutes les opérations individuelles qui, entrant dans le processus collectif de transformation, viennent tracer un territoire commun, qui reflète non pas la réalité de chacun mais une réalité modelée par chacun, par son imaginaire et sa raison. Ainsi l'opinion publique est le *produit* le plus tangible, le plus extrême de la structure réfléchissante qui rassemble l'individu et le collectif [...].

La presse permettait un retour, par son discours, de l'activité artistique de l'époque. Pour C. Pelta, la presse est « une extension de la parole de l'homme » et même « un droit naturel ». Elle a par ailleurs une voix, tout autant que le poète, et entretient elle aussi un rapport

---

<sup>59</sup> C. Pelta, *op. cit.*, p. 22.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>61</sup> Pelta considère par ailleurs que « l'opinion publique est une production sociale illimitée », *Idem*, p. 101.

politique : « La presse crée un espace public de parole qui rassemble les citoyens et les rapproche du pouvoir<sup>62</sup> », déclare-t-elle. L'activité poétique de Delavigne peut donc être perçue comme une action artistique qui a eu un effet sur la collectivité, dans la mesure où elle a provoqué à la fois la réaction de la presse et a conquis l'opinion publique.

C. Pelta n'analyse pas le cas de Delavigne en particulier, mais de l'écrivain libéral. Ce qui concerne l'écrivain libéral s'applique cependant à Delavigne. Ainsi, en tant qu'écrivain libéral, Delavigne lui aussi

[L'homme libéral] puise dans l'espace collectif une manière intérieure, il va chercher des actions, des pensées, des sentiments, des sensations, des désirs qui sont extérieurs à lui mais qu'il relie à sa propre intériorité dans une continuité expérimentale. Il élargit le champ de son expérience intérieure en observant l'histoire intérieure des hommes, en examinant leurs affections, leurs élans, leurs déterminations, leurs idées. Il les voit dans leur successivité, dans leur développement<sup>63</sup>.

L'expérience de la réflexion et de l'écriture oblige l'écrivain à un certain recul qui lui permet une vision plus large et ce recul lui permet de comprendre les événements car, comme le dit C. Pelta, il « comprend les raisons cachées ».

Le contexte politique dans lequel Delavigne a composé ses œuvres justifie les sujets qu'il a pu choisir et détermine la mentalité d'une génération aux attentes artistiques définies. On ne sait trop si c'est Delavigne qui s'est donné une mission poétique – intrinsèquement politique – ou si c'est la collectivité que constituait son lectorat qui la lui avait imposée. C. Pelta nous livre par ailleurs les clefs pour saisir ce qu'était ce contexte politique :

Il faut tourner nos regards vers la Révolution française, cet événement si proche pour les hommes de la Restauration, pour les tourner aussitôt vers l'homme, et contempler cet « imposant tableau » où est concentrée toute l'étendue de l'activité intérieure des hommes. Les libéraux, fascinés et effrayés, y reviennent sans cesse. Les ouvrages sur la Révolution se multiplient sous la Restauration, résonnent en d'innombrables échos dans les journaux qui viennent développer cette production déjà considérable. Même les ultra-royalistes écrivent sur la Révolution, certes pas pour la glorifier, néanmoins ils participent à ce travail de construction de la mémoire collective en suscitant la réaction des libéraux, qui se saisissent immédiatement de ces brochures et de ces livres, s'empressent de les critiquer et de refaire inlassablement le débat autour de cet événement terrible mais nécessaire et inéluctable. Cette expérience collective se poursuit en chacun et vient enrichir son expérience individuelle. [...] Ces « passions humaines », visibles dans l'histoire doivent montrer à l'homme

---

<sup>62</sup> *Idem.*, p. 82.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 89-90.



ses propres passions ; il se les accapare, elles font partie de sa propre expérience intérieure et font naître des interrogations sur son être individuel, intime<sup>64</sup>.

Il n'est donc pas surprenant que Delavigne ait choisi de mettre en scène une révolution avec sa première pièce, *Les Vêpres siciliennes* ni qu'elle fût un succès. Pour Augustin Thierry,

L'histoire est [...] ramenée à un questionnement moral. Il recherche essentiellement en lui l'homme moral et en appelle à la question « que dois-je être ? »

Ceci convient également parfaitement à l'intention artistique de Delavigne. Elle se traduit par exemple dans *la Popularité*, lorsque Delavigne met en garde contre l'orgueil qu'elle entraîne, ou bien dans *l'Ecole des Vieillards*, où il interroge le mariage. Il faut cependant également considérer que Delavigne écrivait pour lui-même : c'est le cas avec *Les Comédiens*, revanche personnelle, et *La Princesse Aurélie*, composée pour Elisa, et non pour la collectivité. Aussi, l'utilisation des poèmes de Delavigne dans les anthologies scolaires dans un but pédagogique est-elle indépendante de l'intention d'un poète que l'on fit figurer dans pareilles ouvrages davantage pour ce qu'il représentait. Ainsi le poème « La mort de Jeanne d'arc » figure-t-il dans l'anthologie intitulée *Le poète de la jeunesse, ou choix de poésies morales et religieuses à l'usage des Maisons d'éducation*<sup>65</sup>.

Le choix du sujet de ce poème répondait par ailleurs aux attentes du lectorat de l'époque. C. Pelta montre en effet que la société d'alors avait besoin de se reconstruire autour de figures fortes, qui devinrent par la pratique artistique de véritables mythes.

Les libéraux cherchent dans l'histoire des modèles, des exemples d'hommes, de nations, pour indiquer la direction à suivre. Leur besoin de points de repère s'affirme ainsi, leur peur du vide, leur peur de rebâtir sur du néant retentissent. Mais à vouloir trouver des modèles, ils créent des personnages. L'exemple de Napoléon est à ce titre très révélateur, à la fois catalyseur de répulsion et de fascination, il incarne les désirs exacerbés de l'homme romantique libéral qui aspire à se dépasser. L'histoire fournit alors la matière de son dépassement, le revêt d'un caractère héroïque. Un individu incarne l'expérience collective, il porte le « génie de leur époque<sup>66</sup> » (Constant).

Jeanne d'arc comme Napoléon sont deux figures emblématiques qui ont marqué les Français et que Delavigne a reprises dans ses œuvres afin de fédérer son lectorat. *Les Messéniennes*

---

<sup>64</sup> C. Pelta, pp. 90-91.

<sup>65</sup> A. Gand Ed., 1838.

<sup>66</sup> C. Pelta, pp. 93-94.

eurent l'effet escompté puisque Delavigne répondait là à un besoin et livrait les modèles attendus et propices à une héroïsation. A travers ces êtres fascinants incarnés grâce à la littérature, le poète permettait à ses lecteurs d'accéder à l'essence de la Nation et d'*être* la nation, puisque chacun en fait partie :

A. Thierry : Ne nous laissons pas séduire par à l'ambition indiscrete de faire faire à la France ce qui est bien, faisons-le ; n'est-ce pas nous qui sommes la France<sup>67</sup> ?

La Nation est personnifiée, comme le montre Constant, elle s'unifie, observe, analyse, s'exprime. Delavigne a marqué les esprits parce que l'intensité du *pathos* de ses *Messéniennes* a traduit à la perfection cette idée.

La société de l'époque alla jusqu'à transférer l'héroïsation de ces personnages forts en faisant du poète le relais réel de ses aspirations. Ainsi, Béranger, comme Delavigne, furent portés aux nues. C. Pelta consacre ainsi Béranger comme « l'écrivain libéral modèle » et tout ce qu'elle écrit à son sujet est valable pour Delavigne. A travers les chansons de Béranger les idées libérales

[...] cessent d'être des abstractions ; le citoyen devient un homme. L'écrivain libéral se constitue en modèle pour le peuple : il incarne le citoyen, tel que doit être tout homme. Mais en même temps le libéralisme *héroïse* cette incarnation : l'écrivain citoyen devient un héros moderne, sur le modèle du héros populaire incarné par Béranger plus que par le peuple lui-même. Ecrire est un acte de courage, de bravoure, où l'homme affirme sa liberté, sa force. C'est un exploit non seulement esthétique, mais social et politique. En célébrant la gloire de Béranger les écrivains célèbrent leur propre gloire. La figure de Béranger leur renvoie leur propre statut d'écrivain, elle l'aide à se constituer, à se définir. L'image de l'écrivain citoyen ainsi cristallisée affermit le statut de l'écrivain romantique libéral, elle exalte sa propre image et héroïse son propre statut<sup>68</sup>.

On attendait aussi de la littérature qu'elle mette en scène la lutte des classes : « En introduisant dans l'histoire la notion de lutte des classes, Guizot fait de la société un espace de représentation de la violence<sup>69</sup> ». La bourgeoisie notamment, prenait de l'importance : « Ainsi la bourgeoisie tend à s'élargir, à devenir pour les libéraux de la Restauration l'image recentrée

---

<sup>67</sup> Pelta, *op. cit.*, p. 92.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 197.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 139.

de la nation vers laquelle tous les intérêts de la société convergent<sup>70</sup> ». *Le Paria* pourrait bien mettre en scène cette lutte des classes, tandis que *L'Ecole des Vieillards* montrerait plutôt la nouvelle place de cette bourgeoisie.

Par ailleurs, C. Pelta montre que la contradiction est une caractéristique du romantisme libéral. En cela Delavigne est bien dans l'esprit son siècle puisque son rapport aux mouvements littéraires semble contradictoire. Pour montrer la complexité des tendances de l'époque, C. Pelta affirme même que « Certains libéraux rejettent romantisme mais tout de même une forme de romantisme libéral ». Cette époque est « Un temps de passage, où les vieilles formes ne sont plus, et où les nouvelles ne sont pas encore, où le genre humain se cherche et doute ». Delavigne, par ses *Derniers Chants*, répond à la volonté de l'écrivain romantique libéral qui « veut voir, comme le dit Constant, 'l'action de la société sur les passions et sur les caractères', il veut voir comment 'la force morale de l'homme s'agite et se déploie' sous son emprise. » Ceci se traduit dans des poèmes tels « Memmō » ou bien « le Prêtre ». C. Pelta évoque surtout la douleur, qu'elle présente comme « un lien social, un lien égalitaire<sup>71</sup> » et elle affirme que « Ce n'est pas seulement la raison qui fonde la société mais c'est aussi la compassion<sup>72</sup> ». Il est donc question de catharsis : « Le spectacle de la douleur sociale agit sur l'homme comme purgation de sa propre douleur », mais C. Pelta montre bien en quoi la littérature prend ses distances avec le classicisme : cette douleur, dit-elle, est tirée de l'expérience de la tragédie mais la sort de son contexte. Il s'agit d'une douleur qui n'est plus exclusivement théâtrale mais qui en devient anthropologique. Delavigne s'inscrit parfaitement dans cette nouvelle façon de traduire les émotions car cette forme de catharsis se dégage non seulement des *Messéniennes*, mais aussi des *Derniers Chants*. Il répond en cela aux attentes de son époque.

A la lecture des œuvres de Delavigne, on saisit combien la liberté, la vérité et l'Histoire sont importantes. Ceci relève à la fois d'une conviction personnelle, puisqu'elle se traduit dans ses échanges épistolaires avec Lamartine, et d'une revendication de l'époque. C. Pelta reconnaît en effet que « Le romantisme libéral lie l'homme et la société dans une représentation commune fondée sur la liberté. Seule la liberté permet à l'homme la reconnaissance du lien social », tandis qu'Adolphe Thiers écrit dans *le Globe* en 1824 que

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 151.

[...] c'est surtout le goût de la *vérité historique* qu'on peut y remarquer, et, il faut en convenir, c'est l'un des plus nobles penchants de notre époque. L'esprit humain veut être ému aujourd'hui, mais il veut être instruit ; il veut des effets dramatiques, comme dans tous les temps, mais il les veut puisés dans la réalité ; il veut la poésie, mais il la cherche dans l'histoire, car le monde réel a sa poésie, et c'est la seule véritable<sup>73</sup>.

Dans cette recherche de la vérité historique, Delavigne a pu, semble-t-il, tisser un lien avec un lectorat et un public auxquels il avait trouvé un moyen de s'adresser directement. Il s'agit maintenant de voir quelle était l'actualité politique à laquelle il faisait référence et en quoi les événements politiques de l'époque de Delavigne ont pu affecter son œuvre et la réception de cette dernière.

## ii- L'œuvre de Delavigne et son actualité politique.

Delavigne n'a rien écrit pendant les Cent-Jours, Vidalenc en témoigne :

Les circonstances troublées des années suivantes, les Cent Jours, la seconde invasion, l'occupation des deux tiers de la France, devaient inciter Delavigne à garder le silence pendant de longs mois.

Il est pourtant probable que tous ces événements ont nourri l'inspiration du jeune Casimir Delavigne, et même ont pu faire naître son projet poétique : *Les Messéniennes* semblent avoir été le fruit du contraste entre la puissance de Napoléon et sa chute lors de Waterloo.

Delavigne se montra alors

[...] très sensible aux malheurs de ses concitoyens et à l'humiliation de la défaite ainsi qu'aux circonstances de l'occupation étrangère après les victoires de l'Empire jusqu'en 1812<sup>74</sup>.

Aussi prit-il le risque de faire passer des messages politiques à travers ses poèmes. Ainsi, dans *les Messéniennes*, on peut lire :

Ils ne sont plus, laissez en paix leurs cendre,  
Par d'injustes clameurs ces braves outragés  
A se justifier n'ont pas voulu descendre,

---

<sup>73</sup> C. Pelta, p. 206.

<sup>74</sup> J. Vidalenc, *op. cit.*, p. 108.

Mais un seul jour les a vengés,  
Ils sont tous morts pour vous défendre<sup>75</sup>...

Vidalenc explique que

L'auteur rappelait avec émotion le sacrifice des combattants tombés dans la lutte, et en profitait pour s'en prendre à ceux qui les critiquaient pour des raisons valables, et parfois en leur reprochant une fidélité à un homme qu'ils avaient eux aussi adulé au temps de sa puissance.

Il déclare même que Delavigne, dans ses vers, tient des propos « nettement revanchards » et que ces derniers « ne manquaient pas d'une certaine audace au temps de la censure, cependant moins pointilleuse pour les poèmes que pour les journaux, plus largement diffusés ». En voici un exemple :

Muses penchez vos têtes abattues / [...] Je vois Léonidas, ô courage, ô patrie  
/ Trois cents héros sont morts dans ce détroit fameux / [...] Je pleure ; je  
m'écrie / Dix-huit mille Français ont expiré comme eux / Oui, j'en suis fier  
encor, ma patrie est l'asile, / Elle est le temples des beaux arts / A l'ombre de  
vos étendards, / Ils reviendront ces dieux que la fortune exile<sup>76</sup>

Delavigne ne donna pas une couleur politique seulement à ses poèmes, il le fit également au théâtre, comme nous l'avons vu avec *les Vêpres siciliennes*, sa première pièce. Vidalenc met par ailleurs en valeur le fait que *La popularité* fut « une des premières sinon la première comédie politique parue sur les scènes françaises<sup>77</sup> ». On comprend que le lectorat du poète et son public de théâtre aient pu se prendre au jeu des allusions politiques et que la censure les ait traquées justement pour leur valeur référentielle et politique.

Vidalenc conclut que, notamment grâce au poème de Warteloo – « le principal titre de gloire de Casimir Delavigne » – « Il devenait ainsi un précurseur de l'idée nationale et de la Revanche<sup>78</sup> ».

Quant à l'opinion havraise, devenue libérale, elle ne pouvait qu'être favorable à Delavigne. Ses excellents rapports avec le duc d'Orléans facilitèrent cependant également sa carrière à Paris. Vidalenc explique que pendant la Restauration il ne fut pas difficile pour

---

<sup>75</sup> *Idem*, p. 109.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 120. Delavigne savait comment plaire au pouvoir et un éloge comme celui d'Henri IV ne pouvait qu'être « agréable au pouvoir » : « Henri, divin Henri, toi qui fut grand et bon / Qui chassa l'Espagnol et finit nos misères / Les partis sont d'accord en prononçant ton nom ». Vidalenc précise qu'Henri IV était devenu le symbole protecteur des Bourbons, dont la statue venait d'être relevée solennellement sur le Pont-Neuf, et dont l'effigie remplaçait celle de Napoléon sur les décorations de la légion d'honneur. p. 111.

Delavigne de représenter ses pièces et que, si difficultés il y eut, elles furent causées par les comédiens. Le critique propose cependant une autre explication, politique cette fois-ci :

Il est possible que ces difficultés surprenantes, quand on pense aux facilités données moins d'un an plus tard à Victor Hugo faisant représenter « Hernani » à la Comédie française occupée par ses amis, puissent s'expliquer par la différence d'efficacité entre la protection du duc d'Orléans et celle du roi Charles X. Cette affaire contribua certainement à opposer pour longtemps Casimir Delavigne et Victor Hugo. [...]. Toutes ces querelles, comme celles autour d'Hernani quelques mois plus tard, devaient s'effacer devant la crise politique amorcée dès la discussion de l'adresse au roi votée par la Chambre des députés dans les premiers jours de 1830. Commencée à quelques semaines d'intervalles par les préparatifs, puis l'expédition terminée par la conquête d'Alger, elle fut marquée par les élections générales de 1830, et par la révolution de juillet qui mettait sur le trône le duc d'Orléans, devenu le roi de Français. Casimir Delavigne ne pouvait qu'applaudir à cette ascension de son protecteur et il se trouva même poète officiel des premières semaines du nouveau régime<sup>79</sup> [avec la Parisienne].

Patrick Berthier présente en effet Delavigne comme « l'orléaniste entre tous<sup>80</sup> ».

Vidalenc montre cependant que Delavigne était un auteur indépendant d'esprit, puisqu'il n'approuvait pas nécessairement toutes les idées du gouvernement. Ainsi,

Ce succès ne l'empêchait pas de conserver son indépendance d'opinion : il témoignait par exemple de réserves indiscutables devant la politique prudente du nouveau régime.[...] De même Casimir Delavigne devait composer en 1832 une cantate dédiée à la mémoire de Napoléon II dont l'audience fut à vrai dire assez limitée : le temps de la légende napoléonienne n'était pas encore venu<sup>81</sup> [le public français avait d'autres préoccupations].

Enfin, Vidalenc propose d'expliquer la rivalité entre Delavigne et Victor Hugo par une querelle politique :

On peut plus facilement, semble-t-il envisager une querelle non d'école mais d'auteurs, celui de « Marino Faliéro » ne pardonnant pas à celui d'

---

<sup>79</sup> J. Vidalenc, *op.cit.*, p. 115.

<sup>80</sup> P. Berthier, *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>81</sup> J. Vidalenc, *op. cit.*, p. 116.

« Hernani » d'avoir éclipsé son succès grâce à la bienveillance du pouvoir. Si l'on exclut cette hypothèse, reposant sur « cette forme particulièrement vigilante de la haine qu'on appelle la confraternité » selon la définition de Jules Romains, on peut envisager celle d'une opposition en quelque sorte politique, l'auteur de Waterloo ne pardonnant pas à son rival d'avoir commencé sa carrière par des œuvres d'une exaltation royaliste indiscutable avant de changer son fusil d'épaule après la révolution de Juillet. Casimir Delavigne [...] pouvait fort bien ne pas apprécier plus les girouettes de 1830 que celles de 1815 dont il avait critiqué le zèle des convertis, ou des renégats, dans son discours de réception à l'académie. Ces réticences envers Victor Hugo, chef incontesté des romantiques n'arrangèrent évidemment pas les affaires de Casimir Delavigne, mais on savait en outre que le roi des Français lui écrivait en l'appelant « mon cher Casimir » ; il restait un des hommes du Palais-Royal, un loyal sujet du roi-citoyen, un homme du « juste-milieu », autant de raisons d'en faire une cible, surtout lorsque les goûts changèrent<sup>82</sup>.

Il est vrai qu'après 1830, on perçut l'œuvre de Delavigne, et l'auteur qu'il était, différemment. Patrick Berthier explique

Delavigne, après 1830, doit lutter contre deux évidences défavorables : son intimité avec la famille royale, qui le met à la merci de l'accusation de courtoisnerie, et le fait que sa gloire est derrière lui. S'il reste très célèbre, c'est à cause de ses *Messéniennes*, dont les premières ont quinze ans, ou de pièces comme *les Vêpres siciliennes* et *L'Ecole des Vieillards*, qui datent du règne de Louis XVIII. L'hymne de la révolution de Juillet, dont il a eu la chance d'être le premier à jeter les paroles sur une feuille volante, la fameuse « Parisienne », a redoré son blason national, mais irrité les adversaires du nouveau régime. Il faut songer à tout cela lorsque l'on tente de comprendre la situation critique de Delavigne dramaturge, après 1830<sup>83</sup>.

Les choix politiques de Delavigne ont donc eu un impact sur le type de public qui l'a encensé et par conséquent sur la réception de ses œuvres. Afin de toucher son public et parler de cette actualité politique, il n'a pas nécessairement choisi, comme pour *les Messéniennes*, un sujet de l'histoire récente. Au contraire, il a choisi d'autres époques, d'autres rois, d'autres sujets, pour mieux parler du présent. Aussi convient-il de se demander quelle utilisation de l'Histoire Delavigne a pu faire dans ses différentes œuvres.

---

<sup>82</sup> J. Vidalenc, *op. cit.*, p. 119.

<sup>83</sup> P. Berthier, *op. cit.*, p. 447.

iii- Ecrire l'Histoire.

On constate que pour la réalisation de ses œuvres Casimir Delavigne a puisé ses sources dans l'Histoire. Peut-être peut-on dire qu'il s'en est davantage inspiré dans sa jeunesse, les œuvres de l'après-Italie étant marquées par son vécu. Il convient de parler de l'Histoire dans la mesure où le rapport de Casimir Delavigne à cette dernière marque son art et le situe par rapport aux auteurs contemporains en fonction du traitement qu'ils en font. Il est également à propos d'en parler parce que le contenu des œuvres de Delavigne avait un impact particulier sur un public doté d'une mémoire collective affectée par la guerre et partageant un certain nombre de références culturelles – Shakespeare notamment et les événements historiques exploités par ce dernier.

Selon A. Granier de Cassagnac<sup>84</sup> « il y a deux manières de mettre l'histoire au théâtre ». La première « consiste à prendre un événement connu, comme les vêpres siciliennes, la mort de Louis XI, ou toute autre chose, de l'encadrer dans un scénario exigé et de raconter en alexandrins ce que tout le monde a pu lire en prose ailleurs. » Pour de Cassagnac, Delavigne est une référence puisque ce sont ses œuvres qu'il cite lorsqu'il réfléchit à la façon de représenter l'histoire sur la scène dans le feuilleton de *La Presse* (Théâtre français) du 23 juillet 1838. Delavigne suit cette première approche. De Cassagnac ajoute d'ailleurs « Nous le nommons de préférence, parce qu'il est l'écrivain le plus notable qui ait mis l'histoire sur scène. » Mais de Cassagnac trouve plusieurs inconvénients à cette méthode, car elle « ôte la curiosité, puisque l'on sait ce qui s'est passé » et « force les poètes à inventer des choses pour combler ce qu'on ne sait pas. » Il préfère manifestement « la nouvelle école littéraire ».

Ce qu'on nomme la nouvelle école littéraire, a une autre façon de comprendre le drame historique. Cette école a complètement changé, à tort ou à raison, le procédé suivi jusqu'à présent pour choisir un sujet de tragédie ou de drame. Ordinairement on avait l'habitude de voir une tragédie dans tout événement qui entraînait mort d'homme ; et il y avait, à la rigueur, autant de sujets de tragédies dans l'histoire, qu'il y avait des rois et des princes tués<sup>85</sup>.

De Cassagnac fait une distinction entre « l'histoire réelle » et « l'histoire possible ». La nouvelle école littéraire cherche à faire de l'*histoire possible* et peut donc prendre des libertés vis-à-vis de l'histoire réelle. Il explique que l'émotion et la passion précèdent la matière

---

<sup>84</sup> A. Granier de Cassagnac, Feuilleton de *La Presse*, Théâtre français, 23 juillet 1838.

<sup>85</sup> *Id.*



historique. L'auteur doit chercher d'abord « l'idée qui peut générer de l'émotion trouvée » et c'est seulement ensuite qu'il « cherche dans quel cadre historique on peut la placer » :

Alors il choisit un jour, une heure, dont l'histoire *réelle* n'ait point parlé (il faut se documenter à partir de sources et supports inhabituels) ; et il invente dans ce jour, dans cette heure, une histoire *possible* d'après les hommes, selon la nouvelle école littéraire ;

Il oppose le poète au journaliste et à l'historien politique. Le poète ne raconte pas seulement un pays, il « doit raconter une personne, quelquefois une passion [...]. Il s'agit dès lors d'un drame d'étude, d'idée, de style ; drame d'art et non point de pamphlet ».

Hugo n'a cependant pas fait non plus l'unanimité quant à son utilisation de l'histoire dans ses œuvres. Elle est même sacrilège, si l'on en croit Amédée Duquesnel<sup>86</sup> ; il reproche à Hugo une écriture théâtrale imparfaite : ses œuvres manquent d'action et « s'effacent comme les étoiles pâlisent à l'approche du jour » si on les compare à celles de Shakespeare. Surtout, il ne respecte pas la vérité historique, il n'en fait qu'à sa tête et cède à ses caprices, « c'est manquer », dit-il, « à tout un peuple auquel on enseigne sciemment l'erreur ». Tout dépend finalement de ce que l'on s'attend à voir sur scène et du rôle que l'on donne au théâtre. S'agit-il de s'instruire ou bien de se divertir ? Les romantiques prôneront en effet de plus en plus un théâtre plus spectaculaire.

Quelle utilisation de l'Histoire Delavigne a-t-il donc faite ? N'est-il qu'un historien politique comme le laisse entendre de Cassagnac ? Nous pouvons ici prendre en considération les différents sens du mot « histoire ». Aussi, cinq types d'histoires exploités par Delavigne sont à considérer.

L'Histoire de la France tout d'abord, la plus importante aux yeux de Delavigne, qui fait totalement disparaître son histoire personnelle<sup>87</sup> dans un premier temps. Ensuite, il y a l'Histoire de l'Europe, en particulier de la Grèce, qui passionnait les Français de l'époque, notamment les écrivains. L'Histoire de la France et de la Grèce, ce sont *les Messéniennes* qui les relatent. C'est là une Histoire sans recul, que tous vivaient au temps où Delavigne écrivait, Histoire peu à peu faite de souvenirs qui sont encore d'un passé trop proche pour que l'analyse prime. Elle n'était pas encore Histoire pour Delavigne et ses contemporains mais *actualité*. Ce

---

<sup>86</sup> Amédée Duquesnel, Chapitre IX - Théâtres, Tome II, *Du travail intellectuel en France depuis 1815 jusqu'à 1837*, Imprimerie de Bourgogne et Martinet, W. Coquebert Editeur, 1839.

<sup>87</sup> Selon Victorien Sardou, ce qui a le plus nui à Casimir Delavigne, c'est que l'Amour n'est pas au centre de toutes choses dans ses œuvres, *op. cit.*

sont les événements de son présent que Delavigne évoquait dans ses poèmes. Delavigne s'inspira également pour leur rédaction d'une intarissable source, la littérature antique<sup>88</sup>. Il s'agit alors de fiction, mais une fiction codifiée depuis longtemps, dont le contenu – les histoires – n'appartenait pas à Delavigne. Il se servit par ailleurs de Virgile pour parler de Waterloo<sup>89</sup>. Il n'était alors que le technicien et le chanteur, donc le poète, qui raconte en les magnifiant, les sentiments de tout un peuple. Quant à ses tragédies et comédies, elles portent souvent des titres qui indiquent déjà le caractère historique de la pièce. Sans doute est-ce là le sens le plus évident que l'on donnera au terme « histoire ». *Marino Faliero*, *Louis XI*, *Les Enfants d'Edouard*, *Don Juan d'Autriche* et *Charles VI* reprennent en effet un épisode de l'Histoire. Delavigne reprend par ailleurs *Marino Faliero* ainsi que l'a fait Byron et *Les Enfants d'Edouard* rappellent le *Richard III* de Shakespeare.

Qu'il s'agisse de théâtre ou de poésie, il semblerait que la qualité première de Delavigne fut la mise en vers. Une remarque de M. Fauchier-Delavigne nous amène à cette assertion : elle rapporte que Germain était celui qui se démarquait par son imagination. Le trio Scribe-Germain-Casimir était donc complémentaire. Si l'on s'intéresse par exemple à *Don Juan d'Autriche*, il faut prendre en considération, comme on l'a déjà mentionné, la fatigue de Casimir à cette époque. Si le genre de la pièce est la comédie et si elle n'est pas en vers, c'est parce que Germain, inquiet pour son frère, le lui avait suggéré, afin de moins se fatiguer. M. Fauchier-Delavigne raconte comment Germain prit un livre dans la bibliothèque et comment Casimir tomba plus ou moins par hasard, sur la page concernant *Don Juan*<sup>90</sup>. Cette anecdote prouve que Casimir Delavigne, décidé à écrire quelque chose de nouveau, ne savait pas d'emblée quel contenu donner à sa pièce, il avait besoin de son frère. La matière de l'histoire de la pièce serait donc naturellement issue de l'Histoire, réflexe qu'eut Germain en se tournant vers la bibliothèque.

Ceci ne veut pas dire pour autant que Casimir Delavigne n'a rien inventé. On relève certains anachronismes<sup>91</sup>, qui prouvent qu'il a réarrangé l'Histoire pour les besoins matériels

---

<sup>88</sup> Par exemple : « L'hymne à Vénus », « Danaé », « La Sybille »...

<sup>89</sup> Cf. Delavigne, « La Sybille », *Les Messéniennes*.

<sup>90</sup> « Le hasard le servit : il plongea la main dans la bibliothèque et en sortit l'*Histoire d'Espagne* de Ferreras, Casimir s'arrêta à l'épisode de *Don Juan d'Autriche*. » M. Fauchier-Delavigne, *op. cit.*, p. 185.

<sup>91</sup> « Certes, un auteur dramatique n'est pas un historien. Il peut choisir, au gré de ses besoins, entre des versions diverses, et il faut laisser quelques latitudes à sa fantaisie. Mais, s'il a le droit d'arranger l'histoire, il n'a pas le droit de la fausser. » Certaines erreurs dans *Don Juan* « sont imputables à l'auteur, les autres aux légendes qui avaient cours de son temps. Aucun sujet n'a été plus complètement renouvelé par les découvertes de l'érudition contemporaine que le séjour de Charles-Quint au couvent après son abdication. » Philippe II est trop loin de la vérité. Casimir Delavigne a changé l'âge de *Don Juan*, il lui a donné 18 à 20 ans alors qu'il n'avait que 13 ans à la mort de son père, « et c'est bien une fantaisie d'avoir fait un libéral à la mode de 1830, un sceptique émancipé, un *voltairien*, de ce prince dont la foi fut toujours vive et qui combattit comme un véritable croisé les Maures et les

et dramatiques que requiert une mise en scène, ce qui s'apparente dès lors à une Histoire romancée, donc fictionnelle. L'œuvre de Delavigne est également faite de créations, on peut par exemple considérer que l'étoffe qu'il a donnée au personnage de Tyrell dans *les Enfants d'Edouard* est bien plus élaborée que celle que lui avait donnée Shakespeare dans *Richard III*<sup>92</sup>. Autre création, la fille que Delavigne a osé donner au Cid et qui a fait hurler au scandale certains critiques<sup>93</sup>. Enfin, il y a *Mélusine*. *Mélusine*, qui ne ressemble à aucune autre, qui oscille entre les légendes arthuriennes et les contes orientaux. Cette œuvre est la dernière de Delavigne ; sa particularité tient à son histoire de magie noire. Inachevée, ses derniers actes ont disparu avec lui.

Certaines œuvres s'éloignent pourtant à la fois de l'Histoire et de la fiction et suivent l'histoire de l'auteur, comme on le voit déjà dans *les Comédiens*, où Victor est clairement l'avatar de Casimir, qui, jeune, affronte le monde du théâtre en coulisses. Comme on l'a dit précédemment, les poèmes qui suivent l'Italie sont bien plus personnels que ne l'étaient *les Messéniennes*<sup>94</sup>. Le poème « La fleur du Colisée » fut écrit par un Casimir très amoureux, malheureux d'avoir dû quitter Elisa<sup>95</sup> ; « la Madeleine », du nom du domaine qu'il avait acheté à la campagne et qu'il avait dû vendre pour raisons financières, est tout autant chargé des émotions de l'auteur et, finalement, ne regarde que lui<sup>96</sup>.

Casimir Delavigne a exploré le passé (l'Histoire) – qu'il revisite après d'autres auteurs, il devrait donc figurer parmi les auteurs ayant choisi la même démarche ; il a exploité le présent (l'actualité et sa vie), qui est une de ses préoccupations majeures ; et la fiction (créations), qui harmonise l'ensemble pour toucher et divertir. Il n'a pas complètement ignoré l'*histoire possible* dont parlait de Cassagnac, on pense par exemple à la relation qu'il a

---

Turcs. On ne pouvait demander à l'écrivain de prévoir les révélations des archives de Simancas, mais rien ne forçait la comédie de remonter une pièce si arriérée. » Commentaire de Victor Fournel, *Les œuvres et les hommes*, 1885, pp. 933-934. M. Duviquet, dans l'examen critique des *Enfants d'Edouard*, tient le propos inverse, et parle même de « fidélité » à l'Histoire, et de peinture en profondeur de caractère « tel que l'a représenté la véridique histoire ».

<sup>92</sup> Cf. Examen critique des *Enfants d'Edouard* par M. Duviquet, in *Œuvres complètes* de Delavigne, 1855.

<sup>93</sup> « Enfin, c'est une idée malheureuse, et presque une profanation, que d'avoir osé mettre des rides à ces fronts rayonnants que le génie couronna d'une auréole de jeunesse éternelle. Nous ne saurions applaudir au spectacle du Cid en cheveux blancs. » Jules Sandeau, *Revue dramatique* : « Théâtre de la Renaissance », Paris, H. Fournier et C<sup>ie</sup>, *Revue de Paris*, 1840, t. XVI, p. 77. Cf. « Le dossier de presse de *la Fille du Cid* », Marion Joassin, Actes du colloque de Rouen, Octobre 2011, p. 300.

<sup>94</sup> On peut, il est vrai, considérer que Delavigne était réellement investi dans son rôle de porte-parole de la nation parce qu'il éprouvait ce sentiment profond d'attachement à la France et de douleur face aux pertes françaises.

<sup>95</sup> M. Fauchier-Delavigne, *op. cit.*, p.121.

<sup>96</sup> Ce qui peut nous toucher d'autant plus : ainsi Sainte-Beuve fut-il particulièrement ému par ce poème. On a par ailleurs trouvé des coupures de presse de *L'œuvre* où il est mentionné qu'un certain M. Albert de Nole, cent ans après la mort de Casimir Delavigne, « demande si la Madeleine existe encore », ce que le rédacteur ignore, au 15 décembre 1943. Et le 24 décembre 1943, « M. Royé a écrit à *L'œuvre* pour dire que La Madeleine existe encore. Elle est sur la route qui va de Vernon aux Andelys ». BNF, salle X.

soigneusement établie entre Louis XI et son médecin et dont la tension porte la pièce *Louis XI*. N'oublions pas l'avenir : les pièces de Delavigne ont une portée morale, qui pousse le spectateur à se poser des questions et penser à sa conduite future, comme on l'a mentionné, au sujet de *la Popularité*. Le caractère moral de certaines de ses œuvres a justement été poussé à l'extrême, jusqu'à faire de Delavigne un représentant théâtral de la morale. Ceci revient à imposer au poète un rôle auquel il ne se réduisait pas mais cela traduit bien la volonté d'une collectivité – l'école classique dans ce cas précis – de se réapproprier de façon subjective l'œuvre de Delavigne. Aussi l'œuvre de Delavigne finit-elle par être citée, commentée, jouée, non pas pour ce qu'elle était, mais pour ce que l'on avait décidé qu'elle représenterait.

#### iv- L'utilisation de l'œuvre de Delavigne et de la figure qu'il incarnait

Patrick Berthier a expliqué dans sa thèse le rôle que la critique a assigné à Delavigne dans la bataille qui se déroulait autour du drame romantique<sup>97</sup> ; ainsi, il précise qu'il « est certain que, sauf pour *Marino Faliero* [...], sauf à ce moment Delavigne n'a jamais été confondu avec les praticiens de 'la nouvelle école' ou de l' 'école moderne'<sup>98</sup> », comme on disait. Au contraire, à deux reprises au moins, il est apparu nettement comme le réconfort classique des antiromantiques<sup>99</sup>. » P. Berthier nous propose pour nous en persuader de parler d'un événement littéraire précis, la création presque simultanée de *Térésa* de Dumas et de *Louis XI* de Delavigne au Théâtre-Français ; bien que *Louis XI* ne nous apparaisse plus comme une « tragédie pure », Berthier démontre qu'à l'époque, la pièce fut perçue comme une barrière au choléra (symbole de l'influence de l'école moderne) propagé par les pièces semblables à la pièce de Dumas, *Térésa*. P. Berthier confirme que Casimir Delavigne représentait un aspect du théâtre classique, et que ce théâtre se trouva soudain « en terrain découvert », laissant « brutalement voir ses faiblesses<sup>100</sup> ». On finit donc à l'époque par utiliser l'œuvre de Delavigne, non plus seulement pour elle-même, mais en raison de la figure qu'il incarnait. L'article de Florence Naugrette portant sur la situation du drame romantique dans l'histoire littéraire<sup>101</sup> nous permet d'affirmer que le rôle que l'on assigna à Delavigne

---

<sup>97</sup> Voir Patrick Berthier, *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1997, t. 1, pp. 447-462.

<sup>98</sup> « Théâtre néo-classique ou théâtre Juste-milieu ? Situation de Casimir Delavigne », In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1998, N°50. pp. 159-175.

<sup>99</sup> *Idem*.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>101</sup> Le drame romantique, un contre-modèle ? Sa place dans les histoires littéraires et manuels scolaires de la IIIe République

dépasse largement le cas de cet auteur : il vient en effet s'inscrire dans un mouvement résistant par rapport auquel les classiques cherchèrent à faire du drame romantique « un contre-modèle ». Il ne s'agit pas là d'un positionnement personnel de l'auteur, lequel ne souhaitait manifestement pas prendre parti, mais bien d'un choix fait par d'autres, fait dans une perspective proche de la propagande. Ceci était possible dans la mesure où l'œuvre de Delavigne ne tombait pas dans les excès romantiques que décrit Ralph Albanese :

Déraisonnable, pulsionnel, antiprovidentiel, le théâtre romantique ne délivre ni savoir ni leçon. Il n'est pas apte à promouvoir une morale bourgeoise fondée sur le bon sens et la raison, contrairement aux classiques, tels qu'on les enseigne à l'époque, comme l'a montré Ralph Albanese dans son *Molière à l'Ecole Républicaine*<sup>102</sup> ;

En effet, au-delà de la question du genre, P. Berthier nous livre les points communs observables chez tous les partisans polémiques de Delavigne : « C'est l'idée, je crois, d'un auteur qui ne violente ni la langue, ni le goût, ni la morale, qui rétablit, au fond, une norme de l'écriture théâtrale<sup>103</sup> ». Ce qui n'empêche pas, ajoute-t-il, que « L'examen du dossier de presse des *Enfants d'Edouard* confirme bien le malaise qu'éprouvent les proclassiques devant l'œuvre théâtrale de Delavigne ». Et P. Berthier de conclure que

Avant Juillet, en effet, Delavigne bénéficie d'un statut objectif d'auteur d'opposition, d'auteur libéral. Devenu, par la vertu des barricades (sur lesquelles, au demeurant, il n'est pas monté), auteur officiel du régime, et d'autant plus officiel que l'amitié du nouveau souverain lui est notoirement acquise, Delavigne se trouve pris dans un réseau de commentaires qui appliquent à son talent modéré cette épithète de 'juste-milieu', d'abord politique, mais très vite banalisée<sup>104</sup>.

Comme Musset, Delavigne était considéré comme un auteur « salvateur », son théâtre était perçu comme « théâtre médicament<sup>105</sup> » et ce rôle, dont tous étaient manifestement conscients, l'a placé malgré lui parmi ces œuvres de non-littérature<sup>106</sup>. En effet, en dévoyant le rôle premier de l'œuvre d'art de Delavigne, on lui imposa une situation artistique et politique qui fit perdre à son œuvre son existence propre. Ce rôle retira par ailleurs à son œuvre son

---

<sup>102</sup> In article Naug note 38

<sup>103</sup> « Théâtre néo-classique ou théâtre Juste-milieu ? Situation de Casimir Delavigne », In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1998, N°50. pp. 159-175. *Ibid.*, p. 169.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>105</sup> Pierre Abraham, « Le succès au théâtre et ses facteurs sociaux : une expérience », Annales d'histoire économique et sociale, Annales d'histoire VII<sup>e</sup> année, N°35, 30 septembre 1935.

<sup>106</sup> Jauss : « La littérature en tant qu'art ne peut être saisie qu'à partir de l'opposition du langage poétique au langage pratique. Toutes les déterminations non littéraires – historiques ou sociologiques – révèlent alors du langage dans sa fonction pratique, de la « série non littéraire » , op. cit., p. 45.

caractère unique et noie, pour nous, ces œuvres dans la vague des pièces brandies comme des barrières pour contrer la vague romantique. Cette œuvre perd par conséquent son caractère original, et prend paradoxalement cependant de l'importance, de par ce rôle moral, représentatif d'une mentalité à une époque donnée. Malgré lui, l'œuvre de Delavigne a donc été rangée du côté du « modèle » de la littérature, plutôt que du contre-modèle : c'est à la fois reconnaître le rayonnement de Delavigne, et son appartenance au passé, puisque c'est le contre-modèle qui s'imposa alors, suivant la nouvelle vague.

A l'époque de Delavigne, les auteurs dont le genre populaire favori était la parodie, ne cherchèrent pas à prendre parti. Aussi l'œuvre de Delavigne devint un autre type de modèle en étant choisie comme hypotexte. Ce statut fait de nouveau de Delavigne un auteur référent. Nous avons montré précédemment comment Delavigne avait enchaîné les succès. Les parodies de ses pièces furent souvent créées peu après la création de ses propres pièces. Aussi le succès de ces parodies venait renforcer celui de ses pièces originales.

## B- Une preuve du rayonnement de Delavigne : Les parodies, un type de réception éloquent.

Concernant le genre parodique, Sylvie Vielledent rappelle que

[...] la pratique de la parodie est à l'origine aussi canonique que l'existence des genres réputés sérieux : comme le rappelle Bakhtine, depuis l'Antiquité, tout discours peut engendrer un double parodique qui le travestit, le persifle, et lui inflige « le correctif du rire et de la critique, le correctif de la réalité<sup>107</sup> ».

### 1) Différents types de parodie.

Les parodies des pièces de Delavigne sont nombreuses et traduisent l'intérêt qu'on lui porta, dès ses débuts au théâtre. Ainsi *le Paria*, par exemple, fut représentée pour la première fois en décembre 1821, et dès 1822 parut *le Paria travesti*, roman que nous allons étudier.

---

<sup>107</sup> Sylvie Vielledent, *1830 aux théâtres*, Honoré Champion, Paris, 2009, p. 34.

Trois types de parodies peuvent être distingués, celles que l'on créa pour lui rendre hommage, celles qui sont très clairement satiriques et celles qui utilisent Delavigne comme repère afin de s'adresser à un public par conséquent averti et susceptible de saisir toute allusion qui est faite à ses œuvres. La simple existence de ces parodies témoigne du rayonnement de Delavigne.

Comme l'indique Patrick Berthier, on ne parodia pas seulement le théâtre de Delavigne, mais « la Parisienne » également<sup>108</sup>, et ce par des « chansons qui utilisent parodiquement sa structure strophique et sa partition (composée par Aubert<sup>109</sup>) ». Ainsi prend-t-il l'exemple de « La Grégorienne ou Serment des Buveurs » par A. J., membre du Gymnase lyrique<sup>110</sup>, ou encore la « Chanson à boire » de Jules Renard, dont il cite les vers suivants : « Peuple français, / peuple de frères, / Toi qui sauvas ta liberté, / Il faut qu'enfin le bruit des verres / Chez toi ramène la gaîté » et le refrain qui ramène le lecteur au « centre le propos » : « Buveurs à la trogne vermeille, / Saisissez tous une bouteille, / Faites des flacons / Sauter les bouchons, / Pour joyeux refrain, mettez dans vos chansons : / Gloire au jus de la treille (*bis*<sup>111</sup>) ! ». P. Berthier explique en effet qu'après Juillet les uns et les autres avaient beaucoup bu et mangé. Il mentionne encore le « Chant infernal des Jésuites, parodie de 'La Parisienne', chant national » par J.-A. Guillemé et imprimée dans le *Journal des ouvriers*. P. Berthier affirme que « L'auteur y donne sarcastiquement la parole aux supposés valets du régime déchu, et les montre furieux de leur défaite et prêts à se venger<sup>112</sup> ». Il conclut que « la lecture de 'La Parisienne' et de ses imitations reflète déjà fidèlement plusieurs aspects essentiels de la poésie de 1830<sup>113</sup> ».

Les parodies des œuvres de Delavigne sont extrêmement variées et dans un autre registre on trouve des articles satiriques qui s'en prennent au style de Delavigne. On peut ainsi prendre pour exemple le numéro 2 du *Journal des Artistes* du 14 janvier 1827 portant sur *les Messéniennes*, lequel est manifestement parodique. C. y propose une critique détaillée où chaque vers est analysé. « Nous nous sommes engagés », commence-t-il, « après avoir payé notre tribut de louanges à M. Casimir Delavigne (*Journal des Artistes* du 1<sup>er</sup> janvier 1827), à entreprendre une critique détaillée de ses nouvelles productions ». C. mentionne un homme l'ayant interrompu dans son travail, qui lui aurait pris l'ouvrage de Casimir Delavigne des

---

<sup>108</sup> Patrick Berthier, « La Parisienne et ses parodies », *La presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de juillet (1830-1836)*, op. cit.

<sup>109</sup> *Id.*, p. 6.

<sup>110</sup> Cité par Patrick Berthier, *Le Gastronomes*, 21 novembre 1830.

<sup>111</sup> *Journal des ouvriers*, 18 novembre 1830, cité par Patrick Berthier, *id.*, p. 7.

<sup>112</sup> 21 octobre 1830, P. Berthier, *id.*, p. 8.

<sup>113</sup> P. Berthier, *id.*, p. 8.

maines et aurait donné son avis quant à ce que l'on peut critiquer dans les vers du poète. A la fin de son article, C. révèle sa farce littéraire. Il s'inscrit du même coup dans la tradition parodique et ambiguë qui reprend des œuvres célèbres tantôt pour hommage, tantôt pour satire. Le critique assura du même coup une publicité certaine de l'œuvre de Delavigne.

Au théâtre, on a pu constater qu'après plusieurs pièces et une notoriété bien assise, les pièces qui parodient les œuvres de Delavigne ne se contentent plus d'en parodier une seule mais mélangent les œuvres de ce dernier en faisant références à plusieurs d'entre elles, c'est le cas notamment de *Mérimos Béliéro ou l'autre école des vieillards*, ce qui apparaît clairement dans le titre. Des références au *Paria* par exemple apparaissent également dans *Marino Faliéro à Paris*.

Sylvie Vielledent confirme en effet qu'

Afin de conférer à leurs textes un piment supplémentaire, les parodistes n'hésitent pas à passer en revue les succès, ou les reprises, qui font l'actualité théâtrale<sup>114</sup>.

Au vu de la quantité de parodies, nous avons choisi de nous intéresser aux parodies suivantes *Mérimos Béliéro ou l'autre école des vieillards*, *L'Ecole des béquillards*, *Marino Faliéro à Paris*, *Louis Bronze*, et nous avons choisi d'étudier en particulier l'excellente parodie *Le Paria Travesti, ou la pagode faubourienne*.

De *Marino Faliéro à Paris*<sup>115</sup>, on peut dire qu'il s'agit davantage d'une comédie de mœurs que d'une vraie satire. On y reconnaît aisément le contexte de l'opposition romantique-classique : les muses grecques et romaines sont reléguées au placard, on s'en plaint, et les Classiques sont surnommés « perruques ». Sylvie Vielledent explique en effet qu'

En réalité, la parodie est un genre plus retors : d'abord, tout en se réclamant de la tradition, elle sollicite la connivence des spectateurs par de multiples allusions à l'actualité. De surcroît, les traits qu'elle décoche, non seulement à l'auteur d'*Hernani* mais en même temps à la camaraderie romantique, ne sont nullement incompatibles avec une représentation peu flatteuse de l'arrière-garde classique. Au bout du compte, la parodie dramatique est un jeu de massacre généralisé, qui n'hésite pas à pratiquer l'auto-dérision, ni à mettre en péril l'illusion théâtrale<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup>S. Vielledent, *op. cit.*, p. 73

<sup>115</sup> Représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre du vaudeville le 17 mai 1829, chez Olivier éditeur rue d'enfer n°4 et chez Barba libraire, 1829.

<sup>116</sup> S. Vielledent, *op. cit.*, p. 61-62.



Elle affirme que les parodies ne prenaient pas nécessairement parti :

C'est dire que le débat est élargi à l'ensemble de la production nouvelle, mise en tension avec les œuvres émanant de la conception classique de la littérature. Pour autant, les parodistes n'encensent pas particulièrement les tenants de la tradition, dont la figure emblématique dans leurs pièces est le tuteur ridiculisé, cocufié et mis au rencart. Il semble ainsi qu'ils soient à la recherche d'un juste milieu, dans la polémique qui oppose cafards et camarades<sup>117</sup>.

et conclut que

Sous leur futilité apparente, les parodies s'avèrent donc des textes difficiles à situer dans un camp ou l'autre. Cette ambiguïté se retrouve dans les rapports qu'entretient le genre avec la censure, encore toute puissante jusqu'en Juillet<sup>118</sup>.

Les intrigues des parodies étaient replacées la plupart du temps dans le contexte du Paris actuel, ce qui facilitait les références à la société du moment. La particularité de *Marino Faliéro à Paris* tient à l'intervention de la fiction dans le réel (le Paris contemporain) : le doge de Venise, après avoir chuté en Angleterre, vient en France. Or, Sylvie Vielledent montre l'ambivalence de ces références. Elles faisaient le succès de ces parodies et les empêchèrent tout autant cependant de passer à la postérité :

Des allusions très pointues à la vie quotidienne en 1830 émaillent les textes, les rendant parfois opaques pour les lecteurs d'aujourd'hui. [...] tendent sur l'instant à établir une connivence avec le public ; mais s'ils assurent la saveur des parodies, ils les périment aussi très vite<sup>119</sup>.

Comme le texte n'est pas en vers, cela fait plus romancé (quand ce n'est pas chanté). La statue de Voltaire qui s'anime rappelle la statue du brame dans *le Paria*, et sans doute la statue dans le *Don Juan* de Molière. On parle dans cette œuvre de la littérature et on emploie le terme « historique » parfois hors contexte. Il ne s'agit cependant pas de la parodie la plus intéressante. Ceci n'est pas si surprenant en réalité, et il en va de même pour les parodies d'*Hernani* :

A lire les parodies d'*Hernani*, on ne peut qu'être frappé par la faible inventivité déployée par leurs auteurs, ce qui est inhérent au genre, certes, mais aussi emblématique du théâtre de l'année 1830, théâtre du déjà dit et de

---

<sup>117</sup> *Idem*, p. 77.

<sup>118</sup> *Ibidem.*, p. 86.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 67.

la production en série. En effet, la parodie est inféodée à son modèle, et minée par les poncifs du genre<sup>120</sup>.

Ce sont en effet les détails dont sont truffées ces parodies, plutôt que les intrigues qui attirent la curiosité. Au sujet de *Mérimos Béliéro ou l'autre école des vieillards*<sup>121</sup>, par exemple, on trouve le titre excellent. Or, Sylvie Vielledent note que « D'emblée le titre, s'il affiche l'emprunt, désigne aussi l'écart<sup>122</sup>. », il est donc porteur de sens et nous renseigne quant à l'intention de l'auteur.

Malgré le changement des voyelles, on reconnaît tout à fait le titre original ; on entend clairement « Bélier ». Peut-être peut-on y voir le fait que le bélier fonce tête baissée : c'est ce que fait le doge quand il se jette dans le piège. Tout animal à cornes fait plus probablement référence à un mari cocu. Le parodiste annonce donc qu'il fera référence à d'autres pièces de Delavigne, à son œuvre en générale, à son style. Delavigne est alors très célèbre. En ce qui concerne le nom des personnages, rien de très original, seulement une italianisation des noms. En revanche, le « o » qui est courant à la fin des mots en italien permet un jeu de mot comme « Sertouchaud », qui par ailleurs est rôtisseur. Il n'était en effet pas rare que les parodies aient recours à la cuisine pour faire rire et rendre le texte plus truculent, les traits habituels de la parodie étant renforcés par le vocabulaire cocasse. Quelques attaques directes sont formulées contre Delavigne, mais ce n'est encore pas là la meilleure parodie. Sylvie Vielledent emploie à ce sujet le terme de « servilité » :

La même servilité affecte la structure de la parodie. [...] Jean-Pierre Davoine : « L'auteur de parodie se montre incapable d'imaginer une intrigue différente, il reste dominé par celle du modèle qu'il se contente de travestir ». [...] En outre, les initiatives des parodistes, relativement au contenu des scènes, à leur disposition, par leur rareté font sens<sup>123</sup>.

On voit dans ces parodies un certain nombre de didascalies qui présentent des personnages faisant des pas de danse dans un but comique, dans *L'Ecole des béquillards* comme dans d'autres on peut lire : « il fait un entrechat et sort ». Ce ton léger s'allie au caractère métatextuel du début de la pièce. Ceci est un trait récurrent de la parodie :

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>121</sup> La pièce a été représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre des Variétés, le 20 juin 1929. Quoy Libraire-Editeur, Paris, n°18, 1829.

<sup>122</sup> S. Vielledent, *op. cit.*, p. 37.

<sup>123</sup> *Idem*, p. 39.

Ainsi, Claude Leroy définit le discours parodique par la « prédominance de la fonction métalinguistique » ; il estime qu' « il s'agit d'abord d'arrêter la lecture, de la rendre opaque, et donc lucide à elle-même ». [...] Ruth Amossy « En dévoilant les artifices de la représentation, la parodie dénonce l'effet du réel<sup>124</sup> [...] ».

Dans *l'Ecole des Béquillards*, les personnages évoquent le but de la parodie : la pièce originale est présentée dans le prologue comme « un ouvrage nouveau » qui « chaque jour obtient le succès le plus beau ». Folleville demande : « Et cette comédie [*L'école des Vieillards*], / Avec tant de raison, admirée, applaudie, / Va donc subir l'affront d'un vers imitateur<sup>125</sup> ? » Dermon répond : « Non : de la parodie, elle obtiendra l'honneur : / Ne l'obtient pas qui veut, la critique abandonne / L'ouvrage qui n'est ni vu ni loué de personne<sup>126</sup> ». Il justifie par ailleurs l'action parodique de la sorte :

La critique en ses [le parodiste ami] mains n'est jamais qu'un hochet, / Et la méchanceté n'est point du tout son fait. / D'un auteur à succès il peut voler l'affiche, / Et croire le flatter ! ... on ne vole qu'un riche<sup>127</sup>.

Au fond, le parodiste ne serait que le robin des bois de la littérature. Ceci ne constituait pas une pratique isolée, en effet, Sylvie Vielledent parle même de « protocole » :

Reproduire la structure de l'objet parodié, c'est donc se conformer à un protocole ; c'est combler l'attente du spectateur, venu découvrir ou revoir *Hernani* passé au crible de la satire. La parodie est un genre parasite, dont la réussite ne présuppose pas une fougueuse créativité, mais l'exploitation d'un matériau préexistant, jamais évincé. Comme le formule Ruth Amossy : « Dans la parodie, un parodiant (P2) réitère un modèle consacré et connu (P1). P1 doit transparaître à travers P2<sup>128</sup> [...] ». [...] D'une parodie à l'autre, sévit également la rage du duplicata, ce qui est dû en partie à la pratique de la collaboration<sup>129</sup>

*Louis Bronze* reproche à *Louis XI* certaines invraisemblances de l'intrigue, invraisemblances largement pointées par Alexandre Dumas notamment<sup>130</sup>. Ainsi le monologue qui ouvre la pièce est satirique lorsqu'il se moque du personnage de Commine :

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>125</sup> Dumersan, Dupin, *L'Ecole des béquillards*, J-N. Barba Libraire, Paris, 1824, pp. 3-4.

<sup>126</sup> *Id.*, p. 4.

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> S. Vielledent, *op. cit.*, p. 42 « La fonction de la parodie dans le langage théâtral : parodie et autoparodie dans *MacBeth* de Ionesco », Degrés, n°13, printemps 1978, page j.

<sup>129</sup> p. 42

<sup>130</sup> Dumas, *Souvenirs dramatiques*, Calmann Lévy éditeur, Paris, t. 2, 1881.

Je viens, le croira-t-on, dans ces lieux, en plein vent,  
Dans un coin où chacun à l'aise peut m'entendre,  
Je viens imprudemment débiter pis que pendre  
Sur Louis-Bronze, et tout haut annoncer en beaux vers  
Que c'est un vieux tyran, un butor, un pervers...  
Un sournois qui voit clair en fermant les paupières,  
Qui nous fait étriller en disant ses prières<sup>131</sup>... (Acte I, scène 1)

La didascalie récurrente dans *Louis XI* n'a par ailleurs pas échappé au parodiste dont les personnages tombent aussi dans des fauteuils... La satire s'attaque également aux personnages que l'on n'a pas trouvés assez cruels, aussi l'Amour déclare-t-il :

Pas du tout, je t'assure.  
Tu ne me connais pas : j'ai l'air bien en courroux ;  
Pour venir jusqu'à toi, j'ai fait les quatre coups ;  
On croit que je m'en vais tout tuer, tout pourfendre,  
Erreur ; comme un mouton je me montrerai tendre :  
Je voulais t'éreinter ; mais je n'en ferai rien.  
Pour me venger, réponds, est-ce le bon moyen ?  
[...]  
Parbleu ! je le sais bien ; mais c'est mon caractère :  
On m'a fait comme ça.  
[...]  
Vous êtes un tyran sans colère et sans fiel. (Acte III, scène 3)

Dans *Louis Bronze*, on peut trouver quelques délires utopiques dont voici un extrait situé à la fin de l'acte II :

Les fleuves rouleront du thé, du chocolat ; / Les moutons tout rôtis bondiront  
dans la plaine [...] / Les épinards viendront au monde fricassés [...] / Les  
arbres produiront des pommes en compote<sup>132</sup> [...] / Il neigera du vin, il  
pleuvra des poulets, / Et du ciel tomberont des canards aux navets [...].

La parodie profite bien sûr de la condition quasi-immortelle de Louis XI qui tarde tant à mourir pour provoquer le rire : « Rendez-moi ce chapeau, morbleu ! je ressuscite ».

Enfin, P. Berthier note que cette pièce « fourmille » d'allusions politiques. La parodie est donc un genre qui permettait un discours sur l'œuvre de Delavigne et les traits qu'elle accentuait étaient révélateurs de la façon dont la collectivité l'avait reçue.

---

<sup>131</sup> Vander-Burch, Langlé, *Louis Bronze et le saint-simonien*, J-N. Barba libraire, Paris, 1832.

<sup>132</sup> Orthographié « compotte » dans le texte.

## 2) Le Paria travesti<sup>133</sup>.

*Le Paria travesti* n'est pas une pièce de théâtre, il s'agit d'un roman de 249 pages. Le changement de genre apporte à la fois nouveauté et plus de liberté au parodiste, sans que les vers n'en soient totalement absents. Le genre romanesque permettait au lecteur de prendre le temps d'apprécier les clins d'œil faits à l'hypotexte et de comparer sa propre perception de la pièce à celle du parodiste, lequel prétendait, d'une certaine façon, se moquer au nom de l'ensemble des spectateurs. L'une des pages qui précèdent le roman annonce immédiatement la couleur : contrairement au titre simple que l'on attendrait pour une tragédie, elle regorge d'informations ; autant de commentaires sur l'hypotexte qui indiquent que le genre est le roman et qu'il sera satirique. Ainsi, le récit est-il qualifié d' « histoire lamentable » ; on doit s'attendre à de la prose et des vers, à des « contre-danses » et « ariettes ». Pour en définir le genre hybride, l'auteur a choisi d'empiler les termes « *grotesco-burlesco-pathos* ». S'il qualifie la pièce de Delavigne de « belle tragédie », la description du roman parodique est truffée d'hyperboles telle la suivante : « Narrant les catastrophes pathétiques du délire oriental d'un amour gigantesque, brisé par un père superstitieux, barbare et téméraire [...] ». L'accent est volontairement mis sur le personnage du père de celui qui représente Idamore ; il faut reconnaître que le vieil homme est particulièrement égoïste dans la pièce de Delavigne et que son attitude est peu vraisemblable, il n'est pas étonnant que *le Paria* soit épinglée sur ce sujet. L'année de parution, 1822 est l' « An des singeries tragiques » et une tête de satyre, semble-t-il, placide et souriant, illustre la page. Aucun doute n'est possible quant à l'intention parodique de cette œuvre.

### i. Le programme du *Paria travesti*<sup>134</sup>.

L'intention parodique tient notamment aux détails, ils sont exposés dans un « programme » qui précède le roman. Les éléments du décor ont donc un homologue qui tourne chacun d'entre eux en dérision : Ainsi le Gange est-il remplacé par le bassin du Luxembourg ; les crocodiles sont des poissons rouges, les grands perroquets blancs à aigrettes des cygnes. Quant à la statue de Brama (« petit despote asiatique »), elle devient profane, c'est dans la parodie la statue du gros Silène (« dieu des vrais épicuriens »). La mention du masque de Thalie qui fait une grimace dans le programme fonctionne comme allégorie de la parodie. L'équivalent du *Paria* est ici le « Gnaff ». Il s'agit d'un savetier qui fait la cour à la fille d'un

---

<sup>133</sup> P. Cuisin, *Le Paria Travesti, ou la pagode faubourienne*, Chez les marchands de nouveautés, Paris, 1822, 249 p.

<sup>134</sup> P. Cuisin, « Programme », *id.*, pp. I-IV.

pâtissier ; le contexte culinaire contraste avec le style particulièrement épuré de Delavigne dans *le Paria*.

On nous propose par ailleurs une description physique précise de Trompe-la-mort, chose impossible à saisir avec la simple tragédie, lequel est doté de « formes musculeuses et bien énergiques, bonnet de laine rayé, nez aquilin, œil ardent, chevelure épaisse, traits réguliers, chemise ouverte, jarretière de sa culotte défaits. » La seule description physique du personnage principal se prête au rire : il a tout du bellâtre avec son « nez aquilin », son « œil ardent », sa « chevelure épaisse » et ses « traits réguliers » ; ses « formes musculeuses » sont un rappel de la condition de soldat d'Idamore et en cela rappellent donc la pièce originale. La description annonce cependant une tonalité grivoise qui est présente dans la pièce, ce que l'on ne peut ignorer avec le « chemise ouverte » et la « culotte défaits ». Enfin, cette riche description annonce également que place est faite au ridicule, puisque Trompe-la-mort a beau être un bellâtre, il porte ce « bonnet de laine rayé », qui détonne complètement avec le reste. On nous fait également l'honneur de la description physique de sa dulcinée : elle porte un « tricot de soie, grand voile, draperies diaphanes qui flottent autour d'elle ». Elle a une « Figure qui exprime niaiserie [...], gorge volumineuse, taille de guêpe et gros derrière, gros sabots (pour contraste comique) » et elle est accompagnée d' « un petit chien ». La parodie joue donc sur les « contraste[s] comique[s]<sup>135</sup> ».

Les noms des personnages sont bien sûrs aussi ridicules que pensés : Trompe-la-mort sonne comme Idamore et vient commenter la mort inutile du paria en fin de pièce. Ce nom a des allures de défi puisque la tragédie voit par fatalité tomber ses personnages principaux. La mort de Trompe-la-mort est tout à fait paradoxale compte-tenu de son nom, et d'autant plus inutile que, contrairement à Idamore, il n'avait plus aucune menace pesant sur lui à la fin du roman et aucune raison de se suicider. Sa dulcinée a le nom le plus ridicule qui soit « Nez-à-la-quoi », nom qui fait cependant sens puisqu'on entend bien le nom du personnage qu'elle parodie, « Néala », que le sobriquet fabriqué par la parodie rend absurde et dont la couleur orientale est du même coup brisée. Son autre noms, « Perle d'amour », est volontairement niais : « (ou Perle-d'Amour, nom imité des noms indiens qui, selon l'auteur, sont tous porteurs de sens) ».

Un Hommage est ensuite fait à l'auteur du *Paria*, mais la Dédicace est tournée en dérision : « A ma mère nourrice » (CD a dédié la pièce à son père, il lui dédie ainsi sa pièce « la moins imparfaite »). Une introduction<sup>136</sup> conséquente la suit, on y apprend que Bernardin

---

<sup>135</sup> Le sous-titre (« pagode faubourienne ») apparaît p.89 et qualifie Nez-à-la-quoi.

<sup>136</sup> Chapitres thématiques d'introduction : Tribu des Theers (Delaporte). Sur les Savetiers. Sur les Banians

de Saint-Pierre parle des Parias dans sa nouvelle *La chaumière indienne*. Dans cette introduction figurent les noms des grands voyageurs tels M. Delaporte (*Le Voyageur Français*), Forster, Bougainville, Tavernier, M. La Haye (*Histoire universelle des voyages*), autant de sources possibles pour Delavigne.

Le lecteur de cette édition avait donc toutes les clefs en main pour saisir les subtilités de cette parodie.

ii. *Etude du Paria travesti*. p. 39-249<sup>137</sup>.

Il s'agit d'un roman où sont incorporés un certain nombre de vers, souvent de longues tirades versifiées. Globalement l'intrigue de la tragédie de Casimir Delavigne est respectée, mise à part la fin tragique du héros qui ne survient pas dans les mêmes circonstances : dans le roman, le père de NAQ décide de passer l'éponge et, malgré tout, TLM se jette dans la Seine. Son suicide n'a donc, comme on l'a vu, aucun sens, c'est là une façon de mettre en valeur le fait que le dilemme tragique d'Idamore n'avait pas lieu d'être. Arrive Fine-Sarcelle, seul et terrifié, dont le rôle est de faire une hypotypose pour raconter la fin tragique de TLM, qui n'était absolument plus motivée par l'intrigue et dont le suicide paraît donc complètement stupide, « accident tragique, ou comique, ou burlesque<sup>138</sup> ».

Tout est pris au sens propre dans le roman : le rejet des Parias est associé à la puanteur des pieds des Savetiers, ce qui contraste avec les pâtisseries de la famille Côte-de-Lard, dont NAQ fait partie. Il y a une réelle volonté de coller à l'œuvre originale pour mieux la détourner. Ainsi, lorsque certains vers se correspondent de façon symétrique, une note signale quels sont les vers du *Paria* qui sont parodiés. L'intrusion d'un narrateur plutôt cynique vient faire prendre au lecteur la distance nécessaire à l'ironie : « Elle est en haut ! ... Lui en bas ! ... Et *vice versa*... quelle scène<sup>139</sup> ! »

Dès le début du roman la couleur est annoncée : on y mentionne « Quelques chats seulement, errant sur les gouttières ; / Alarmant la pudeur de leurs amours grossières<sup>140</sup> », des ivrognes, et le peuple est « crotté ». Si le sujet est bas, la prose est très complexe, usant de maintes périphrases, pour un fil narratif pourtant pour l'instant très simple. Il y a en réalité

---

(Delaporte). Caste des Pouliats (Forster). Particularités curieuses sur l'Inde. Les Parias. Opinion de l'auteur de la parodie sur la *Chaumière Indienne*.

<sup>137</sup> TLM désigne Trompe-la-mort et NAQ, Nez-à-la-quoi.

<sup>138</sup> P. Cuisin, *op. cit.*, p.239.

<sup>139</sup> *Id.*, p. 59.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 39.

dans le roman une alternance de registre bas pour sujet élevé et registre élevé pour sujet bas, c'est là un élément participant du grotesque : « je plaçais à ta [TLM] ceinture le glorieux couteau de cuisine<sup>141</sup> », se souvient NAQ. L'humour grivois et scatologique y participent en effet largement<sup>142</sup>. Toute la transformation de l'auteur de la parodie repose essentiellement sur un transfert de l'abstrait, caractéristique du théâtre de Racine et assez franche chez Delavigne également, au concret, ce que l'on peut voir à travers pareilles expressions : « les craintes sourdes qui me cuisent les muscles de l'abdomen perpendiculairement au-dessous du pylore dans la région ombilicale n'en sont pas moins vives<sup>143</sup> ». Autres exemples de l'association de l'abstrait et du concret, l'expression « se jetant à corps perdu dans le sentiment<sup>144</sup> », ou encore : « votre gosier desséché par la réflexion<sup>145</sup> ». Par ailleurs, les chaînes de l'amour pèsent deux cents kilogrammes et les reins de TLM ne sont pas assez forts pour les porter<sup>146</sup>. Les sensations physiques des personnages sont toujours décrites très précisément : « il m'a menacé naguères de me percer horizontalement l'appareil gastrique et les ventricules du cœur<sup>147</sup> !... » dit par exemple Côte-de-Lard en parlant de TLM.

Cette œuvre parodique en particulier fait preuve d'une véritable dimension métatextuelle, elle répond donc aux codes que nous avons évoqués précédemment en ayant notamment recours à la fonction métalinguistique du langage. Souvent les personnages y énoncent certaines idées que l'on ne trouverait jamais dans les propos des personnages tragiques, c'est-à-dire qu'ils énoncent de façon consciente le ridicule de leurs actions – qu'ils effectuent pourtant. Ceci sabote complètement toute logique et en est d'autant plus amusant. Cela permet également une critique de l'œuvre de Delavigne, ou du théâtre classique en général. Il s'agit ici de critiquer une certaine façon de faire des tragédies ; en l'occurrence à l'époque certains considèrent que la versification méthodique de Delavigne est trop scolaire, ce qui peut être illustré par pareille phrase : « Apprends donc en prose romantique et métaphorique (car les vers alexandrins nous feraient prendre le chemin des écoliers<sup>148</sup>) [...] ».

A cela s'ajoutent, comme on a pu le voir, les commentaires du narrateur, qui présente la situation et rythme les chapitres, dirigeant ses personnages comme il l'entend. Ceci mène

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>142</sup> Le double sens culinaire est ici l'équivalent du jardinage dans les parodies d'opéra du théâtre de la foire du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>147</sup> *Ibid.*, pp. 101-102.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 110.



par ailleurs à une mise en valeur des faiblesses de l'intrigue du *Paria*. La tragédie du *Paria*, de style classique, déroule un fil narratif assez mince et les longues tirades ne font pas toujours avancer l'action ; c'est ce que viennent critiquer certains passages de la parodie où un personnage va lui-même porter un jugement sur sa propre technique rhétorique. Ainsi NAQ dit-elle : « Cette digression n'est pas hors de mon discours<sup>149</sup> », alors qu'en réalité, s'il s'agit d'une digression, elle est hors de son discours, le personnage fait donc en quelque sorte preuve de mauvaise foi, pour justifier une digression qui n'a pas vraiment lieu d'être. On tourne aussi en ridicule les apostrophes qu'on trouve souvent dans les tragédies : « tu n'étais qu'un ... et je ! ... tu ! ... et moi ! ... ah<sup>150</sup> ! ... », de même que les longues tirades. Une tirade de Fort-Jarret est ainsi interrompue par un personnage qui lui propose de boire un peu pour éviter l'extinction de voix et l'interruption est marquée par cette expression : « il reprit en ces termes sa narration burlesque-tragique<sup>151</sup> ». Le personnage qui a proposé l'eau à Fort-Jarret lui rappelle quels étaient les deux derniers vers de sa tirade pour le relancer et une didascalie précise « (*il reprend*) » : ce sont là des marques artificielles qui relèvent du métalangage.

La distance imposée par le narrateur nous permet de ne pas oublier qu'une parodie est une réflexion sur le théâtre :

Est-il au théâtre des Variétés, de la Gaîté ou des Funambules, une scène plus éminemment tragique que l'entrevue qu'on va ouïr ? ... Non<sup>152</sup>.

Il est régulièrement fait allusion aux spectacles de l'époque, ainsi on mentionne les spectacles à L'Ambigu, à La Gaîté<sup>153</sup> ; « Les théâtres des boulevards sont le spectacle des *études de la nature*<sup>154</sup> », Le théâtre de Bobineau<sup>155</sup>, Les tréteaux comiques<sup>156</sup>, qu'une note définit comme étant « Le petit théâtre des pantomimes et danseurs de corde, situé près le jardin du Luxembourg, divisé en diverses salles ».

La dimension métatextuelle du roman s'exprime surtout à travers le métalangage que l'on peut identifier dans les dialogues ; ainsi à la fin d'une tirade on va trouver « me suis-je dit

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 193.

tout seul<sup>157</sup> !... ». Il s'agit pour le parodiste de faire une critique de l'artifice dont relève la tirade de tragédie. NAQ par exemple exprime clairement d'où provient son effroi, ce dont le personnage tragique n'a théoriquement pas conscience, dans la mesure où il répond à la logique de la passion et non de la raison : « C'est donner trop d'assauts à la fois au triple bouclier de mon orgueil, de ma conscience et de ma pudeur<sup>158</sup> » dit-elle. Elle conclut d'elle-même que tout cela va mal finir, ce qui ne la rend pas raisonnable pour autant : « Reste, maudit Gnaff que j'adore<sup>159</sup> ». Ensuite, certaines structures types de la tragédie ou de la comédie classiques, largement reprises chez Delavigne, le sont également ici (et contrastent d'autant plus avec tout sujet bas) : « Qu'il est doux... » ou bien « Que ne restait-il dans son grenier<sup>160</sup> », par exemple, expression qui rappelle la célèbre réplique « Mais que diable allait-il faire dans cette galère ? » des *Fourberies de Scapin* de Molière.

Ce roman exploite par ailleurs les faiblesses de l'intrigue en les mettant en valeur, notamment à travers le rôle du confident qui est tourné en dérision. La critique du rôle et statut de Merlandar, le personnage du roman qui parodie Alvar n'est pas directement dirigée contre Delavigne, puisque toutes les tragédies classiques voire antiques ont recours au personnage-confident, dont l'autonomie d'action et de pensée est, il faut le dire, limitée. On peut cependant reprocher à Delavigne de ne pas avoir modifié cette donnée. Il aurait pu libérer ce personnage de cette convention, en lui donnant davantage d'épaisseur ; ce qu'il a tenté de faire en lui donnant une histoire. Ceci ne fut pas suffisant, s'il on en juge les diverses allusions qui y sont faites dans la parodie. Une façon de faire savoir que ce type de personnage n'a plus lieu d'être dans le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle. Les allusions sont aisément décelables : Merlandar a un « rôle d'Eunuque de sérail<sup>161</sup> [...] » peut-on lire, et il « était de ces pâtes d'hommes qui n'ont aucuns désirs, aucune passion par eux-mêmes, et semblables aux chevaux de fiacre, partent au trot au premier coup de fouets, sans opinion, ni intérêts personnels<sup>162</sup> », lui, « Merlandar, dont l'unique plaisir est de servir de manteau aux tribulations de l'amour<sup>163</sup> », lui « qui es si complaisant, et [a] des jambes pour tout le monde<sup>164</sup> ». Lorsque TLM demande à Merlandar de chercher son père, il lui dit qu'il sait qu'il ne le trouvera pas – parce que ce n'est pas le cas dans l'œuvre originale – mais qu'il souhaite tout de même qu'il cherche. C'est vraiment se moquer du pauvre Merlandar, mais il s'agit

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 197.

surtout ici de rire de l'idée qu'a TLM, lorsqu'il demande à Merlandar d'attacher son père à un banc s'il le trouve<sup>165</sup>.

Pour redonner un peu à Merlandar la dignité qui lui est due, son absence a des conséquences dans le roman : Perle-d'Amour remarque qu'il « ne paraît plus au four ; tout ce qu'il fait est manqué ; ses crèmes tournent, ses dindes sont brûlées, et tous [ses] pets de nonne négligés<sup>166</sup> ».

Pour parodier les actions peu naturelles des personnages tragiques, le roman insiste sur les revirements improbables des personnages ; on pense par exemple au fait que Néala décide soudainement à la fin de la pièce de devenir la fille de celui qui a indirectement provoqué la mort de son amant par son attitude égoïste. Ceci se traduit dans le roman par le revirement improbable de CDL<sup>167</sup> :

Après cet apologue d'équité rendu à mon ancienneté de service, je l'adopte, je l'aime, je ne le hais plus ; je lui donne ma vieille montre de cuivre ; je le comble de magnificence, et lui abandonne sans jalousie les rênes flottantes de mon farineux empire<sup>168</sup>.

Et Cuisin d'insister sur le fait que CDL donne sa fille à un homme dont il ignore la naissance et ne s'en préoccupe pas plus que cela, ce qui est étrange pour l'époque. La parodie fonctionne beaucoup par anticipation, et souvent on nous annonce ce qui va se passer, pour mieux tourner en dérision l'intrigue originale. Ainsi beaucoup de références à l'origine modeste de TLM se glissent dans le discours de CDL ou d'autres personnages de façon improbable, lorsqu'il dit « Quoi qu'il soit un bâtard, ou nous cache son père<sup>169</sup> [...] » par exemple. Pour faire écho au revirement de CDL, celui de TML est tout aussi improbable tandis qu'il déclare

[...] désormais je consens à devenir le dernier des marmitons de ta boutique ; ordonne, parle, commande, dis cent sottises ; peste, jure, crie, ça m'est égal ; ma fierté flexible comme un gant, se brise sur le carquois des amours<sup>170</sup>.

Ensuite, TLM demande plusieurs fois à NAQ si elle a conscience de ce à quoi elle s'engage en se liant à lui, mais dans ses questions il précise bien les horreurs auxquelles elle doit s'attendre. Est-elle bien consciente de « tous les ingrédients nécessaires à l'ignominie de [s]on état, [est-elle] bien affermie contre toutes les boutades du sort, qui pourraient survenir à

---

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> *Ibid.*, pp. 201-202.

<sup>167</sup> Côte-de-lard.

<sup>168</sup> P. Cuisin, *op. cit.*, p. 105.

<sup>169</sup> *Id.*, p. 111.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 112.

l'improviste<sup>171</sup> ? » ;

Ainsi, [TLM], [...] tu veux / Qu'abandonnant la tourte et la dinde farcie,  
J'accepte en t'épousant la poix et l'infamie ????? [...] / Et qu'enfin [...] / Du  
froid et de l'ennui je reste dévorée ?...

De même lorsque CDL lui annonce qu'il lui donne sa fille, TLM lui demande s'il est bien sûr de ce qu'il fait. N'importe quel personnage sain d'esprit se serait bien gardé de prendre le risque de faire changer d'avis un ennemi qui propose la paix.

Cher CDL, as-tu bien pardonné aux éruptions *vésuviennes* de mon  
caractère<sup>172</sup> ?

Le fait que les personnages soient conscients du ridicule des faits qu'ils accomplissent participe de l'ironie. Par exemple CDL dit qu'il savait que TLM et NAQ se voyaient clandestinement et que « tout cela était bien naturel<sup>173</sup> ».

Pour parodier le dilemme tragique et la façon dont il est traité – puisque Cuisin considère qu'il n'y a pas de dilemme et que TLM n'aurait pas dû hésiter mais partir avec son amante illico – la tirade cornélienne expose la situation dans laquelle se trouve le héros de façon grossière et articule ainsi les choses : « En regardant la chose d'un autre côté<sup>174</sup> [...] » ; on revient sur le dilemme tragique de façon comique plus loin<sup>175</sup>, où TLM l'énonce très clairement : « Ballotté entre l'amour et le remord, tiraillé par le regret rongeur, arraché d'un autre côté par les grâces d'une jeune beauté qui me tire violemment par le pan de ma veste, vous avouerez au moins que la situation est fièrement perplexe ». La parodie insiste sur le caractère brusque de l'annonce à Perle-d'Amour du départ imminent : il faut s'enfuir, « Quoi ! Déjà », dit Perle-d'Amour. Le balancement cornélien est à nouveau tourné en dérision lorsque par une asyndète le narrateur ajoute « il voulait partir, il voulait rester<sup>176</sup> », ce qui est trop simpliste et tombe à plat. Il précise cependant que TLM « se sentait indigne de l'indigne sacrifice qu'il avait l'impiété d'exiger de son amante<sup>177</sup> » – ce qui ne l'empêche pas de l'exiger malgré tout, malgré la répétition du terme « indigne », malgré les termes dépréciatifs « sacrifice », « impiété », « exiger » placés dans la même phrase.

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, pp. 205-206.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>176</sup> *Ibid.*, pp. 209-210.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 210.

Cuisin a respecté l'importance qu'e prenait l'amour filial dans la pièce de Delavigne, présent chez Merlandar qui « [...] guidait les pas de l'amour filial<sup>178</sup> » ou dans les mots de NAQ lorsqu'elle dit : « Et mon père, que j'aime d'ailleurs avec une tendresse au-delà des termes insuffisants de la langue française<sup>179</sup> [...] », mais l'hésitation d'Idamore mettant en péril son couple est moqué par la parodie qui rappelle constamment que l'égoïsme de son père est ridicule, ce dont elle accentue le trait en parlant d'un père amoureux de son fils et jaloux de sa belle-fille, « un père qui semble plutôt amoureux de moi que guidé par le sentiment paternel<sup>180</sup> » dit TLM lui-même ; l'égoïsme est clairement nommé : « l'égoïsme d'un père qui, au risque de le perdre, accourt pour l'enlever à sa fortune, à son grade, à tout ce qu'il a de plus cher au monde<sup>181</sup> ? » Fort-Jarret avoue : « Tu m'es si cher, que je préfère te voir infortuné avec moi, plutôt qu'heureux avec une jolie bourgeoise ; juge par-là de la délicatesse et de la générosité de mes sentiments<sup>182</sup> !.. » Encore une fois le personnage dit des choses improbables et qui pourtant correspondent à l'histoire originale : « mon fils / Qui préfère une amante à mon sale taudis<sup>183</sup> ». Dans la parodie, For-Jarret menace TLM de tout dire à CDL, ce qu'il ne fait pas dans l'original. Aussi peut-on considérer qu'il s'agit d'une forme de prolepse qui vise à détruire toute forme de suspense et donc ne respecte pas ici le texte d'origine. Ceci montre par ailleurs la réaction de Fort-Jarret comme étant assez puérile.

Outre l'extrême richesse du roman qui regorge de figures de styles, les références multiples à l'hypotexte invitent fortement le lecteur à relire la pièce de Delavigne, ce qui, à l'époque, a pu entretenir sa célébrité. Tous les bons mots en font une œuvre particulièrement plaisante et si l'auteur recommande au début de sa parodie de lire au préalable celle de Delavigne, son œuvre répond cependant à une logique interne qui permet aussi à l'œuvre de se suffire à elle-même. La parodie constitue donc une forme de réception de l'œuvre de Delavigne bien particulière puisqu'elle implique une véritable réappropriation de l'œuvre par le parodiste qui crée une nouvelle œuvre, laquelle porte un jugement sur l'original. La connaissance du contexte politique et littéraire du moment, de l'œuvre et de la personnalité que représentait Delavigne pour le public français sont cependant nécessaires à une bonne compréhension de ces parodies, dont le ressort comique tient aux références faites à Delavigne. Ces parodies montrent que Delavigne obtint, pour les parodistes et le public de ces

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>179</sup> *Ibid.*, pp. 157-158.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p.177

<sup>183</sup> *Ibid.*, pp. 180-181

parodies, le statut d'auteur référent ; sa particularité est de l'être devenu très rapidement, puisque, dès 1819 on parodie *les Vêpres*, la première pièce de Delavigne et c'est là par conséquent une preuve du rayonnement considérable de cet auteur.

Ce premier chapitre nous a permis de constater l'ampleur du rayonnement de Delavigne, lequel est apparu comme un jeune auteur à succès, habitué des concours et reconnu par ses pairs, comme le prouva son entrée à l'Académie française. En replaçant cet auteur et son œuvre dans leur contexte historico-politique, nous avons pu mieux cerner les circonstances de pareil succès et leur impact sur la réception de ces œuvres ainsi que sur l'image de Delavigne que s'est constitué le public de l'époque, de sorte que nous pouvons affirmer qu'il exerça une influence sur l'opinion, de par les messages qu'il a voulu faire passer dans son théâtre et sa poésie. Les références qu'il faisait à l'actualité ne touchèrent cependant pas autant la génération qui suivit la sienne, ce qui explique pourquoi une œuvre comme *les Messéniennes* a par la suite perdu de son intérêt. A partir de cette analyse on a pu s'interroger quant à la place de l'œuvre de Delavigne dans l'enseignement de l'histoire littéraire au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle et constater l'impasse qui en a été faite. Afin de montrer combien Delavigne fut une référence pour son siècle, nous allons, dans notre second chapitre, étudier l'opinion des auteurs contemporains à Delavigne et voir quelle fut sa place dans le panorama littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle.

## CHAPITRE 2

### Intertextualité : inscrire Casimir Delavigne dans l'histoire littéraire européenne

---

Dans ce chapitre nous étudierons les opinions que les artistes contemporains de Delavigne avaient à son sujet. Nous le situerons tout d'abord parmi les auteurs que l'histoire littéraire a retenus ; ensuite, nous analyserons mémoires et essais de ceux que l'on reconnaît aujourd'hui comme de « grands auteurs », à savoir Balzac, Zola, Dumas, Hugo et Lamartine, afin de voir quelle place ils attribuaient à Delavigne dans le panorama littéraire de leur époque. Nous expliquerons quelles sont les auteurs ayant influencé Delavigne pour sa création et ceux qu'il a influencés. Enfin, à travers les similitudes que présentent les cas de Delavigne, du peintre Delaroche et du compositeur Meyerbeer, nous réfléchirons à ce qu'était le « juste-milieu ».

#### A- Casimir Delavigne et ses contemporains.

##### 1) Une génération

Malgré sa vie plutôt courte, Casimir Delavigne fut contemporain de la plupart des auteurs que nous avons retenus dans l'histoire littéraire comme étant romantiques. En 1830, date symbolique marquée par une effervescence politique et théâtrale toute particulière, Musset avait 20 ans, Théophile Gautier n'en avait que 19 ; Ce dernier assista aux cinquante représentations d'*Hernani*<sup>184</sup> pour marquer son soutien. Victor Hugo avait alors 28 ans, tout comme Alexandre Dumas ; les deux dramaturges, après quelques différends durent se réconcilier pour permettre à leur théâtre de perdurer. C'est alors qu'ils fondèrent avec Casimir Delavigne le Théâtre de la Renaissance<sup>185</sup>. Aussi Casimir Delavigne, de 9 ans l'aîné de Hugo et de Dumas, fut-il amené à côtoyer ceux que nous considérons aujourd'hui comme « de grands auteurs ». Ces calculs rapides des âges des uns et des autres permettent de

---

<sup>184</sup> Florence Naugrette, « La bataille d'*Hernani* : un début et une fin », Chapitre III Histoire d'un combat collectif, *Le Théâtre romantique, histoire, écriture, mise en scène*, Ed. du Seuil, septembre 2001.

<sup>185</sup> *Id.*, Chapitre II La vie théâtrale à l'époque romantique, p.89.

prendre conscience du statut d'*aîné* qu'avait pour eux Casimir Delavigne. Qu'on le considère comme un auteur dépassé ou non, il était malgré tout une référence, notamment en 1830, où, à 37 ans, sa renommée était assise depuis près de 12 ans. Vigny n'avait que 4 ans de moins que le poète. Scribe et Germain Delavigne, ses deux plus fidèles amis, avaient 3 ans de plus que lui ; Il n'est pas surprenant que l'on parle peu de Germain, son statut de collaborateur plus que d'auteur pouvait difficilement le porter à la postérité ; cependant, Scribe est considéré comme étant le plus grand vaudevilliste du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>186</sup>, genre le plus joué par ailleurs. Le vaudeville n'était pas un genre « noble », peut-être est-ce la raison pour laquelle on parle peu actuellement aux étudiants de ce genre, et par conséquent Scribe ne semble pas avoir été aussi popularisé au XX<sup>ème</sup> siècle qu'Hugo ou Lamartine par exemple. Cependant, le vaudeville est encore souvent à l'affiche dans les théâtres en France, ainsi on joue du 21 février au 13 avril 2014 la pièce *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche à la Comédie Française par exemple, ou encore Feydeau, *La puce à l'oreille*, du 18 au 28 mars 2014 au théâtre Jean Arp. Toujours est-il que la fréquentation d'un auteur joué et adulé comme Scribe ne peut qu'avoir eu une certaine influence sur son entourage. Et Casimir Delavigne en faisait étroitement partie. L'opéra *Charles VI*, création de Scribe et des frères Delavigne eut par ailleurs un franc succès.

Etre contemporain de, c'est donc côtoyer, de près ou de loin les autres créateurs ; entretenir des amitiés mais également des tensions ; si on ne connaît pas de haine particulière à Casimir Delavigne, il y avait du moins contre lui une réelle opposition d'ordre littéraire pour ce qu'il représentait. Il faut donc comprendre la notion de contemporanéité tantôt comme influence – dans les deux sens, que Delavigne s'inspire de Byron ou que Delavigne inspire Hugo – tantôt comme compétition voire émulation. Mais au-delà des différents littéraires, tous les auteurs de cette génération pouvaient prétendre ne faire qu'un lorsqu'il s'agissait de combattre la censure. Les échecs des uns mettaient les autres en garde. On savait sans doute les difficultés éprouvées par Casimir Delavigne lorsqu'il avait voulu faire accepter ses *Vêpres Siciliennes* au Français par exemple.

En 1830, tandis que les jeunes s'emparaient du Louvre, du Palais Bourbon ou bien s'agitaient dans les théâtres, Népomucène Lemercier, dont les tentatives littéraires furent proches de celles de Casimir Delavigne, avait alors 60 ans ; Chateaubriand en avait 62 et, surtout, Walter Scott, le grand maître, en avait 60 également. Talma, l'incroyable comédien tant regretté par Delavigne était mort depuis 4 ans, quand on pleurait leur modèle à tous,

---

<sup>186</sup> *Id.*, « Hugo : *Préface de Cromwell* (1827) », Chapitre I « Les origines du drame romantique » ; Chapitre III « Histoire d'un combat collectif », p.126.



Byron, mort à Missolonghi seulement 4 ans auparavant. Jules Janin, « le prince de la critique » avait atteint ses 26 ans et pouvait, en tant que critique, prendre la place d'observateur attentif face au bouleversement général de cette époque riche en créations.

Nous avons ainsi montré que Casimir Delavigne occupait une place toute particulière dans le panorama littéraire, et notamment théâtral de l'époque. On utilisait son nom pour faire le succès d'un théâtre, pour relancer ses recettes, comme le fit Picard après l'incendie de l'Odéon du 20 mars 1818. On l'opposait à des noms romantiques, on le jouait pour ne pas jouer des drames jugés trop subversifs<sup>187</sup>. Aussi avait-il un rôle à jouer, on est loin donc d'un auteur qui aurait pu ne pas passer à la postérité parce que sa production aurait été noyée sous celles d'auteurs plus jeunes ou plus en vogue. Nous insistons tout particulièrement sur le fait que Casimir Delavigne fut en interaction avec Dumas, Vigny, Hugo etc., que les uns et les autres savaient qui écrivaient quoi et pourquoi, et avaient la possibilité d'assister aux représentations des autres dramaturges ou bien de lire leurs pièces, leurs préfaces, ou encore les articles écrits à leur sujet. Flaubert et Baudelaire, quant à eux, âgés de 9 ans, étaient encore un peu jeunes en 1830 pour prendre part aux événements littéraires d'alors.

## 2) Qui pensait quoi de Casimir Delavigne ? Les avis de Balzac, Zola, Dumas, Hugo et Lamartine.

Les « romanciers ».

### i- Balzac.

Balzac s'intéressa tout naturellement à la rivalité du vers et de la prose. Lorsque le personnage des *Illusions perdues*, Etienne, présente Lucien à Barbet, libraire, il le présente comme « un poète, un grand poète qui enfoncera Canalis, Béranger et Delavigne<sup>188</sup>. » Barbet conseille alors à Lucien de « laisser les vers et de se mettre à la prose<sup>189</sup>. » Un autre personnage, Dauriat, ne veut plus qu'on lui apporte de manuscrits en vers :

---

<sup>187</sup> Comme *Marie Tudor* par exemple, Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique, histoire, écriture, mise en scène*, Ed. du Seuil, Paris, 2001, pp. 162-163.

<sup>188</sup> Balzac, *oeuvres complètes, La comédie humaine, Illusions perdues*, A. Houssiaux, Paris, 1874, p. 207.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 208.

– Gabusson mon ami, à compter d’aujourd’hui, quiconque viendra ici pour me proposer des manuscrits... Entendez-vous ça vous autres ? dit-il en s’adressant à trois commis qui sortirent de dessous les piles de livres à la voix colérique de leur patron qui regardait ses ongles et sa main qu’il avait belle. A quiconque m’apportera des manuscrits, vous demanderez si c’est des vers ou de la prose. En cas de vers, congédiez-le aussitôt. Les vers dévoreront la librairie<sup>190</sup> !

Le libraire ne se contente pas de vociférer contre les vers, il se plaint également de l’influence des grands poètes :

[...] vous ne connaissez pas, messieurs, le mal que les succès de lord Byron, de Lamartine, de Victor Hugo, de Casimir Delavigne, de Canalis et de Béranger ont produit. Leur gloire nous vaut une invasion de Barbares. Je suis sûr qu’il y a dans ce moment en librain[i]e mille volumes de vers proposés qui commencent des histoires interrompues, et sans queue ni tête, à l’imitation du Corsaire et de Lara. Sous prétexte d’originalité, les jeunes gens se livrent à des strophes incompréhensibles, à des poèmes descriptifs où la jeune Ecole se croit nouvelle en inventant Delille ! Depuis deux ans, les poètes ont pullulé comme des hannetons. J’y ai perdu vingt mille francs l’année dernière ! Demandez à Gabusson ? Il peut y avoir dans le monde des poètes immortels, j’en connais de roses et de frais qui ne se font pas encore de barbe, dit-il à Lucien ; mais en librairie, jeune homme, il n’y a que quatre poètes : Béranger, Casimir Delavigne, Lamartine et Victor Hugo ; car Canalis !... c’est un poète fait à coup d’articles<sup>191</sup>.

Le nom de Delavigne tombe juste après celui de Victor Hugo lors de la première mention des auteurs à succès. Jusque-là, Balzac a mentionné Delavigne dans *les Illusion perdues* en tant que dramaturge ; voilà qu’il est également sur le devant de la scène en poésie : il est, avec les trois autres poètes cités, la cause, selon Dauriat de « l’invasion poétique » des librairies. Aussi Delavigne apparaît-il ici comme un auteur ayant influencé les jeunes poètes, la nouvelle génération, tout comme un poète connu, reconnu, lu, aimé, donc à succès. Dauriat, et à travers lui Balzac, affirme qu’ « il n’y a que quatre poètes : Béranger, Casimir Delavigne, Lamartine et Hugo ». Qui connaît encore Béranger ? On note que Béranger et Delavigne sont cités en premier. Les deux derniers pourtant sont ceux que l’on aura retenus, du moins pour l’enseignement des lettres au XX<sup>e</sup> siècle. Cela n’est pas un hasard si les noms de Béranger et Delavigne se suivent, ils ont tous deux choisi un genre très particulier qui s’imposa sans difficulté à leur époque parce qu’il plut aux lecteurs qui trouvèrent là l’expression douloureuse d’un passé récent auquel ils étaient affectivement attachés. Sainte-Beuve dit de Béranger que son genre propre fut « la chanson libérale et patriotique qui fut et restera sa grande

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>191</sup> *Ibid.*

innovation<sup>192</sup> ». Si « la Parisienne » de Casimir Delavigne n'est pas sa plus belle œuvre, il fut volontiers librettiste (*Charles VI*) et de nombreux poèmes des *Derniers chants* se rapprochent de la chanson ; ses œuvres furent par ailleurs considérées comme libérales et patriotiques, et comme lui il s'inspire de l'épopée napoléonienne ; aussi peut-on véritablement associer Béranger et Delavigne<sup>193</sup> et expliquer que, si aujourd'hui on croit voir dans la citation de Balzac un gouffre séparer les deux premiers poètes des deux autres, c'est que, comme le montre Sylvain Ledda<sup>194</sup>, du moins dans le cas de Casimir Delavigne, ce poète véhiculait dans sa poésie une pensée politique inscrite dans l'actualité, actualité qui était vouée à ne plus l'être – ce qui provoqua le désintérêt des générations suivantes.

Sylvain Ledda précise qu'en 1820, Casimir Delavigne est avant tout un poète, le grand poète des *Messéniennes* : « Au moment où se déroule l'intrigue [...], le temps n'est pas encore venu pour le drame romantique de faire parler de lui en tenant le haut de l'affiche. [...] Pour Balzac, les gloires littéraires du moment s'illustrent dans le domaine de la poésie, à la suite des succès de Delavigne et de Lamartine.<sup>195</sup> » Delavigne occupe alors « parmi les gloires romantiques », « une place de choix ».

Lorsqu'il met en scène « les petits bourgeois<sup>196</sup> », Balzac cite encore, dans la fiction, Casimir Delavigne. Compte tenu du public auquel plaisait Casimir Delavigne, il n'est pas surprenant que ce dernier soit une référence pour les personnages de cet ouvrage. Balzac le fait apparaître comme un auteur à la fois connu et facile à aimer ; c'est du moins ce que traduit pareille remarque :

[...] l'avocat se tenait au plus près de ces esprits vulgaires ; il naviguait dans leurs eaux, il leur parlait leur langage. Son peintre était Pierre Grassou et non Joseph Brideau ; son livre était *Paul et Virginie*. Le plus grand poète actuel était pour lui Casimir Delavigne ; à ses yeux, la mission de l'art était, avant tout, l'utilité<sup>197</sup>.

L'emploi du point-virgule indique que les deux énoncés sont mis en parallèle par le narrateur ; aussi Casimir Delavigne se voit-il étroitement lié à la notion antithétique d' « art utile ».

---

<sup>192</sup> Cité par le *Petit Robert des noms propres*, Dictionnaires le Robert, Paris, mai 2005.

<sup>193</sup> Cependant, Casimir Delavigne n'a pas fait de prison comme Béranger, dont les pamphlets politiques furent jugés trop subversifs.

<sup>194</sup> Sylvain Ledda et Florence Naugrette, « Casimir Delavigne et le Romantisme », Actes du colloque *de Rouen*, *op. cit.* p.12.

<sup>195</sup> *Id.*, p.8.

<sup>196</sup> Balzac, œuvre posthume, *Scènes de la vie parisienne*, « Les petits Bourgeois », Calmann Lévy éditeur, Paris, 1877, t. 1., p.71.

<sup>197</sup> Balzac, *Idem*.

L'époque vit en effet l'essor de la classe bourgeoise, essor basé sur le profit, le matériel<sup>198</sup>. Non seulement Casimir Delavigne plut à cette classe bourgeoise, mais son succès fut rapide, et de cela on conclut parfois qu'il était facile. Le personnage de l'avocat chez Balzac perçoit quoi qu'il en soit les œuvres de Delavigne comme des œuvres utiles à la société.

Que le fait d'aimer Delavigne soit devenu un lieu commun n'a pas de lien avec la qualité de l'auteur ou l'opinion qu'en avait Balzac. Ce qui nous intéresse le plus, c'est le fait que Balzac utilise le nom de Delavigne pour mieux caractériser un personnage. La réputation de Casimir Delavigne était donc telle que tout lecteur pouvait immédiatement situer le personnage de Balzac grâce à son goût pour les œuvres de Delavigne. Il ne s'agit pas ici de parler de Delavigne mais bien de l'utiliser comme référent.

D'autres personnages chez Balzac, Lucien par exemple, admirent Casimir Delavigne. Ainsi, dans les *Illusions perdues*<sup>199</sup>, ce personnage commence par se fasciner pour l'univers du théâtre une fois arrivé à Paris :

Mais Lucien, né poète, soumis bientôt à d'immenses désirs, se trouva sans force contre les séductions des affiches de spectacle. Le Théâtre-Français, le Vaudeville, les Variétés, l'Opéra-Comique, où il allait au parterre, lui enlevèrent une soixantaine de francs. Quel étudiant pouvait résister au bonheur de voir Talma dans les rôles qu'il a illustrés ? Le théâtre, ce premier amour de tous les esprits poétiques, fascina Lucien. Les acteurs et les actrices lui semblaient des personnages imposants ; il ne croyait pas à la possibilité de franchir la rampe et de les voir familièrement. Ces auteurs de ses plaisirs étaient pour lui des êtres merveilleux que les journaux traitaient comme les grands intérêts de l'État. Être auteur dramatique, se faire jouer, quel rêve caressé ! Ce rêve, quelques audacieux, comme Casimir Delavigne, le réalisaient<sup>200</sup> ! Ces fécondes pensées, ces moments de croyances en soi suivis de désespoir agitèrent Lucien et le maintinrent dans la sainte voie du travail et de l'économie, malgré les commandements sourds de plus d'un fanatique désir<sup>201</sup>.

On remarque qu'un seul auteur dramatique est cité : Casimir Delavigne. Il est l'exemple de la réussite, celui qui, pour Lucien, a atteint son rêve. Il est, surtout, un exemple vivant,

---

<sup>198</sup> Louis Arzac, *Le théâtre français du XIXème siècle*, Ellipses / Ed. marketing S. A., Paris, 1996. « On aurait pu croire en effet que cette bourgeoisie, grande bénéficiaire de la Révolution, se plairait à galvaniser la révolution théâtrale par le drame romantique. Mais, installée, après 1830, aux affaires et au pouvoir surtout, elle se voit davantage héritière d'une classe – l'aristocratie – que du peuple qui fit la Révolution. ».

<sup>199</sup> Balzac, *oeuvres complètes, La comédie humaine, Illusions perdues*, 1874.

<sup>200</sup> Le roman fut rédigé fin 1838-début 1839, et l'action se passe en septembre-octobre 1821 (Patrick Berthier) ; pour Balzac Delavigne n'est plus un jeune et nouvel auteur ; cependant, il l'est pour le personnage et l'emploi de l'imparfait plutôt que du plus-que-parfait traduit le fait que Delavigne n'a pour Lucien pas encore atteint le sommet de sa carrière.

<sup>201</sup> *Id.*, p.159.

contemporain, et donc presque accessible. Si l'auteur dramatique fait partie de cet univers qui plaît tant à Lucien, ce sont les acteurs que l'on voit le plus. L'auteur dramatique est davantage pour Lucien une représentation abstraite d'un autre lui-même, puisqu'il est comme lui « né poète ». Mettre un nom sur son rêve, admirer celui qui est parvenu à être connu, c'est une façon de cristalliser son rêve et de lui donner une potentialité à sa réalisation. Delavigne est ici un modèle, mais également un élément extrêmement contemporain qui ne peut que faire écho pour le lecteur à l'effervescence théâtrale du moment. Compte tenu des autres grands noms du théâtre que Balzac aurait pu citer, la mention de Delavigne résulte ici d'un véritable choix. Puisqu'il s'agit de montrer le théâtre depuis le point de vue de Lucien, Balzac a donc choisi un auteur auquel son personnage pourrait s'identifier. Encore une fois, c'est la dimension accessible du succès de Delavigne qui explique l'attrait que Lucien lui trouve. Delavigne représente le poète provincial qui a réussi.

Plus loin dans son ouvrage, Balzac met en scène la bataille classique-romantique à travers un dialogue entre Lucien, le « néophyte », le « poète de province » et Etienne Lousteau, rédacteur dans un journal « et qui comptait quelques amitiés parmi les célébrités de cette époque<sup>202</sup> ». Le débat survient dès la mention de Casimir Delavigne, comme si son nom prêtait en soi au débat. Lucien parle de sonnet à Etienne, il lui a paru original de « débiter par un recueil de sonnets. » Pour justifier son choix, il ajoute que « Victor Hugo a pris l'ode, Canalis le poème, Béranger la chanson, Casimir Delavigne la tragédie. »

Êtes-vous classiques ou romantiques ? Lui demanda Lousteau. L'air étonné de Lucien dénotait une si complète ignorance de l'État des choses dans la République des Lettres, que Lousteau jugea nécessaire de l'éclairer.

– Mon cher, vous arrivez au milieu d'une bataille acharnée, il faut vous décider promptement. La littérature est partagée d'abord en plusieurs zones ; mais les sommités sont divisées en deux camps. Les écrivains royalistes sont romantiques, les libéraux sont classiques. La divergence des opinions littéraires se joint à la divergence des opinions politiques, et il s'ensuit une guerre à toutes armes, encre à torrents, bons mots à fer aiguisé, calomnies pointues, sobriquet à outrance, entre les gloires naissantes et les gloires déchues. Par une singulière bizarrerie, les Royalistes romantiques demandent la liberté littéraire et la révocation des lois qui donnent des formes convenues à notre littérature ; tandis que les libéraux veulent maintenir les unités, l'allure de l'alexandrin et les formes classiques. Les opinions littéraires sont donc en désaccord, dans chaque camp, avec les opinions politiques. Si vous êtes éclectiques, vous n'aurez personne pour vous. De quel côté vous rangez-vous ?

– Quels sont les plus forts ?

---

<sup>202</sup> *Idem.*, p.194.

– Les journaux libéraux ont beaucoup plus d’abonnés que les journaux royalistes et ministériels ; néanmoins Lamartine et Victor Hugo percent, quoique monarchiques et religieux, quoique protégés par la cour et par le clergé. Bah ! des sonnets, c’est de la littérature d’avant Boileau, dit Étienne en voyant Lucien effrayé d’avoir à choisir entre deux bannières. Soyez romantique. Les romantiques se composent de jeunes gens, et les classiques sont des perruques : les romantiques l’emporteront.

Le mot perruque était le dernier mot trouvé par le journalisme romantique, qui en avait affublé les classiques<sup>203</sup>.

Justement, Delavigne est « au milieu » de cette « bataille acharnée » et a choisi de ne pas se « décider promptement », il est pourtant libéral et devrait être à cent pour cent classique ; Il est « éclectique » et ne fait donc pas l’unanimité.

Lousteau fait ici une synthèse de la situation théâtrale du moment : l’explication, manichéenne, a le mérite d’être claire. Si Lousteau incite Lucien à prendre parti, c’est qu’il est journaliste, et se passionne pour cette bataille littéraire. En créant un personnage aussi ignorant que celui de Lucien, Balzac replace le lecteur dans une position extérieure à la bataille, extérieure au contexte littéraire et politique du moment et Lucien reste crédible dans la mesure où il n’est pas de Paris. La bataille a lieu essentiellement dans les coulisses du théâtre, aussi Balzac, en tant que romancier, avait-il davantage de recul qu’un auteur comme Hugo ou Delavigne lui-même pour juger le monde du théâtre. Son dialogue est une façon de mettre son lecteur dans la position du spectateur de cette bataille ; cependant, malgré les questions de Lousteau « Etes-vous classique ou romantique » et « De quel côté vous rangez-vous ? », ce dialogue ne laisse qu’un choix apparent puisque Lousteau pousse Lucien à l’aide d’un impératif, « Soyez », à être romantique. La phrase « Soyez romantique » est par ailleurs étonnante, pour « être », ne faut-il pas une forte conviction ? A l’issue de ce dialogue Lucien est loin de pouvoir choisir en connaissance de cause ; le fait qu’il réponde par une question à une autre question et la dimension arbitraire suivant laquelle il croit pouvoir faire son choix en sont la preuve. Pour convaincre Lucien, Lousteau insiste davantage sur l’opposition jeune / ancienne génération plutôt que sur l’opposition politique. Le futur qu’il emploie dans une brève déclarative « les romantiques l’emporteront » a valeur de certitude. Enfin, l’emploi du terme « perruques » pour désigner les classiques achève de donner l’avantage au parti romantique. Le romantisme apparaît dès lors comme un mouvement littéraire moderne, appelé à s’imposer irrésistiblement.

Finalement, ainsi que le dit Sylvain Ledda,

---

<sup>203</sup> *Ibid.* p. 194-195.

Loin d'être un exemple ponctuel, noyé dans le flot référentiel de *La Comédie humaine*, Delavigne est un repère éloquent pour Balzac, puisque son nom réapparaît à plusieurs reprises dans ce roman de la vie culturelle des années 1820. Balzac précise ainsi l'espace occupé par Delavigne dans le paysage littéraire de la Restauration et de la monarchie de Juillet ; il le situe dans la querelle des genres, entre classiques et romantiques<sup>204</sup>.

## ii- Zola. – Le Naturalisme au théâtre.

On connaît peu Zola pour son théâtre. Pourtant, il s'est essayé au genre, a déploré de ne pas y trouver le succès et a proposé certaines réflexions à son sujet. Inévitablement, il cite Casimir Delavigne. Il en a l'occasion lorsqu'il s'intéresse à la tragédie et au drame patriotique<sup>205</sup>. Alors qu'il rédige son essai, « la grande querelle de 1830 est bien finie, une tragédie peut encore se produire sans rencontrer dans le public un parti pris contre elle ; et demain un drame romantique serait jour, qu'il bénéficierait de la même tolérance<sup>206</sup>. » Il ajoute : « La liberté littéraire est conquise<sup>207</sup>. » Né en 1840, Zola – qui n'a pas pu connaître Casimir Delavigne de son vivant – peut porter sur la querelle littéraire des classiques et romantiques un regard distancié. Ce recul lui permet de ne pas avoir à choisir, de commenter de façon plus objective les positions des uns et des autres. Il donne clairement son opinion lorsqu'il déclare :

A vrai dire, je veux voir dans le bel éclectisme du public un jugement très sain porté sur les deux formes dramatiques. La formule classique est d'une fausseté ridicule, cela n'a plus besoin d'être démontré. Mais la formule romantique est toute aussi fausse ; elle a simplement substitué une rhétorique à une rhétorique, elle a créé un jargon et des procédés plus intolérables encore<sup>208</sup>.

Il ne s'agit plus comme c'était le cas pour les personnages de Balzac, Lucien et Lousteau, de prendre part à un débat brûlant de contemporanéité, mais de jeter un bref regard derrière soi pour mieux avancer dans l'histoire littéraire ; pour Zola cette querelle est totalement dépassée :

---

<sup>204</sup> Sylvain Ledda et Florence Naugrette, Actes du colloque, *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>205</sup> Zola, *œuvres complètes illustrées, Théâtre suivi de Le Naturalisme au théâtre*, Ed. Ne Varietur, Paris, 1906.

<sup>206</sup> *Idem*, « La tragédie », p. 205.

<sup>207</sup> *Idem*.

<sup>208</sup> *Idem*.

« Ajoutez que les deux formules sont à peu près aussi vieilles et démodées l'une que l'autre. [...] Soyez classiques, soyez romantiques, vous n'en faites pas moins de l'art mort, et l'on ne vous demande que d'avoir du talent pour applaudir, quelle que soit votre étiquette<sup>209</sup>. »

Le naturalisme n'apparaît pas dès lors comme une alternative, mais bien comme l'avenir du théâtre : « Les seules pièces qui réveilleraient, dans une salle, la passion des querelles littéraires, ce seraient les pièces conçues d'après une nouvelle et troisième formule, la formule naturaliste. C'est là ma croyance entêtée<sup>210</sup> ».

Alors que Zola analyse la représentation et le texte d'Alexandre Parodi, *Rome vaincue*, il prend Casimir Delavigne comme référence : « M. Alexandre Parodi ne va pas moins être mis au-dessous de Ponsard et de Casimir Delavigne par les amis de nos poètes lyriques<sup>211</sup> ». Il est également question du dramaturge au sujet du drame patriotique, cependant ce n'est manifestement pas là un genre qui aura séduit Zola :

Je viens de dire mon opinion sur les drames patriotiques. Je ne nie pas l'excellente influence que ces sortes de pièces peuvent avoir sur l'esprit de l'armée française ; mais, au point de vue littéraire, je les considère comme d'un genre très inférieur. Il est vraiment trop aisé de se faire applaudir, en remuant avec fracas les grands mots de patrie, d'honneur, de liberté<sup>212</sup>.

Il déplore notamment le succès de Paul Déroulède avec sa pièce *l'Hetman* et conclut en affirmant que

Ce n'est pas *l'Hetman* qui ressuscitera le drame historique. Il est un exemple de la pauvreté et de la caducité du genre. Laissez passer cette tempête de bravos patriotiques, laissez refroidir ces tirades, et vous vous trouverez en face d'un drame dans le genre des drames, aujourd'hui glacés, de Casimir Delavigne, beaucoup moins bien fait et d'un ennui mortel<sup>213</sup>.

Casimir Delavigne n'est plus au goût du jour.

Zola lui consacre cependant toute une partie de son article intitulé « Les reprises<sup>214</sup> ». Il s'agit surtout de le prendre comme exemple afin de constater « la mort du drame », tout en gardant à l'esprit son intention polémique. A l'époque de Casimir Delavigne, on parlait de « la mort de la tragédie » ; Zola vient ici confirmer le dépassement des deux genres et annoncer

---

<sup>209</sup> *Id.*

<sup>210</sup> *Id.*

<sup>211</sup> *Id.*

<sup>212</sup> *Idem*, « Le drame patriotique », p.315.

<sup>213</sup> *Id.*

<sup>214</sup> *Ibid.*, « Les reprises », II, p. 349-351. Cf. Annexe C.



l'avènement du naturalisme. Le répertoire de Casimir Delavigne est considéré comme une « propriété » du théâtre de la Porte-Saint-Martin. Selon Zola, on ne joue plus à son époque Delavigne que pendant l'été, lorsque les salles se vident, et pour « boucher un trou, entre une pièce à spectacle, comme *le Tour du monde en 80 jours*, et un mélodrame populaire, comme *les Deux Orphelines*. » Il considère ce fait comme une évolution intéressante de l'histoire littéraire qui prête à « de sages réflexions » lorsqu'il constate : « Et telle est, au bout de trente ans, la gloire d'un poète acclamé, d'un académicien, d'une personnalité littéraire, considérable en son temps, qui a contrebalancé autrefois le succès de Victor Hugo ! » Cette remarque de Zola montre bien que les points de repères littéraires ont changé : alors que Victor Hugo peinait à éviter la censure et à faire jouer ses drames tandis que Delavigne représentait « l'auteur joué » des années 30<sup>215</sup>, Zola situe Delavigne par rapport à Hugo et non Hugo par rapport à Delavigne. La machine à oubli semble s'être enclenchée, l'histoire littéraire a fait sa sélection. C'est l'occasion pour Zola de réfléchir au devenir des grandes œuvres de sa propre époque : que seront-elles dans trente ans ? Parce qu'il est conscient du goût de la bourgeoisie pour la mode, il se permet de ne pas être bien optimiste à ce sujet : « Evidemment, on les jouera l'été, sur des planches encanaillées par les féeries et les pièces militaires ; et les banquettes elles-mêmes bâilleront ».

Zola estime cependant « qu'on est bien sévère pour Casimir Delavigne. » Il n'est pas content d'avoir entendu à la représentation de *Louis XI* « des ricanements, des plaisanteries » qu'il a trouvé mal venus de la part de personnes appréciant le génie de Dumas fils. Il reconnaît par ailleurs, comme beaucoup d'autres avant lui, la qualité de l'acte IV : « Il n'y a pas aujourd'hui un seul de nos auteurs dramatiques qui pourrait composer un acte aussi large que le quatrième acte de *Louis XI*. » Il conclut pourtant très clairement : « Certes, la tragédie classique est morte, le drame romantique est mort. Qu'ils reposent en paix ; ce n'est pas moi qui demanderai leur résurrection ! » Le cas de Casimir Delavigne l'intéresse particulièrement et il semble qu'il ait cherché une explication à la chute de l'intérêt qu'on a pu lui porter, il est en effet question de sa place dans l'histoire littéraire : « Casimir Delavigne a, dans notre histoire littéraire, une situation d'autant plus fâcheuse, qu'il a voulu rester en équilibre entre les deux formules, demeurer le petit neveu de Racine et devenir le filleul de Shakespeare ». C'est là le constat de Zola ; il ne s'en tient pourtant pas là et montre quelle fut l'erreur de Delavigne ; comme certains critiques tels Gautier, il remet en question le génie et l'originalité de Delavigne :

---

<sup>215</sup> Florence Naugrette, Chapitre III « Histoire d'un combat collectif », *op. cit.*, pp. 162-163.

Le génie ne s'accommode jamais de ces arrangements ; il est extrême et entier. Tout concilier, croire qu'on atteindra la perfection en prenant à chaque école ses meilleurs préceptes, conduit droit au simple talent, et même au très petit talent. Un tempérament d'écrivain original ne choisit pas ; il crée, il marche à l'intensité la plus grande possible des notes personnelles qu'il apporte.

Zola n'avait cependant pas l'intention de nier toute qualité d'auteur à Delavigne, aussi nuance-t-il son propos : « Mais si Casimir Delavigne nous apparaît aujourd'hui ce qu'il est réellement, un arrangeur habile, un esprit souple et intelligent, il n'en est pas moins d'une étude intéressante et il n'en reste pas moins très supérieur aux arrangeurs de notre époque ».

Il cherche alors à comprendre ce qui peut faire sourire le public contemporain face à cette reprise de *Louis XI* et précise que « ce sont justement la rhétorique classique et la rhétorique romantique, tout le clinquant littéraire des modes d'autrefois ». C'est là la deuxième fois qu'il mentionne le concept de « mode » ; pour lui si Delavigne n'a donc pas choisi la facilité en restant en équilibre entre les deux mouvements littéraires, la raison du désintéressement de l'époque de Zola pour le répertoire de Delavigne viendrait davantage du fait que classicisme comme romantisme sont alors passés de mode. Delavigne n'est tout simplement pas assez moderne pour se maintenir, et cela n'est finalement que dans l'ordre des choses. Zola s'explique en donnant des exemples stylistiques propres aux deux mouvements :

Les vers, par moment, sont abominablement plats, alourdis de périphrases, d'une banalité de mauvaise prose ; là est l'apport classique. Quant à l'apport romantique, il est aussi fâcheux, il consiste dans la stupéfiante façon de présenter l'histoire et dans l'étalage grotesque des guenilles du moyen âge.

Zola reconnaît donc les apports romantiques que Delavigne a pu apporter à ses pièces ; dans son article, classicisme et romantisme sont présentés au coude à coude, aucun ne prime sur l'autre, et leurs destins sont similaires. Cela est bien différent des articles datés des années 1830 où le romantisme semblait venir phagocytter le classicisme ; le romantisme venait alors prendre sa place, s'imposait comme un avenir littéraire brillant. Voilà que Zola nous annonce qu'il est tout autant passé de mode. Le caractère romantique de la pièce *Louis XI* devient alors source de comique ; c'est bien ce que dit Zola lorsqu'il se moque des « impénitents romantiques » qui croient bon de rire de *Louis XI* alors que « Eh ! bonnes gens, ce sont justement les panaches et les mensonges en pourpoint abricot de 1830, qui ont vieilli et qui gâtent l'œuvre à cette heure ! ». Ce ne sont pas les anachronismes qu'il blâme ici, mais la façon dont apparaît la figure du roi. Il trouve le Louis XI de Delavigne (« assassin, fou, lugubre »)

ridicule en comparaison avec le véritable Louis XI, « que la critique moderne a su enfin dégager des brouillards sanglants de la légende ». Zola trouve que Louis XI « est vu à la manière romantique, une manière noire, avec des clairs de lune par derrière, éclairant des gibets, avec des donjons et des tourelles, des ferrailles et des poignards, tout un tralala de grand opéra ». Pour lui ce n'est pas là mettre la vérité sur scène : « La vérité se trouve à chaque scène sacrifiée à l'effet, les personnages ne sont plus que des pantins qui montent sur des échasses pour paraître des colosses ». Pour Zola, qui voit le Louis XI historique comme « le grand roi si énergique et si habile qui travailla un des premiers à la France actuelle », Delavigne l'« a transformé en un héros de ballade ». Zola considère que « La représentation de *Louis XI* à la Porte-Saint-Martin a été caractéristique ». S'il a trouvé les trois premiers actes excessivement longs, il applaudit l'acte IV, ainsi que l'épisode du roi agonisant, qu'il identifie comme étant emprunté à Shakespeare.

Cependant, à l'époque de Casimir Delavigne, on trouvait déjà les premiers actes de *Louis XI* trop longs, un désintérêt ressenti par Zola : « Les personnages entrent, disent ce qu'ils ont à dire, puis s'en vont. » – mais on trouvait aussi le quatrième acte grandiose, avis partagé également par Zola : « ce sont là des situations superbes et profondes qui ont de l'au-delà. Même les vers prennent plus de concision et de force, s'élèvent, sinon à la poésie, du moins à la correction et à la netteté. » ; Zola se trompe en croyant voir dans *Louis XI* l'exemple d'une faiblesse du romantisme. Le caractère inégal de la pièce de Delavigne n'est pas tributaire de l'évolution littéraire des mouvements, il est propre à la création de Delavigne qui semblait avoir besoin d'une longue exposition avant de pouvoir enfin débiter l'action de sa pièce. Cela vient davantage de son caractère consciencieux et donc de la technique d'élaboration de la pièce. On retrouve pareil déséquilibre dans une pièce comme *la Fille du Cid*.

La tendance de l'époque de Zola est à la recherche de la vérité dans les documents, « nous nous sommes mis », dit-il, « à étudier l'homme et à en connaître les ressorts ». Ceci amène Zola à introduire un nouveau mot-clef, il est désormais question de « science ». Selon lui les sciences critiques doivent « peu à peu influencer sur notre théâtre et le renouveler ». Il considère toujours que l'insurrection qu'a été le romantisme était nécessaire, mais il pense que ce dernier, en vainquant le classicisme, n'a conquis que « la liberté de tout écrire ». Selon lui, « les jeunes gens de vingt-cinq ans » ne peuvent plus lire les poètes romantiques, et rejettent même Stendhal et Balzac, parce qu'ils ne trouvent pas là « la science exacte de l'homme ». Vient le besoin de « méthode », bien plus que de spectacle. On ne peut plus tolérer au théâtre, continue Zola, « les contes à dormir debout qui amusaient nos pères ». Et c'est là la cause de la mort du drame.

Zola distingue dans cet article trois phases de l'histoire littéraire française : Le « règne » classique, caractérisé par l'« épuisement de la langue, [l']immobilité des formules, [la] mort lente des lettres » ; puis s'impose le « règne » romantique, caractérisé par « [la] révolution dans les mots, [la] déclaration des droits illimités de l'écrivain, [la] bataille des opinions et fondation d'une nouvelle Eglise » ; enfin le « règne » naturaliste, caractérisé par l'absence d'Eglise d'aucune sorte, « [la] création d'une méthode, [l'] enquête universelle la seule clarté de la vérité ». Casimir Delavigne peut être situé entre la phase 1 et la phase 2 ; difficile donc pour son répertoire de perdurer au-delà.

b. Les « dramaturges du moment », à travers l'exemple de Dumas.

Dumas<sup>216</sup>.

Dumas parle beaucoup de Casimir Delavigne dans ses *Mémoires*. Delavigne y apparaît apprécié, plus pour l'homme qu'il était que pour son talent de poète. Ainsi peut-on lire dans la deuxième série des *Mémoires*<sup>217</sup> de Dumas et plus précisément du chapitre LV portant sur *l'Hamlet de Ducis* :

Il est facile de comprendre comment *les Messéniennes* de Casimir Delavigne, qui paraissaient imprimées concurremment avec ces pamphlets manuscrits, semblaient pâles et décolorées. C'est que Casimir Delavigne était un de ces hommes qui chantent parfois les révolutions accomplies, mais qui n'aident pas aux révolutions à se faire<sup>218</sup>.

*Les Messéniennes* ne sont pas seulement « pâles », elles sont « décolorées », la redondance agit comme une figure d'insistance qui n'est certainement pas en faveur de l'œuvre de Delavigne, dont la valeur en est affaiblie. Dumas ne nie pas ici la qualité de poète de Delavigne, puisque Delavigne « chante » les révolutions ; mais il semble voir en lui un barde plus qu'un *leader*. Si Delavigne souhaitait véritablement participer à la constitution d'une

---

<sup>216</sup> Dumas, *Mes Mémoires*. La Librairie Nouvelle, Paris, 1863. Voir aussi « Le Louis XI de Mély-Janin et le Louis XI de Casimir Delavigne », *Souvenirs dramatiques*, t. 2, Calmann Lévy, Paris, 1881.

<sup>217</sup> Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, 1863-1884, 10 vol., M. Lévy frères, Paris.

<sup>218</sup> (Dumas, 1863), p.254.

littérature marquée par une plus grande liberté, son objectif n'était pas pour autant de provoquer une révolution il est vrai, et cela relevait d'un choix de sa part.

Trois chapitres suivants, le chapitre LVIII est largement consacré à Casimir Delavigne. Il y est question de Waterloo<sup>219</sup> ; des *Messéniennes* et des *Vêpres Siciliennes*. Il y est également question d'Adèle, et des premiers émois amoureux d'Alexandre Dumas. Le glissement des *Vêpres Siciliennes* à la visite à Adèle de 23h30 se fait tout naturellement. Après la lecture du chapitre on réalise soudainement : n'était-il pas question de théâtre et de littérature ? Comment est-on entré dans pareils souvenirs intimes, jusqu'à voir pleurer la mère inquiète de Dumas ? C'est que les souvenirs de Delavigne et Adèle sont liés ; parce que l'on parlait beaucoup du dramaturge à l'époque, que le jeune Dumas en était curieux, qu'il voulait lire par lui-même les pièces ; Dumas organisa alors une réunion en société avec ses amies, dont Adèle. Les jeunes gens n'allèrent pas au bout de cette lecture, ils furent déçus de ne pas trouver dans le texte autant d'intérêt que pour les contes. Dumas cependant finit la pièce, la compara au *Louis IX* d'Ancelet, comme c'était alors de rigueur à l'époque, où l'on opposait la pièce libérale (celle de Delavigne) et la pièce royaliste. Dumas fut surpris de ne pas en être touché comme il le fut par *Hamlet*. Il était manifestement appelé par un autre type de littérature<sup>220</sup>. Le point de vue du jeune Dumas est déterminant : en jouant le jeu de l'autobiographie, Dumas nous livre là ses impressions de l'époque comme s'il y était encore ; aussi nous montre-t-il les événements théâtraux comme faisant partie d'un univers qu'il ne comprend pas encore très bien, mais qui l'attire. Il nous fait part de sa démarche, de sa volonté de savoir et de se faire sa propre opinion pour mieux comprendre les débats littéraires. Son texte traduit ainsi une grande curiosité, une surprise et une déception. Le jeune Dumas était en effet à la recherche d'un texte qui le toucherait, qui provoquerait en lui de la passion. La curiosité de Dumas se traduit par la présence de la modalité interrogative dans son texte :

*Les Vêpres siciliennes* avaient été jouées à l'Odéon, le 23 novembre 1819, avec un succès foudroyant. Pourquoi ? Il eût été difficile de le dire, à quelqu'un qui eût lu la pièce en se plaçant en dehors de toutes les passions. Pourquoi faisait-on queue, dès trois heures, à la porte de l'Odéon ? Pourquoi s'entassait-on à étouffer dans cette magnifique salle, où, dès cette époque, on était d'ordinaire si fort à l'aise<sup>221</sup> ?

---

<sup>219</sup> « Je ne sais qui a dit – peut-être est-ce de moi – que la révolution de 1830 était le dernier coup de fusil de Waterloo. C'est une grande vérité. » (Dumas, 1863), p. 289.

<sup>220</sup> « Au reste, je n'ai pas besoin de dire que ni *les Vêpres siciliennes*, ni *Louis IX*, n'appartenant à cet ordre de la littérature dont je devais être appelé un jour à sentir, à comprendre et à reproduire les beautés, je restai parfaitement froid devant ces deux tragédies, en accordant cependant une certaine préférence à *Louis IX* », t. 2, *Id.*, p. 292.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 290.

Dumas, narrateur de sa vie, peut répondre à ces questions et ne nous laisse pas trop attendre :

Pour entendre quatre vers, dans lesquels on voyait une allusion aux empiétements politiques que se permettait, disait-on, le ministre favori du roi.

Dumas nous livre également les fameux vers :

De quel droit un ministre, avec impunité,  
Ose-t-il attenter à notre liberté ?  
Se reposant sur vous des droits du diadème,  
Le roi vous a-t-il fait plus roi qu'il n'est lui-même ?

Il s'étonne que « ces quatre vers [aient pu soulever] des tonnerres d'applaudissement, des salves de bravos ! » Alexandre Dumas nous permet donc de comprendre les circonstances du succès de Delavigne ; on voit ici les manifestations de l'engouement d'un public qui se laisse aller à l'allégresse générale ; phénomène curieux qui pousse la masse à focaliser sur un élément et y jeter là, pour les cristalliser, toutes ses passions. Dumas témoigne également du succès de Delavigne dans les journaux et auprès du pouvoir : « Et puis il fallait entendre le concert d'admiration entonné par les feuilles libérales, en l'honneur du jeune poète national. Le parti tout entier le caressait, l'adulait, l'exaltait. » La tonalité choisie par Dumas pour ces lignes est à la fois acide et jalouse peut-être. Il semble surtout que, pour lui, tout ce remue-ménage autour de cette pièce qui ne l'avait pas touché, était exagéré. Le fait d'être bien perçu et même encouragé, voire soutenu par le pouvoir en place dessert également Delavigne aux yeux de certains. Encore une fois, c'est ce qui permet à certaines critiques de trouver son succès « facile », et c'est ce qui est sous-entendu par Dumas lorsqu'il emploie le verbe « caressait ».

Dumas met sur le même plan la pièce d'Ancelet et celle de Delavigne mais montre à quel point la pièce de Delavigne a davantage plu et a été mise en valeur. En nommant Delavigne « le poète libéral », il insiste sur le fait que les idées politiques de Delavigne étant favorables au pouvoir en place, elles sont à l'origine de son succès et du fait que l'on ait oublié Ancelet, Delavigne recevant « tous les applaudissements, tout le triomphe ». Dumas explique également cet engouement du public par « un souffle puissant » qu'il y avait alors dans la nation, une « respiration interrompue de 93, et qui poussait le public vers la liberté ». C'est alors que Dumas revient sur ses impressions de jeune homme et nous livre un point de vue beaucoup plus personnel :

Je me rappelle qu'au bruit que firent ces deux ouvrages, moi qui me sentais caressé des premières brises de la poésie, je voulus lire ces objets de controverse qui occupaient le monde littéraire tout entier<sup>222</sup>.

Le texte de Dumas laisse deviner l'impression générale de l'époque. Delavigne habitait les esprits et l'on devait tant parler de lui que Dumas fait des hyperboles : il ne s'agit pas de Paris, il ne s'agit pas de ceux qui font du théâtre, il s'agit du « monde littéraire tout entier ».

Si Dumas nous livre ses impressions, il revendique cependant une certaine « impartiale appréciation des œuvres contemporaines » ; aussi n'est-il question que de littérature et non de personnalité :

[...] c'est avec un sentiment de profonde satisfaction que, dès cette époque, je constate en moi cette impartiale appréciation des œuvres contemporaines ; appréciation puisée dans mes sensations bien plutôt que dans mon jugement, appréciation qui fait que ni opinion politique, ni haine littéraire n'ont jamais pu influencer, dans mon esprit, sur l'œuvre de mes confrères, que cette œuvre fût celle d'un ami ou d'un ennemi, d'un familier ou d'un inconnu<sup>223</sup>.

#### 4<sup>e</sup> série des *Mémoires*.

Le chapitre XCII ne concerne que Casimir Delavigne. Ainsi peut-on lire en en-tête :

Casimir Delavigne – Appréciation de l'homme et du poète. – D'où était venue la haine de la vieille école littéraire contre la nouvelle. – Quelques réflexions sur *Marino Faliero* et *Les Enfants d'Edouard*. – Pourquoi Casimir Delavigne était plutôt un poète comique qu'un poète tragique. – Où il faut chercher ses chefs-d'œuvre<sup>224</sup>.

Dumas contribue à l'élaboration de cette conception que l'on se fit du succès de Delavigne, un « succès facile », qu'on lui aura envié sans doute : « toutes les difficultés s'étaient aplanies, et même un peu trop peut-être », du fait de la popularité de l'auteur. Selon Dumas, cette popularité fut amenée par *les Messéniennes*, *les Vêpres siciliennes*, *les Comédiens*, *le Paria* ; mais il dit clairement qu'il soupçonne « l'opposition » d'avoir eu besoin « de se faire un poète libéral pour l'opposer à Lamartine et Hugo, poètes royalistes à cette époque ».

---

<sup>222</sup> *Id.*, p. 291

<sup>223</sup> *Id.*, p.292.

<sup>224</sup> *Id.*, p. 49.

Si Dumas a pu dans ses *Mémoires* tant parler de Casimir Delavigne, c'est qu'il l'a « beaucoup connu ». Il était donc à même de donner son opinion au sujet de l'homme et du poète :

J'ai beaucoup connu Casimir Delavigne comme homme, j'ai beaucoup étudié Casimir Delavigne comme poète ; je n'ai jamais eu de grande admiration pour le poète ; mais j'ai toujours eu une suprême considération pour l'homme<sup>225</sup>.

L'emploi de l'adjectif hyperbolique « suprême » est là pour compenser la négation de la phrase précédente concernant la qualité de poète de Delavigne.

Il semble que la représentation que Dumas a faite dans ses mémoires a influencé d'autres auteurs. On peut en effet à juste titre se demander :

### **A-t-on plagié le portrait de Casimir Delavigne ?**

Séchan ne s'est pas contenté de citer Dumas dans ses *Souvenirs*<sup>226</sup>, il semble qu'il se soit aussi largement inspiré du portrait fait par ce dernier de Casimir Delavigne. Une phrase en particulier nous a mis la puce à l'oreille :

il fallait savoir que c'était Casimir Delavigne pour faire attention à lui.

Cette phrase est identique dans les deux ouvrages, celui de Dumas, et celui de Séchan. Il est amusant de constater que quand Dumas écrit : « Placé dans un salon, il n'attirait en rien le regard<sup>227</sup> ; », Séchan écrit : « Rien, ni dans sa personne, ni dans sa parole, qui attirât le regard<sup>228</sup>. » Pour les deux hommes, la conversation de Delavigne était « tiède » et « incolore ». Les deux portraits dégagent la même impression, celle d'un homme naturellement calme et doux, effacé, en retrait ; dont l'air était à la fois malade et intelligent. Il est question de cette présence-absence dont Delavigne semblait maîtriser l'art. Mais tandis que Séchan enchaîne sur les succès de Delavigne, Dumas, quant à lui, regrette la « soumission aux idées des autres<sup>229</sup> » que montrait Delavigne, laquelle noyait son imagination<sup>230</sup> (qu'il

---

<sup>225</sup> *Id.*, 50.

<sup>226</sup> Cf. *Infra*, 5<sup>e</sup> série.

<sup>227</sup> *Id.*, p.50.

<sup>228</sup> Séchan, *Souvenirs d'un homme de théâtre* recueillis par Adolphe Badin, ancienne maison Michel Lévy frères, Calmann Lévy éditeur, Paris, 1883, p.42.

<sup>229</sup> Dumas, *op. cit.*, p.50.

<sup>230</sup> « Delavigne, au moment où son talent était dans toute sa force, à l'heure où sa réputation était à son apogée, n'osait rien faire de lui-même ni par lui-même. L'idée éclosée dans son cerveau était soumise à ce comité, avant que cette idée fût transformée en plan ; le plan terminé, il était de nouveau mis sous les yeux de cette



avait assez pauvre selon Dumas). Dumas laisse également entendre que malgré son éducation, Delavigne « avait peu appris par lui-même, peu pensé, peu réfléchi ». Dumas, à l'inverse, comme il le dit dans la 5<sup>e</sup> série de ses *Mémoires*, se cultiva seul, la nuit ; il regrette donc que Delavigne se soit imposé la censure familiale, plutôt que de mettre à profit l'éducation qu'il avait eu la chance de recevoir. Delavigne apparaît donc ici comme davantage favorisé que Dumas mais ce dernier n'enviait pas pour autant le phénomène de « castration » littéraire à laquelle se pliait Delavigne. Dumas pousse plus loin la réflexion à ce sujet : il pense que l'entourage de Delavigne faisait en sorte qu'il ne s'élève pas trop haut :

[...] poètes médiocres, qui, au lieu de soulever l'essor de leur ami au souffle d'une puissante poitrine, ne songeait, au contraire, qu'à se cramponner à ses jambes, de peur qu'il ne s'élevât au-delà des zones où leur courte vue pourrait le suivre.

#### « La religion casimirienne ».

Delavigne était-t-il victime de sa bonne âme et de sa timidité ? Il n'est pas certain qu'il ait été « victime ». Le propos de Dumas est ambigu. Il part du principe que Casimir Delavigne n'avait pas conscience de l'effet que son attitude produisait sur les autres ; en affirmant que cela lui « faisait » une « fausse modestie », « fausse humilité », Dumas sous-entend que la glorification de la modestie et de l'humilité de Delavigne n'était pas forcément justifiée. Dumas ne dit pas si Delavigne contrôlait son image plus qu'il n'y paraissait, mais il décrit les conséquences de cette étrange collaboration avec son entourage ; cette attitude de « soumission » donc, « embarrassait ses ennemis et désarmait ses envieux ». Il en explique les raisons :

Comment, en effet, en vouloir de ses succès à un homme qui semblait demander à tout le monde la permission de réussir, et qui paraissait s'étonner d'avoir réussi ; à un pauvre poète qui, s'il fallait l'en croire, n'était rien que par l'adjonction à sa faible intelligence de capacités supérieures à la sienne ; à un vainqueur tremblant qui priait, dans le triomphe, qu'on ne l'abandonnât point, comme un vaincu qui prierait qu'on lui demeurât fidèle dans sa défaite<sup>231</sup> ?

D'une certaine façon, ce statut d' « agneau » du monde littéraire protégeait Delavigne, le rendant intouchable, ce dont il avait probablement conscience. Il est peu probable qu'il ait

---

commission, qui le commentait, le discutait, le corrigeait, et le rendait au poète avec un *bon pour exécution*. »  
*Id.*, p.51.

<sup>231</sup> *Id.*, p.52.

composé de toute pièce un personnage ; il a cependant sans doute forcé le trait, dans la mesure où on devait par conséquent le laisser tranquille. Dumas s'étonnait cependant encore du « fanatisme » auquel semblaient être arrivés certains partisans de Delavigne :

Aussi était-on fidèle à Casimir Delavigne jusqu'au fanatisme ; aussi mettait-on une main pleine d'émulation et de dévouement à cette gloire, dont les rayons divergents devaient, comme les flammes de l'Esprit-Saint, se diviser en autant de langues de feu que la religion casimirienne comptait d'apôtres<sup>232</sup>.

Cette métaphore religieuse justifie notre emploi du terme « agneau » pour qualifier Delavigne. Dumas compare donc le succès de Delavigne et ses retombées à une forme de Pentecôte ; il place véritablement Delavigne dans la position de la victime qui touche le peuple par son statut même de victime. Il faut donc comprendre ici que Dumas cherche clairement à démontrer que l'engouement pour Delavigne était davantage lié à sa personne qu'à sa qualité d'auteur, ce qui n'est pas faire justice à la littérature, d'où le ton plutôt ironique de ce passage. Il y a peut-être même là plus de pitié que d'ironie, voire de l'étonnement, tant l'engouement pour Delavigne semble avoir été fort. Il s'agit là pour Dumas d'« inconvénients » liés à la situation de Delavigne, situation dont Dumas reconnaît pourtant également les avantages.

### **Le « cordon sanitaire ».**

Ainsi les relations de Delavigne lui assuraient-elles la promotion de ses nouvelles pièces « dans les trois classes du monde auquel appartenait Casimir Delavigne par sa naissance, et je dirais même, je dirais surtout, par son talent » ; il s'agissait de « toutes les études de Paris », « tous les étudiants du quartier latin » et « tous les employés des ministères » ; ce qui faisait déjà un bien grand monde. Mais plus intéressant encore, « C'était surtout pour les intérêts à débattre avec les théâtres et avec les libraires, que cette espèce de conseil de famille était chose commode<sup>233</sup> ». Casimir Delavigne n'avait donc pas à s'occuper de ces affaires-là ; son caractère « si modeste » n'aurait pu s'accommoder de ces histoires d'intérêt, on pensait en effet qu'il « était si modeste, qu'il aurait donné sa pièce sans condition aux comédiens, son manuscrit sans traité au libraire ». Au final, voici la petite chaîne telle qu'elle s'était « simplement, bonnement, naïvement » installée : Casimir Delavigne « renvoyait libraire ou directeur à son frère Germain ; son frère Germain les renvoyait à son frère Fortuné, et son frère Fortuné traitait l'affaire en homme d'affaire ». Aussi Casimir

---

<sup>232</sup> *Ibid.*

<sup>233</sup> *Id.*, p.52.

Delavigne avait tout à gagner, son temps et sa santé, à ne pas avoir à penser à la dimension matérielle qu'implique la diffusion et promotion d'un ouvrage. Cela valait-il d'accepter de corriger un vers pour faire plaisir à untel ? Mais peut-être Casimir Delavigne n'avait-il vraiment pas le caractère à se vendre. Notons par ailleurs que pareille « entreprise » familiale maintenait cet auteur toujours un peu malade bien entouré, et qu'il aimait l'être ; aussi cette situation lui convenait-elle sans doute tout à fait. En étant l'objet de toutes ces affaires, il était probablement également le trait d'union des Delavigne.

Dumas fait part de sa perplexité face à ce groupe qu'il qualifie de « cordon sanitaire ». Casimir Delavigne apparaît dès lors comme un petit prince que l'on ne pouvait qu'à peine approcher tant sa horde l'admirait en le protégeant tout à la fois – car, dit Dumas, « autour de Casimir Delavigne, chacun était bien parfaitement convaincu que Casimir Delavigne était le premier poète lyrique de son époque, le premier poète dramatique de son siècle<sup>234</sup> » – il ajoute que si l'on pouvait croire que Casimir Delavigne orchestrait les louanges de sa petite cour, il n'en était rien : « quand on arrivait près de lui, on ne croyait plus qu'à la simplicité, à la candeur et à la bienveillance de l'homme du talent<sup>235</sup> ».

### **Casimir Delavigne vs. Victor Hugo.**

Alexandre Dumas avait beaucoup d'affection pour les deux hommes. Il rapporte dans la 4<sup>e</sup> série de ses *Mémoires* un épisode de leur vie qui l'a beaucoup marqué, et déçu surtout. Il était question des élections à l'Académie. Dumas était venu demander à Delavigne de donner sa voix à Victor Hugo mais Delavigne « refusa obstinément sa voix à Victor Hugo, et, cela, avec une véhémence et une volonté dont je l'eusse cru incapable, surtout vis-à-vis de moi, qu'il aimait beaucoup ». Ceci amena Dumas à conclure que Delavigne éprouvait de l'antipathie pour Hugo :

Je crois que Casimir Delavigne n'a jamais haï qu'un seul de ses confrères ;  
mais, aussi, il le haïssait bien.  
C'était Victor Hugo<sup>236</sup>.

Dumas reconnaît sa déception : « Je croyais qu'une nature aussi intelligente que l'était l'auteur des *Messéniennes* regarderait comme un devoir de sa position de faire asseoir près de lui un rival aussi illustre [...]. Et cependant, Casimir Delavigne savait bien qu'il repoussait un des hommes éminents de son époque. Pourquoi cette antipathie ? Je ne l'ai jamais su ». Il

---

<sup>234</sup> *Id.*, p.53.

<sup>235</sup> *Id.*, p.53.

<sup>236</sup> *Ibid.*

affirme par ailleurs que la différence des écoles ne pouvait pas être à l'origine de cette antipathie, puisque Delavigne et lui-même avaient de très bons rapports, alors que Dumas n'était pas de l'école de Casimir Delavigne, lequel offrait pourtant sa voix à Dumas bien plutôt qu'à Hugo<sup>237</sup>.

### **Casimir Delavigne, le poète.**

Dumas revient alors un instant sur sa démarche d'écriture et prétend ne pas avoir de difficulté à dire exactement ce qu'il pense. Aussi faut-il comprendre que, s'il admire et a de l'affection pour Delavigne en tant que personne, il n'est pas du tout convaincu par le poète :

Et maintenant que j'ai jugé l'homme, peut-être va-t-on croire qu'il m'est plus difficile, à moi son confrère, à moi son rival, à moi son antagoniste parfois, de juger le poète ? Non ! qu'on se détrompe ; rien n'est difficile à celui qui dit la vérité, toute la vérité. D'ailleurs, jamais je n'ai écrit d'un homme une chose que je ne fusse prêt à dire à lui-même. Pour juger Casimir Delavigne à un point de vue exact, il faut jeter un coup d'œil sur l'époque où il est né, et sur celle où il a vécu<sup>238</sup>.

En parlant de Napoléon, Dumas n'est pas sans savoir quelle place ce dernier occupe dans les *Messéniennes* de Delavigne. Dumas ne porte pas pour autant Napoléon aux nues, il conclut par ailleurs sèchement que « Napoléon échoua pour la poésie<sup>239</sup> ». Dumas semble en vouloir à Napoléon d'avoir envoyé sans le savoir des poètes à la mort ; et si Delavigne ne s'en est pas indigné assez, Dumas laisse entendre – c'est qu'il ne le dit pas clairement – que le fait d'avoir été exempté du service militaire donne à Delavigne un trop grand recul.

Dumas en profite pour faire un parallèle entre la condition physique de Delavigne et son écriture :

Casimir Delavigne avait, dans son talent, un peu de cette faiblesse de complexion qu'il avait dans sa personne ; dans une œuvre de Casimir, – œuvre ne dépassant jamais les limites fixées par l'ancien théâtre, c'est-à-dire un, trois ou cinq actes, – il y a toujours un peu de faiblesse et d'essoufflement ; les pièces sont haletantes comme l'homme, l'œuvre est poitrinante comme le poète.

---

<sup>237</sup> Dumas ne s'est cependant pas présenté cette année-là.

<sup>238</sup> *Id.*, p. 54.

<sup>239</sup> *Id.*, p.55.

La comparaison « médicale » de Dumas n'est pas absurde dans la mesure où l'état de santé de Delavigne affectait son écriture<sup>240</sup>. Après Delavigne, Proust adoptera une écriture marquée par de longues périodes, caractéristiques de celui qui peine à retrouver son souffle.

Pour Dumas, Delavigne ne parvient pas à élever son talent et lui faire voisiner ceux de Byron ou Shakespeare. Tout comme Gautier le dit à l'aide de métaphores alambiquées, Dumas prend pour image « des enfants qui montent sur un arbre pour en cueillir des fruits », et qui ne tentent pas d'arracher ceux qui sont les plus beaux parce que « plus près du ciel » parce qu'ils « sont assez sages pour ne point tenter<sup>241</sup> ». Dumas fait partie de ceux qui considèrent que Casimir Delavigne est « le poète intermédiaire entre la vieille école et l'école nouvelle<sup>242</sup> ». Ces métaphores que l'on fit pour tenter de formuler ce qui manquait à Delavigne traduisent une frustration littéraire : si Delavigne avait été foncièrement mauvais, on aurait pu conclure sans se creuser la tête à un auteur mauvais dont on aurait pu démolir le moindre vers ; oui mais voilà que Delavigne composait également d'excellents vers, de là ces images où son génie semble décoller et finalement ne le fait pas. Delavigne laissait donc ses lecteurs sur leur faim.

Dumas propose alors une critique de *Marino Faliero* ; ce qui lui aura déplu finalement n'est pas tant le style qu'un choix fait par Casimir Delavigne pour sa pièce *Marino Faliéro*. En effet, Dumas ne pardonne pas à ce dernier d'avoir rendu Héléna coupable d'adultère. Sa critique des *Enfants d'Edouard* est assez similaire ; là encore Dumas reproche à Delavigne d'avoir choisi de ne traiter que la mort des deux enfants. Dumas ne nie donc pas que « Casimir Delavigne n'ait reçu du ciel des qualités réelles<sup>243</sup> ». Il reconnaît à Delavigne une grande générosité, il admire que ce dramaturge se donne tant au public pour chacune de ses œuvres. Il lui reconnaît également une grande facilité de versification (cela n'atteint pas cependant la poésie selon Dumas), des œuvres « propres », « soignées » et surtout pleine de « probité ».

### **L'intime conviction de Dumas.**

Dumas reste persuadé que sans son entourage « qui le comprimait<sup>244</sup> », Delavigne aurait fait plus grandiose que ce qu'il a produit. Dumas prend alors pour illustrer son propos un exemple que nous pouvons dire tiré de l'ensemble *Derniers chants*, mais qui n'est alors encore pour

---

<sup>240</sup> Cela se manifeste notamment lors de l'écriture de *Don Juan d'Autriche*.

<sup>241</sup> *Id.*, p.56.

<sup>242</sup> *Id.*, p.55.

<sup>243</sup> *Id.*, p.58

<sup>244</sup> *Id.*, p.59

Dumas qu'une « petite ballade » qu'il a trouvée « dans les notes où elle est reléguée ». Elle fait pour lui partie « de ces petites pièces que le poète laisse tomber de son cœur dans un jour de mélancolie ». C'est « la Brigantine » que Dumas insère dans ses *Mémoires* en tant que « petit chef-d'œuvre ». Ceci confirme notre sentiment quant à la dimension nettement plus romantique des *Derniers chants*. Il n'est pas surprenant que pareil poème ait davantage plu à Dumas. Nous sommes moins sûrs des raisons de son engouement pour « Néra », Néra la vache disparue que pleure son maître, sans doute est-ce parce que Dumas trouve intéressant qu'on ait « expulsé » « Néra » des œuvres et que « la Brigantine » ait été reléguée dans les notes, c'est en effet la preuve que ces deux « pièces » n'étaient pas tout à fait semblables au reste. Le voilà visionnaire lorsqu'il dit :

Un jour viendra, et à notre avis, ce jour est déjà venu, où l'on pèsera les *Messéniennes* et *Néra* dans la même balance, et nous verrons qui l'emportera<sup>245</sup>.

### **Critique de *l'Ecole des Vieillards*.**

Selon Dumas, le succès de *l'Ecole des Vieillards* venait de l'écho à l'actualité que chacun y trouvait – ou croyait y trouver. Dumas ne donne pas de faits précis, il se contente de dire que :

*L'Ecole des Vieillards* eut un immense succès. Un duel fatal<sup>246</sup>, qui venait d'avoir lieu dans des conditions à peu près pareilles à celles où se trouvaient Danville et le duc, donna à la pièce une de ces couleurs d'à-propos que saisit avec tant d'empressement le public parisien.

La tournure hyperbolique « tant d'empressement<sup>247</sup> » que Dumas a choisi pour décrire l'engouement du public nous donne une indication concernant le goût du public parisien : il lui fallait donc pouvoir s'identifier, non pas forcément en tant qu'individu, mais en tant que génération. Ce « duel » comme Dumas l'appelle était un fait de société et l'on aimait donc retrouver au théâtre des sujets brûlants car récents. C'est un point plutôt bien maîtrisé par Delavigne, ce qu'il avait prouvé dès le début avec les *Messéniennes*.

---

<sup>245</sup> *Id.*, p. 61

<sup>246</sup> Peut-être s'agit-il d'un duel survenu en 1823, le 3 février. Un jeune homme de 22 ans, Jules Peuvré, mourut suite à un duel. « L'affaire avait fait un certain bruit, l'église refusant d'accueillir son corps et des d'où manifestation d'étudiants s'ensuivirent. Merci à Sylvain Ledda pour cette information. Il est possible de trouver la mention de ce fait divers dans le Réquisitoire de M. Bellart contre les journaux le *Courrier Français* et le *Pilote*, Paris, Imprimerie d'Everat, 1823.

<sup>247</sup> Chapitre XCIII, *Id.*, p.64.

Dumas propose cependant une seconde explication à pareil succès. Il tenait sans doute également à la participation de Talma, que Dumas trouva particulièrement « beau » dans son rôle de Danville : « C'est qu'il faut le dire aussi, jamais peut-être Talma n'avait été plus beau ; il est impossible de rendre avec une voix plus émouvante les différentes nuances de ce rôle de vieillard amoureux et trahi comme Danville<sup>248</sup> ». Talma était en effet en soi un argument suffisant pour venir nombreux assister à la pièce de Delavigne. On savait qu'il brillerait sur scène. Dumas ne peut s'empêcher de faire l'éloge de Talma :

Oh ! l'admirable instrument que la voix chez un acteur qui sait s'en servir ! comme elle était impatiente au second, inquiète au troisième, menaçante au quatrième, abattue au cinquième ! Le rôle est doux, noble, charmant, bien complet d'un bout à l'autre<sup>249</sup>.

Dumas reste déçu par le personnage d'Hortense, qui n'est pas aussi bon que celui de Danville selon lui de par son ambiguïté : « Hortense est-elle coquette ou ne l'est-elle pas ? Aime-t-elle le duc, ou ne l'aime-t-elle pas ? C'est une faute grave que la situation ne soit pas mieux dessinée<sup>250</sup> ». Dumas est persuadé qu'Hortense aime le duc ; mais prend la précaution d'utiliser une formule hypothétique lorsqu'il dit : « Si Hortense aime le duc, elle est bien ingrate<sup>251</sup> » ; cependant, il n'en pense pas moins. Il parle ensuite dans sa critique du personnage de Bonnard, l'ami de Danville. Il semble que « les amateurs vulgaires » aient particulièrement aimé ce personnage secondaire, sentiment non partagé par Dumas ; il semble également que l'acteur Vigny ait joué le rôle avec « beaucoup de comique », peut-être était-ce là la raison. « Et bien non », s'enflamme Dumas,

[...] cent fois non, ce n'est pas cela qu'il y avait de beau dans *l'Ecole des Vieillards*. Non, ce n'est point cette scène où Danville répète sans cesse : *Mais moi, c'est autre chose !* Non, ce qu'il fallait applaudir, c'était cette profonde, cette sanglante souffrance d'un cœur déchiré ; ce qu'il fallait applaudir, c'était une situation qui permettait à Talma d'être grand et simple à la fois, de montrer tout ce que peut souffrir cette créature née de la femme, et enfantée dans la douleur pour vivre dans la douleur, qu'on appelle l'homme.

## La question du nom.

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>249</sup> *Ibid.*

<sup>250</sup> *Ibid.*

<sup>251</sup> *Id.*, p.65.

Il est plus tard question d'un imprimeur et d'un auteur, un certain Méry<sup>252</sup> se vit refuser son épître, parce qu'il était en vers : « [...] Ponthieu [...] se récria : personne ne faisait plus de vers ! » Pourtant, il semble que l'on n'avait pas encore abandonné la lecture des vers de Delavigne :

Méry eut beau répondre par les vingt éditions de Casimir Delavigne, par les quinze éditions de Béranger, par les douze éditions de Lamartine, par les dix éditions de Victor Hugo ; à chaque nom que prononçait Méry, Ponthieu disait : « Oh ! M. Casimir Delavigne, c'est autre chose ! – Oh ! M. Victor Hugo, c'est autre chose ! – Oh ! M. Lamartine, c'est autre chose ! » Ce qui veut dire, en langue d'imprimeur : « Mon cher monsieur, tous les gens dont vous me parlez-là ont un nom et du talent, et vous n'avez ni l'un ni l'autre<sup>253</sup>. »

Casimir Delavigne, *la* référence par excellence, arrive comme une évidence, en tête. Il est celui à qui on attribue le plus d'éditions, tandis qu'Hugo, non pas bon dernier bien évidemment, puisque étoile montante, n'en est encore qu'à dix. C'est bien après ce « nom » que courait le jeune Dumas de vingt-deux ans. On sent combien son propos est ironique aux parallèles de construction « Oh ! mais M. [untel], c'est autre chose ! » L'invention de la « langue d'imprimeur » a également un effet comique ; l'humour est cependant plutôt grinçant, puisque Méry repart « battu, repoussé, chassé ». Le nom de Casimir Delavigne s'était donc décidément imposé, et il semble que, dès *les Messéniennes*, il avait commencé à le précéder. Au vu du caractère de Casimir Delavigne et sachant que, comme on l'a vu, il n'était pas celui qui assurait la promotion de ses œuvres, on peut penser que ce phénomène devait le dépasser. Si l'on considère le prologue de sa pièce *La Popularité*, et les mises en garde qu'il adresse à son fils, on peut en conclure que le fait d'« avoir un nom » n'était pas spécialement ce qu'il avait recherché. Dumas semble bien plus jaloux – à vingt-deux ans du moins – de ce qu'il n'avait pas encore obtenu, que Casimir Delavigne ne semblait fier de ce qui était pour lui désormais acquis. Mais peut-être l'auteur des *Mémoires* feignait-il pareil sentiments et nous devons par conséquent prendre en compte le fait que le personnage de Delavigne peut être mis en scène dans cet ouvrage. Il semble quoi qu'il en soit que Delavigne

---

<sup>252</sup> Méry n' était pas qu'un personnage de fiction : Voir la *Lettre à Joseph Méry*, écrivain marseillais, écrite par Balzac en 1846 : « Mon bon et cher Méry, Je vous remercie mille fois de vos bons soins, et j'écrirai quelque part l'histoire véridique des rencontres d'un poète et d'un sieur Lazard, marchand d'antiquités. » (Corr., V, p.92-93) Baron, Anne-Marie. « Notice des Employés, roman d'Honoré de Balzac ». In : Groupe International de Recherches Balzaciennes, Groupe ARTFL (Université de Chicago), Maison de Balzac (Paris). Balzac. La Comédie humaine. Edition critique en ligne [En ligne]. [Consultation du 3 juillet 2004]. Disponible sur internet : <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>

<sup>253</sup> Dumas, *op. cit.*, Chapitre XCIII, p. 306.



devait avoir affaire aux attentes d'un public qu'il ne fallait pas décevoir. Le revers de la médaille pouvait aussi ôter son charme à ce renom<sup>254</sup>.

### 5<sup>e</sup> série des *Mémoires*.

Au chapitre CXXII, Dumas raconte comment il est devenu bibliothécaire du Duc d'Orléans aux côtés de Vatout et Casimir Delavigne. Dumas rapporte alors les dialogues qu'il eut avec Oudard<sup>255</sup> à ce sujet et sa première rencontre avec Delavigne :

Installé à la bibliothèque, j'y fis connaissance avec Vatout et Casimir Delavigne, qui, ainsi que me l'avait laissé pressentir Oudard, ne me virent pas arriver là avec un grand plaisir. Casimir Delavigne surtout, qui me revint plus tard, mais qui, d'abord, eut beaucoup de peine à me pardonner mon succès d'*Henri III*.

La raison de ce mécontentement était lié à mademoiselle Mars ; cette dernière jouait à la fois dans *Henri III* et *Marino Faliero*, *Henri III* lui prenant trois mois suivis de deux mois de congé, *Marino Faliero* s'en trouva reporté<sup>256</sup>. Dumas nous livre ici deux informations ; d'une part, il y avait bel et bien une compétition qui s'était instaurée entre Casimir Delavigne et lui-même, compétition qu'il semblait avoir provoquée délibérément dans sa volonté de s'imposer sur la scène théâtrale ; d'autre part, Casimir Delavigne était un homme pour qui il eut plus tard de l'amitié, ce que prouve l'incise « qui me revint plus tard ». Cette petite compétition pourrait être anodine, elle eut pourtant un impact sur la carrière de Delavigne, puisque celui-ci changea ses plans et fit accepter sa pièce à la Porte-Saint-Martin. « Cette émigration fit grand bruit<sup>257</sup> » dit Dumas qui témoigne du remue-ménage journalistique qui suivit l'annonce de choix : « tous les journaux retentirent de plaintes et de lamentations sur cet exil du barde national<sup>258</sup> ». Ce n'est pas de la jalousie qu'éprouva alors Dumas, mais plutôt la désagréable impression que « l'on commença à [le] considérer comme un usurpateur qui venait de chasser un roi couronné et sacré de son trône légitime<sup>259</sup> ». Il se défend alors de pareil vœu, semble

---

<sup>254</sup> Déception qu'il connut notamment avec *la Princesse Aurélie*.

<sup>255</sup> Cf. Annexe L, « Dumas et Oudard ».

<sup>256</sup> « En effet, mon succès d'*Henri III* prenait l'année, et, comme il y a un proverbe qui dit qu'il n'y a pas au théâtre deux succès à la fois, le succès d'*Henri III* gênait le succès de *Marino Faliero*, qui attendait son tour, et dans lequel mademoiselle Mars devait jouer Héléna. Mais mademoiselle Mars avait pour trois grands mois d'*Henri III* ; puis venait son congé de deux mois ; *Marino Faliero* se trouvait donc remis à l'hiver suivant », *Id.*, p. 135

<sup>257</sup> *Id.*, p. 136.

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> *Ibid.*

avoir été blessé de la pétition au roi et affirme avoir certes souhaité le succès, mais pas jusqu'à prendre celui des autres<sup>260</sup>.

Telle était par ailleurs la compréhension de la sensibilité littéraire de Delavigne selon Dumas :

Casimir Delavigne, nous l'avons dit ailleurs, était né quinze ans trop tôt pour entrer franchement dans notre voie ; aussi son allure fût-elle éternellement empêchée, et flotta-t-il incessamment de Voltaire à Byron, de Chénier à Shakespeare, sans parvenir à prendre son allure à lui<sup>261</sup>.

Dumas constate l'ambiguïté de cette sensibilité littéraire plus qu'il ne la blâme ; Le terme « flotter » marque la faiblesse de l'identité littéraire de Delavigne. Cependant, lorsque Dumas dit que « l'allure » de Delavigne fut « éternellement empêchée », il rejette la faute sur les circonstances, et il ne remet pas en cause la qualité des écrits de Delavigne ici.

#### **7<sup>e</sup> série des *Mémoires*.**

Dans la septième série de ses *Mémoires*, Dumas parle nettement moins de Delavigne. La référence principale qui lui est faite est un blâme déguisé qui fait de Delavigne une sorte de mécène de la littérature, *girouette* « qui donnait sa sanction à tout nouveau pouvoir<sup>262</sup> ». Dumas ne mentionne pas les termes de « mécène » et de « girouette », mais l'idée est bien là. Un soupçon de jalousie habitait peut-être pareil sous-entendu, il leur apparaissait en effet plus facile de faire en sorte de plaire à tous plutôt que de prendre le risque de la nouveauté qui surprend voire déplaît.

#### **8<sup>e</sup> série des *Mémoires*.**

La huitième série remet en question les opinions politiques de Delavigne, que l'on savait libérales. Pourtant, Dumas se permet de trouver certains de ses vers bien royalistes ; il cite alors par exemple les vers composés par Delavigne pour célébrer l'avènement au trône de Louis-Philippe et remarque :

---

<sup>260</sup> « Hélas ! personne moins que moi n'a jamais aspiré à prendre le trône de personne... A me faire une chaise ou un fauteuil commode, oui ; élevé, oui ; mais un trône ! le mot et la chose étaient par trop classiques, et je n'y songeais point. » *Id.*, p. 136.

<sup>261</sup> Cf. *supra*, 4<sup>e</sup> série. Séchan cite Dumas sans se rappeler que Dumas est ce « quelqu'un » dont il s'agit – ou peut-être ne voulait-il pas le citer : « Comme l'a dit quelqu'un, Casimir Delavigne était né quinze ans trop tôt pour entrer franchement dans la voie des rénovateurs romantiques ». *Souvenirs d'un homme de théâtre, op. cit.*, p. 119. C'est là la preuve que Séchan a lu les *Mémoires* de Dumas et qu'il s'en serait largement inspiré pour faire le portrait de Casimir Delavigne. *Les Souvenirs* sont datés 1831-1855, *Les Mémoires* 1852-1856, il n'est donc pas facile de savoir qui a copié qui ; nous pencherions pour le cas où Séchan se serait inspiré de Dumas ; il le cite sur plusieurs lignes de façons quasiment exacte, il paraît difficile qu'il ait véritablement oublié qui il cite.

<sup>262</sup> Dumas, *Id.*, p. 308

Qu'on relise les vers que nous venons de citer, – ceux qui étaient adressés à Louis XVIII, bien entendu, – et l'on verra que Victor Hugo, Lamartine et La Mennais n'ont jamais exprimé leur joie du retour des Bourbons en termes plus caressants que ne le faisait Casimir Delavigne. D'où vient donc que les libéraux d'alors et les conservateurs d'aujourd'hui ont si amèrement reproché aux trois premiers ces gages d'amour à la branche aînée, et qu'ils ont toujours ignoré ou feint d'ignorer l'envers royaliste de l'auteur des *Messéniennes* ? Eh ! mon Dieu, c'est que les uns étaient sincères dans leur jeune et aveugle enthousiasme, tandis que l'autre, disons-le, ne l'était pas<sup>263</sup>.

Le propos de Dumas concerne davantage la position d'Hugo, Lamartine et la Mennais que celle de Delavigne. Ici, ce dernier n'est qu'une référence, et s'il est longuement cité, c'est pour mieux mettre en valeur le propos de Dumas au sujet des trois auteurs mentionnés ci-dessus. C'est une certaine injustice créée par l'opinion que Dumas a souhaité pointer du doigt. Aussi, pour marquer les esprits, il emploie l'expression « envers royaliste », expression que l'on ne s'attendait pas à voir accolée au nom de Delavigne. Elle n'a en effet pas vraiment vocation à s'actualiser, assez rapidement Dumas montre qu'il n'est pas convaincu de la sensibilité royaliste de Delavigne, puisque selon lui les vers qu'il aurait destinés au roi ne seraient pas sincères. Ce qui intéresse là Dumas, ce n'est donc pas que Delavigne ait pu avoir ou non des sympathies royalistes, mais ce qu'on a pu penser des vers favorables à la royauté qu'il aura pu écrire. Encore une fois Dumas semble regretter qu'on ait pu dérouler le tapis rouge à Delavigne pour son nom et plaide pour davantage d'indulgence vis-à-vis des trois autres auteurs.

### **9<sup>e</sup> série des *Mémoires*.**

Comme on le verra plus tard, Dumas fait une comparaison entre le peintre Delaroche et Delavigne. Ceci l'amène, dans la 9<sup>e</sup> série de ses *Mémoires*, à préciser de nouveau que ce n'est pas parce qu'il critique le talent de Delavigne qu'il ne l'appréciait pas et les choses sont mises au clair lorsqu'il affirme :

J'ai déjà dit que j'aimais beaucoup Casimir Delavigne, et que Casimir Delavigne m'aimait beaucoup. Peut-être s'étonnera-t-on qu'aimant beaucoup Casimir Delavigne, et me vantant d'être aimé de lui, je dise du mal de Casimir Delavigne. D'abord je ne dis pas de mal du talent, je dis la vérité sur

---

<sup>263</sup> *Id.*, pp. 5-6

le talent de Casimir Delavigne. Cela ne m'empêche pas d'aimer la personne de Casimir<sup>264</sup>.

Il semble pourtant que cette appréciation mutuelle respectait une certaine hiérarchie ; soit que la différence d'âge fit de Delavigne le vieux sage, soit qu'il maintint de par son caractère une certaine distance. Ceci se traduit par l'utilisation que fait Dumas de la structure du parallélisme de construction pour noter un léger déséquilibre : « [...] je reviens à Casimir Delavigne, qui m'aimait un peu, et que j'aimais beaucoup<sup>265</sup> ».

Au chapitre CCXXIII de la série 9, il est encore question de Delavigne, et plus précisément de ses « pérégrinations ». Le terme est bien choisi car il est ambivalent. Il semble que Dumas fait ici allusion à la fois au voyage de Delavigne en Italie et au fait que l'on ait joué *Marino Faliero* à la Porte-Saint-Martin, et non pas au Théâtre-Français.

Casimir Delavigne, Coriolan dramatique, après s'être réfugié chez les Volsques du boulevard, son *Marino Faliero* à la main, au lieu de tomber sous le poignard de M. de Mongrenet, avait fait au Théâtre-Français une rentrée triomphale. La fugue, au reste, n'avait été qu'une bouderie. Après l'immense succès de *l'Ecole des Vieillards*, Casimir avait eu une espèce de chute : mademoiselle Mars n'avait pu soutenir *la Princesse Aurélie*, sorte d'imbroglio napolitain que tout le monde a oublié aujourd'hui, heureusement pour la mémoire de son auteur<sup>266</sup>.

Comme le terme « pérégrinations », celui de « fugue » fait référence à la fois au voyage en Italie et au changement de théâtre. Dumas met en valeur le fait que, malgré l'échec de *la Princesse Aurélie* et malgré son passage à la Porte-Saint-Martin, Delavigne avait été pardonné car son nom le précédait encore pour le Théâtre-Français. Le terme « bouderie » appelle celui de « caprice » ; seul un auteur ayant connu la célébrité pouvait donc se permettre pareil caprice.

Seulement, au retour de Delavigne, Hugo et Dumas s'étaient fait une place sur scène, ce que Dumas commente de la sorte :

Puis la présence de Victor Hugo et la mienne au Théâtre-Français taquinaient Casimir Delavigne. Il comprenait bien que sa popularité n'était qu'une popularité politique : il n'avait ni la haute poésie de Victor, ni le mouvement et la vie de ma prose ignorante et incorrecte ; enfin, il se trouvait mal à l'aise près de nous. Il disait de moi une chose qui résume très bien sa

---

<sup>264</sup> *Id.*, p. 30.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 62.

pensée : – c'est mauvais, ce que fait ce diable de Dumas ; mais cela empêche de trouver bon ce que je fais.

Dumas et Hugo apparaissaient donc comme des « gêneurs » parce qu'ils proposaient une alternative à l'écriture académique de Delavigne ; ils ouvraient l'horizon littéraire et en cela ils constituaient pour lui une réelle menace ; le risque était en effet que l'opinion petit à petit le délaisse, séduite par la nouveauté et un certain chaos de la langue comme le suggère Dumas. Quant à la qualité de la popularité de Delavigne, qualifiée de « politique » selon Dumas, nous devons comprendre qu'il est ici fait référence au public libéral qui aimait Delavigne, et à sa protection royale. Une popularité politique ne semble pas avoir beaucoup de valeur aux yeux d'un artiste qui pense à l'art avant de penser à son public. Elle peut même apparaître méprisable. Non pas que Dumas ait pu mépriser Delavigne, puisqu'il était tout à fait enclin à reconnaître la générosité de Delavigne pour son public ; mais il s'agit là d'une façon différente de concevoir l'art et de le pratiquer. Par l'emploi de la structure restrictive « ne...que... », Dumas sous-entend que cette littérature n'est pas *vraie* parce qu'elle est trop polissée, contrôlée, pour être véritablement au service de l'art.

La compétition qui s'était instaurée entre les trois dramaturges mena à cet amusant chassé-croisé : « Donc, il avait émigré à la Porte-Saint-Martin parce que nous étions au Théâtre-Français, et, maintenant, il retournait au Théâtre-Français, parce que nous étions à la Porte-Saint-Martin<sup>267</sup> ».

Dumas propose une image plutôt sévère pour illustrer le style hybride de Delavigne ; si « hybride » a pour pendant « étrange », l'explication en est cependant relativement simple, et c'est justement ce qui valait à Delavigne son statut d' « auteur juste-milieu » ; en passant d'un théâtre à l'autre et en essayant de plaire à tous, il avait glané ça et là des caractéristiques propres aux deux écoles. Peut-être la recette ne plaisait-elle pas à tous, si l'on en juge par la « métaphore de la mule » de Dumas :

Il y retournait avec une de ces œuvres mixtes, semi-classiques, semi-romantiques, qui n'appartiennent à aucun genre ; hermaphrodites littéraires qui sont aux productions de l'esprit ce qu'en histoire naturelle, les mulets, c'est-à-dire les animaux qui ne peuvent se reproduire, sont aux productions de la matière : ils font une espèce, mais ne font pas une race<sup>268</sup>.

---

<sup>267</sup> *Id.*, p. 62.

<sup>268</sup> *Id.*, p. 62-63.

Finalement, Dumas considérait la littérature produite par Delavigne comme étant stérile ; elle n'était pas vouée à donner naissance à un nouveau mouvement littéraire, mais à s'éteindre, quand elle aurait vécu, c'est-à-dire quand elle aurait fini de plaire.

*Louis XI* est une pièce qui a pu en séduire certains, ce ne fut cependant pas le cas de Dumas, jugez plutôt :

Cet ouvrage que Casimir Delavigne rapportait au Théâtre-Français, c'était *Louis XI*, – à notre avis, un de ses drames les plus médiocres, les moins étudiés comme histoire, et qui n'a dû son brevet de longévité que grâce à la faveur un peu égoïste que lui accorde un artiste qui s'entête à jouer ce rôle comme un des rares types qui lui conviennent. Ce qui vit aujourd'hui, ne vous y trompez pas, ce n'est pas *Louis XI* ; c'est Ligier<sup>269</sup>.

La formule choisie par Dumas « Ce qui vit aujourd'hui » fait apparaître la pièce comme une créature ; d'abord à cause du verbe « vivre », ensuite parce que « ce qui » ne peut pas s'appliquer à un être humain ; aussi Dumas persiste-t-il dans la référence à une hybridité en soi gênante, preuve de l'imperfection de l'œuvre. Enfin, Dumas ne laisse pas le moindre crédit à Delavigne qui ne devrait pas savourer son succès, car selon lui, c'est l'acteur à lui seul qui a porté à bout de bras le succès de la pièce.

Pour conclure, au vu du nombre très important de références faites à Delavigne dans les *Mémoires* de Dumas, on peut dire que Delavigne a tenu une place toute particulière dans sa vie ; Dumas a en effet construit délibérément son parcours littéraire en opposition à lui, ce qui ne l'a pas empêché de l'apprécier beaucoup en tant qu'homme. Delavigne est donc pour lui, non pas SA référence, mais LA référence littéraire de l'époque, et Dumas tient compte de l'opinion de ceux pour qui Delavigne est le roi couronné. Delavigne fut également perçu comme un adversaire par Dumas, mais sans qu'il y ait jamais de haine manifestée. Il s'agissait seulement d'appartenance à deux écoles différentes ; peut-être également de cette rivalité tacite entre un maître qui sait qu'un jour l'élève le dépassera.

Comme Dumas, Balzac et Zola, Flaubert avait une opinion concernant Delavigne. On se rapportera à l'article de Stéphanie Dord-Crouslé<sup>270</sup> pour davantage d'informations sur l'admiration puis la distance qu'il prit vis-à-vis du poète.

---

<sup>269</sup> En note : « Voir, dans nos *Etudes dramatiques*, une analyse critique de *Louis XI* ». *Id.*, p.6.

<sup>270</sup> Stéphanie Dord-Crouslé, « Ce 'Louis-Philippe en littérature' : Flaubert juge de Casimir Delavigne », *Actes du colloque de Rouen, op. cit.*, pp. 327-339.

« Les poètes<sup>271</sup> »

i- Hugo<sup>272</sup>.

Hugo affirma que la pièce *Louis IX* d'Ancelet fut moins réussie que *les Vêpres* de Delavigne ; il écrivit en effet dans le *Conservateur littéraire* que « Ceux des journaux royalistes qui ont manifesté l'opinion contraire reviendront sans doute sur leur décision, après avoir lu les deux tragédies<sup>273</sup> ». Il explique notamment les raisons, d'ordre philosophique selon lui, du succès des *Vêpres siciliennes* : « Les gazettes libérales exaltent *les Vêpres siciliennes*, non parce que la tragédie renferme des beautés, mais en raison des mouvements d'éloquence qu'elle peut leur fournir contre les fanatiques, les prêtres et les massacres au son de cloches ». Il témoigne également dans cet article du nombre important de commentaires à leur sujet dans les journaux : « Nous épargnerons au lecteur une nouvelle analyse des deux tragédies que nous allons comparer ; elles ont été assez disséquées par les journaux quotidiens et périodiques pour que la contexture en soit connue de tout le monde. » Hugo entreprit donc de comparer les deux pièces et trouva que « les caractères de M. Casimir Delavigne » étaient beaucoup plus dramatiques que ceux de M. Ancelet, il ajoute que Delavigne « a su les enchâsser d'une manière bien plus théâtrale<sup>274</sup> ». Hugo reproche cependant à ce dernier d'avoir « introduit l'amour » dans sa pièce :

Le vice radical de sa pièce est, selon nous, d'y avoir introduit l'amour ; cette passion, dont le développement est gêné par celui d'une grande conspiration, ne peut tenir que la seconde ligne dans sa tragédie, et l'amour, au théâtre comme ailleurs, veut toujours la première place. Il a pu fournir à M.

---

<sup>271</sup> Cf. Annexe G « Vigny, *Journal d'un poète* ». Baudelaire fut également un témoin de l'époque de Delavigne, le jeune Baudelaire se moqua en chanson de lui, cf. Eugène Crépet, *Etude biographique, Œuvres posthumes et correspondances inédites*, Maison Quantin, 1887. Crépet est par ailleurs également cité concernant cet épisode par Albert Cassagne, *Versification et Métrique de Charles Baudelaire*, Chapitre IX « Les effets de répétition », Slatkine, Paris, 1906, p.100.

<sup>272</sup> *Conservateur littéraire*, décembre 1819 et janvier 1820, deux articles reproduits et fondus en un seul dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie. [Note de l'éditeur]* in *Littérature et philosophie mêlées, Œuvres complètes de Victor Hugo*, Albin Michel, Paris, 1934, p. 361.

<sup>273</sup> *Id.*, p. 362.

<sup>274</sup> *Ibid.*

Delavigne quelques inspirations heureuses ; mais, s'il n'a pas nuit au rôle de Procida, il a rendu presque nulle la peinture de l'amitié entre Lorédan et Montfort. C'est précisément à cette amitié, tracée avec énergie et sensibilité, que M. Casimir Delavigne aurait pu devoir une belle tragédie<sup>275</sup>.

Le personnage de Procida, son caractère et ses passions notamment, semblent avoir touché Hugo, dont la critique n'est pas aussi sévère que celle à laquelle on aurait pu s'attendre. Au final, ce que Hugo reprocherait à la tragédie d'Ancelet comme à celle de Delavigne, serait un « manque de concision et de chaleur<sup>276</sup> ». Il se reprend pourtant aussitôt cette assertion faite :

Cependant ce reproche est beaucoup moins mérité par M. Delavigne. *Les Vêpres siciliennes*, et surtout le rôle de Procida, renferment des passages écrits avec feu, des détails enlevés avec rapidité et des pensées profondes exprimées avec énergie.

Aussi la critique de Hugo des *Vêpres* est-elle à l'image du reste du dossier de presse des pièces de Delavigne ; elle en fait l'éloge, mais dans une certaine mesure, elle note certains défauts, sans pour autant en blâmer les imperfections. Hugo conclut en effet en évoquant « le succès de vogue, qui dure encore » des *Vêpres siciliennes*<sup>277</sup>. *Les Comédiens* ne lui plurent cependant pas autant et il manifesta sa déception dans le *Conservateur littéraire* de janvier 1820<sup>278</sup>. « Il ne s'agissait pas de lever un coin du rideau, il fallait déchirer la toile, et c'est ce que M. Delavigne n'a point fait, seu debilior, seu timidior » ose-t-il dire du jeune dramaturge<sup>279</sup>.

## ii- Lamartine<sup>280</sup>

### **Etude de la Lettre de Lamartine à Casimir Delavigne (Il vient de recevoir *l'Ecole des Vieillards*).**

Dans cette lettre, Lamartine commence par faire part du plaisir qu'il a à relire les vers de Casimir Delavigne, ceci se traduit par les verbes « répète » (v.1), « retenti » (v.2),

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>276</sup> *Ibid.*, pp. 363-364.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p.370.

<sup>279</sup> On trouvera en annexe (H) des extraits de lettres de Juliette Drouet se moquant de Delavigne.

<sup>280</sup> Cf. Annexe D. *Lettre de M. Alphonse de Lamartine à M. Casimir Delavigne, qui lui avait envoyé son Ecole des Vieillards*, Paris, Urbain Canel, n°5, Audin, n°25, 1824.



« charmer » (v.3) et « relisons » (v.4). Dès le premier vers, l'adjectif mélioratif « enchanteurs » (v.1) qualifie les vers de Delavigne, une hyperbole élargit le lectorat de ce dernier à « tout Paris » (v.1). Les comparaisons que propose Lamartine sont flatteuses ; il compare en effet Delavigne à Térence et Molière (v.6). Au vers 5 le terme « brille » fait sa première apparition. Pour Lamartine, il semble que Delavigne apporte lumière, musique et divertissement ; ils viennent en effet tromper « les ennuis de l'hiver » (v.3). Les références à ce qui brille, scintille voire brûle sont par ailleurs nombreuses dans ce texte. On trouve ainsi un « vers brûlant » (v.11) qui vient « tout à coup rallumer / Ces feux dont leurs débris semblent encor fumer, / Ces feux de la vertu, de l'honneur, du courage » (v. 11-13) ; le séjour dans les bois de Meudon ne pouvait qu'être « brillant » (v.15) ; quant aux « lambeaux de vers » qui parviennent à Lamartine, ils sont issus de « brillants concerts » (v.28). Le caractère brûlant du vers de Delavigne traduit l'intensité et la beauté que Lamartine y trouve ; cette chaleur est à double tranchant : elle réchauffe les cœurs sans doute – peut-être Lamartine pense-t-il à la vertu consolatrice des *Messéniennes* ; ou peut-être est-ce là la conséquence du rire tout simplement, en raison de la dimension comique de *l'Ecole des Vieillards* ; mais elle est dangereuse lorsqu'elle est provoquée par des vers qui évoquent guerre (*Les Vêpres Siciliennes*), la haine (*Le Paria*), la destruction (« La dévastation du musée », *Messéniennes*, par exemple). Lamartine traduit ici sa fascination pour une poésie qu'il trouve passionnée et qui le touche fortement.

Lamartine présente les vers de Delavigne comme de véritables invitations au voyage ; d'où l'évocation de ces lieux pourtant très éloignés qui se côtoient dans un même vers comme « Syracuse » et le « Havre » bientôt suivis par le « Gange », précédant « Sparte » (v. 10) et « Mégare » (v.10).

Contrairement à Gautier qui plus tard montrera bien à l'aide de sa métaphore du Pégase que, selon lui, les vers de Delavigne ne décollent jamais, Lamartine considère que la poésie de Delavigne fait se déployer « les ailes du Pindare » (v.9). Lamartine cherche donc à introduire le mouvement dans son texte à l'aide de ces verbes comme « déployer », mais également « Aller » (v.11) « redescendu » (v.15), « franchissant d'un seul trait tout l'empire céleste » (v.17) ; son but est de traduire ce qu'il a ressenti à la lecture des vers de Delavigne qu'il avait vus sous les yeux. Pour cristalliser la distance physique éloignant la maison de Delavigne de la sienne, il multiplie les indices spatiaux. Ainsi il montre dans son éloge le trajet effectué par les vers, lesquels viendraient de la scène de théâtre (v.28), de la presse (v.25) ou de la maison de Delavigne, jusqu'à la sienne, ce qui traduit leur puissance

mélodique et leur écho potentiel, ce que Lamartine annonce dès le second vers : « Ton nom a retenti jusque dans ma retraite ». Ceci fut rendu possible parce que, comme Lamartine le déclame « Le génie est un aigle, et ton vol nous l'atteste » (vers 18). Ce vers prouve que la métaphore filée de l'envol est parfaitement assumée par Lamartine, qui la maintient longtemps.

A nouveau Lamartine mentionne « tout Paris charmé », l'hyperbole ne semble pas admettre d'exception, et si les critiques apparaissent sous le terme de « feuilleton » (v.25), Lamartine ne leur accorde pas la moindre attention, puisque leur écho est « trompeur » et « mince » ; c'est le succès de Delavigne que Lamartine dépeint lorsqu'il évoque les « cris d'un parterre idolâtre ». Cette hyperbole traduit l'adoration d'un public fidèle pour un dramaturge. Lamartine semble surtout vouloir saluer la modestie de Delavigne ; ainsi l'adjectif « modeste » précède le terme « bravos du théâtre », mais ce n'est pas Delavigne qui prend ce qu'on lui crie, c'est lui qui « livre » son « nom » (v.22).

Lamartine n'est point avare en hyperboles, il reconnaît sa « soif des beaux vers » (v.29), que le nom de Delavigne « seul rallume » ; il n'a pas seulement soif, il a également « dévoré la page » et il « atten[d] » (v. 30) le volume, ce qui traduit son impatience.

De nombreux vers sont ensuite consacrés à une « divinité », chère à Delavigne, et que Lamartine souhaite lui aussi « adorer » : « Ah ! j'en rends grâce à toi ! nous pourrions adorer / Celle qu'avant tes vers il nous fallait pleurer » (v.39-40). Cette divinité, c'est « l'antique liberté ». Elle sera plus tard suivie de la vérité (v.84). L'antique liberté est étroitement liée à la vertu : « Cette divinité respire dans tes rimes / Les parfums épurés d'un chaste et noble encens » (v.34-35). Delavigne est celui qui aurait redonné sens au concept de la liberté : « son nom dans ta bouche a repris son beau sens » (v.36). Lamartine emploie alors la première personne du pluriel, s'associant à Delavigne, inscrivant sa poésie dans son sillon, même s'il avoue que sa démarche reste encore timide (v.44).

Lamartine se laisse emporter par son penchant lyrique et se laisse aller à une longue tirade qui est extrêmement personnelle, et tend pourtant à l'universalité parce qu'il y décrit son expérience de la privation de liberté, ce qu'il annonce ainsi : « Le siècle où je naquis excuse mes terreurs : / J'entendais au berceau le bruit de ses fureurs » (v. 47-48). Cette tirade est bien différente des écrits de Delavigne, même lorsqu'il est question de ce sujet ; il ne s'agit pas pour Lamartine d'écrire à la manière de Delavigne, non plus de l'ériger en modèle, mais de lui rendre hommage en lui montrant à quel point il est touché par ses vers, à quel

point il adhère aux grands concepts chers à Delavigne et qui sont chantés dans ses vers. On dépasse alors largement la pièce de *l'Ecole des Vieillards*.

Il revient au « nous », mis pour Delavigne et lui-même, et veut ainsi montrer que leur dessein poétique est commun ; il s'agit de ne pas prêter « la lyre à ces tristes combats » (v.92), mais de demander « ensemble à la nature, aux dieux, / Ces chants modérateurs, sereins, mélodieux, / Ces chants de la vertu » (v.99-101) « Qui calment les partis, adoucissent les mœurs » (v.103).

Le poète semble alors prendre conscience de ce qu'il vient de faire, un poème plutôt qu'une lettre ; il s'en excuse sans regretter et continue de plus belle. Il s'agit dès lors plus d'une dédicace que d'un éloge. Delavigne a répondu à Lamartine par une autre épître<sup>281</sup> et cet échange est représentatif de la richesse des relations littéraires que pouvaient entretenir les auteurs d'une même époque. Aussi est-il inévitable que chacun ait d'une manière ou d'une autre influencé les autres. Il s'agit à présent de nous intéresser aux auteurs que Delavigne a pu influencer et à ceux qui ont pu être influencés par son œuvre.

## B- Jeux d'Influences.

Dans l'article de *la Presse* du 30 mars 1840, Gautier note quelles ont été les influences de Delavigne pour l'écriture de son théâtre. Sa remarque est loin d'être élogieuse et c'est un reproche que Gautier fait à Delavigne lorsqu'il accumule les grandes références littéraires en associant chacune des pièces de Delavigne à un romancier ou dramaturge donné. Gautier considère que Delavigne ne s'est pas contenté de s'inspirer, mais qu'il a commis l'erreur d'imiter ; ainsi aurait-il imité Byron dans *Marino Faliero* – ce dont, comme on le verra, Delavigne s'est défendu, Mercier et Walter Scott dans *Louis XI*, Shakespeare dans *les Enfants d'Edouard*, Kotzebue dans *l'Ecole des vieillards*, Bernardin de Saint-Pierre dans *le Paria*, Piron (*La Métromanie*) dans *les Comédiens*, Fagan (*Les trois Tuteurs*) dans *la Princesse Aurélie*, Corneille, Victor Hugo et le romancero dans *la Fille du Cid*. Dans *le Monde dramatique* de 1835, pourtant, on « ne peut consentir à reconnaître le roi de la scène moderne dans l'imitateur affaibli de Kotzebue, de Byron, de Shakespeare et de Mercier<sup>282</sup> » . Le

---

<sup>281</sup> A. M. A. Lamartine, par M. Casimir Delavigne, « Sur la liberté », Œuvres complètes de Lamartine, t. 5, Paris, chez l'auteur, [1840].

<sup>282</sup> *Le Monde dramatique : revue des spectacles anciens et modernes*, 1835-1841. Sans éd., Paris, t. 1, 2<sup>e</sup> édition 1835, pp. 390-392, p. 391, < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6136058b/f451.image> >.

critique oppose deux points de vue, celui des revues « où la critique est radicale comme principe et souvent dogmatique action », « où on affecte [...] de ne reconnaître aucune portée littéraire aux ouvrages de M. Casimir Delavigne » et « cette majorité du public qui ne s'occupe pas assez habituellement du conflit des écoles poétiques pour en saisir les nuances et les restrictions » dont les grands journaux n'ont d'autre choix que de faire le relais : ils sont « toujours obligés de se soumettre aux sympathies [...] d'un grand nombre de lecteurs », qui considèrent que « le génie de M. Casimir Delavigne est un fait admis, *convenu*, et l'éloge accordé à ses ouvrages, est un procédé d'homme qui sait son monde, de critique convenable et poli ». L'auteur de l'article cherche à ne céder ni aux « *enthousiasmes convenus* » ni aux « *dédains affectés du monde artistique et littéraire* » et présente alors Delavigne comme étant, avec Béranger, l'un des derniers d'une lignée qui « *vint avec Malherbe* » et à qui Voltaire a légué directement l'héritage. Il ne présente pas Delavigne comme un imitateur, mais comme un homme de lettres qui, comme ses contemporains, ainsi que les rassemble le terme générique de « littérature », a pris ses sources dans la littérature d'autres pays européens tout en respectant les « patrons », ce qui fait de Béranger et Delavigne « les seuls et dignes héritiers des vieux maîtres de l'école littéraire *française* ». La question de l'influence, de l'inspiration est exprimée à l'aide de la métaphore créée par le terme « tremper » afin de montrer que les auteurs français ont osé prendre dans d'autres cultures littéraires, « Dans une littérature qui s'est trempée récemment aux grandes sources d'inspiration de l'Allemagne, de l'Espagne et de l'Angleterre » ce qui pouvait apporter un souffle nouveau à la leur ; Delavigne n'a pas fait exception : il a suivi le mouvement du moment. Ce qu'admire l'auteur de l'article que nous évoquons, c'est le mélange qu'il a pu faire en s'efforçant de faire honneur à l'école littéraire, comme le suggère l'italique du terme « française ». On attendait donc de Delavigne qu'il gagne et conserve cette place et responsabilité d' « héritier ». En présentant Delavigne et Béranger comme « les derniers », bien que « dignes », l'auteur parvient à les saluer tout en montrant objectivement que la littérature va changer. En effet, si Delavigne s'inspire d'auteurs allemands, espagnols, anglais – ce que dit Gautier finalement – tendance littéraire « récente », du moment, Malherbe et Voltaire ne sont plus si modernes. En n'abandonnant pas Malherbe, Delavigne se distingue mais reste alors attaché à un courant littéraire voué à disparaître.

## 1) Racine.

On a vu précédemment ce qu'il y avait de racinien dans le style de Delavigne. On trouve en effet çà et là dans ses pièces des vers qui rappellent tantôt *Andromaque*, tantôt *Phèdre* par exemple, *Andromaque* dans le poème en hommage à Byron car l'allitération « Il dit à ses serpents qui sifflaient dans la poudre » rappelle « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » ; ou encore *Phèdre* dans *le Paria* lorsqu'Idamore cherche à repousser celle qu'il aime : « Ah! tu m'as trop aimé. / Repousse un furieux à ta perte animé . . . / Puisses-tu le haïr autant qu'il se déteste ! / Il en est temps encor : romps cet . . . hymen funeste. » (IV, 2) ; ces vers font dans une certaine mesure écho à l'aveu de l'acte II, notamment en raison de l'emploi de l'impératif : « Ah ! cruel, tu m'as trop entendue ! / [...] Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite. / [...] Crois-moi ce monstre affreux ne doit point t'échapper. / Voilà mon cœur : c'est là que ta main doit frapper. » (Acte II, scène 5). Parfois Delavigne s'est permis de revisiter le style de Racine, en voici un exemple, tiré des *Comédiens* :

Victor la vit, l'aima, parut, et, s'il-vous-plaît, / Lucile en raffola, tout sauvage  
qu'il est. (Acte I, scène 6)

L'énumération qui commence le vers semble calquée sur un vers bien particulier de l'aveu de Phèdre : « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue » (Acte I, scène 3). L'enchaînement rapide des passés simples est là pour marquer l'intensité du coup de foudre, partagé dans les *Comédiens*, puisque Lucile se voit dotée d'un passé simple également, « raffola ». Ces deux vers sont à la fois solennels, de par leur référence à Racine, et comiques. L'effet comique vient du décalage entre le style racinien du premier hémistiche du premier vers et l'apparition d'une expression propre au langage parlé « s'il-vous-plaît », tournure d'insistance qui marque le commentaire du narrateur ; le second vers est encore relativement racinien dans sa structure grammaticale « tout [...] qu'il est », mais le lexique « raffola » et « sauvage » empêche de confondre ces vers avec des vers du XVII<sup>e</sup> et marque la réappropriation que Delavigne fait du style de Racine.

Nous proposons ici de nous intéresser tout particulièrement à la pièce du *Paria* parce qu'elle est sans doute la pièce la plus racinienne qu'ait écrite Delavigne. Les notes<sup>283</sup> de la pièce nous confirment qu'il s'est inspiré du style de Racine pour en composer les vers. Le

---

<sup>283</sup> Casimir Delavigne, *Œuvres complètes*, Didier Libraire-éditeur, Paris, 1855, 623 p., p. 81.

dramaturge y justifie en effet certains choix de prosodie qu'on a pu lui reprocher. C'est le cas de l'emploi du verbe « croient » dans les vers suivants :

Va, ces mortels si fiers, qui nous ont rejetés  
De ce bonheur en vain nous CROIENT déshérités.

Delavigne cite alors Racine afin de justifier cet emploi par un argument d'autorité :

Qu'ils SOIENT comme la poudre et la page légère,  
Que le vent chasse devant lui.

Ces vers proviennent de la pièce *Esther* ; Delavigne explique que le verbe qu'il a choisi et celui employé par Racine sont tous deux monosyllabiques, qu'ils sont « formés des mêmes lettres, et ils apportent à l'oreille la même terminaison masculine ». Le dramaturge balaye ainsi toute critique et s'indigne qu'on ait pu lui faire un reproche : « La langue poétique en France est-elle assez dédaigneuse, ou marche-t-elle si librement qu'elle doive s'imposer à elle-même des entraves ? ».

On reprocha également à Delavigne d'avoir malmené la règle des participes dans les vers suivants :

Notre tendre amitié remplit le cours des heures ;  
Ces arbres l'ont VU NAITRE.

Le dramaturge cite alors de nouveau Racine :

Immobile, saisi d'un long étonnement,  
Je l'ai LAISSE passer dans son appartement<sup>284</sup>.

Pour rendre cette justification plus solide encore, Delavigne ne manque pas de qualifier Racine de la sorte : « le plus harmonieux et le plus correct de nos poètes », lequel « vient encore à [son] secours ».

Enfin, Delavigne affirme qu'il a en sa faveur « l'autorité de Condillac », ce qu'il annonce de façon déterminée, en commençant sa phrase par « de plus », de sorte que, après plusieurs citations Racine, la mention de Condillac achève d'innocenter les choix poétiques de Delavigne. Ce dernier cite alors la règle correspondante : « tout participe suivi d'un infinitif demeure invariable, quels que soient d'ailleurs le genre et le nombre du régime qui précède, et même lorsque l'infinitif est un verbe neutre ». La source qu'il donne est la suivante : « la *Grammaire de Condillac*, page 193, in-8°, 1795 ».

---

<sup>284</sup> Racine, *Britanicus*, Néron à Junie. Cité par Delavigne dans les notes du *Paria*, *id.*

Ainsi Delavigne ne s'est pas seulement inspiré des vers de Racine ; il a revendiqué s'en être inspiré et se sert comme on le voit ici du nom de son modèle pour se protéger. Ces notes nous permettent d'en savoir plus sur ses intentions, ce qui nous manque en l'absence d'ouvrage théorique, comme on a pu le remarquer précédemment.

## 2) Walter Scott (1771-1832) : L'Histoire venue d'Ecosse.

Walter Scott, contemporain de Delavigne, a marqué toute une génération d'auteurs français, et Delavigne fut de ceux-là. Ainsi, dans l'article « Scott and the French Romantics », E. Preston Dargan parle de ces auteurs français qui voulaient écrire « dans le genre de Walter Scott » et annonce qu'il souhaite étudier les causes profondes de cette « vogue<sup>285</sup> ». Il proclame que « the twenties were the palmy days of Scott in France<sup>286</sup> ». Or, les années vingt furent également celles du succès de Delavigne, aussi paraît-il judicieux de se demander si l'auteur écossais a pu influencer Delavigne. Lorsque Maigron évoque dans son ouvrage publié en 1912 les autres arts, il affirme que « tout est à la Walter Scott, ameublements et costumes » ; il ajoute par ailleurs :

Quant à Delavigne et à Dumas, il serait trop long de dire ce qu'ils doivent à W. Scott<sup>287</sup>.

Son chapitre 1 pose ainsi les faits :

Ce fut plus qu'un succès : ce fut un engouement. Une génération toute entière en demeura éblouie et séduite<sup>288</sup>. [...] depuis le simple peuple jusqu'à l'élite intellectuelle et artistique de la nation, tout subit la fascination et le prestige. Jamais étranger n'avait été populaire à ce point parmi nous ; et même, de 1820 à 1830, aucun nom français ne fut en France plus connu et plus glorieux.

C'est faire éclipse totale de Delavigne, dont la gloire montante se situe précisément entre 1820 et 1830. Delavigne a cependant la particularité d'avoir connu un succès immédiat, tandis

---

<sup>285</sup> E. Preston Dargan, « Scott and the French Romantics », *PMLA*, s. 1., Vol. 49, No. 2, Jun. 1934, pp. 599-629, p. 599, < <http://www.jstor.org/stable/458180> >, Accessed: 06/04/2014.

<sup>286</sup> *Id.*, p. 603.

<sup>287</sup> Louis Maigron, *Le roman historique à l'époque romantique : essai sur l'influence de Walter Scott*, Librairie ancienne H. Champion éditeur, Paris, 1912, 239 p., note 1 p. 54, < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1079031> >.

<sup>288</sup> *Id.*, p. 51.

que Maigrón veut montrer que les premiers articles<sup>289</sup> consacrés à Scott manquaient d'enthousiasme ; il date le début de la popularité de Scott à 1817 et affirme qu'en 1820 son succès est total : « à pleines voiles Walter Scott cingle vers la gloire<sup>290</sup> ».

Dans le discours de Dargan qui interroge les raisons pour lesquelles les œuvres de Scott a eu un tel impact sur les auteurs français, on décèle aisément les traits qui ont pu plaire à Delavigne en particulier. Notons que les deux auteurs avaient à peu près le même âge, aussi Scott ne pouvait-il pas être considéré comme un « patron<sup>291</sup> » par Delavigne, terme que nous avons pu trouver dans la presse, mais bien comme un « confrère<sup>292</sup> », terme utilisé par Maigrón. Ainsi Dargan mentionne-t-il « Scott's passion for the past<sup>293</sup> » ; or Delavigne, comme nous l'avons montré dans notre introduction, cherchait à mettre en scène l'Histoire ; on pense aux *Vêpres siciliennes*, à *Marino Faliero*, ou encore, *Louis XI*. Pour la création de *Louis XI*, justement, Delavigne s'est inspiré en partie, selon Henri Glaesener<sup>294</sup>, du roman *Quentin Durward* de Walter Scott.

Si Casimir Delavigne a pu trouver dans le *Dernier Jour de Tibère* plusieurs des prototypes de son *Louis XI* — prototypes dont il a, il est vrai, parfois accentué et précisé le dessin — si, en plus, Lucien Arnault lui a fourni la contexture et presque l'agencement de son intrigue, il ne faut pas méconnaître, pourtant, certains autres facteurs dont l'influence s'est plutôt exercée sur d'autres points. C'est ainsi que nous constatons chez Delavigne (comme nous l'avons, du reste, déjà remarqué chez Arnault) certaines réminiscences de *Quentin Durward*.

Glaesener rappelle que le roman qui avait tant plu aux Français, date de 1823 ; et fut donc publié bien avant le *Louis XI* de Delavigne (1832). Il identifie une scène en particulier dans la pièce de théâtre que l'on retrouve dans *Quentin Durward* :

Une des scènes les plus manifestement marquées de l'estampille du grand Écossais est celle où Delavigne nous fait voir le duc de Nemours paraissant devant le roi de France en qualité d'ambassadeur de Charles le Téméraire et exposant à Louis XI les différents griefs que le duc de Bourgogne l'a chargé de formuler. Cette scène s'inspire visiblement de celle où Walter Scott nous montre le comte de Crèvecoeur agissant, lui aussi, comme délégué du Téméraire et formulant devant Louis les mêmes griefs<sup>295</sup>.

---

<sup>289</sup> Cités par Maigrón : *Conservateur littéraire, Diable boiteux, Annales politiques, morales et littéraires, ibid.*

<sup>290</sup> *Ibid.*

<sup>291</sup> *Le monde dramatique : revue des spectacles anciens et modernes, op. cit.*, pp. 390-392.

<sup>292</sup> Maigrón, *op. cit.*, p. 52.

<sup>293</sup> Dargan, *op. cit.*, p. 600.

<sup>294</sup> Henri Glaesener, « La genèse du 'Louis XI' de Delavigne », *Revue belge de philologie et d'histoire*, s. 1., t. 14, fasc. 2, 1935. pp. 389-403, p. 398.

<sup>295</sup> *Id.*, 398.



Ceci ne l'empêche pas de noter quelques différences :

Seulement l'accueil que le roi fait à l'ambassadeur est, chez Walter Scott, plus déférent, et même nuancé d'une certaine galanterie à l'adresse de la femme du sire de Crèvecoeur<sup>296</sup> ;

Il compare alors le langage des différents personnages :

[...] chez Delavigne le langage du souverain est courtois sans doute, mais bref et ferme ; Louis XI a plus conscience, semble-t-il, de son rôle et de sa dignité de monarque. Chez Walter Scott comme chez Delavigne, d'ailleurs, la façon de s'exprimer du délégué d'abord assez calme et modérée, s'anime et s'échauffe progressivement jusqu'à devenir enfin d'une hauteur vraiment insultante pour le roi.

On peut analyser les extraits de chacune des œuvres que Glaesener met à juste titre en vis-à-vis<sup>297</sup> afin de montrer comment certains détails se retrouvent. La tonalité des deux textes est en effet similaire, les deux personnages s'expriment avec détermination et interpellent de la même façon leurs interlocuteurs. Ceci se traduit par de longues énumérations dont la fin est assertive, l'absence de modalité exclamative ou interrogative ne laisse pas de la place à une quelconque opposition et traduit l'absence de doute chez celui qui parle. La ponctuation et la longueur du discours traduisent une certaine solennité qui fait attendre la déclaration finale, que l'on devine être de grande importance. Les ressemblances dans la forme et l'effet produit par ce style permettent presque d'oublier que nous avons affaire aux deux genres différents que sont le roman et le théâtre. Les deux personnages viennent assumer ce qu'ils ont à dire, d'où l'emploi de la première personne qui s'impose et du « vous » que l'on apostrophe parce qu'on le défie : « Moi, Philippe Crèvecoeur des Cordes, comte de l'Empire et chevalier de l'honorable ordre de la Toison d'or, au nom du très puissant seigneur et prince Charles [...] vous fais savoir à vous, Louis, roi de France [...] » dit le personnage de Scott, tandis que le personnage de Delavigne déclare : « Je l'ose achever<sup>298</sup> [...] Vous féaux chevaliers ; vous seigneurs de haut lieu [...] Devant Dieu, contre vous et vos arrêts injustes ». Le gant est l'objet qui marque de la façon la plus évidente la similarité des deux scènes : lorsque Philippe Crèvecoeur finit son discours de la sorte : « Voici mon gage en preuve de ce que j'ai dit. En parlant ainsi, il ôta le gantelet de sa main droite et le jeta sur le plancher de la salle

---

<sup>296</sup> *Ibid.*

<sup>297</sup> Cf. Le texte de Glaesener est accessible sur Persee, revues scientifiques. URL : < [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph\\_0035-0818\\_1935\\_num\\_14\\_2\\_1515](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035-0818_1935_num_14_2_1515) >

<sup>298</sup> Cité par Glaesener, *op. cit.*, p. 399.

d'audience », ce qui correspond tout à fait à la didascalie et au vers suivant chez Delavigne : « (*Jetant son gant*) Sur quoi, voici son gage et ce gant vous défie ! ».

*Quentin Durward*, dont la traduction parut en 1823, semble être l'un des romans de Scott qui a le plus influencé les auteurs français ; Dargan précise qu'il aida à raviver le goût des Français pour l'histoire de la France et leur intérêt pour Louis XI en particulier. Dargan cite les mots de John Buchan qui fait de Scott un « *raconteur*<sup>299</sup> » ; or c'est bien là également le talent de Delavigne. Ceci s'est traduit dans les *Derniers chants* où la longueur des poèmes trahit la volonté du poète de raconter une histoire<sup>300</sup>. On peut donc imaginer que Delavigne a pu trouver, comme le dit Buchan, « this animating breath in almost every activity and every production of Scott's career – his eminence as a *raconteur*<sup>301</sup> » et comprendre cette façon de créer.

Ensuite, Dargan prend le temps de bien distinguer Scott de Byron, Chateaubriand et Goethe et refuse l'assimilation de Byron et Scott comme les « *twin stars* » qu'en avaient fait certains rebelles romantiques dans leurs salons. Il décrit alors la France comme atteinte du *spleen* dont Scott n'était pas porteur :

What becomes of the healthy air of the moors when transferred across the Channel ? In France, the sun shone less brightly. A dark miasma had blown in from the regions which Chateaubriand and Byron inhabited. The mirk of the *maladie du siècle* overspread the souls of poets. With this malady Scott could have little in common<sup>302</sup>.

Ceci nous oblige à remarquer que Delavigne n'était pas non plus porteur du spleen. Qu'apporta donc Scott aux Français ? Dargan explique :

[...] it was his colorful revival of the past that chiefly interested the French ; it was his feeling for traditions and old loyalties. Because the French themselves, around 1820, were flocking back to their ancient standards and were busy recreating their national past in plays and novel. As the slogan went, they sought to 'put the memoirs into action.' My thesis is that it was chiefly the feudal and conservative in Scott that appealed to the right wing of the romanticists of the Restoration<sup>303</sup>.

---

<sup>299</sup> Dargan, *op. cit.*, p. 600. Plus loin dans son article il dit aussi : « In either case, the tale is the thing – the plausibility, the coherence, the fascination », *id.*, p. 606.

<sup>300</sup> Cf. *supra*, Chapitre 1, « Quel est le genre où Casimir Delavigne excelle ? ».

<sup>301</sup> Dargan, *op. cit.*, p. 600.

<sup>302</sup> *Id.*, p. 601.

<sup>303</sup> *Ibid.*

On perçoit dans ces propos le succès de Delavigne en filigrane, peut-être l'engouement pour *les Messéniennes*, puis pour *les Vêpres siciliennes* a-t-il servi l'intérêt que les Français portèrent à Scott, du moins l'intérêt pour l'un aura probablement entraîné l'intérêt pour l'autre ; ceci traduit surtout le goût d'un public à une époque donnée, public qui avait jeté son dévolu sur l'Histoire comme sujet d'histoires, ce que Delavigne comme Scott avaient compris<sup>304</sup>.

Enfin, pour anecdote, Germain Delavigne raconte dans sa notice les circonstances de la mort de son frère. Il se trouve qu'au moment où il allait mourir, Casimir Delavigne demanda à sa femme de lui lire un extrait de ... *Guy Mannering*, roman écrit par Walter Scott.

Une heure avant de succomber, il se faisait lire encore *Guy Mannering* de Walter Scott, et sa femme, par une préoccupation trop naturelle dans ces tristes moments, ayant passé une ou deux lignes, il la pria de recommencer en lui faisant remarquer doucement qu'elle s'était trompée<sup>305</sup>.

### 3) Swinburne (1837-1909<sup>306</sup>) : L'improbable reprise.

A priori aucun point commun entre Swinburne et Delavigne. Swinburne serait peut-être même le dernier poète auquel on penserait lorsqu'il s'agit de comparer Delavigne à d'autres poètes. Il n'est pas question il est vrai de comparer les deux personnalités, plutôt opposées, des deux auteurs, mais de considérer l'œuvre de Delavigne comme source d'inspiration pour Swinburne. *Les Messéniennes* ou bien *les Vêpres siciliennes* ont marqué bien des jeunes esprits créatifs ; mais c'est aussi le cas des *Derniers chants*, comme nous le prouve Martha Hale Shackford dans son article intitulé « Swinburne et Delavigne<sup>307</sup> ». Elle met en effet en relation « The Garden of Proserpine » (*Poems and Ballads*, 1866) et « Les Limbes » :

---

<sup>304</sup> « Sir Walter closely allied the present with the past in a movement which Baldensperger characterizes as 'court, mais salulaire' », *ibid.*, p. 606.

<sup>305</sup> Germain Delavigne, Notice sur Casimir Delavigne, *Œuvres complètes* de Casimir Delavigne, *Derniers chants*, éd. 1855, p. 11.

<sup>306</sup> « The Garden of Proserpine » can be read on the British Library website < <http://www.bl.uk/collection-items/swinburnes-poems-and-ballads#> >, *Poems and Ballads. Laus Veneris, and other Poems and Ballads*. Published: 1866, New York, US, London Format : Book Creator: Algernon Charles Swinburne. Held by: British Library Usage Terms: Free from known copyright restrictions Shelfmark: C.117.a.72. Cf. Annexe F pour le texte complet des « Limbes » par Delavigne.

<sup>307</sup> Martha Hale Shackford, « Swinburne and Delavigne », *PMLA*, s. l., Vol. 33, N°1, 1918, pp. 85-95.

For those who enjoy tracing literary relationships there is a very attractive problem in regard to the possible indebtedness of Swinburn's *The Garden of Proserpine* to Delavigne's *Les Limbes*<sup>308</sup>.

Elle affirme également que « one cannot fail to recognize Swinburne's power in depicting a pallid world where all things are wan, bloomless and indeterminate ». Si Shackford évoque l'avis de Mr. Payne, lequel trouve une « curious resemblance » entre le poème de Swinburne et celui de Christina Rossetti, « Dreamland » (1862), et reconnaît que la versification des deux poèmes est similaire, elle rejette cependant l'attribution d'une influence spécifique, notamment parce que le thème du sommeil y est traité différemment.

« Les Limbes » ne fonctionne pas seul, il s'agit d'un des mouvements du poème « Un miracle » (*Poèmes et balades en Italie*), poème posthume, où l'influence du séjour en Italie de Delavigne est nettement marquée. Une veuve laisse son enfant malade pour aller au bal et l'enfant est trouvée morte à son retour, la petite fille n'avait pas encore été baptisée et c'est ainsi qu'elle se retrouve dans les limbes<sup>309</sup>. Le poème de Delavigne est très long et illustre bien son talent de conteur ; il se constitue en effet de quatre mouvements « Le retour du bal », « Les Limbes », « Jésus-Christ dans les Limbes », « Le retour de l'Eglise ». Il faut isoler le mouvement des limbes, lieu en marge de l'Enfer donc intermédiaire et flou, pour que le parallèle avec le poème de Swinburne soit possible.

Chez Delavigne, un lac est évoqué, mais l'eau est immobile. L'air est tiède. Des fleurs sont mentionnées, mais elles sont « presque sans odeur » ; on retrouve ces fleurs chez Swinburne, qui développe le motif de la sorte :

But no such winds blow hither, / And no such things grow here. / No growth  
of moor or coppice, / No heather-flower or vine, / But bloomless buds of  
poppies, / Green grapes of Proserpine, / Pale beds of blowing rushes / Where  
no leaf blooms or blushes / Save this whereout she crushes / For dead men  
deadly wine. (v.23-32)

Il y a des oiseaux dans les limbes de Delavigne, mais ils sont muets et volent sans but, celui que l'on voit ne vole pas, il volète. Ce sont les habitants des limbes qui volent, mais « on n'entend pas / Battre leurs ailes ». A ce sujet, Shackford suggère que « The image of noiseless wings may have some kinship to 'The old loves with wearier wings' » (v.66). L'idée de

---

<sup>308</sup> *Id.*, p. 85.

<sup>309</sup> On pense notamment au poème « Fantômes » des *Orientales* de Victor Hugo, où des jeunes filles trouvent la mort par exemple une nuit de bal.

silence est donc commune aux deux poèmes, même si Shackford observe qu'elle correspond au *climax* chez Delavigne – il est vrai qu'elle apparaît seulement à la strophe 8, tandis que Swinburne a commencé son poème par l'évoquer : « Here, where the world is quiet » (v.1). Ces habitants qui font si peu de bruits sont longuement décrits par le poète des limbes et nettement moins par Swinburne ; cependant, Shackford propose de les retrouver dans le vers 65 « There go the loves that wither » et le vers 33 « Pale, without name or number, / In fruitless fields of corn ».

Dans « Les Limbes », ce n'est pas le jour, ce n'est pas la nuit, mais une « demi-clarté » qui règne. Il y a des forêts, mais rien n'y bouge. Le ciel est terne et sans soleil. Ce décor vide d'essences, sans caractère, sans épaisseur, traduit le fait que cet endroit se situe entre la vie et la mort, il est question de « torpeur », les oiseaux eux-mêmes « languissent ». C'est le domaine du rien. Or, dans le poème de Swinburne, la lassitude est elle aussi exprimée à plusieurs reprises : « I am tired of tears and laughter » (v.9) ou encore « I am weary of days and hours » (v.13). Ceci procure un sentiment plus terrible encore que l'ennui, parce que tout tend à s'effacer et n'existe qu'à peine. Les deux poètes insistent par ailleurs sur la pâleur des éléments ; ainsi le ciel est-il « terne » chez Delavigne (strophe 3), il s'exclame en évoquant « les milliers d'êtres » présents dans les limbes : « Sur leurs doux traits que de pâleur ! » (strophe 7) et emploie l'imparfait pour exprimer son regret « Adieu cette fraîche couleur [...] donnait l'envie ! » (strophe 7). Aussi Swinburne a-t-il osé reprendre l'adjectif « pale » plusieurs fois et en anaphore aux vers 29 « Pale beds of blowing rushes », 33 « Pale, without name or number », 49 « Pale, beyond porch and portal ». Pour traduire ce nihilisme, et créer une forme d'ataraxie – peu enviable cependant, le poète multiplie les négations et autres tournures négatives, par exemple à la strophe 5 « Sans regret comme sans désir, / Sans peine comme sans plaisir », ou encore à la strophe 7 « De leurs yeux, qui charment d'abord », « aucun éclair ne sort, / Le morne éclat n'est pas la mort, / N'est pas la vie ». Comme Delavigne, Swinburne multiplie les tournures négatives et la dernière strophe de son poème semble imiter parfaitement ce trait stylistique dominant dans le poème de son aîné. Nous proposons ici une équivalence entre les vers de la dernière strophe du poème de Swinburne et certains vers des « limbes » :

Then star nor sun shall waken,	Ce ciel terne, où manque un soleil (strophe 3)
Nor any change of light:	Un jour qui, sans rien colorer (strophe 1) / Partout cette demi-clarté (strophe 2)
Nor sound of waters shaken,	Dont l'eau n'a point de mouvement, point de murmure (strophe 3)
Nor any sound or sight:	Tout est silence (strophe 4) / De leurs yeux [...] aucun éclair ne sort (strophe 7)
Nor wintry leaves nor vernal,	Que fleurs qui, Presque sans odeur [...] (strophe 4) / bosquets inanimés (strophe 5)
Nor days nor things diurnal;	Quand la nuit n'est plus, quand le jour / N'est pas encore ! (strophe 2)

Only sleep eternal  
In an eternal night<sup>310</sup>.

Là, ni veille ni lendemain ! (strophe 6) / Dans ce sommeil de la nature (strophe 3)  
Le morne éclat n'est pas la mort, / N'est pas la vie. (strophe 7)

Ce domaine du rien n'est pas seulement matériel, il ne touche pas seulement les arbres et les oiseaux car on manque également de distraction, et pire, d'émotions vives ; c'est bien ce que traduisent les vers de Delavigne : « Sans regret comme sans désir, / Sans peine comme sans plaisir » (strophe 5), le rire des habitants « n'est qu'un sourire » (strophe 6). Par mimétisme, Swinburne semble avoir calqué ses vers sur ceux de Delavigne pour les vers 73 et 74 : « We are not sure of sorrow, / And joy was never sure ». Cette ambiguïté apparaît également chez Delavigne par l'emploi d'un oxymore comme « triste félicité » (strophe 8).

Au sujet de la faible lumière, on peut assimiler aux strophes 1,2,3 de Delavigne les vers suivants de Swinburne :

All night till light is born;  
[...] In hell and heaven unmated,  
By cloud and mist abated  
Comes out of darkness morn (v. 36-40)

On peut également considérer comme Shackford que la dernière strophe du poème de Swinburne est l'équivalent de la 3<sup>e</sup> strophe du poème de Delavigne, dans la mesure où il est question dans les deux strophes de lumière, nature, eaux, sons et sommeil et où les vers enchaînent des négations, anaphores et parallélismes de construction qui sont extrêmement similaires dans les deux langues.

Selon Shackford, les caractéristiques qui rapprochent le poème de Delavigne et celui de Swinburne sont « the apathy, the abandonment, the paralysis of feeling », ce qui rend la comparaison « inevitable ». Elle déclare enfin : « In theme, and in development of theme, in use of imagery, and in versification the *Garden of Proserpine* is similar to *Les Limbes* ». Swinburne écrivit son poème bien après la mort de Delavigne, on sait par ailleurs qu'il fit la critique d'auteurs français, Hugo<sup>311</sup> par exemple ; aussi devait-il avoir lu Delavigne. La forme et le fond du poème de Swinburne présentant des points communs avec celles du poème de Delavigne, la comparaison est par conséquent justifiée.

Shackford s'intéresse au processus d'inspiration et de l'influence d'un style sur l'autre et présente les deux poèmes comme un exemple à étudier :

---

<sup>310</sup>Algernon Charles Swinburne, «The Garden of Proserpine», v. 89-96.

<sup>311</sup> Larousse.fr, < <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Swinburne/145636> >.

If there is an obligation on Swinburne's part, students of literature have the pleasure of noting how one poet has derived inspiration from another, and yet by following his own individual bent has transcended his original. The study of the psychological reaction upon the borrower, his display of imaginative power in re-creating and developing a *motif* is very rewarding<sup>312</sup>.

Elle n'exclut cependant pas l'idée que Swinburne n'ait pas eu connaissance des « Limbes » et affirme que dans pareil cas les deux poèmes méritent tout autant d'être comparés dans la mesure où ils illustrent « two distinctive literary methods of treating similar material<sup>313</sup> ». Lorsqu'elle présente Delavigne, elle choisit d'affirmer que l'œuvre de ce « highly popular dramatist and poet [...] would undoubtedly be known by Swinburne, the widely-read student of French literature ». Elle donne pour date de la publication des œuvres complètes de Delavigne 1845 et présente alors les *Derniers Chants*, leur composition, décrit brièvement chaque poème et donne son avis sur l'ensemble. Sa préférence va aux *Limbes*, bien meilleur poème que les autres dit-elle, en raison du « charm » et de la « distinction in the description of the lower world of faint, arrested beauty ». Elle rappelle alors que lors de la parution du poème de Swinburne (1866), celui de Delavigne était alors connu depuis vingt ans.

Après avoir cité les premières strophes du poème, elle montre tout d'abord que dans les deux cas, le poète a choisi des strophes de huit vers et une cadence similaire. Pour Shackford, l'effet de cette cadence est le même grâce à l'emploi des rimes féminines. Elle considère cependant que « l'abus d'allitérations » chez Swinburne est un choix qui lui fut propre : « The abuse of alliteration by Swinburne owes nothing to the French<sup>314</sup> ». On trouve dans les premières strophes de « Limbes » d'évidentes allitérations, qui viennent donner aux limbes une atmosphère tout d'abord douce voire suave, notamment des allitérations en « s » : « Je ne sais quoi d'incertain », « A chaque instant près d'expirer<sup>315</sup> » ou encore en « m », pour traduire la langueur ambiante dans la strophe 3 : « manque », « jamais », « vermeil », « sommeil », « frémissement », « dormant ». Shackford précise que les premières strophes montrent bien à la fois ce qui rapproche les deux poèmes et ce qui les différencie. Elle explique que si Delavigne décrit un « univers catholique », Swinburne peint un monde gouverné par une déesse romaine, dont les symboles sont le maïs, le coquelicot et l'hirondelle ce qui prouve que « Whatever the English poet borrows he re-shapes in individual fashion ». Ainsi, pour les vers 5,6,7, Swinburne n'aurait pas trouvé son inspiration dans ceux de

---

<sup>312</sup> Shackford, *op. cit.*, pp. 85-86.

<sup>313</sup> *Id.*, 86.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>315</sup> Casimir Delavigne, « Les Limbes », « Un Miracle », *Les Derniers chants, Oeuvres complètes, op. cit.*, strophe 1.

Delavigne<sup>316</sup>. On peut cependant selon Shackford mettre en parallèle « Here, where the world is quiet ; / Here where all trouble seems / Dead winds' and spent waves's riot / In doubtful dreams of dreams » (strophe 1) et « Comme un vain rêve du matin » (strophe 1), « un bruit lointain » (évoqué par « riot ») ou encore « Jamais brise, dans ce sommeil / De la nature, / N'agita d'un frémissement / La torpeur de ce lac dormant » (strophe 3).

Shackford montre que l'un et l'autre poète ont consacré plusieurs strophes à la description physique du « lower world ». Comme l'illustrent bien les vers cités *supra*, il s'agit de la mise en place d'un univers que Shackford qualifie de « scene of quiet and repose » ; nous ajoutons qu'il s'agissait pour les deux poètes de décrire un univers en suspens, seulement un univers marqué comme on l'a vu par le rien, de sorte qu'il ne peut pas être désirable, raison pour laquelle l'enfant d'un miracle n'y restera pas chez Delavigne, et pour laquelle Swinburne emploie dès le vers 3 le terme de mauvais augure « dead ».

La différence principale que présentent les deux poèmes tient à l'emploi du « je » qui s'impose dans le « lower world » de Swinburne tandis que le poète Delavigne reste extrêmement distant vis-à-vis de son histoire et cherche bien plus à attirer l'attention sur la petite fille. En conséquence, Delavigne nous peint un univers particulier pour servir son histoire, tandis que le narrateur de Swinburne nous parle depuis celui qu'il a créé.

On a vu que le traitement de la nature, de la lumière, du son, de l'absence, de la lassitude était similaire dans les deux poèmes ; la structure négative y domine également nettement. Ces similarités thématiques et stylistiques sont par conséquent suffisamment évidentes pour que l'on puisse supposer que Swinburne s'est inspiré des « Limbes » pour la création du « Garden of Proserpine ». Shackford conclut par ailleurs son article de la sorte:

The theme of each poem is the lower world ; the development of the theme, in each poem, proceeds from a description of the natural aspects to a description of the wan, listless beings who inhabit this lower world, and concludes in a third section depicting a central feminine figure [...]. The philosophy of the two poets is entirely different; the imagery of the two poems has many resemblances. In every stanza of *The Garden of Proserpine* there is some phrase, line, or idea, which is similar to something in *Les Limbes*. There are some interesting instances of similar juxtaposition of detail, or phrase; and in stanza structure, cadence, melody, description of tenuous, hesitant beauty, the poems have a certain agreement<sup>317</sup>.

---

<sup>317</sup> Shackford, *op. cit.*, p. 95.



## C – Le processus de réécriture : Delavigne, Byron et Hugo, simples copistes ou auteurs de palimpseste ? Zoom sur hypotexte et hypertexte.

L'influence de Shakespeare sur l'œuvre de Delavigne, et notamment la comparaison entre *Richard III* de Shakespeare et *les Enfants d'Edouard* ayant été admirablement réalisée par Michel Autrand dans son article « Delavigne et Shakespeare<sup>318</sup> », nous ne développerons pas ce point. Nous invitons cependant notre lecteur à la lecture de l'examen critique de Duviquet<sup>319</sup> afin de compléter cette étude. Selon lui, Delavigne a très bien réussi les personnages de Richard III, Buckingham et Tyrrel. Quant à Autrand, il conclut ainsi son article : « Vis-à-vis de Shakespeare en tout cas, il [Delavigne] en use comme avec les classiques, il l'imité sans l'imiter » et considère que « La pièce [*Les Enfants d'Edouard*] est une étape normale dans une évolution normale, continue du XVII<sup>e</sup> siècle à la guerre de 1914 environ », dont *Cyrano* ne serait « qu'un moment plus avancé ». Delavigne ne se serait pas donc pas contenté d'imiter, il n'a pas non plus cherché à faire de réécriture proprement dite et c'est pour cela qu'il convient mieux de parler d'inspiration et d'influence plutôt que d'imitation.

Nous commencerons par étudier en quoi Molière a inspiré Delavigne, ensuite, nous nous intéresserons à ce qui rapproche certaines de ses œuvres de Byron et Hugo.

### 1) De *l'Ecole des Femmes* à *l'Ecole des Vieillards*.

M. Etienne, dans son examen critique de *l'Ecole des Vieillards* déclare que Delavigne a « résolu un des problèmes les plus difficiles de notre époque. Il est parvenu », dit-il, « à faire représenter sans entraves une comédie de mœurs en cinq actes et en vers, et il a obtenu un des plus éclatants succès dont fassent parler les annales du théâtre ». Le critique admire le fait que l'œuvre soit passée sans problème à travers les mailles de la censure et cela en

---

<sup>318</sup> Michel Autrand, Actes du colloque *Casimir Delavigne en son temps*, op. cit., pp. 177-188.

<sup>319</sup> M. Duviquet, « Examen critique des Enfants d'Edouard », *Œuvres complètes* de Casimir Delavigne, Librairie Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, Paris, t. II – Théâtre, 1877, p.403.

restant intacte « pour la première fois peut-être en dix ans », prouesse réalisée par Delavigne parce qu'il n'aurait peint que « des passions de la vie intérieure ».

Selon Etienne, la pièce « brille » par le « développement d'une action simple » et « L'auteur a pour but de peindre les dangers des unions mal assorties ». Le vieil homme a soixante ans, « il a eu le tort d'épouser » une jolie femme de quarante ans sa cadette, il l'emmène à Paris où il l'a laissée seule deux mois. Arriva ce qui devait arriver, elle reçoit le tout Paris et surtout rencontre le duc d'Elmar. Le vieil homme commence à s'inquiéter. Il est jaloux et défie le jeune séducteur. Si elle fut légère elle ne fut cependant pas coupable, et après le duel elle demande à quitter Paris et ses plaisirs. L'intrigue n'est donc pas en tous points similaires à celle de la pièce de Molière ; le titre cependant annonce d'emblée une réécriture assumée par Delavigne.

L'examen critique met en valeur le fait que Delavigne arrive à tirer de ces événements simples une leçon de morale qui tombe juste, et ce à travers des scènes particulièrement comiques. Sa pièce charme par des détails « pleins de grâce et de douceur », tout est empreint de « délicatesse » ; l'amour est « tendre » et crédible, et surtout : « par un véritable prodige de l'art, il atteint le sublime dans une situation où jusqu'à ce jour on n'avait aperçu que le ridicule ». M. Etienne rejette donc l'avis de certaines critiques reprochant à l'ouvrage de manquer de comique. Il reconnaît que le rire ne survient pas de bout-en-bout, mais il fait alors la différence entre le comique et le plaisant. Le rire général dû à une situation facile et grossière n'a rien à voir selon lui avec « la véritable expression des mœurs, la passion qui se trahit, le ridicule qui se dénonce lui-même », qui « appartiennent pourtant à la vraie comédie » – il s'agit d'une comédie plus intellectuelle. Molière était à la fois « comique et plaisant » ajoute Etienne, mais « il avait l'avantage de pouvoir peindre une société en train de se former et qui offrait une bigarrure de caractères, de prétention et d'habitudes » dont le contraste provoquait de lui-même le comique ; tandis que la société dans laquelle Delavigne écrit « n'offre que des nuances imperceptibles, [...] tout le monde a le même langage, le même maintien », les caractères sont « émoussés » et le spectateur devient par conséquent plus difficile à amuser. M. Etienne explique alors que les personnages d'Arnolphe et Agnès étaient perçus à l'époque comme un tuteur et une pupille plutôt qu'un mari et une femme. Il considère que Molière a rendu ridicule Arnolphe alors que Delavigne accorde à Danville un plus vif intérêt. Une représentation récente de *l'Ecole des Femmes* à la Comédie Française, celle du 19 novembre 2011 au 06 janvier 2012, a fait d'Arnolphe un personnage ambigu qui attire l'attention ; le metteur en scène Jacques Lassalle a cherché à troubler le spectateur en

accentuant la dimension pathétique de certains propos tenus par Arnolphe de sorte que son personnage paraît moins sombre et plus torturé.

L'intention et la démarche de Molière et Delavigne sont les mêmes dans la mesure où « Les deux auteurs ont agi comme ils devaient le faire, ils ont suivi l'impulsion des mœurs et du temps ; car la comédie qui peint la société doit se modifier avec elle ». Cependant, d'après Etienne, la comédie de Delavigne est plus à même de permettre à un vieil homme sur le point d'épouser une Agnès de se remettre en question<sup>320</sup>, ce qu'il approuve totalement puisqu'il reconnaît que « Monsieur Delavigne a donc rempli dignement la haute mission de l'auteur comique : il a été tout à la fois moraliste et grand écrivain. » S'il salue le style de la pièce de Delavigne, la « richesse de détails », l'« abondance de traits heureux », la « verve » des dialogues, le charme et l'abandon des scènes entre époux et femme, l'expression vive de l'amour et de la jalousie, il regrette cependant que la satire ne soit pas plus accentuée. Il aurait souhaité que Delavigne attaque les ridicules et les travers de l'esprit aussi bien qu'il avait décrit les méandres du cœur, peut-être la pièce de Molière l'emporte-t-elle sur ce point précis. Il est vrai que le duc d'Elmar était un personnage qui se prêtait à la satire, pourtant, il manque très largement de charisme. Etienne emploie l'adjectif « terne » pour le décrire, on pourrait même ajouter que son caractère effacé empêche la tension que son personnage devrait créer tandis qu'il est confronté au personnage de Danville.

Etienne évoque par ailleurs la censure et la blâme plutôt que d'accuser Delavigne d'un manque d'imagination. Il est persuadé que sans elle Delavigne aurait décrit avec plus de verve les libertinages de son époque car le contraste entre la « pruderie des discours » et le « dévergondage dans les actions des temps modernes » aurait pu donner lieu à des scènes hautement dramatiques.

---

<sup>320</sup> « Représentez aujourd'hui *l'Ecole des Femmes* devant un homme de soixante ans prêt à épouser une Agnès ; cette leçon ne lui sera d'aucun profit. Il se dira : je ne suis point un Arnolphe ; un être aussi ridicule est fait pour être trompé. Mais qu'il assiste à *l'Ecole des Vieillards*, ne fera-t-il pas un retour sur lui-même, et, forcé de convenir tacitement qu'il n'est ni aussi aimable ni aussi généreux que le Danville de M. Delavigne, ne redoutera-t-il pas pour lui les tourments et les peines cuisantes auxquels est en butte le plus noble, le plus sensible et le plus jeune des vieillards ? Car il ne faut pas s'y tromper, M. Delavigne n'a pas rassuré tous les époux, en rassurant celui dont il nous a offert l'image. Il n'est pas un spectateur qui voulût être à sa place. [...] Elle [Hortense] est encore vertueuse à la fin de la pièce, mais personne ne répondrait du lendemain. On ne saurait s'empêcher de faire une réflexion, c'est que Danville a soixante ans, et que, s'il éprouve des chagrins cuisants, des inquiétudes cruelles quand il lui reste encore quelque chose des grâces de la jeunesse et de la force de l'âge mûr, sa femme n'aura que trente ans au moment où il touchera à la décrépitude. », M. Etienne, examen critique de *l'Ecole des Vieillards, œuvres complètes* de Casimir Delavigne, Librairie de Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, Paris, t. I – Théâtre, 1877, p. 372.

Etienne se permet enfin une curieuse réflexion : Delavigne aurait peint les mœurs du XVII<sup>e</sup> siècle, plutôt que celles de son siècle, comme certains peintres qui font des portraits qu'ils arrangent parce que les sujets ne sont pas beaux ; alors les auteurs comiques peuvent se permettre de laisser dans l'ombre ce qui ne sied pas à l'œuvre d'art.

De Molière, Delavigne a donc surtout repris le titre et la situation. En choisissant de conserver le terme « école », le dramaturge sous-entend qu'il y a une leçon donnée dans cette pièce et l'on n'est pas surpris de trouver une forme de morale au dénouement. Ceci est à la fois propre à Delavigne et à l'esprit du XVII<sup>e</sup> siècle : chez Molière, Agnès est celle qui ne sait rien et doit apprendre ; chez Delavigne au contraire, c'est bien Danville, le « vieillard » qui doit s'accoutumer aux « frasques » de sa jeune épouse. Dans les deux cas les dramaturges ont choisi de mettre le terme au pluriel, une façon de rendre leur message universel. Delavigne a voulu montrer que deux personnages d'âges si éloignés ne peuvent pas facilement accorder leurs goûts et leurs caractères ; la décision d'Hortense sauve son couple et il est bien question de morale car cette décision fait passer son devoir avant ses plaisirs. Ceci laisse entendre que si elle était restée à Paris, elle ne serait sans doute pas restée fidèle à son mari. Madame Danville est par conséquent un personnage assez ambigu puisque les vers qui sont les siens témoignent malgré tout de sentiments très tendres vis-à-vis de son époux. Si elle semble très sûre d'elle dans la lettre qu'elle adresse au duc : « J'aime mon mari, je l'aime de toute mon âme, et croyez-moi, monsieur le duc, je pourrais vous revoir sans danger », un monologue comme celui de la scène 2 de l'Acte IV laisse planer le doute :

A quel frivole espoir mon cœur s'abandonna !  
On prévoit un plaisir, c'est un chagrin qu'on a ;  
Cet heureux lendemain, qui promettait merveille,  
Il arrive, et souvent on regrette la veille.  
Cependant cette fête enchantait mes regards,  
Je triomphais ; le duc me montrait tant d'égards !  
Que d'esprit ! quelle grâce ! .... Il n'était pas possible,  
Quand il m'offrait ses soins, d'y paraître insensible.  
Et moi, j'y répondais... sans doute ; eh ! pourquoi pas ?  
J'éprouve, en y songeant, un secret embarras.

La question de l'amour réciproque entre Danville et Hortense reste donc en suspens.

Dès la scène 1 de l'Acte 1, Delavigne fait référence à son hypotexte de façon claire grâce au vers suivant : « Geôliers maladroits de quelque Agnès nouvelle ». L'adjectif

« maladroits » montre que Danville n'aura pas le même caractère qu'Arnolphe et nous annonce immédiatement que le ridicule de sa situation fait de la pièce une comédie. On pourrait croire que les spectateurs riraient alors d'un personnage qui leur est étranger, cependant, Souriau<sup>321</sup> souligne qu'il n'était pas si rare à l'époque de Delavigne de voir des hommes assez âgés épouser de jeunes femmes, la guerre ayant ravi à la France les plus jeunes. Aussi y avait-il pour une certaine partie du public possibilité d'identification. L'adjectif que Delavigne a choisi pour qualifier Agnès est « nouvelle » ; ceci annonce donc le projet du dramaturge : Madame Danville est bien un personnage inspiré de l'Agnès de Molière, cependant, elle aussi a été modernisée par Delavigne. Le couple, bien que similaire par la différence importante d'âge, fonctionne cependant bien différemment dans la pièce de Delavigne. Ainsi Danville est-il dépassé, Madame Danville dépense et il ne sait que faire et contrairement à l'aspect désormais perçu comme glauque de la situation dans *l'Ecole de Femmes*, Madame Danville ne semble pas contrainte. Lors de la représentation de *l'Ecole des Femmes* de 2012, l'incroyable décor montrait une île dont Agnès ne sortait pas. La scène n'était bien entendu pas couverte d'eau, mais les comédiens ne pouvaient y mettre le pied, de sorte que la maison où se trouvait Agnès était fictivement cernée par l'eau, maison devenue prison. Au contraire, Madame Danville est à Paris tel un oiseau que Danville ne peut garder en cage et c'est à sa demande qu'elle rentre à la campagne.

Enfin, le titre de Delavigne traduit parfaitement son intention dramaturgique : sa longueur, sa structure grammaticale (article-préposition-nom au pluriel) évoquent d'emblée Molière ; mais le choix de termes opposés femme / homme, femmes et non vieilles femmes / vieillards montrent qu'il a voulu se démarquer de son aîné.

Les influences de Delavigne ne datent pas seulement des siècles précédents et nous allons maintenant montrer, à travers les exemples de Byron et Hugo, en quoi il a pu influencer et être influencés par ses contemporains.

## 2) Byron, Delavigne et Hugo.

A la lecture des *Messéniennes*, on est frappé de voir à quel point la cause grecque a pris de l'importance pour les auteurs français de l'époque et on comprend que Delavigne s'inscrit en ce sens tout à fait dans le mouvement littéraire de son temps, puisqu'il prend en

---

<sup>321</sup> Souriau, *Le roman de Casimir Delavigne, op. cit.*

compte les événements contemporains. Cela dépasse Delavigne et Hugo et se cristallise par la mort de Byron à Missolonghi. Dans la préface des *Messéniennes* de l'édition de 1855, on peut lire<sup>322</sup> :

Vous souvenez-vous de l'année 1821 ? [...] Vers le même temps, la Grèce, la belle Grèce d'Homère secouait les chaînes dont elle était chargée depuis trois siècles. [...] Partout des tentatives généreuses, partout du sang versé pour la sainte cause des libertés humaines, partout d'éclatants efforts pour hâter un meilleur avenir, témoignaient hautement que l'heure était arrivée d'une de ces grandes crises où la Providence renouvelle la face des sociétés et ouvre à l'homme des voies nouvelles de perfectionnement. La France sympathisait ouvertement avec une cause pour laquelle tant de braves gens mourraient ailleurs ; [...] le peuple applaudissait aux tentatives et adoptait les vaincus.

« Les Grecs ont pris le fer pour vaincre ou pour mourir » lance abruptement le poète Delavigne dans son poème « Epilogue » et s'exclame encore « La Grèce a des vengeurs, la Grèce est délivrée, La Grèce a retrouvé ses héros et ses dieux ! » dans « Aux ruines de la Grèce payenne ». Hugo quant à lui encourage les Français à partir aider la Grèce dans son poème « Enthousiasme<sup>323</sup> » : « En Grèce ! En Grèce ! adieu, vous tous ! il faut partir ! », vers absolument similaire à tant d'interjections que l'on trouve dans *les Messéniennes* de Delavigne, sans qu'elles aient spécialement à voir avec la Grèce ; Hugo reprend ici une tonalité que l'on pourrait qualifier de delavignienne, celle-là même qui soulève les foules et qui touche le peuple en plein cœur parce qu'il se sent interpellé. Quand Delavigne met en scène le jeune diacre<sup>324</sup> comme symbole de l'innocence, Hugo choisit un enfant grec. L'un est une victime souffrante, devant laquelle un vieillard « fuit les yeux cruels qui gênent ses douleurs », l'autre veut prendre part au combat : « Ami, [...] je veux de la poudre et des balles ». Comme Delavigne, Hugo chante la cause grecque et la Liberté avec elle, comme Delavigne Hugo orientalise ses textes.

Tous deux furent suffisamment marqués par la mort de Byron pour parler de lui dans leur poésie. Ce dernier avait en effet incarné physiquement l'engagement du Poète. Hugo a glissé le nom de Byron çà et là dans *les Orientales*, il figure dans des vers comme « Voilà tous nos héros ! [...] Kitzos, qu'aimait Byron, le poète immortel<sup>325</sup> », ou encore « La Grèce

---

<sup>322</sup> Casimir Delavigne, *op. cit.*, 484.

<sup>323</sup> Victor Hugo, *Les Orientales*, 1829.

<sup>324</sup> « Le jeune diacre ou la Grèce chrétienne ».

<sup>325</sup> « Les têtes du Sérail ».

est libre, et dans la tombe / Byron applaudit Navarin<sup>326</sup> » ; Hugo place même son nom devant celui d'Homère : « Grèces de Byron et d'Homère, / Toi, notre sœur, toi notre mère, / Chantez<sup>327</sup> ! » Il donne ainsi au poète défunt un caractère mythique ; Homère reste bien la muse, c'est la Grèce qui inspire, puisque le nom d'Homère est placé à la rime afin d'être associé à la mère ; tandis que la Grèce incarnée par Byron, celle qui s'est défendue, par parallélisme de construction, est une sœur : la poésie d'Hugo devient ici un miroir dans lequel le poète voit cet autre poète, ce confrère qu'il admire. En hommage au grand poète, Hugo cite ses vers comme épigraphe du poème « La douleur du Pacha » : « Séparé de tout ce qui m'était cher, je me consume solitaire et désolé ».

Delavigne a choisi de lui consacrer un poème tout entier, de dix-sept strophes, intitulé tout simplement « Lord Byron<sup>328</sup> ». Ainsi commence cet hommage : « Non, tu n'es pas un aigle, ont crié les serpents [...] Il dit à ses serpents qui sifflaient dans la poudre : 'Que suis-je ? répondez' ». Tout au long du poème, Delavigne prend la liberté de tutoyer et d'interpeller Byron ; il chante la Grèce en son honneur « Morte, tu l'admirais ; vivante, qu'elle est belle ! », il met en scène des chœurs antiques pour le pleurer :

Le peuple [...] / Invoquait tous ses dieux, et criait en pleurant : / Vent qui souffle [...] / Ton plus beau laurier va mourir ! » enfin il termine en en faisant un Prince : « Pressez-vous, faites place à ce digne héritier ! / Milton, place au poète ! Howe, place au guerrier ! / Pressez-vous, rois, place au grand homme !

On peut dès lors s'attendre à ce que les textes de Byron aient influencé Delavigne pour sa création. Selon O. Evans, « Casimir Delavigne (1794-1843) was one of the earliest French imitators of Byron<sup>329</sup> ». Il cite E. Estève lorsqu'il ajoute que les premières Messéniennes, celles de 1818, « afford evidence of the influence of Byron's poetry<sup>330</sup> ». Certains virent par ailleurs dans *Marino Faliero* une imitation directe de la pièce de Byron du même sujet, ce dont Casimir Delavigne se défendit pourtant dans sa préface. Delavigne n'a pas écrit d'ouvrages théoriques et les préfaces de ses œuvres sont les rares textes où nous pouvons trouver les clefs de l'intention de l'auteur. Dans celle de *Marino Faliero*, il expose les motifs qui l'ont déterminé à « transporter son ouvrage de la Comédie française au théâtre

---

<sup>326</sup> « Navarin ».

<sup>327</sup> « Navarin ».

<sup>328</sup> Casimir Delavigne, « Lord Byron », *Les Messéniennes, œuvres complètes*, 1855, *op. cit.*

<sup>329</sup> David O. Evans, « A source of Hernani : *Le Paria* by Casimir Delavigne, *Modern Language notes*, The Johns Hopkins University Press, s. l., N°8, Dec. 1932, pp. 514-519, p. 514.

<sup>330</sup> « The first Messéniennes (1818) which established Delavigne's reputation as 'the national poet' afford evidence of the influence of Byron's poetry », Estève, *Byron et le romantisme français*, Hachette, 1907, pp. 116, 453 ff., p.514.

de la Porte-Saint-Martin » ; il s'indigne contre l'accusation de plagiat qu'on a pu lui faire : « On a dit que mon ouvrage était une traduction de la tragédie de lord Byron. Ce reproche est injuste<sup>331</sup> », cela s'oppose en effet aux propos suivants : « J'ai conçu l'espérance d'ouvrir une voie nouvelle [...]»<sup>332</sup> ».

Selon Charles Nodier, auteur de l'examen critique de la pièce de Delavigne publié dans la *Revue de Paris* de 1829<sup>333</sup>, le dramaturge suivait la plupart du temps le système de composition de Byron et l'on ne pouvait pas faire mieux que de le suivre. Cependant, Nodier laisse entendre que le théâtre n'était pas le meilleur talent de Byron :

Byron, qui ne laissera peut-être pas de grands souvenirs comme poète dramatique, s'est emparé de ce sujet avec une sagesse et une sobriété d'imagination dont il faut cependant tenir compte. Fidèle à une belle tradition, il l'a transportée sur scène comme il l'avait reçue. C'est un sujet gothique soumis aux formes grecques.

La moitié de l'examen critique de l'édition de 1855<sup>334</sup> est consacrée à Byron et son influence sur la création de Delavigne. Bien que cet examen critique soit anonyme, nous avons la certitude qu'il n'a pas été rédigé par Nodier ; il présente en effet un avis opposé à celui que Nodier donne dans la *Revue de Paris*, notamment au sujet du personnage d'Angiolina-Hélène. Nodier montre combien l'amour chaste et pur de la jeune épouse et du vieux Faliero est contre-nature, mais affirme ne pas comprendre pourquoi il a pu choquer ; selon lui ce n'était pas nécessaire de compliquer l'intrigue par l'adultère. C'est pourtant ce qu'a choisi de faire Delavigne, « parce que la pureté d'un sentiment légitime ne passe pas pour un ressort dramatique, dans l'école à laquelle il appartient encore ». L'examen critique qui précède la pièce dans l'édition de 1855 valorise au contraire la facture du personnage d'Hélène et en fait un personnage plus intéressant que celui de Byron, Angiolina. Cette critique démontre en effet l'imperfection de la pièce de Byron, « triste drame » où « lord Byron s'est traîné à la remorque des analystes italiens ». Le personnage de l'épouse du doge reste un trait fort de la pièce, mais pour des raisons opposées à celles données par Nodier.

---

<sup>331</sup> « J'ai dû me rencontrer avec lui dans quelques scènes données par l'histoire ; mais la marche de l'action, les ressorts qui la conduisent et la soutiennent, le développement des caractères et des passions qui la modifient et l'animent, tout est différent. Si je n'ai pas hésité plusieurs fois à m'approprier plusieurs des inspirations d'un poète que j'admire autant que personne, plus souvent aussi je me suis mis en opposition avec lui pour rester moi-même. », *Préface de Marino Faliéro, Œuvres complètes*, 1855, *op. cit.*, p. 149.

<sup>332</sup> *Id.*

<sup>333</sup> Charles Nodier, « Examen critique de Marino Faliéro », t.III, *Revue de Paris*, Au bureau de la *Revue de Paris* et chez Levavasseur, Paris, 1829, pp. 54- 64, p. 59.

<sup>334</sup> Casimir Delavigne, *œuvres complètes, op. cit.*, p. 184.



Les autres personnages sont certes « attachants », mais ne sont pas assez « colorés » ou « expressifs ». Angiolina aurait été « embellie de tous les attraits de la jeunesse et de la vertu » mais ces « qualités angéliques » conviendraient mieux à l'élégie car « dans un drame, sa perfection est un défaut ». Le critique conclut de la sorte : « On plaint Angiolina, mais on est faiblement ému ». Il s'agit ensuite des représentations de la pièce après la mort de Byron, qui ne fit pas long feu. Delavigne apparaît comme le dramaturge reprenant le flambeau avec brio : « Cette leçon n'a pas été perdue pour M. Casimir Delavigne. Maître absolu du caractère de la femme du doge, sur laquelle l'histoire n'a pas cru devoir s'expliquer, il a pris le contre-pied de lord Byron, et il a eu de quoi s'en applaudir ». L'auteur de la critique approuve ce qu'il appelle une « transmutation » et l'intelligence qu'a eue Delavigne en faisant d'Angiolina une Hélène coupable et adultère<sup>335</sup>, « sans laquelle peut-être la tragédie de M. Casimir Delavigne n'eût pas été plus fortunée que celle de Byron ».

Ces deux examens critiques nous ont donc permis de mettre en valeur le trait fondamental qui oppose les deux pièces ; le sujet qui leur est commun ne peut suffire à conclure qu'il y a eu imitation dans la mesure où l'innocence dans un cas ou culpabilité dans l'autre du personnage de l'épouse du doge justifie ou non l'injure qu'on lui a faite, l'intrigue démarrant par cette injure, son appréciation ne peut être la même.

E. Esteve rappelle qu'avant *Marino Faliéro*, Casimir Delavigne a créé *Le Paria*<sup>336</sup>, pièce qui montre selon Evans l'influence de Byron : « *Le Paria* [...] already had a typically Byronic heros ». Ce qu'Esteve n'a pas noté, selon Evans, c'est l'influence de la pièce du *Paria* sur la pièce *Hernani* : « It is in all probabilities the earliest manifestation of Byronism in the French drama and is doubly important on account of the influence which it appears to have had upon Victor Hugo's *Hernani* ». Les similitudes portent sur l'intrigue elle-même, mais également le type de personnages et surtout leurs traits de caractère, qui découlent de ceux du

---

<sup>335</sup> Dumas n'est pas du tout du même avis. Dans la 4<sup>e</sup> série de ses *Mémoires* il compare en effet le Marino Faliéro de Delavigne et celui de Byron : « C'est donc pour défendre une femme pure [...] que le Marino Faliéro de Byron conspire, et nous n'avons pas besoin de dire ce que la pièce gagne en distinction à être traversée par cette douce et lumineuse figure qui représente le dévouement, au lieu d'exprimer le repentir. Or, dans l'imitation de Casimir Delavigne, tout au contraire, la femme est coupable. Hélène, – car le poète, en la vulgarisant, n'a point osé lui conserver son nom céleste, – Hélène, trompe son mari, un vieillard ! elle le trompe, ou plutôt, elle l'a trompé, dès avant le lever du rideau. [...] double faute à notre avis ; car il n'y avait qu'un moyen de rendre Hélène intéressante, si on la faisait coupable, c'était de montrer en elle, la lutte de la passion contre la vertu, de l'amour contre le devoir ; c'était, enfin, de faire, en réussissant mieux que nous, ce que nous avons fait dans *Antony*. Mais mieux valait, nous le répétons, comme dans la tragédie de Byron, conserver la femme pure ; mieux valait faire côtoyer le vieillard par une épouse fidèle que par une épouse adultère ; [...] Pour porter au Christ, écrasé sous la lutte de sa passion, le calice d'amertume, Dieu choisit, non pas un ange tombé, mais, au contraire, le plus pur des anges ! », *op. cit.*, p. 56.

<sup>336</sup> On attribue également au *Paria La chaumière indienne* de Bernadin de Saint-Pierre comme source d'inspiration.

héros byronien. Voici les points de ressemblance entre les personnages créés par Delavigne et Hugo qu'Evans met en valeur :

- Hernani et Idamore sont tous deux des « outcasts » (proscrits)
- tous deux se décrivent comme des « montagnards<sup>337</sup> »
- tous deux sont séparés de celle qu'ils aiment par un obstacle qui semble insurmontable (Néala est une prêtresse et Dona Sol est noble, Idamore fut l'ennemi du père de Néala et Hernani est l'ennemi du roi et devient l'ennemi de l'oncle et gardien de Dona Sol)
- tous deux pardonnent à leurs ennemis
- tous deux oublient leur devoir envers leur père
- tous deux meurent le jour du mariage

Nous avons choisi d'étudier l'échange, le troc d'idées et de traits réalisé par Delavigne et Hugo pour la création du *Paria* (1821) et d'*Hernani* (1830) en prenant exemple sur *le Corsaire* (1814) de Byron plutôt que sur les changements, qui sont plus évidents. Les lieux des intrigues sont certes différents : les intrigues se passent dans la mer Méditerranée, en Inde et en Espagne. Le changement majeur est celui de la nationalité des personnages (Indien, Espagnol et Grec) et surtout l'univers choisi : celui de la piraterie, celui des guerriers et prêtres Indiens, celui des bandits. Mais la Grèce est l'Orient de Byron et l'Espagne est l'Orient d'Hugo, les trois auteurs ont donc finalement choisi un seul et même cadre, oriental. Les trois héros savent manier les armes, et sont particulièrement courageux. Ils sont aimés. Leur fin est tragique. Tous trois sont des chefs, des leaders. Le corsaire a un statut davantage respecté si on le compare au statut du paria indien parce qu'il est craint, le fait qu'il commande jusqu'au bout le rend plus puissant, tandis que si Idamore est, il est vrai, respecté par ses guerriers, dès lors que son identité est révélée, il perd tout crédit à leurs yeux. Le bandit n'est pas respecté mais il est craint ce qui lui donne un certain pouvoir. Le corsaire possède un bateau et une île, tandis que le paria n'a rien. Quant au bandit il bouge sans cesse.

Le Corsaire, Idamore et Hernani présentent par ailleurs des traits de caractère qui se rapprochent. Nous avons donc cherché à établir quels étaient les traits propres au Corsaire de Byron. Il apparaît avant tout comme un homme solitaire, ainsi peut-on lire au chant premier « Quel est, auprès de cette grotte, cet homme solitaire dont les regards sont tournés vers la mer ? Il est penché d'un air rêveur sur la pointe de son cimeterre, qui n'est pas souvent un

---

<sup>337</sup> Cité par Evans, note 4, *op. cit.*, p. 515 : « Idamore bears in his breast 'des monts qui l'ont nourri la sauvage âpreté,' *Le Paria*, I, 2.

simple appui pour cette sanglante main<sup>338</sup> ». Cela ne l'empêche pas d'être un homme qui commande, qui impressionne, qui est admiré, comme le prouve cet extrait

Conrad commande ! Qui oserait hésiter ? Cet homme qui s'entoure de la solitude et du mystère, qu'on voit à peine sourire, et rarement respirer ; cet homme, dont le nom intimide les plus terribles de sa troupe et fait pâlir leurs fronts basanés, sait gouverner leurs âmes avec cet art de la supériorité qui éblouit, dirige et fait trembler le vulgaire<sup>339</sup>.

Le Corsaire se présente également comme un homme qui a autant de charisme que de charme, terme que l'on trouve dans le texte : « Quel est ce charme, que sa troupe sans lois reconnaît, envie, et n'ose contredire ? C'est le pouvoir de la pensée, la magie de l'âme : pouvoir d'abord conquis par le succès, et que conservent la ruse et l'adresse<sup>340</sup> ». Il s'agit aussi d'un homme capable d'amour, décrit comme « pur » : « [...] mais l'amour était pur chez lui et survivait à toutes ses vertus : aimable sentiment, que le crime lui-même n'avait pas pu éteindre<sup>341</sup> ! » Enfin, Le corsaire est un homme conscient de son aura, fier de ce qu'il a accompli : « Sa démarche était fière, et son maintien qui semblait éviter les yeux, ne manquait jamais d'inspirer le respect<sup>342</sup> ; ».

Quels sont donc les traits de caractère propres au corsaire que l'on retrouve chez Idamore et Hernani et ce qui les démarquent cependant ? Evans affirme que « Like Hugo's hero, Idamore is a man of mystery, bearing the mark of Cain »; il ajoute que « These features he inherits from the poetry of Byron<sup>343</sup> ». Mais Evans note que les héros de Byron étaient fiers d'être « the very slaves of circumstances », ce qu'ils considéraient comme une marque d'élection. Au contraire, Idamore est déprimé par sa « destinée » et en cela il ressemble à Hernani. Evans le décrit comme « a melancholy fatalist<sup>344</sup> », ce que montre bien les vers qu'il cite à l'occasion : « Obsessed with the thought of 'la malédiction dont mes jours sont couverts', he asks Neala: Ah! vierge infortunée, Dans le fond des déserts pourquoi n'es-tu pas née, Ou pourquoi les destins, contre nous irrités, Ne m'ont-ils pas fait naître au milieu des cités ? (*Le Paria*, II)<sup>345</sup> ». Ces vers peuvent en effet faire écho aux vers suivants tirés de *Hernani* :

---

<sup>338</sup> Byron, *Le Corsaire, Les Beautés de Lord Byron : galerie de quinze tableaux tirés de ses oeuvres*, Aubert et Giraldon, Paris, 1839, 105 p., pp. 41-68, p. 43.

<sup>339</sup> *Id.*, p. 44.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>343</sup> Evans, *op. cit.*, p. 515-516.

<sup>344</sup> Evans, *op. cit.*, p.515. En cela il se rapproche aussi du *Chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega.

<sup>345</sup> Evans, *Id.*, p.515.

HERNANI.

Ensemble! non, non. L'heure en est passée. Hélas!  
Dona Sol, à mes yeux quand tu te révélas,  
Bonne, et daignant m'aimer d'un amour secourable,  
J'ai bien pu vous offrir, moi, pauvre misérable,  
Ma montagne, mon bois, mon torrent, — ta pitié  
M'enhardissait, — mon pain de proscrit, la moitié  
Du lit vert et touffu que la forêt me donne ;  
Mais t'offrir la moitié de l'échafaud ! pardonne,  
Dona Sol ! l'échafaud, c'est à moi seul !<sup>346</sup>

Le fatalisme d'Hernani se traduit selon Evans par son emploi du terme « maudit » que l'on trouve par exemple<sup>347</sup> dans le vers suivant : « Car vous avez tout bas béni mon front maudit ! » (Acte II scène 4).

Ensuite, Hernani ressemble à Idamore en tant qu'amoureux<sup>348</sup> ; on remarque en effet que le *leitmotiv* est celui de l'amant qui incite celle qu'il aime à se détourner de lui<sup>349</sup> : « [...] he is chiefly engaged in pointing out to her the disadvantages of sharing his fate », affirme Evans. Ainsi Hernani dit-il à Dona Sol :

Ah! ce serait un crime / Que d'arracher la fleur en tombant dans l'abîme. /  
Va, j'en ai respiré le parfum, c'est assez! / Renoue à d'autres jours des jours  
par moi froissés. Epouse ce vieillard. C'est moi qui te délie. / Je rentre dans  
ma nuit. / Toi, sois heureuse, oublie! *Hernani*, II, 4.

Et Idamore à Néala :

Allez, près de l'époux qu'ici vous regrettez, / Chercher d'un autre amour des  
saintes voluptés, / Soyez heureuse: allez. *Le Paria*, I, 2. Poursuis, affranchis-  
toi d'un sacrilège amour. *Ibid.*

Ces ressemblances ne sont pas accidentelles selon Evans. Il conclut que l'intérêt du *Paria* vient du fait que son étude montre quelle était la tendance que suivait le genre de la tragédie avant *Hernani*. Il considère que *Le Paria* a contribué à l'élaboration d'*Hernani* notamment pour deux scènes lyriques (I,2 et II,4) et pointe deux traits de caractère en particulier : « Hernani's resignation, as a lover, and his morbid sense of being a pariah<sup>350</sup> ».

<sup>346</sup> Hugo, *Hernani*, Acte II, scène 4.

<sup>347</sup> Evans sous-entend que l'emploi du terme « maudit » dans la bouche d'Hernani est abusif (« etc. », note 5 p. 515), on note que si le terme revient en effet plusieurs fois dans la pièce, ce n'est pas seulement dans les tirades d'Hernani.

<sup>348</sup> Cf. tableaux parallèles établis par Evans. Le document PDF est facile d'accès sur JSTOR.

<sup>349</sup> Evans, *Id.*, p. 517. Ceci est par ailleurs largement exploité par la parodie du *Paria*, *La pagode faubourienne*.

<sup>350</sup> Evans, *op. cit.*, p.519.

Nous reprenons la très belle formule qu'Evans a choisi pour qualifier Idamore, le personnage créé par Delavigne, qu'il qualifie de « man of mystery » ; ce caractère mystérieux est également celui qui a participé de la séduction opérée par les deux autres personnages auquel on a pu l'associer, à savoir le Corsaire de Byron et le bandit Hernani de Victor Hugo.

Une autre pièce de Delavigne pose la question de l'originalité et de l'imitation. La pièce de Delavigne intitulée *La Fille du Cid*, pièce tardive, implique, comme le montre son titre, une comparaison avec *Le Cid* de Corneille. Pour une étude du scandale qu'elle provoqua et de la réception de cette pièce, on se rapportera à notre article « Le dossier de presse de *La Fille du Cid* : Ressusciter le Cid, cette audace<sup>351</sup> ! ».

Tout en choisissant de s'inscrire dans une tradition littéraire dont Racine, Molière et Corneille sont les maîtres, Delavigne s'est fait une place parmi ses contemporains. Il convient désormais d'étudier le cas d'un artiste en particulier, Delaroche, tant sa situation dans le paysage artistique de l'époque semble proche de celle de Delavigne.

## D- Delaroche<sup>352</sup>.

### 1) Influences entre peinture et théâtre.

Dans l'examen critique de la pièce *les Enfants d'Edouard*, Duviquet rappelle que la pièce fut dédiée par Delavigne à Paul Delaroche (1797-1856) et se contente d'affirmer qu'« Un beau tableau a dû inspirer un beau poème : *Ut pictura, poesis*<sup>353</sup> ». Certaines critiques utilisent en effet cette correspondance établie entre la pièce de Delavigne et le tableau de Delaroche pour montrer l'influence du théâtre sur l'art :

[...] une chose trop longtemps ignorée ou méconnue, c'est l'importance, on pourrait presque dire l'influence du théâtre sur l'art, la peinture et le statuaire par exemple. Au peintre, au sculpteur, la scène dramatique n'offre-t-elle pas

---

<sup>351</sup> Marion Joassin, « Le dossier de presse de *la Fille du Cid*, Actes du colloque de Rouen, *op. cit.*, pp. 297-309.

<sup>352</sup> Cf. Figure 2 (Annexe).

<sup>353</sup> Duviquet, *op. cit.*, p. 409.

une source d'inspirations d'abord, puis une série d'études de groupes, de costumes, de décors, intelligentes et fructueuses ? [...] et bien des fois, *les Enfants d'Edouard* d'un Casimir Delavigne ont donné naissance aux *Enfants d'Edouard* d'un Paul Delaroche<sup>354</sup>.

La dédicace de Delavigne suggère pourtant l'inverse, puisque Delavigne rend hommage à Delaroche, dont le tableau date de 1831, et que le dramaturge reconnaît ouvertement quelle fut sa source d'inspiration pour réaliser la pièce représentée en 1833. Le renversement de point de vue opéré par la critique de 1844 du *Journal des Artistes* tire parti d'une analogie que son auteur est loin d'avoir été le seul à établir ; en 1844 Casimir Delavigne n'est plus de ce monde et la comparaison Delavigne-Delaroche n'est pas originale, aussi peut-elle être utilisée comme exemple, d'où l'emploi des articles indéfinis et la création d'antonomasies qui font de Delavigne un dramaturge « générique<sup>355</sup> » et Delaroche un peintre « générique », chacun étant susceptible d'être remplacé par un autre dramaturge qui aurait inspiré un autre poète.

## 2) Des similarités troublantes.

De Delaroche, M. F. Halévy, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, dit qu'il était « laborieux jusqu'à la mort », et que le « pinceau » qui tombait « de sa main défaillante » renfermait « des trésors de science, de lumière et d'éclat<sup>356</sup> ». Malgré l'exagération de cette dernière formule composée après la mort de l'artiste et donc peu objective, les termes « laborieux » et « défaillante » ont attiré notre attention dans la mesure où ils rappellent fortement et le caractère méticuleux et consciencieux de Delavigne, et cette persévérance dans l'effort, malgré la fatigue. Autre ressemblance troublante, Delaroche avait un frère, dont il était proche<sup>357</sup>, et l'on sait l'importance que Germain Delavigne eut dans la vie personnelle et artistique de Casimir Delavigne. Les frères Delaroche voulaient écarter toute rivalité entre eux, et décidèrent que Jules serait peintre d'Histoire et Paul paysagiste ;

---

<sup>354</sup> Le Salon, « aperçu sur la critique théâtrale au point de vue de l'art », *Journal des artistes*, 1827-1870. Sans éd., Paris, 18<sup>e</sup> année, 1844.

<sup>355</sup> Dans le sens donné par le Larousse : « qui résume tout un genre ». Larousse.fr

<sup>356</sup> M. F. Halévy, *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Paul Delaroche*, lue dans la séance publique du samedi 2 octobre 1858, Imprimeurs de l'Institut Impérial, Paris, 1858, 32 p., p. 4.

<sup>357</sup> *Id.*, « Ils s'aimaient tendrement, et, dans leur prévoyance fraternelle, ils songèrent tout d'abord jusqu'à écarter la crainte d'une rivalité qui aurait pu peut-être, dans l'avenir, jeter quelques inquiétudes dans leur amitié », p. 5.

Jules renonça cependant par la suite à la peinture. De la même façon, Germain s'effaça et se contenta de contribuer à la réalisation d'œuvres composées par Scribe et Casimir Delavigne.

Comme Delavigne, Delaroche était désintéressé de l'argent. De même, il se rendit en Italie ; et comme lui, « La grande figure de Napoléon s'empar[a] de sa pensée<sup>358</sup> ».

Par ailleurs, Charles Séchan, décorateur de l'Opéra à l'époque de Delavigne et Delaroche, affirme avoir

connu[...] assez tous deux pour avoir le droit de leur rendre ce témoignage – que, si chez Casimir Delavigne et Paul Delaroche l'auteur dramatique et le peintre prêtaient largement le flanc à la critique, comme hommes privés, l'honorabilité de leur caractère et la dignité de leur vie furent toujours au-dessus de tout éloge<sup>359</sup>.

### 3) Les correspondances des deux œuvres, picturales et théâtrales, intitulées *Les Enfants d'Edouard*.

C'est à la scène 1 de l'acte III de la pièce de Delavigne que le tableau de Delaroche apparaît le mieux. Delavigne s'est en effet appliqué, non pas à mettre en scène, mais à mettre sur la scène, la composition de Delaroche. Delavigne apporte au tableau par ses vers les informations qui ne peuvent pas y figurer et inscrit la scène dans le temps et dans l'histoire. Ainsi, cela fait trois jours que les enfants sont prisonniers. Le dramaturge a eu recours aux didascalies pour mettre en place le décor de la scène, qu'il a imaginé à partir du tableau du peintre : « Une chambre à la Tour ; une fenêtre dont les rideaux sont fermés ; une porte latérale, et une autre dans le fond, au-dessus de laquelle est une ouverture garnie de barreaux ; un lit où couchent les deux princes<sup>360</sup> ». Seule une porte est visible chez Delaroche, celle du fond, que l'on devine au rais de lumière. Si le tableau nous piège déjà de par sa forme finie et ses bords infranchissables qui arrêtent le regard, Delavigne nous enferme encore davantage puisqu'il mentionne une autre porte et nous prive d'une ouverture par antithèse aussitôt qu'il l'a évoquée ; tout dans sa didascalie indique la fermeture et l'impossible évasion, de telle sorte que seule la mort ouvrira l'espace scénique de cette pièce : la chambre est en haut d'une Tour qui porte une majuscule et la fenêtre est cachée par des rideaux. Les didascalies suivantes correspondent tout à fait au tableau du peintre : « EDOUARD, assis sur le lit ; LE

---

<sup>358</sup> *Id.*, p. 28.

<sup>359</sup> Séchan, *op. cit.*, p.52.

<sup>360</sup> Delavigne, *Les Enfants d'Edouard, œuvres complètes*, éd. 1855, *op. cit.*, 1855, p. 256.

DUC D'YORK, sur son siège, près de lui, tenant un livre. » On tient souvent des livres dans les pièces de Delavigne, on peut penser notamment aux pièces des *Comédiens*, de *Louis XI* ou encore *Mélusine*, qui mettent en scène des personnages en train de lire ou bien tenant des livres ou parchemins. Peut-être était-ce là une façon pour Delavigne d'incarner la pièce en tant que livre qui, tout le long de son processus de création, ne logeait que dans l'esprit du poète qui faisait et défaisait les vers sans les écrire sur le papier. Toujours est-il que ce n'était pas se forcer pour Delavigne que de placer l'objet livre dans sa pièce, objet présent sur le tableau, et repris sans hésitation par le dramaturge.

On voit dans le tableau que les deux enfants, malgré la présence du livre et de la main du duc d'York qui tourne les pages ne sont pas pleinement à leur lecture. Delavigne propose son interprétation quant aux émotions des enfants. Edouard a bel et bien la même attitude dans les deux œuvres ; Delavigne le présente en effet comme las, extrêmement mélancolique : « La lecture me lasse » dit-il, « Je n'ai pas le cœur au jeu », « C'est que je souffre » ; Le duc d'York tente de le distraire et de le secouer :

Cette fois je me fâche ; / C'est ta faute, Edouard : tu sembles prendre à tâche  
/ D'offrir à ton esprit mille objets attristants ; / Et puis tu dis après : Je  
souffre... il est bien temps ! / Au lieu de te livrer à la mélancolie, / Lève-toi,  
viens, courons, faisons quelque folie. / Aussi gai qu'un beau jour, j'étends à  
mon réveil ; / Comme les papillons, mes ailes au soleil<sup>361</sup> [...].

Cette attitude positive et de grand frère que le duc d'York affiche chez Delavigne n'est pas tout à fait similaire à celle qui transparaît dans le tableau. La relation entre les deux enfants, à l'instant que le tableau retient, n'est pas dans l'échange : ils ne se regardent pas, ils ne se parlent pas ; ils semblent seuls bien que côte à côte, comme on est seul face à la mort. Delaroche a fait du duc un enfant inquiet, plus grave que celui qui dit dans la scène 1 de Delavigne : « Et me voilà parti, sautant, volant... ». Le petit chien qui regarde la porte est comme lui en alerte, d'ailleurs le duc regarde dans la direction de la porte et donc dans une direction opposée à celle du livre d'Edouard, et le distrait de la lecture, ce qui montre qu'il n'est pas tranquille. Chez Delavigne, Edouard dont le récit de son inquiétant rêve fait office de mauvais présage, est celui qui s'inquiète le plus dans la scène 1 de l'acte III :

Tout à coup, à Windsor je me crus transporté.  
Le feuillage tremblait par les vents agité ;  
Leur souffle tiède et lourd annonçait un orage  
Pour deux pâles boutons, qui, presque du même âge,  
Sur un même rameau confondant leur parfum,

---

<sup>361</sup> Delavigne, *Les Enfants d'Edouard*, op. cit., p. 257.



L'un à l'autre enlacé, semblaient n'en former qu'un.  
 [...] Soudain le fer brille. [...]  
 Le sang par jets vermeils s'échappe de leur tige.  
 Comme si c'était moi qui le perdais, ce sang,  
 Mon cœur vint à faillir ; ma main, en se baissant,  
 Pour chercher dans la nuit leurs feuilles dispersées,  
 Toucha de deux enfants les dépouilles glacées.  
 Puis je ne sentis plus ; mais j'entendis des voix  
 Qui disaient : Portez-les au tombeau de nos rois<sup>362</sup>.

Ces vers pourraient être la légende du tableau de Delaroche, car ils semblent traverser la pensée de l'Edouard peint par Delaroche. Ses mains croisées et son regard fixe montrent qu'il sait ce qui l'attend. Le duc en revanche, dans une œuvre comme dans l'autre, est bien plus habité d'incertitude. Dans la scène 1 de l'acte III chez Delavigne, il ne veut pas prendre en considération le rêve d'Edouard. Pourtant, l'agitation des éléments naturels, les allusions au fer et au sang, la représentation des enfants par les « boutons » de fleurs bientôt « dépouilles glacées » ne sont autres que les annonces stylistiques de ce qui va s'actualiser.

## 2) L'avis de Dumas<sup>363</sup>.

Dans la 5<sup>e</sup> série de ses *Mémoires*, Dumas évoque Delaroche, costumier pour la pièce *Marino Faliero* de Delavigne. Ceci l'amène à la comparaison suivante :

Or, M. Delaroche étant juste en peinture ce que Casimir Delavigne était en littérature, M. Delaroche jouissait, alors, comme Casimir Delavigne, d'une réputation trop grande pour qu'il ne la vît décroître, pâlir, s'éteindre presque de son vivant.

Pour Dumas, Delavigne et Delaroche multiplient les points de ressemblance, mais Delavigne est cependant moins talentueux que Delaroche.

Si Dumas parle beaucoup de Delavigne dans ses mémoires, il y a consacré également quelques pages à Delaroche<sup>364</sup>. Son travail, dit Dumas, « quoique savant, est dur, laborieux et triste<sup>365</sup> ». On retrouve là un trait du timide Delavigne fuyant la scène lorsque Dumas reproche à Delaroche de ne pas parader en montrant ses toiles, assumant et vantant son talent : « Au lieu de dire à la face du ciel, au grand jour, en montrant ses tableaux aux

<sup>362</sup> *Id.*, p. 257.

<sup>363</sup> Séchan semble copier Dumas lorsqu'il donne son avis sur Delavigne et Delaroche. Cf. Annexe M.

<sup>364</sup> Dumas, *op. cit.*, 9<sup>e</sup> série, CCXIX, p. 24-33.

<sup>365</sup> *Id.*, p. 25.

hommes, et en remerciant Dieu de les lui avoir donnés à faire : ‘Voyez, je suis artiste ! Vivent Raphaël et Michel-Ange !’ il les voile, il les cache, il les soustrait aux regards<sup>366</sup> ».

Comme les autres, Dumas associe Hugo et Delacroix, et déclare que « Chaque homme d’art a ainsi dans un art voisin son analogue qui le côtoie<sup>367</sup> » ; son propos diffère cependant de celui d’un critique ou d’un homme comme Séchan<sup>368</sup> puisque Dumas fait partie de ceux que l’on compare ; voilà que sans malaise il ose dire « je me vante de ressembler à Vernet<sup>369</sup> ». Ceci nous montre bien combien le caractère de Dumas s’oppose à celui de Delaroche ou de Delavigne.

Afin de comparer Delavigne et Delaroche, Dumas prend pour exemple *L’assassinat du duc de Guise*, tableau qui ne représente pas l’action, les cris et le sang, mais qui au contraire se caractérise par l’absence d’action, puisque Delaroche peint la scène une fois que tout est fini : « le duc de Guise est couché mort au pied du lit [...] les poignards et épées sont essuyés<sup>370</sup> [...] ». Ainsi, si certains applaudirent Delavigne pour avoir réussi à composer avec l’Histoire en ne faisant pas assassiner Louis XI dans la pièce éponyme, mais en créant pour le spectateur le suspense malgré tout ; d’autres regrettèrent que le meurtre de Nemours survienne en coulisses en fin de pièce tandis que son assassinat de Louis XI ne s’était pas actualisé et représentait finalement une forme d’action ratée, ce qui laissa certains penser qu’on ne mourrait pas assez dans les pièces de Delavigne. En tout cas pas sur scène, ce qui est bien plus racinien que romantique. On peut également penser à *Marino Faliero*, décapité comme dans l’histoire, mais dont la mort nous est racontée depuis le point de vue d’Eléna en scène, tandis que Faliero est parti en coulisses, comme nous l’indique une didascalie<sup>371</sup>. Enfin, l’erreur commise par Delaroche, selon Dumas, pour le tableau des *Enfants d’Edouard*, doit expliquer directement ce qui ne pouvait pas plaire non plus à des sensibilités comme celles de Dumas dans la pièce de Delavigne du même nom :

Enfin, s’il peint les enfants d’Edouard, le moment qu’il choisit n’est point celui où les bourreaux de Richard III se précipitent sur les pauvres innocents, et étouffent leurs cris et leur vie sous les matelas et les oreillers. Non, c’est celui où les deux enfants, assis sur le lit qui va devenir leur tombeau, s’inquiètent et frissonnent, par pressentiment, au bruit des pas de la Mort,

---

<sup>366</sup> *Ibid.*

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>368</sup> Cf. Annexe M.

<sup>369</sup> Dumas, *Ibid.*, p. 27.

<sup>370</sup> Cf. Annexe N. *Ibid.*, P. 28.

<sup>371</sup> Ou encore au Paria, dont la mort est racontée par l’intermédiaire du personnage d’Empsaël, à la scène 6 de l’acte V. En revanche, les enfants d’Edouard sont assassinés en scène, cf. didascalie cité *supra*, C- Le processus de réécriture, « De Shakespeare aux *Enfants d’Edouard* ».

qu'ils ne reconnaissent pas encore, mais que leur chien a reconnue, et qui s'approche, cachée par la porte de la prison, mais infiltre déjà sa pâle et cadavéreuse lumière à travers les fentes de cette porte<sup>372</sup>.

Il s'agit pourtant là d'un choix artistique qui, comme le reconnaît Dumas, se défendait : « Il est évident que c'est un côté de l'art, une face du génie qui peut être vigoureusement attaquée, mais consciencieusement défendue. » Il conclut que « Cela ne satisfait pas extrêmement l'artiste, mais cela plaît considérablement au bourgeois<sup>373</sup> » avec une pointe d'ironie. Ensuite, la critique que Dumas fait des *Enfants d'Edouard* de Delaroche est particulièrement riche, métaphorique, détaillée et surtout, n'est pas exempte de sentiments : des verbes comme « s'inquiètent », « frissonnent » traduisent les émotions des enfants qui, qualifiés d' « innocents », émeuvent le spectateur et celui qui en parle ; tandis que les verbes « s'approche », « cachée », « infiltre » contribuent à dramatiser la scène, bientôt rendue glauque par l'emploi de l'adjectif « cadavéreuse ». Difficile dès lors d'affirmer que l'art de Delaroche ne traduit aucune émotion : cela dépend d'un goût qui, progressivement, va en effet évoluer, comme c'est déjà le cas pour Dumas lorsqu'il rédige son article sur Delaroche.

Dumas propose de montrer l'évolution de la réputation de Delaroche ; il affirme que la critique a été « trop indulgente » avec lui et qu'il est normal qu'elle ait fini par devenir « trop sévère » parce que son talent ne pouvait pas rester longtemps universellement approuvé. Cette adulation excessive, il l'exprime à l'aide d'hyperboles afin de qualifier la réputation du peintre et il prend soin de préciser que ceci ne dura qu'un temps :

Voilà pourquoi Delaroche eut un moment la réputation la plus universelle et la moins contestée parmi tous ses confrères. Voilà pourquoi, après avoir été trop indulgente pour lui, – et par cela même qu'elle a été trop indulgente, – voilà pourquoi la critique est devenue trop sévère. Et voilà pourquoi nous remettons l'artiste et ses œuvres à leur véritable place et dans leur véritable jour<sup>374</sup>.

Quant à Delavigne, Dumas s'interroge : « Il traite le même sujet que Delaroche, mais pourquoi le traite-t-il<sup>375</sup> ? ». Selon Dumas, Delavigne « rapetisse, fait étroit, mesquin ». Il blâme les raisons pour lesquelles Delavigne a choisi *les Enfants d'Edouard* pour sujet :

---

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>373</sup> Cf. *infra*, Chapitre 3, C - contexte social, politique et littéraire : le public et le goût.

<sup>374</sup> Dumas, *op. cit.*, p. 28-29.

<sup>375</sup> *Id.*, p. 29.

Non point parce que le sujet est gigantesque ; non point parce ce qu'il remue les cœurs des masses, et secoue le passé d'un peuple, non point parce que Shakespeare en a fait un drame sublime, mais parce que Delaroche en a fait une belle composition<sup>376</sup>.

Il rappelle alors que Shakespeare a fait quinze actes avec ce sujet, tandis que Delavigne n'en a fait que « trois petits actes » et cite les éléments fondamentaux de l'intrigue qu'il a passés sous silence.

##### 5) La comparaison Delavigne-Delaroche dans la presse de l'époque.

Les critiques de l'époque jouent et déclinent l'analogie, déjà marquée par hasard par le début des deux noms de famille, jusqu'à confondre ou intervertir les deux artistes. Ainsi, dans la *Revue de Paris* de 1833<sup>377</sup> on écrivait alors :

On a déjà remarqué une certaine sympathie d'études, de talent, de manière même dans l'artiste et le poète ; nous verrons bientôt si, en effet, M. Casimir Delavigne est toujours le Paul Delaroche de notre peinture moderne, et M. Paul Delaroche le Casimir Delavigne de notre théâtre.

Notons que cette remarque précède la représentation des *Enfants d'Edouard*, et que l'association du tableau et de la pièce n'est pas celle qui lança cette comparaison désormais célèbre, comme le montre l'emploi de l'adverbe « toujours » : on attendait en effet de la pièce qu'elle confirme de nouveau la comparaison plus qu'elle ne la prouve.

Au contraire, dans la *Revue des deux Mondes* de 1833, Gustave Planche n'approuve pas cette comparaison et trouve que la matière picturale dont s'est inspiré Delavigne était bien trop faible pour suffire à la création de toute une pièce de théâtre :

[...] cette tragédie prétendue n'est qu'une paraphrase laborieuse d'une toile envoyée il y a deux ans au Louvre, par M. Paul Delaroche. Or, le défaut du tableau est aussi celui de la tragédie. M. Paul Delaroche avait peint sur une toile de dix pieds un sujet dont la composition et les lignes convenaient tout au plus aux dimensions d'une aquarelle. M. Delavigne a délayé dans les trois actes d'une tragédie le petit nombre d'idées et d'images qui auraient pu suffire à défrayer une élogie. La toile de M. Delaroche était d'une couleur

---

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>377</sup> *Revue de Paris*, Bruxelles, H. Dumont Libraire, t. II, n°12, 5<sup>e</sup> année, seconde édition, 1833.

violette et fausse ; la versification de M. Delavigne est d'une élégance frelatée<sup>378</sup>.

#### 6) L'avis de Gautier.

Dans l'article de *la Presse* du 30 mars 1840, Gautier décrète que « Sous Delacroix vous avez Delaroche; sous Rossini, Donizetti ; sous Victor Hugo, M. Casimir Delavigne ». Il développe la comparaison Delaroche / Delavigne de façon métaphorique :

[...] même exécution pénible et patiente, même couleur plombée et fatiguée [...] chez tous les deux le satin, la paille, la hache, seront toujours rendus scrupuleusement avec une minutie hollandaise; il ne manquera à l'œuvre pour être parfaite que des éclairs dans les yeux et du souffle dans les bouches.

Comme George Sand<sup>379</sup>, il insiste sur l'absence d'émotion pourtant indispensable en art, qui le frappe chez les deux artistes, et semble se moquer par ailleurs de l'inutilité d'une excessive attention portée à des détails inutiles en prenant comme exemple la paille et la hache, quand les êtres sont ceux qui doivent primer.

Tous n'approuvèrent pas nécessairement la comparaison entre les deux artistes. Barbey d'Aurévilly était de ceux-là. Gautier voulut répliquer afin de la justifier.

#### 7) Gautier répond à Barbey d'Aurévilly.

L'article du 3 mai 1857 du journal *l'Artiste* rédigé par Théophile Gautier se termine par une comparaison entre Paul Delaroche et Casimir Delavigne. Il

[...] provoqua une sorte de réplique de M. J. Barbey d'Aurévilly dans *le Pays* du 21 mai 1857, et ces pages sont entrées en 1886 dans son volume intitulé : *Sensations d'art*. Théophile Gautier eut un moment l'intention de répondre à son contradicteur ; mais il abandonna ce projet. Le début de l'article fut seul écrit, et demeura inédit<sup>380</sup>.

---

<sup>378</sup> Gustave Planche, *Revue des deux Mondes*, Littérature dramatique, Théâtre Français, « *Les Enfants d'Edouard*, de M. Casimir Delavigne », Vol. 3., tome II, seconde édition, Au bureau de la *Revue des deux mondes*, Paris, Chez Baillière, Londres, 1833, pp. 492-504 ? P. 497.

<sup>379</sup> Thérèse Marix-Spire, *Les romantiques et la musique, le cas de George Sand 1804-1838*, Les nouvelles éditions latines, Paris, 1954, p. 520-521.

<sup>380</sup> De Spoelberch De Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Slatkine reprints, Genève, t. II, 1968, p. 129.

Barbey d'Aurévilly s'était indigné qu'on ose comparer Delavigne et Delaroche ; pour lui, Delaroche était bien au-dessus :

Odieux ravalements ! Si nous voyons bien l'espèce de rapport que l'on trouve entre le poète des *Enfants d'Edouard* et de *Don Juan et d'Autriche* et le peintre de la *Jane Grey* et d'un *Episode de la Saint-Barthélemy*, nous demandons où est *la Martyre du Tibre* chez le poète, *la Vierge chez les saintes femmes*, et *Devant la couronne d'épines*, et même *la Cenci*, et *Napoléon à Fontainebleau* ?

Gautier trouve cependant que « les deux talents sont de même nature » ; il ajoute que « M. Barbey d'Aurévilly voit les fautes du poète » et qu' « il ne voit pas celles du peintre ». Gautier reconnaît qu'il est normal qu'en tant qu'homme de lettres Barbey d'Aurévilly soit « choqué », « et nous le sommes comme lui » dit-il, « des conceptions médiocres, du style bourgeois, et de la poésie pédestre de Casimir Delavigne », il reproche cependant à ce dernier de ne pas s'être préoccupé davantage de peinture afin de percevoir les erreurs du peintre et ce qu'elles avaient de similaires.

8) « L'autre » juste-milieu.

L'*Encyclopedia universalis*<sup>381</sup> présente d'emblée Delaroche comme un artiste « juste-milieu » en citant le vicomte Delaborde, lequel fait l'éloge du peintre en ces termes :

À côté de M. Ingres et de M. Delacroix qui n'avaient et ne pouvaient avoir, en raison de leur absolutisme, qu'une action circonscrite sur le goût public, il y avait place pour un artiste dont le rôle consisterait à concilier, au moins en apparence, les doctrines ennemies et à se faire l'interprète des aspirations de tous. M. Delaroche prit ce rôle difficile et il le remplit avec un plein succès.

On retrouve là tout à fait la situation de Delavigne en littérature, les mêmes questions sont soulevées par l'art de Delaroche (faut-il entretenir le goût du public en lui sacrifiant audace et nouveauté ?) et les conséquences sur la postérité de l'artiste sont les mêmes : « Cet éloge du vicomte Delaborde (1857) explique à la fois la célébrité du peintre, mais aussi la défaveur où il est resté depuis », décrète l'article de l'encyclopédie. On peut donc considérer que Delavigne et Delaroche ont fait le même choix artistique dans leur volonté de satisfaire le public<sup>382</sup> plutôt que la critique et il n'est par conséquent pas étonnant, qu'à une même

---

<sup>381</sup> < <http://www.universalis.fr/encyclopedie/delaroche-hippolyte-dit-paul/> >.

<sup>382</sup> Cf. *infra*.

époque<sup>383</sup> ils aient pu s'inspirer l'un l'autre ou que l'on trouve des points communs à leurs différentes œuvres. Comme Delavigne, Delaroche jouissait par ailleurs d'une protection du pouvoir, puisqu' « en épousant la fille d'Horace Vernet il bénéficiait du pouvoir de la dynastie Vernet ». Ce confort instauré par la fidélité du public et le soutien du pouvoir n'incitait pas les deux artistes à quitter leur retranchement mais bien à continuer de nourrir un art populaire, si critiqué soit-il.

9) Musique, Peinture et Théâtre : triple comparaison d'artistes aux carrières similaires : Meyerbeer, Delaroche et Delavigne. La dévalorisation des uns par la comparaison aux autres.

George Sand disait dans l'une de ses lettres que « Tout ce qui sent le procédé distrait l'émotion » ; aussi n'était-elle pas touchée par la musique de Giacomo Meyerbeer<sup>384</sup> (1791-1864), compositeur allemand des opéras qui eurent un accueil favorable : les *Huguenots* et *Robert le diable*<sup>385</sup>. Si Meyerbeer nous intéresse, c'est que, comme le montre de façon visionnaire Planche, citée par Thérèse Marix-Spire, il présente un cas similaire à celui de Delaroche et Delavigne :

Ce qui reste prouvé à la représentation des *Huguenots*, c'est que M. Meyerbeer est un homme de talent, mais non pas un homme de génie. [...] M. Meyerbeer est entré dans la famille de Paul Delaroche et de Casimir Delavigne [...] Il représente Mozart et Cimarosa, comme Delaroche Raphaël et Rubens, comme Casimir Delavigne Racine et Shakespeare. [...] Comme eux il réussit par des moyens négatifs ; mais aucun de ces trois noms n'entrera dans l'histoire de l'invention ; ils auront la vogue et passeront à côté de la gloire<sup>386</sup>.

Nous avons retrouvé le texte complet des chroniques de Gustave Planche concernant cet opéra, nous avons placé un extrait plus complet en annexe.

Planche nous propose ici l'une des explications pour lesquelles ces trois artistes n'ont pas marqué la postérité : cet « échantillon de tous les styles » les a empêchés de forger une identité et un charisme propre à leur art. Il se fait par ailleurs porte-parole d'une critique

---

<sup>383</sup> Les deux artistes sont nés et morts pratiquement aux mêmes dates.

<sup>384</sup> *Chronique de Paris*, 1836, et rec., *Etudes sur les arts*, pp. 315-344, cité par Thérèse Marix-Spire, *op. cit.*, p. 520.

<sup>385</sup> Germain Delavigne a également contribué à la création de cette œuvre.

<sup>386</sup> Cf. Annexe K. Gustave Planche, *Chronique de Paris*, « Théâtres : Académie royale de musique. Première représentation des *Huguenots* », 3<sup>e</sup> année, 28 février 1836, 9 p., pp. 250-253.

méfiant à l'égard des œuvres de ces artistes populaires, jalouse de leur succès dès lors dénigré, méprisé et qualifié de « facile ».

Lorsque l'on dit que Delavigne est un sous-Hugo et que l'on compare Delaroche à Delavigne, on dénigre Delaroche. Si l'on change de point de vue, et que l'on dit que Delaroche est un sous-Delacroix, puis que l'on compare Delavigne à Delaroche, on dénigre Delavigne. Enfin, lorsque l'on compare Meyerbeer à Delavigne et Delaroche, que l'on a déjà dénigré l'un l'autre, on dénigre Meyerbeer. Au final, c'est bien un lot d'artistes que l'on montre du doigt. Delavigne n'était donc pas un cas isolé et ce choix artistique ne lui était pas aussi propre que l'on aurait pu le croire. Dans trois domaines artistiques pourtant bien différents on trouve trois artistes ayant créé à la même époque et qui ont eu une carrière similaire, ont reçu des critiques similaires et que beaucoup semblent trouver juste de comparer : la raison du non-passage à la postérité de Delavigne devrait donc être la même que pour les deux autres artistes ; il s'agit en effet du public d'une époque donnée, à qui ces artistes ont choisi de plaire en observant son goût, non pas figé et façonné, mais bien encore marqué par un mouvement classique que l'on allait abandonner, et une littérature nouvelle, dont les excès séduisaient, mais effrayaient encore.

Michel Autrand terminait son article « Delavigne et Shakespeare<sup>387</sup> » par une invitation à reconsidérer notre conception de l'histoire littéraire. Il affirme en effet que « Reconsidérer Delavigne nous amène enfin à reconsidérer notre patrimoine<sup>388</sup> ». C'est ce que nous avons proposé dans ce chapitre 2 : la récurrence du nom de Delavigne dans les écrits d'auteurs comme Balzac, Zola, Dumas, Hugo, ou encore Lamartine – et c'est le cas aussi chez Flaubert, Vigny, Baudelaire – montre à quel point il occupa une place importante dans le paysage littéraire français. Il était l'exemple de la réussite dans les *Illusions perdues* de Balzac, un « repère éloquent<sup>389</sup> » pour le romancier ; l'ambassadeur d'un genre préhistorique pour Zola qui ne fut pas son contemporain ; il fut admiré par le jeune Flaubert puis condamné par l'écrivain qu'il était devenu, il était le grand ami de Dumas qui appréciait l'homme, mais pas le poète et qui parle de lui partout dans ses *Mémoires* ; Vigny était frustré de marcher

---

<sup>387</sup> Michel Autrand, *op. cit.*, p. 187.

<sup>388</sup> *Id.*

<sup>389</sup> Sylvain Ledda et Florence Naugrette, *op. cit.*, p. 7.



dans son ombre, Hugo devait partager avec lui l'affiche des théâtres, Lamartine le louait par ses vers lyriques. Il s'agit donc de considérer les échanges qu'ont pu avoir ces hommes de lettres et l'inévitable influence que chacun a pu avoir sur les créations des autres. Nous avons par ailleurs montré que Delavigne ne s'inscrivait pas seulement dans le patrimoine littéraire français, mais également européen, dans la mesure où il s'est intéressé aux écrits du poète anglais Byron, de l'écossais Walter Scott et qu'un poète anglais comme Swinburne, bien qu'extrêmement différent, ait pu s'inspirer de ses poèmes. Enfin, il semble que Delavigne avait le sens de la tradition littéraire et qu'il avait à cœur de faire référence aux grands maîtres, Molière, Racine, Corneille et sans oublier Shakespeare. *La fille du Cid* et *l'Ecole des Vieillards* sont de bons exemples de l'intention théâtrale de Delavigne : il ne cherchait pas à imiter mais bien à faire référence et si certains déplorèrent son manque d'imagination, sa capacité créative se traduit cependant dans l'invention du personnage de la fille du Cid ou bien l'attitude plutôt moderne d'Hortense. Enfin, Delavigne a cherché à faire perdurer la tragédie classique tout en piochant ce qui l'intéressait chez Shakespeare ; en cela, il a inscrit son œuvre dans la mouvance littéraire de son temps.

## CHAPITRE 3

### Cinq cas de réception de Casimir Delavigne

---

Dans ce chapitre nous avons distingué cinq cas de réception de l'œuvre de Delavigne et nous les avons étudiés dans l'ordre de sa chaîne de production. Qu'il s'agisse de la censure, des comédiens, du public, de la critique littéraire ou bien de la postérité, chacun a joué un rôle déterminant dans la construction de l'image médiatique et institutionnelle de Casimir Delavigne.

#### A- La censure.

La censure, « cette vie artificielle des mauvais gouvernements<sup>390</sup> », est la seconde étape de la réception après celle de la famille et des proches, cas propre à Delavigne<sup>391</sup>. En prenant en compte les avis des uns et des autres, Delavigne a produit des œuvres peut-être un peu trop polies. Ceci n'a cependant pas empêché la censure d'y trouver des éléments jugés inappropriés à la scène de l'époque.

#### 1) Delavigne, le théâtre et la censure au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>392</sup>.

Hallays-Dabot explique dans son avant-propos en quoi le théâtre peut constituer une forme de menace pour le gouvernement en place et démontre les raisons pour lesquelles il est plus à craindre que le roman par exemple<sup>393</sup>. Il présente le théâtre comme une sorte de jeune animal sauvage que la censure tente de contrôler :

En contact incessant avec les hommes, avec les passions, avec les incidents de l'heure présente, le théâtre se laisse fatalement entraîner à lâcher la bride à sa verve prime-sautière, libre, agressive. Le jour où des pièces ont, soit blessé la conscience publique par des tableaux de mœurs trop libres, soit froissé le gouvernement par des satires et des personnalités trop acerbes, l'autorité est intervenue et a mis un terme à ces excès<sup>394</sup>.

---

<sup>390</sup> « Sur l'esprit et le caractère des Messéniennes », *Œuvres complètes* de Casimir Delavigne, *op. cit.*, p. 484.

<sup>391</sup> Cf. Introduction et avis de Dumas, Chapitre 2, « Casimir Delavigne et ses contemporains ».

<sup>392</sup> Cf. Annexe P.

<sup>393</sup> Victor Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, E. Dentu éditeur, Paris, 1862, 340 p., p. VIII.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. VI.

Il semble que Hallays-Dabot soit favorable à une certaine forme de censure ; l'expression « liberté sagement réglée » fonctionne en effet comme une antithèse. Plus loin il développe l'idée qu'un théâtre qu'on laisserait saisir son « heure d'indépendance absolue » glisserait « sur une pente funeste<sup>395</sup> ». Il faut donc tenir compte de ce parti pris lors de la lecture de son ouvrage ; son discours ne peut pas être le même que celui d'un auteur qui aura subi la censure. Il distingue cependant deux types de censure, la censure « préventive » et la censure « répressive » ; il ne soutient pas la seconde qu'il pense être nuisible aux intérêts publics comme aux intérêts privés<sup>396</sup>. Selon Hallays-Dabot, « Il n'en est pas, en effet, du drame comme du livre<sup>397</sup> ». Il propose alors une comparaison détaillée entre les deux formes d'expression ; l'immédiateté de la réception de l'œuvre est ce qui les distingue principalement, ainsi que la présence d'une foule qui a l'occasion de réagir et d'échanger.

Hallays-Dabot présente le théâtre comme une force, quelque chose de vivant qui produit un effet sur les spectateurs ; il peut en conséquence représenter un danger, notamment en raison de la nature du public :

Il règne, à travers une salle, comme un courant électrique qui, passant du comédien au spectateur, les enflamme tous deux d'une ardeur soudaine et leur donne une audace inattendue. Le public ressemble à une troupe d'enfants. Chacun d'eux pris isolément est doux, facile, parfois craintif ; réunissez-les, vous êtes en face d'une bande hardie, tapageuse, souvent méchante<sup>398</sup>.

Il s'interroge : « Peut-on établir d'une manière fixe les règles de la censure théâtrale ? », il répond que « Oui et non. Oui s'il s'agit des principes qu'elle est chargée de sauvegarder ». Il expose alors quelles sont « les trois grandes idées qu'il faut maintenir respectées car elles sont la vie et la force d'une nation : le sentiment religieux, le sens moral, l'esprit patriotique ». La mission de la censure est donc de

Protéger les bases constitutives de toute société contre les insultes et contre les attaques, ne point laisser faire de la scène une chaire d'athéisme et d'immoralité, empêcher le théâtre de tourner en assemblée politique ouverte à toutes les passions des partis<sup>399</sup> [...].

---

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. VIII.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. X.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. VIII.

<sup>398</sup> *Ibid.*

<sup>399</sup> *Ibid.*, X.

C'est là une position qui reflète les idées du Second Empire.

Hallays-Dabot reconnaît qu'en fonction des époques et des mœurs, « les yeux » et « les oreilles » de la censure ne seront pas les mêmes et qu'il est par conséquent difficile d'établir des règles fixes pour juger les pièces<sup>400</sup>.

En quoi les pièces de Delavigne ont-elles pu être jugées subversives ? Il semble que certains vers de ses pièces en particulier marquaient suffisamment les esprits pour qu'on les répète par la suite en privé. Hallays-Dabot mentionne ainsi dans son histoire de la censure certains vers des *Vêpres*, auxquelles on « courait » parce que « certains vers étaient signalés à l'attention du parterre et chaque soir ils étaient applaudis bruyamment ». Il ajoute que « Cette tragédie courait la province, et les vers indiqués par les journaux étaient redemandés dans tous les théâtres<sup>401</sup> ». Il est vrai que *les Vêpres* raconte l'histoire d'une révolte contre un gouvernement en place, de quoi prendre ses précautions avec des vers qui manifestement se répandaient comme une trainée de poudre. Les termes que Hallays-Dabot emploie, « fièvre », « animation », « ardeur » décrivent une époque agitée où le théâtre occupait une place importante et dont le rôle dépassait le simple divertissement. L'ambiance dans les salles de théâtre à l'époque où on jouait Delavigne était électrique et marquée par une excitation qui pouvait devenir si bruyante qu'*Othello* par exemple « fut mimé plutôt que déclamé » à la Porte-Saint-Martin lorsque les Anglais vinrent représenter la pièce<sup>402</sup>. Ceci explique pourquoi on en vint à surveiller Delavigne, ce que nous raconterons un peu plus loin.

## 2) Une épreuve pour le jeune Delavigne.

Casimir Delavigne s'est heurté à la censure très tôt. Avant de pouvoir faire représenter sa première pièce, *les Vêpres siciliennes*, il dût franchir plusieurs épreuves. Celles-ci manquèrent même de lui faire abandonner l'écriture théâtrale. Si Germain n'avait pas sauvé du feu le premier essai de son frère, comme il le raconte dans sa *notice* aux *Œuvres*

---

<sup>400</sup> « Selon les temps et les lieux, selon les mœurs et les passions du moment, les points de vue diffèrent, les doctrines se relâchent, les manières de juger, de sentir, et même de parler, se modifient. Ainsi les deux siècles qui ont précédé le nôtre, ont-ils eu les mêmes yeux, les mêmes oreilles, la même langue pour comprendre et exprimer les mêmes idées ? », *ibid.*, p.XI.

<sup>401</sup> Hallays-Dabot, *op. cit.*, p. 256.

<sup>402</sup> *Id.*, p. 260.

*complètes* de Casimir Delavigne, peut-être sa carrière ne se serait-elle pas lancée<sup>403</sup>. On peut par ailleurs considérer que la seconde pièce de Casimir Delavigne, *les Comédiens*, est une réaction à cette épreuve qu'a constituée pour lui la censure. Le personnage du jeune auteur Victor doit en effet lutter contre elle : « Moi, j'irai caresser, jusqu'en son tribunal, / Quelque arbitre du goût / Dont la feuille éphémère / Distille les poisons d'une censure amère<sup>404</sup> ». Dans cette pièce, il dénonce les injustices du monde des théâtres et la société figée de son époque, qui était fermée aux jeunes auteurs<sup>405</sup>. L'examen critique de cette pièce fut une autre occasion de dénoncer la censure. Ainsi Evariste Dumoulin dit-il ouvertement que

[...] les poètes sont conduits au silence et à l'inaction ; on dirait qu'on veut déshériter la France de la plus belle portion de sa gloire. Figaros modernes, les dictateurs de la censure disent tout bas aux auteurs, car il n'est plus permis de leur répéter tout haut sur le théâtre : 'Pourvu que vous ne parliez en vos pièces, ni de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place, ni des corps en crédit, ni de l'Opéra, ni des autres spectacles, ni de personne qui tienne à quelque chose, vous pouvez tout dire librement, sous l'inspection de deux ou trois censeurs<sup>406</sup>.

L'ironie dont il fait largement preuve dans cet extrait tient à la longueur de l'énumération, laquelle fonctionne comme une antithèse ; « vous pouvez tout dire librement » s'oppose en effet aux termes « inspection » et « censeurs », d'autant plus que les censeurs sont plusieurs. Enfin, l'enchaînement des négations alimente également le paradoxe généré par la fin de phrase qui semble insister sur l'adverbe « librement ». Dumoulin ajoute qu'il craint que la pièce ne parvienne pas « à sortir saine et sauve des mains terribles et meurtrières de la censure dramatique<sup>407</sup> ». L'épreuve de la censure apparaît donc comme un assassinat littéraire tant les changements qu'elle impose privent les pièces de leur essence originelle, voire les empêchent d'être jouées.

A l'occasion du premier colloque consacré à Casimir Delavigne, Odile Krakovitch s'est intéressée au rapport de Delavigne à la censure<sup>408</sup>. Elle a étudié en particulier les

<sup>403</sup> Notice de Germain Delavigne, *op. cit.*, p. 5.

<sup>404</sup> *Les Comédiens*, Acte II, scène 1.

<sup>405</sup> Odile Krakovitch, « Casimir Delavigne, réformiste tranquille honni des censeurs », Actes du colloque *Casimir Delavigne en son temps*, *op. cit.*, pp. 145-174.

<sup>406</sup> Evariste Dumoulin, « Examen critique des *Comédiens* », *Oeuvres complètes* de Casimir Delavigne, Librairie Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, Paris, t. I – Théâtre, 1877, p. 174. Florence Naugrette confirme que la censure « interdisait toute allusion à la religion, à la politique, au gouvernement, aux corps constitués, aux personnalités et à la morale publique », *Le Théâtre romantique*, « le théâtre dans la tourmente de l'histoire », Ed. du Seuil, Paris / Leck, sept. 2001, 345 p., p.52.

<sup>407</sup> Dumoulin, *op. cit.*, p. 175.

<sup>408</sup> O. Krakovitch, *op. cit.*

circonstances des premières représentations de la pièce des *Comédiens* et la réaction du public face aux coupures imposées par la censure. Nous invitons par conséquent à la lecture de son article afin de comprendre l'importance que prit le prologue de cette pièce<sup>409</sup> et les raisons pour lesquelles certaines pièces de Delavigne passèrent plus difficilement que d'autres l'épreuve de la censure.

La notice des œuvres de Delavigne publiées en 1825 accorde une certaine importance à la façon dont le théâtre du dramaturge a pu être affecté par la censure. Ainsi les pièces y sont-elles présentées suivant leurs dates de création et de représentation mais également à travers les révisions que la censure leur a imposées<sup>410</sup>. Il faut alors observer en particuliers les notes de cette notice. Lorsqu'il est question des *Vêpres siciliennes*, une note indique immédiatement : « En mars 1823, la censure de Paris a proscrit les *Vêpres siciliennes*, qu'on ne représente plus ». Hallays-Dabot complète cette déclaration lorsqu'il aborde le règne de Louis XVIII :

On voit à quel degré de rigueur en était arrivée la censure à la fin du gouvernement de Louis XVIII. [...] Certes jamais gouvernement ne fut poursuivi avec plus de furie que le gouvernement de cette époque. [...] Il nous semble qu'en ces années difficiles la censure a parfois manqué de mesure. [...] L'interdiction absolue produisait le même effet que l'interdiction des noms et des œuvres philosophiques, [...] elle aiguïait l'esprit de parti et le rendait plus âpre et plus mordant. [...] *Les Vêpres siciliennes* de Casimir Delavigne étaient également ajournées. On redoutait ce tableau de vengeances nationales. Que s'empressait-on de faire à Londres ? Avec la tragédie de Delavigne, on fabriquait au plus vite un drame : *Les Vêpres de Palerme*, que les Anglais étaient heureux d'applaudir<sup>411</sup>.

On vante par ailleurs dans la notice de 1825 la qualité de la tragédie *le Paria*, et il est expliqué que :

Cette tragédie a été soumise à une nouvelle révision en 1824 avant d'être reprise au Théâtre Français ; condamnée par la censure à la mutilation, on a supprimé, par ordre, la belle scène d'Idamore et de Néala, dialogue qui a été trouvé sans doute trop philosophique pour le 19<sup>e</sup> siècle. C'est la scène où le fils de Zarès prouve facilement à la fille du prêtre de Wisnou, au cœur de laquelle il s'adresse, qu'il n'y a entre un Bramine et un Paria aucune espèce

---

<sup>409</sup> Cf. Annexe P.

<sup>410</sup> Notice sur Casimir Delavigne, *Œuvres* de M. C. Delavigne, P. J. de Mat, Librairie française et étrangère, Bruxelles, t. I, n° 1188, 1825.

<sup>411</sup> Hallays-Dabot, *op. cit.*, p. 268-269, « La mort de Louis XVIII amena une trêve » p. 269.

de différence, si ce n'est celle qu'elle inventa dans l'intérêt de l'orgueil et du despotisme un préjugé odieux et barbare<sup>412</sup>.

Cette note dénonce une censure abusive ; l'emploi de terme aussi violent que « mutilation » ou sévère comme « par ordre » indique que le parti pris est en faveur des choix originaux du dramaturge. L'expression « trop philosophique » apparaît dès lors comme ironique, le XIX<sup>e</sup> siècle prenant la suite d'un XVIII<sup>e</sup> siècle marqué par les Lumières. Un tel discours aurait sans doute apporté plus d'épaisseur au personnage d'Idamore et aurait changé notre perception du personnage qui ne serait donc pas resté un simple amant défenseur de sa cause ; ce discours aurait donné à sa mort une portée plus universelle.

Le caractère métatextuel des *Comédiens* fait du personnage de Victor le représentant de la cause des dramaturges de l'époque. Dans la mesure où Victor est un double du jeune Delavigne, ce dernier se présente comme un porte-parole. Selon Odile Krakovitch, « *Les Comédiens* est un exemple parfait de l'attitude qui fut toujours celle de Casimir Delavigne, confronté à une injustice » :

[...] hostile par tempérament à la violence, plus porté vers la dérision et la moquerie, il préféra toujours, pour critiquer et pourquoi pas, se venger, sourire et faire sourire. Il décida donc de profiter du succès de sa première pièce pour ridiculiser le Théâtre-Français qui ne l'avait pas reçu, et surtout pour exposer ses vues sur la nécessité d'une réforme d'un théâtre et d'une dramaturgie sclérosées et réactionnaires, sur l'urgence de la transformation et de la démocratisation des établissements royaux figés sur leurs privilèges et leurs conceptions classiques<sup>413</sup>.

### 3) Delavigne surveillé et résistant.

O. Krakovitch explique que le motif de répression des pièces au XIX<sup>e</sup> siècle était celui de la violence, autrement dit « le sang, la mort, trop visiblement exposés sur scène ». On trouve dans les journaux d'autres manifestations de cette censure. Ainsi dans le *Journal des Beaux-arts* de décembre 1843 on rappelle dans une note que

---

<sup>412</sup> Notice sur Casimir Delavigne, *op. cit.*, note p. V.

<sup>413</sup> O. Krakovitch, *op. cit.*, pp. 147-148.

- (1) Le public applaudissait avec transport et comme allusion les vers suivants de cette tragédie :

M'apprendrez-vous enfin, seigneur, quels sont vos droits  
Pour opprimer le peuple et pour braver les lois ?  
Se reposant sur vous des soins d'un diadème,  
Le roi vous a-t-il fait roi plus qu'il n'est lui-même ?  
D'où vient que son ministre avec impunité,  
Ose porter ses mains sur notre liberté ?

La police après plusieurs scènes de trouble, fit supprimer ces vers<sup>414</sup>.

Delavigne est présenté par Odile Krakovitch comme un résistant de la littérature et loin du personnage fragile, reclus et timide que l'on a pu décrire, dans ce contexte il présente une personnalité courageuse et entêtée, et est « fermement décidé à se battre » tant il est « [e]xaspéré » par « les demandes de corrections exigées » par les censeurs<sup>415</sup>.

Delavigne, souvent et injustement accusé, notamment par Hugo, Desnoyers et beaucoup d'autres, d'être un tenant 'de l'école du juste milieu', fut en réalité tout le contraire : il ne cessa de combattre, après *Les Comédiens*, pour la liberté et le renouveau du théâtre. [...] Delavigne fut pratiquement seul, en ces années, à mener un combat contre les censeurs pour une émancipation des règles dramatiques trop rigides. Il osa en effet s'attaquer publiquement aux fonctionnaires du ministère de l'Intérieur et de la police dans l'épilogue d'un poème 'Promenade au Lido', édité à son retour d'Italie en 1827<sup>416</sup>.

Le fait que ses textes aient été soumis à correction et qu'il ait été confronté à la censure l'éloignent de l'auteur mesuré à l'extrême pour lequel on a pu vouloir le faire passer car cela suppose que les textes originaux étaient plus audacieux. Dans son examen critique des *Comédiens*, Dumoulin présente lui aussi Delavigne comme un jeune auteur ayant eu le courage de faire face à la critique. Cette bravoure lui apporte un peu d'espoir, lui qui se plaint de la dimension castratrice de la censure et

[...] il est consolant pour les amis des lettres et de la morale de voir un jeune poète [...] résister aux séductions et aux corruptions qui le menacent, pour parcourir, sinon avec liberté, du moins avec indépendance, la noble carrière où il est si glorieusement entré.

---

<sup>414</sup> *Journal des Beaux-arts et de la littérature*, Vol. 2, N°18, Paris, 10<sup>e</sup> année 31 décembre 1843.

<sup>415</sup> Krakovitch, *Id.*, p. 151.

<sup>416</sup> *Journal des Beaux-arts.*, p.150.



Delavigne a donc dû lisser ses textes conformément au goût de ses proches, de la censure, de son public<sup>417</sup>. Ainsi, le talent et l'intelligence dont il fit preuve se manifestent dans son habileté à louvoyer parmi ces différents types de pressions. Odile Krakovitch insiste sur l'engagement de Casimir Delavigne dans «le combat pour la liberté d'expression» ; elle montre ainsi que le caractère mesuré du poète ne l'empêchait pas de prendre position contre la censure :

Car, et c'est aujourd'hui complètement oublié, le dramaturge assumé, porta presque seul, de 1819 à 1829, la révolte contre la répression exercée sur le théâtre, le combat pour la liberté d'expression. Le poète mena la lutte contre toutes les formes de censure, celles exercées aussi bien par l'Etat que par les acteurs et les comités de lecture des théâtres officiels. L'hostilité que montrèrent les censeurs de la Comédie-Française, surtout sous la Restauration, ne venait pas tant d'un désaccord devant les audaces réelles de Delavigne que d'une incompréhension face à sa tranquille bienveillance, contredite par son opposition sans cesse affirmée à toutes les injustices et les abus, par ses positions républicaines déclarées, par sa constante volonté non violente de réformes, et surtout par son indifférence face aux jalousies, aux coups bas auxquels il répondait avec cet humour que l'on retrouve dans ses comédies<sup>418</sup>.

Par conséquent, on décida de surveiller les frères Delavigne et leurs activités ce que prouvent pareils propos :

Le sieur Casimir Delavigne, homme de lettres, bien connu pour ses positions hostiles, a quitté dernièrement Paris pour se rendre à sa terre de Vernon ou je vous prierai de me faire part des observations avecque ses démarches et ses relations<sup>419</sup> ...

Certains journaux témoignent de l'impact que ce contrôle eut sur la vie de Delavigne, ainsi on peut lire dans le *Journal des Beaux-arts* : « Cependant le gouvernement ne pardonnait pas les manifestations de patriotisme que s'était permises M. Delavigne. Il avait une modeste place : on la lui retira<sup>420</sup> ».

« Pourquoi une telle suspicion à l'encontre de deux écrivains réformateurs, républicains modérés<sup>421</sup> ? » Odile Krakovitch en explique les raisons :

---

<sup>417</sup> Cf. *infra*, « Le public et le goût ».

<sup>418</sup> Krakovitch, *op. cit.*, p. 145.

<sup>419</sup> Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de l'Eure du 28 octobre 1827, citée par Krakovitch, *op. cit.*, p. 152.

<sup>420</sup> *Journal des Beaux-arts et de la littérature*, Vol. 2, N°18, Paris, 10<sup>e</sup> année, 1843.

<sup>421</sup> « On peut suivre ainsi, jour après jour, leur voyage à travers la France en direction de l'Italie, d'octobre 1825 à septembre 1827, leurs démarches pour l'obtention du passeport, leurs séjours dans les départements et notamment à Marseille où ils furent reçus par un ami, un personnage jugé dangereux pour ses positions

C'est que, plus que les pièces encore, aisément censurables, le gouvernement de la Restauration redoutait, à cause de leur immense succès, les poèmes où Delavigne montrait ses préoccupations sociales, son amour pour la liberté, son refus des dictatures et des guerres, son souci du sort de l'Espagne et de la Grèce, de la perte de la puissance française, son chagrin à la mort de Napoléon. [...] Les censeurs nommés furent d'autant plus durs et exigeants qu'ils furent amenés à pratiquer une sorte de surenchère dans leurs critiques, à cause de l'ordre qui leur fut donné par Villèle de rédiger désormais un rapport non plus collectif mais individuel<sup>422</sup>.

#### 4) Célébrité et protection du pouvoir.

Plus tard, une fois sa protection par le gouvernement bien assise, la censure devint impuissante face à un auteur si célèbre. C'est ce que démontre Victor Hallays-Dabot dans son ouvrage *Histoire de la censure théâtrale en France*<sup>423</sup> tandis qu'il explique comment la tragédie *Une famille au temps de Luther* est passée à travers les mailles de la critique malgré son sujet religieux<sup>424</sup>. Odile Krakovitch confirme qu'à partir de 1830 on perçoit Casimir Delavigne différemment, le changement est particulièrement sensible : Casimir Delavigne est devenu « le parfait bourgeois, typique du règne de Louis-Philippe » et n'est plus un danger car les censeurs s'en remettent désormais au ministre<sup>425</sup> :

Il avait certes déjà été admis quelques années auparavant, tout jeune, à 32 ans, à l'Académie, preuve de son adéquation avec son temps, mais il restait cependant toujours en décalage, malgré ses immenses succès et sa gloire imprévue, avec la nouvelle école, d'une part, le romantisme, sur le plan de la dramaturgie, et avec les républicains, d'autre part, sur le plan politique. Socialement trop bien intégré avec le nouveau régime, il représente désormais le parfait bourgeois, typique du règne de Louis-Philippe. Il est reçu à la Cour, chez le roi qui le protège<sup>426</sup> [...].

Il faut par ailleurs prendre en considération, le fait que, comme le précise Florence Naugrette, « la liberté d'expression faisait partie des bases sur lesquelles Louis-Philippe fonde

---

républicaines, Borelli, vice-président du tribunal de première instance de la ville. [...] La surveillance ne cessa pas, même après le retour des deux frères [...] », Krakovitch, *op. cit.*, p. 152.

<sup>422</sup> O. Krakovitch, *op. cit.*, pp.152-154. O. Krakovitch rapporte qu'on considéra que *Marino Faliéro*, avec *La Muette de Portici* (Scribe, Aubert et G. Delavigne) et *Masaniello* (qui n'est pas de Delavigne) « avait été une des causes de la révolution de juillet », *op. cit.*, p. 154.

<sup>423</sup> Hallays-Dabot, *op. cit.*

<sup>424</sup> Cf. Annexe P.

<sup>425</sup> O. Krakovitch, *op. cit.*, p. 163.

<sup>426</sup> *Id.*

sa popularité de ‘roi des Français<sup>427</sup> ». Elle illustre son propos en évoquant la création de pièces anticléricales ou anarchisantes. Il ne s’agissait donc pas seulement de Delavigne et de son protecteur, mais d’une politique valable pour d’autres dramaturges. La censure fut institutionnellement abolie le 7 août 1830, mais F. Naugrette précise malgré tout qu’elle pouvait encore « frapper indirectement ». Ceci explique sans doute pourquoi le 26 février 1832 *Le Journal des Artistes* évoque un échec de la censure face au *Louis XI* de Delavigne, la pièce étant passée entre ses mailles :

Le *Louis XI* de Delavigne a passé par la censure de nos aristarques littéraires<sup>428</sup> ;

Si la censure reprit en 1835<sup>429</sup>, on peut penser que Delavigne n’eut cependant pas de mal à obtenir les faveurs des censeurs dans la mesure où le recrutement des censeurs avait changé<sup>430</sup>, où les « honnêtes fonctionnaires » qui remplaçaient les hommes de lettres avaient une « moralité bourgeoise », et dans la mesure où « les libéraux, majoritaires à la Chambre [avaient] tendance à imposer leurs goûts classiques », ce qui, comme on le verra un peu plus loin<sup>431</sup>, n’était pas un problème pour Delavigne.

Le rapport de Delavigne à la censure a donc évolué avec le temps et sa célébrité grandissante<sup>432</sup>. La facilité avec laquelle *Une famille* a été acceptée contraste en tous points avec les difficultés rencontrées par le dramaturge pour faire passer les *Vêpres siciliennes* à la scène. Cette extrême adaptabilité dont il a su faire preuve explique en partie son succès ; en acceptant de polir son texte il a eu la possibilité d’être représenté et donc d’être connu ; sans

---

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>428</sup> *Journal des Artistes*, 1827-1870, s. n., Paris, 1<sup>er</sup> vol, n°9, 6<sup>e</sup> année, 26 février 1832, p. 173.

<sup>429</sup> « Après l’attentat de Fieschi contre la personne du roi, sont promulguées en 1835 les « lois de septembre », qui rétablissent l’autorisation préalable du ministère de l’Intérieur et formulent la menace des décisions de censure pour motif d’ordre public. », F. Naugrette, *op. cit.*, p. 82-83.

<sup>430</sup> F. Naugrette, *Id.*

<sup>431</sup> Cf. « Le public et le goût ».

<sup>432</sup> La censure n’a pas toujours exercé la même pression sur les auteurs dramatiques : F. Naugrette explique que « L’efflorescence du théâtre est facilitée à partir de 1791 par la loi Le Chapelier, qui abolit le système de privilèges et la censure préalable. Le système des privilèges permettait à l’Etat de contrôler le répertoire des théâtres, en accordant à telle ou telle salle subventionnée l’exclusivité d’un genre », ceci « garantissait les théâtres contre la concurrence » et « assurait au public la pérennité d’un répertoire » mais généra une sclérose du théâtre car cela freinait « la liberté créatrice » et « maintenait les théâtres dans une dépendance économique vis-à-vis du pouvoir ». Elle précise que « la loi reste en vigueur jusqu’en 1807 », date à laquelle Napoléon réorganisa « la carte des théâtres parisiens selon le principe d’une surveillance étroite », *op. cit.*, pp. 51-52. Elle rappelle qu’« Après la floraison des théâtres sous la Révolution, permise par la loi Chapelier, l’Empire rétablit un régime de restriction du nombre des salles et de surveillance stricte très proche de l’Ancien régime », mais que « Sous la Restauration, la situation s’améliore nettement, et le théâtre retrouve sa pleine liberté après la révolution de 1830, jusqu’en 1835 », *op. cit.*, p. 76.

quoi il aurait pu ne pas l'être de son vivant ; autrement dit, en étant moins subversif que d'autres, il s'est donné la possibilité d'accéder à la célébrité.

## B- Les comédiens.

Le simple fait que Delavigne ait intitulé l'une de ses pièces « Les Comédiens » indique qu'ils avaient un rôle particulier à jouer dans la chaîne de production<sup>433</sup> de la pièce et dans sa réception. Comme Colette le fera plus tard dans *l'Envers du Music-Hall*<sup>434</sup>, Delavigne nous livre grâce à cette comédie l'envers du décor, et décrit uniquement la vie des coulisses. Cette vie quotidienne des comédiens, tous deux la connaissait et étaient donc à même d'en parler avec justesse puisqu'ils travaillaient avec ces comédiens.

La popularité de ces derniers avait un impact certain sur l'affluence du public et associait également la pièce à un parti, certains comédiens jouant plutôt des pièces classiques ou bien plutôt romantiques. Leur rôle était – et l'est encore aujourd'hui – d'autant plus primordial que de leur performance dépend la qualité de la pièce ; leur voix est un vecteur sans lequel les vers du dramaturge ne sont pas entendus ; ils actualisent un texte qu'on a composé parfois spécialement pour eux. A ce sujet Michel Autrand affirme en effet que « C'est l'acteur plus que l'auteur qui fait le vers » et ajoute que « La diction joue le premier rôle, qu'elle magnifie d'ailleurs ou qu'elle dévalorise<sup>435</sup> ». Au XIX<sup>e</sup> siècle, leurs caprices étaient le cauchemar des dramaturges. Delavigne eut tout particulièrement de l'affection pour Talma, pour lequel il écrivit le rôle de *Louis XI*. La mort de ce dernier survint tandis que Delavigne était en Italie et cette nouvelle affecta tant le dramaturge qu'il abandonna pendant un temps la création de cette pièce. Si Talma réclama le rôle de Danville, le personnage de

---

<sup>433</sup> Expression employée par Isabelle Moindrot, « S'amuser aux dépens des comédiens », Actes du colloque *Casimir Delavigne en son temps, op. cit.*, pp. 253-265, p. 254.

<sup>434</sup> Colette fait des coulisses du monde du music-hall le seul véritable spectacle dans son ouvrage *L'Envers du music-hall* (1913) ; elle y transcrit l'opposition entre la réalité d'une misère et l'illusion du spectacle une fois le comédien en scène.

<sup>435</sup> Michel Autrand, « La continuité classique », », *Le théâtre en France de 1870 à 1914*, Honoré Champion éditeur, Paris, 2006, p. 76.

*l'Ecole des Vieillards*, Rachel en revanche refusa de jouer Elvire, la fille du Cid inventée par Delavigne<sup>436</sup>.

M. Casimir Delavigne en a, lui, par-dessus la tête : le grand poète est balloté par la petite israélite au sujet du rôle qu'il lui destinait dans sa tragédie de la *Vieillesse du Cid*. Ce rôle accepté, puis refusé, puis repris, est encore refusé d'elle. Mlle Rachel est une puissance devant qui tout doit fléchir : elle a l'orgueil et la vanité du talent [...] le public s'enthousiasme trop parfois.

Souvent les critiques donnent leur avis sur les comédiens qu'ils commentent un par un. Les commentaires sont précis et comparent les différentes performances, parfois d'un même comédien suivant les actes d'une même pièce. Nous nous proposons de donner en annexe<sup>437</sup> quelques exemples de commentaires trouvés dans la presse concernant les comédiens qui jouaient les pièces de Delavigne.

#### 1) Les comédiens des *Comédiens*.

Il s'agit d'une pièce à dimension métatextuelle, que Delavigne a créée par réaction aux difficultés qu'il avait éprouvées pour faire représenter sa première pièce, *les Vêpres siciliennes*. Comme le précise Isabelle Moindrot dans son article « S'amuser aux dépens des Comédiens », la pièce

[...] dresse en outre un tableau assez exact de l'industrie dramatique au XIX<sup>e</sup> siècle, et à ce titre, elle est aussi une source documentaire non dépourvue d'intérêt. Elle donne à voir les prestiges de la théâtralité en général, les usages d'une profession à un moment de son histoire, ses particularismes, depuis la conception du texte jusqu'à la représentation, et depuis la diffusion de l'information sur le spectacle jusqu'à la réception de celui-ci par le public. Autrement dit, en dépit d'un titre qui semble se focaliser sur les acteurs, *Les Comédiens* livrent un tableau complet de la chaîne de production du théâtre.

---

<sup>436</sup> Dessalles-Régis, critique de *la Revue des deux Mondes* : « On aperçoit trop que la gamme d'Elvire, haussée à tous les tons du sarcasme et du dédain, a été modulée primitivement pour la voix de M<sup>lle</sup> Rachel », cité par Maurizio Melai, « *La Fille du Cid*, roman de formation d'un héros anti-tragique », Actes du colloque *Casimir Delavigne en son temps*, op. cit., 283-294, p. 283. « Rachel, cependant, réfractaire à jouer des rôles nouveaux et non inclus dans le répertoire classique, refuse d'interpréter la fille du Cid, ce qui pousse Delavigne à retirer la pièce du Théâtre-Français et à la monter au théâtre de la Renaissance, où le rôle d'Elvire est confié à la débutante M<sup>lle</sup> Guyon. », Melai, op. cit., pp. 283-284. Voir aussi le *Journal des beaux-arts et de la littérature*, 1835-1845, Paris, N°14, 21 novembre 1839, p. 210.

<sup>437</sup> Cf. Annexe J.

Il ne s'agit pas d'une simple peinture du monde du théâtre ou d'une galerie de portraits d'acteur, mais d'une réelle satire ; le prologue annonce en effet la couleur par sa chute lorsque Dallainval lance « *au public* » qu'« attaquer les abus, c'est prendre, autant que possible, l'engagement de s'en garantir ».

Delavigne est parvenu avec cette comédie à restituer « l'ambiance des tournées, l'épreuve des débuts parisiens, la claque<sup>438</sup>, les annulations de dernière minute » ; mais aussi « le comité de lecture » ou encore « la surveillance de la censure, les pressions des acteurs sur les auteurs, la réclame, le travail de répétition [...] et enfin la représentation elle-même<sup>439</sup> ». Cette pièce rappelle que pour mener à bien le projet originellement créé par un seul, le dramaturge, il faut faire coopérer une équipe faite de caractères variés et affirmés. La représentation de la pièce est certes le but vers lequel tous tendent, mais Delavigne a voulu attirer l'attention sur toutes les étapes qui la précèdent et tout ce qui peut la mettre en péril.

Les caprices des comédiens par exemple montrent l'abus qu'ils pouvaient faire du petit pouvoir qu'ils avaient sur les auteurs. Ceci est illustré en particulier par l'attitude du personnage de Floridore, qui doit jouer le jeune premier. Floridore veut que l'on change tout son rôle car il trouve que son personnage est ridicule, pour cent raisons selon lui. En voici l'une d'entre elles :

Floridore, *lui rendant son rôle*.  
Epargnez-vous des frais de rhétorique ;  
Cheveux gris dans les vers me semble prosaïque ;  
Cheveux gris déplairait à tous les bons esprits ;  
Et je ne dirai pas, monsieur, mes cheveux gris. (Acte III, scène 10).

Ce qui est d'autant plus comique qu'il le prononce par conséquent trois fois en l'espace de trois vers.

Plus loin, à la scène 5 de l'Acte IV, Floridore s'entête : « Que le public attende. Je ne la jouerai pas ». Victor, le jeune auteur, est bien sûr mécontent : « Votre humeur peut changer, mais l'art reste immuable ; / Mais des torts de l'auteur l'ouvrage est innocent. » Floridore ose pourtant affirmer avoir fait preuve de bonté en tant que comédien qui a mis à

---

<sup>438</sup> « Au XIX<sup>e</sup> siècle, la claque devient une véritable institution, dont le bon fonctionnement peut assurer le succès ou l'échec d'un spectacle. », Glossaire théâtral, *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, dir. Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette, Ed. L'avant-scène théâtre, Paris, 2008, 566 p., p. 545.

<sup>439</sup> Isabelle Moindrot, « S'amuser aux dépens des comédiens », *op. cit.*, pp. 259-260.

la disposition de l'auteur son talent et sa voix. Victor est, comme le dit la didascalie « *hors de lui* », ses tirades sont par ailleurs très longues dans cette scène :

C'est mon ouvrage enfin qu'on donne, et non le vôtre. / Et savez-vous, monsieur, par quels soins, quels ennuis, / Quel sacrifice entier de mes jours, de mes nuits, / Par quels travaux sans fin, qu'ici je vous abrège, / J'ai payé d'être auteur le fâcheux privilège ? / Ce rôle que proscriit votre légèreté, / Je l'ai conçu longtemps, et longtemps médité. / Ces vers dont votre goût s'irrite et s'effarouche, / Ne sont pas sans dessein placés dans votre bouche.

Floridore redouble d'insolence lorsqu'il répond à Victor que « Ce ton pourrait blesser, s'il ne faisait pas rire. / Vous vous plaignez de nous ; d'où vient ? » L'emploi du « nous » prouve que Delavigne propose ici une généralisation qui fait du personnage de Floridore le représentant de l'ensemble des comédiens. Celui-ci propose donc leur point de vue, eux qui

[...] fatigue[nt] pour [l'auteur leur] mémoire et [leur] voix. / Un passage déplaît, je [l'auteur] demande, j'exige, / Dans son intérêt seul, que monsieur le corrige, / Monsieur prend feu soudain, c'est un bruit, des éclats... / [...] C'est fort mal reconnaître les bontés que pour vous on a laiss[é] paraître.

Victor ne veut cependant pas « mendier de [Floridore] [sa] gloire ou [son] bonheur » ; ainsi les personnages, auteur et comédiens, se retrouvent-ils dans une situation sans issue apparente, qui retarde le bon déroulement des répétitions et menace d'annuler le projet. Le ton monte en effet, comme l'indique la gradation des didascalies puisque Victor est « *en fureur* » et va jusqu'à saisir et retenir par le bras Floridore ; ceci fait l'objet de deux didascalies et ces dernières étant relativement peu étoffées dans le théâtre de Delavigne, on peut leur accorder une importance particulière. Victor finit par accuser sérieusement le / les comédiens : « Vous m'entendez. » dit-il sèchement, « Oui, par votre indolence / Le théâtre avili marche à sa décadence » ; il termine par un « Adieu. » qui pourrait être un simple au revoir mais qui revêt ici véritablement le caractère définitif du point de non-retour. Le personnage de Granville réussit cependant à désamorcer le tout, ramène Victor comme le dit la didascalie, et convainc, hors présence de Victor car par le chantage, Floridore de reprendre le rôle. Floridore, pas si mauvais bougre que cela, qui reconnaît enfin qu'il a toujours aimé Victor, « qui n'est pas sans talent, / Une tête de feu ! ... / mais un cœur excellent ». (Acte IV, scène 6)

Si cette histoire de cheveux blancs paraît tout à fait ridicule, c'est que cela est tout à fait ridicule ; on sait cependant que certaines comédiennes, une fois leur réputation faite,

refusaient de prononcer certains mots, on pense à M<sup>lle</sup> Mars par exemple dont on connaît l'anecdote du « mouchoir » que Vigny avait du mal à lui faire dire<sup>440</sup> ou du « lion superbe et généreux » pour la pièce *Hernani* de Hugo<sup>441</sup>. L'anecdote du lion fait l'objet d'un passage des *Mémoires* de Dumas, où on trouve titré « M<sup>lle</sup> Mars et l'hémistiche du lion<sup>442</sup> ».

Floridore n'est pas le seul personnage des *Comédiens* à refuser de jouer. Au moment de représenter la pièce, une autre intrigue vient la retarder: « La coquette ne veut plus de son rôle parce qu'il n'est pas aussi brillant que celui de l'amoureuse<sup>443</sup> ». En effet, Madame Blinval rend, elle aussi, son rôle, et ce juste avant Floridore (Acte III, scène 10). D'une certaine façon elle lui a montré l'exemple en déclarant : « Faites jouer Lucile, on n'en est pas fâchée ; / Mais qu'elle brille seule ! oh ! cela n'est pas bien. / Ajoutez à mon rôle, ou retranchez du sien » et ceci dit, « (*Elle sort*) ». A travers l'exemple de Floridore et de la coquette, on imagine bien combien il a pu être difficile de faire jouer certains comédiens comme l'auteur avait pensé le rôle. Comme Floridore, Madame Blinval pense que les comédiens sont maîtres à bord des coulisses du théâtre, et se permet pareille réflexion, tandis que Victor se fait attendre : « Il boude ? Les auteurs sont comme les amants / Eussions-nous tous les torts que leur fierté nous prête, / Quand nous leur pardonnons, la paix est bientôt faite<sup>444</sup> ».

Ceci est par ailleurs très bien illustré par la gravure<sup>445</sup> choisie pour l'édition de 1855 et placée en vis-à-vis de la scène où Floridore et Madame Blinval rendent tous deux leurs rôles à Victor. La gravure réalisée par A. Johannot représente le jeune auteur, fâché, contrarié, assis à son bureau où l'on aperçoit la plume, symbole de l'écriture. Il a froissé sous la colère le manuscrit qu'il a dans sa main gauche. Les rides de son front, ses sourcils froncés et la moue de sa bouche marquent son exaspération. Derrière lui, une comédienne regarde au loin le front lisse, l'esprit léger. L'autre personnage affiche un air plutôt dédaigneux ; Aucun ne semble prendre au sérieux le jeune dramaturge. Le contraste rendu par le jeune homme en colère et la légèreté des comédiens est tout à fait comique.

---

<sup>440</sup> Fernande Bassan, Chapitre II « Le More de Venise, Othello », *Alfred de Vigny et la Comédie Française*, Etudes littéraires françaises, Tübingen : Gunter Narr ; Paris : J. M. Place, 1984, p.24.

<sup>441</sup> Dumas, « Répétitions d'*Hernani* – Mademoiselle Mars et l'hémistiche du *lion* », chapitre CXXXII, t. 5, *Mes Mémoires*, *op. cit.*, pp. 271-280.

<sup>442</sup> Cf. Annexe E.

<sup>443</sup> Dumoulin, « Examen critique des comédiens », *op. cit.*, p. 177.

<sup>444</sup> *Les Comédiens*, Acte IV, scène 1.

<sup>445</sup> Cf. Figure 4 (Annexes).



Le comédien, vecteur indispensable du texte, va le délivrer tel qu'il l'a compris et en cela, il participe de la réception de la pièce ; puisqu'il la reçoit et la lit avant le public et se permet manifestement, au XIX<sup>e</sup> siècle, de donner son avis, voire cherche à la modifier. Souvent les comédiens choisissaient la comédie ou la tragédie, étaient romantiques ou classiques ; il n'était par conséquent pas toujours évident de composer avec ceux qui n'étaient pas prêts à faire évoluer leur style, ce dont Delavigne a voulu témoigner dans *les Comédiens*.

Si Delavigne a mis en scène les comédiens, d'autres témoignent de leur situation comme Francisque Sarcey dans *Quarante ans de théâtre*. L'auteur s'est intéressé en particulier à la pièce *Louis XI* et aux comédiens qui l'ont jouée au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

## 2) Quarante ans de théâtre.

« Permettez-moi de vous faire observer ici combien les mœurs de la Comédie-Française ont changé depuis quelque vingt-cinq ans » lance Francisque Sarcey dans le tome 1 de son ouvrage *Quarante ans de théâtre*. Delavigne est mort depuis bien longtemps lorsqu'il le publie, près de cinquante ans<sup>446</sup> après. Ainsi prend-t-il l'exemple du début de carrière des comédiens, rendu bien plus difficile par l'intérêt qu'y portait alors la presse. Il montre que non seulement le public des années 1890 n'était plus le même que celui de l'époque de Delavigne, mais les comédiens ne débutaient pas de la même façon et pouvaient moins facilement gérer leur réputation. La difficulté était double pour ces comédiens, qui devaient par la suite faire face à un public<sup>447</sup> beaucoup moins prévisible que celui d'avant :

C'est là pourtant que se produisent et s'affirment les talents nouveaux ; c'est là qu'ils luttent obscurément contre l'indifférence de la foule. Ils n'ont rien à attendre du public, lequel se désagrège pour se recomposer tous les soirs, et qui n'est qu'une poussière au vent<sup>448</sup>.

Il devint difficile de se faire un nom en tant qu'acteur avec ce public qui avait beaucoup changé. « Au temps jadis, quand le public était presque exclusivement parisien et par cela

---

<sup>446</sup> Francisque Sarcey, feuillets de théâtre, *Quarante ans de théâtre : Feuilletons dramatiques*, 1900-1902, Bibliothèque des annales politiques et littéraires, Paris, 8 Vol. Voir aussi le feuillet du 19 septembre 1898 *Le Temps*.

<sup>447</sup> Cf. « Le public et le goût ».

<sup>448</sup> Sarcey, « Devoirs de la critique envers les jeunes comédiens », t. 1, *op. cit.*, 16 août 1897.

même homogène » : on savait comment lui plaire. Jadis, le public choisissait ses favoris<sup>449</sup>. Or, on jouait encore des pièces de Casimir Delavigne : on doit en conclure que la réception de ses pièces ne pouvait pas être la même. Des propos de Sarcey on peut déduire que si le public était celui qui choisissait ses comédiens favoris au temps de Delavigne, c'est bien le public qui a fait de lui un dramaturge-roi, et non la critique. « Le reportage », genre nouveau donc, en fait trop selon le critique ; il déplore ses grands tambours qui trompent le spectateur sur l'intérêt de la pièce. La presse de l'époque de Delavigne, comme on a pu le voir, et comme on le verra encore ne se gênait pas pour blâmer tel ou tel aspect de sa pièce ou de son style, et le public n'en avait que faire. En revanche, le nouveau monde théâtral que nous décrit Sarcey changea totalement la donne ; si la critique pesait davantage dans l'appréciation que le spectateur se faisait du comédien – et par ricochet de la pièce, alors elle pouvait bien faire disparaître Delavigne comme bon lui semblait.

On sait aussi que chaque acteur marque chaque rôle de son empreinte et en cela, le rôle varie d'un comédien à l'autre. Ceci ne fait pas toujours justice au rôle ou à l'intention que le dramaturge y a mise. Aussi Sarcey n'est-il pas pleinement satisfait du Louis XI de Silvain parce qu'il a fait du roi

[...] un personnage qui se rapproche de Tartuffe ; un Tartuffe bourgeois et, comme disaient nos père, grand raillard. Il a oublié que ce Tartuffe est roi et qu'un roi, fût-il hypocrite, ami des petites gens et des propos gaillards, garde l'instinct, l'habitude, le geste et la voix du commandement. Il y a des moments où il se retrouve souverain<sup>450</sup>.

Sarcey s'empresse de donner un exemple, tiré de la fin du III<sup>e</sup> acte et regrette certaines nuances qu'avait le comédien Geoffroy, tandis que le roi joué par Silvain « garde l'allure d'un huissier ». Il critique le talent dont a fait preuve Silvain dans le rôle de Louis XI, en parlant à la fois des qualités et des défauts de son interprétation, qu'il compare à celle de Geoffroy. Le critique va jusqu'à décrire les modulations de la voix de chaque comédien ; on apprend donc que « Silvain, pour mieux montrer l'hypocrite tortuosité du roi, baisse la voix, toutes les fois que le poète prête au personnage un de ces mots perfides, par où se trahit son caractère ». C'est là une erreur que Sarcey ne pardonne pas, car ces mots sont du même coup « perdus pour le spectateur ». Le critique le regrette d'autant plus qu'il sait que cela résulte d'un choix du comédien, et non pas d'un défaut de diction car

---

<sup>449</sup> Cf. Annexe O.

<sup>450</sup> Sarcey, « Devoirs de la critique envers les jeunes comédiens », t. 1, *op. cit.*, 16 août 1897., p. 160. L'article est ambigu mais il semble que Sarcey parle ici de la représentation de 1863.

[...] il possède une des plus belles, des plus nettes et des plus riches dictionnaires que nous connaissons au théâtre. C'est de dessein formé qu'il étouffe, en quelque sorte, un certain nombre de membres de phrases et surtout de finales<sup>451</sup>.

Sarcey comprend cependant l'intention du comédien :

Il part de cette idée qu'un tartuffe prend l'habitude de glisser à l'oreille ce qu'il a à dire : l'idée est juste en soi ; mais outre qu'au théâtre il y a une loi qui s'impose par-dessus toutes les autres, c'est d'être toujours entendu des douze cents personnes qui écoutent, Silvain ne doit pas oublier qu'après tout Louis XI est le roi de France et qu'il n'a pas à user de ménagement avec les gens qui sont à lui<sup>452</sup>.

Silvain avait donc choisi d'accentuer le caractère sournois du roi.

Sarcey approuve le revers de situation inventé par Delavigne lorsque Nemours finalement choisit de ne pas assassiner Louis XI. Ce moment crucial de la pièce devait être joué avec brio pour créer un certain effet sur le public ; Albert Lambert, qui jouait Nemours, y est parvenu :

Il s'y est montré tour à tour tendre, mélancolique, chevaleresque, terrible. Il est jeune, il est beau, il a du panache. Il me semble bien, à distance, qu'il est supérieur à Delaunay, dont la voix de tenorino ne suffisait pas à ces éclats de passion violente. Il convient d'ajouter pourtant que Delaunay était infiniment plus varié de diction ; il y a de la monotonie dans le jeu et le débit d'Albert Lambert. La monotonie, même héroïque, fatigue toujours un peu<sup>453</sup>.

Le dauphin était joué par M<sup>lle</sup> Leconte, dont le jeu ne fut pas toujours égal si l'on en croit les dires de Sarcey :

Charmante dans les scènes de tendresse et de chagrin, elle a faibli quand il a fallu qu'on devinât le futur roi sous le petit jeune homme. Elle est un peu grêle. Ce n'est pas sa faute. Le mieux est de la louer des parties qu'elle a fort bien dites, avec une grâce juvénile, tantôt attendrie et tantôt rieuse<sup>454</sup>.

Autre jeune comédienne, celle qui joua le rôle de fille de Commine, Marie, et qui ne convainquit pas du tout le critique qui aurait préféré voir M<sup>lle</sup> Muller ou M<sup>lle</sup> Lara dans ce rôle ; cependant il reconnaît que le rôle ne pouvait pas la mettre en valeur, rôle trop médiocre à son goût. Il lui semble que « Marie est une ingénue plutôt qu'une jeune première » et que M<sup>lle</sup> Minil n'y vit peut-être pas la nuance.

---

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>452</sup> *Ibid.*

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 167.

Le médecin, Coitier, était joué par Prudhon, comédien à qui le critique supplie de bien vouloir corriger sa diction qui devait, il faut croire, laisser à désirer.

Je supplie Prudhon de veiller sur sa diction. Je puis lui affirmer qu'on ne l'entend pas toujours, et le défaut est d'autant plus sensible que tout son rôle est en récits, ou en observations philosophiques. Le sens général de la scène n'aide pas à combler le vide que fait dans la phrase une articulation insuffisante<sup>455</sup>.

Le jeu du comédien qui joua le Saint, Delaunay, n'a pas complètement séduit Sarcey non plus ; ce dernier le trouva trop lisse dirait-on aujourd'hui : « Toute passion disparaît sous cette couche savonnée de bonté angélique », qu'il trouve trop proche du curé de mélodrame.

Ces défaillances, le critique est persuadé que de représentation en représentation les comédiens vont les faire disparaître. Il fait malgré tout une ou deux fleurs à Delavigne, dramaturge qu'il a fait tout de même apparaître comme désuet dans cet article, et témoigne du succès de *Louis XI*, même en 1898 : « Quand le rideau est tombé sur le quatrième acte de longs applaudissements se sont élevés de toute la salle. On a rappelé jusqu'à trois fois les acteurs » ; mais les bravos n'allaient pas seulement à l'interprétation ; « l'auteur était en droit d'en revendiquer une bonne part ».

Il confirme par ce commentaire que la performance des acteurs participe du succès de la pièce.

### 3) Pouvoir des comédiens.

Il s'agit maintenant de montrer quelle place occupent véritablement les comédiens dans le monde du théâtre, dans le « système » qu'évoquent Sarcey et Millaud.

Sarcey s'intéresse en effet à un article du *Figaro* signé par M. Millaud au sujet de la constitution du Théâtre-Français et des deux systèmes en présence. Il n'est pas d'accord avec la vision que Millaud et trouve que son article est « tout plein d'ailleurs d'assertions erronées » :

Il y a une première solution, a-t-il dit en substance : laissez le gouvernement du Théâtre-Français aux comédiens eux-mêmes ; que le comité de lecture s'érige en comité de direction. Puisqu'ils encaissent les recettes, qu'ils

---

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 167. Sarcey a orthographié le nom du médecin « Coictier » et nous avons rétabli l'orthographe de l'édition de 1855.

payent les dépenses ; puisqu'ils choisissent les pièces, qu'ils les distribuent entre eux et les montent ; qu'ils aillent eux-mêmes au Conservatoire, et dans les autres théâtres recruter les interprètes qui leur manquent ; qu'ils se donnent des congés à tour de rôle, et qu'ils prennent toutes les responsabilités comme ils auront toute la puissance et tous les droits. En un mot, ce sont eux qui mangent la soupe ; qu'ils la fassent, et ils la mangeront comme ils l'auront faite.

La seconde solution est toute contraire, mais tout aussi radicale. Supprimez le décret de Moscou, donnez à la Comédie-Française un administrateur qui soit son maître, faites rentrer messieurs les comédiens dans le rang, comme de vrais soldats, sous la discipline du colonel, payez-les très cher et abandonnez-leur tout ou partie des bénéfices, car ils les méritent étant des artistes d'une valeur éprouvée et les seuls interprètes du plus beau répertoire qui soit au monde, mais traitez-les en artisans qui font valoir une entreprise sans avoir qualité pour la diriger<sup>456</sup>

Si Sarcey reconnaît que « Ces conclusions extrêmes plaisent à notre goût de logique », il pense qu'il n'y a pas à choisir entre les deux systèmes parce que, pour lui, « ce qui fait la grandeur, l'originalité [...] la durée de la Comédie-Française, c'est précisément la lutte de ces deux principes : l'un républicain, l'autre monarchique ». Il n'est pas favorable à un plein pouvoir des comédiens car selon lui :

Toutes les fois que les comédiens ont été les maîtres chez eux, toutes les fois qu'ils ont annihilé l'action de celui qui représentait à la Comédie-Française l'autorité du souverain, ils ont manifesté une tendance visible à l'immobiliser dans le classique, ou dans les imitations du classique<sup>457</sup>.

Cette tendance, il l'explique par « un penchant à préférer les œuvres où ils ont obtenu leurs premiers succès<sup>458</sup>. Cependant, la paresse et le manque d'initiative qu'il évoque ne s'appliquent pas à tous les comédiens et surtout pas au grand comédien dont nous allons à présent parler.

Sarcey consacre une section de son ouvrage à la question du renouvellement ou non du comité de lecture<sup>459</sup> ; il en note l'imperfection mais conclut qu'il vaut mieux le conserver tel qu'il est dans la mesure où ses défauts sont « inhérents à toute institution humaine<sup>460</sup> ». Il explique en effet combien il est difficile d'envisager le succès d'une pièce ou d'une scène

---

<sup>456</sup> Sarcey, t. 1, *op. cit.*, pp. 217-218.

<sup>457</sup> *Id.*, p. 227.

<sup>458</sup> « Mais l'institution, comédiens en tête, résiste aux innovations. [...] la formation de l'acteur classique repose sur le système des emplois, tragiques ou comiques, que brouille la dramaturgie romantique, particulièrement celle de Hugo. Les comédiens craignent de jouer en porte-à-faux. », Florence Naugrette, *op. cit.*, p. 86.

<sup>459</sup> Sarcey, « Le comité de lecture », t. 1, *op. cit.*, 16 novembre 1868, pp. 305-314.

<sup>460</sup> Sarcey, « Le comité de lecture », *op. cit.*, p. 314.

avant sa représentation, « C'est toute une affaire de donner son avis sur une pièce qui est encore manuscrite<sup>461</sup> », dit-il, et il affirme qu'il y a une part de hasard, d'instinct et de flair dans le processus de décision de la qualité d'une pièce, instinct que tous n'ont pas. Peu importe pour lui qui fait partie de ce comité de lecture, pourvu qu'il soit doté de ce flair.

Cette théorie, la seule vraie, explique en même temps [...] les erreurs étranges des directeurs, qui refusent une œuvre que l'événement prouve ensuite être excellente, ou qui acceptent des inepties que le public siffle avec indignation. Le jugement des œuvres à représenter est obscur et plein d'incertitude, comme tout ce qui relève de l'instinct pur<sup>462</sup>.

Il convient que certains comédiens comme Lemaître ont l'intelligence nécessaire, mais au final il n'est pas convaincu que les comédiens soient les mieux placés pour juger une pièce d'après son manuscrit.

Mais ils ont des préjugés, des jalousies, de petites passions qui corrompent la netteté de leur jugement. [...] Vous dites que les acteurs n'aiment pas à recevoir une pièce où leur camarade espère un beau rôle, et je le crois comme vous. Vous dites qu'ils exercent de mesquines vengeances contre tel ou tel écrivain qui les a blessés, et j'en suis convaincu également. [...] Croyez bien que des comédiens auront toujours quelque peine à refuser, de parti pris, une pièce nouvelle, qu'ils trouveront très bonne ; c'est qu'ils entendent la voix de la caisse affamée qui crie<sup>463</sup>.

Cela n'empêchait pas Sarcey de penser qu'il était intelligent de la part des dramaturges de consulter les comédiens dont l'expérience de scène leur permettait d'orienter la mise en scène.

[...] la plupart de nos écrivains dramatiques consultent journallement leurs futurs interprètes et demandent leur avis<sup>464</sup>.

#### 4) Talma.

On parle de Talma dans *Le Papillon* par exemple, un « journal des dames, des salons, des arts, de la littérature, des théâtres et des modes, rédigé par une société d'hommes du monde, d'artistes et de gens de lettres<sup>465</sup> ». Ainsi le succès de *l'Ecole des Vieillards* est-il dans cet article associé aux comédiens qui l'ont jouée :

---

<sup>461</sup> *Id.*, p. 305.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>465</sup> *Le Papillon*, 1832-1834, sans Ed., Lyon, N°27, 3e année, jeudi 2 octobre 1834, pp. 319-320.

*L'Ecole des Vieillards* de Casimir Delavigne était encore toute dans la primeur de la nouveauté, nouveauté que n'avait point usée quarante représentations successives : il est vrai que cet ouvrage mettait en présence Talma et M<sup>lle</sup> Mars<sup>466</sup>.

On met par ailleurs ici en évidence le fait que Talma ose aborder la comédie après la tragédie et c'était tout considéré comme étant tout à son honneur. C'est l'occasion de louer les talents du comédien extrêmement célèbre :

Malgré la métamorphose, c'était toujours Talma et sa supériorité. Il en jouissait avec cette naïveté d'orgueil qui va si bien aux hommes extraordinaires, il en jouissait avec une foi d'enfant<sup>467</sup>.

Talma disait d'une certaine façon ses vers lors du duel avec le duc (scène du défi), et le public attendait l'explosion à laquelle il était désormais habitué ; pour surprendre son public, le comédien averti prit donc cette fois-ci le risque de changer son jeu et a joué très bas la scène, déjouant les attentes d'un public surpris d'abord, puis enthousiaste.

Depuis la création du rôle, Talma avait constamment éclaté dans ce passage, il avait déployé son puissant organe, et c'était le passage le plus énergiquement applaudi<sup>468</sup>.

En mai 2013 un colloque<sup>469</sup> a été consacré à Talma à l'occasion du 250<sup>e</sup> anniversaire de sa naissance. Ce fut l'occasion pour Mara Fazio d'apporter quelques précisions concernant la situation de ce comédien dans le monde théâtral qui a coïncidé avec celui de Delavigne. Le titre de sa communication a tout particulièrement attiré notre attention : « Talma, acteur néo-classique ou romantique ? » Le rapprochement avec la situation de Delavigne est désormais évident et l'on n'est pas surpris que Talma ait voulu jouer pour Delavigne ou que Delavigne ait souhaité qu'il joue *Louis XI*.

Dans sa communication, Fazio a employé plusieurs fois le verbe « s'adapter » pour évoquer la façon dont Talma abordait le théâtre et nous pensons que c'est bien là sa qualité première, quelle est la raison de son succès et qu'il en va de même pour Casimir Delavigne. Fazio met très bien en valeur le fait que, contrairement à l'homme de lettres, le comédien reçoit le texte

---

<sup>466</sup> *Id.*

<sup>467</sup> *Ibid.*

<sup>468</sup> *Ibid.*

<sup>469</sup> Mara Fazio, professeur d'Histoire du Théâtre et du Spectacle, Université de Rome « La Sapienza », « Talma, acteur néo-classique ou romantique ? », colloque du samedi 18 mai 2013 « Talma (1763-1826), un acteur dans son temps » à l'occasion du 250<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de François-Joseph Talma.

et le transmet seulement de son vivant. La postérité n'est pas quelque chose qui le concerne, s'il laisse un souvenir, sa performance n'est pas tangible et ne survit pas à la représentation. C'est pourquoi Fazio précise que Talma

[...] était conscient qu'un acteur n'a pas la possibilité d'attendre, ou de renvoyer à plus tard. L'acteur ne peut que s'adresser à ses contemporains et être compris, accepté ou rejeté par eux, pas par la postérité : s'il vit sous un régime autoritaire, il ne peut donc que suivre la voie du compromis, s'il ne veut pas disparaître<sup>470</sup>.

Fazio cherche à se démarquer de la perception première que l'on avait au début du XX<sup>e</sup> siècle de Talma, que l'on considérait comme un acteur de régime, l'acteur de Napoléon. Elle démontre qu'il était bien plus libre dans ses interprétations que ce statut ne le laisserait penser. En faisant de Talma un comédien pratiquement dramaturge et poète, elle en fait un juge et l'on peut donc supposer que si Talma s'est totalement réapproprié Racine et Shakespeare et a fortement marqué les rôles qu'il a joués, il a également proposé son interprétation des pièces de Delavigne après s'en être fait une opinion, ce qui correspond à la réception du texte de Delavigne par ce grand comédien.

[...] sa main commença à passer et à repasser les manuscrits, les soumettant à son jugement et à son tempérament. Sur la base de ses suggestions et de ses exigences, Ducis, Lemercier et Arnault se firent *dramaturgen* : ils adaptaient, ils corrigeaient, ils refaisaient et « cousaient » pratiquement sur lui des actes, des scènes, parfois même des vers qui lui permettaient d'exprimer un nouveau type de jeu empreint d'une grande force d'imagination picturale et où la mimique était prépondérante<sup>471</sup>.

Delavigne était plus jeune que Talma ; aussi devait-il regarder ce comédien comme un maître du jeu théâtral, tandis que Talma pouvait voir en Delavigne celui qui allait encore lui donner le moyen d'entretenir sa réputation et de marquer de son style un texte qui lui conviendrait.

La question que l'on a pu se poser, à savoir la sensibilité classique ou bien romantique de Delavigne, le caractère classique ou romantique de l'une ou l'autre de ses pièces, s'applique tout autant à Talma. Fazio rappelle que « Talma, qui est mort en 1826, c'est-à-dire avant le triomphe officiel du romantisme en France, est passé à l'histoire comme le dernier acteur néoclassique. » Elle affirme par ailleurs que « Talma était de par son tempérament, sa sensibilité et ses inclinations un romantique, ou si l'on préfère un préromantique » ; il ne s'agit cependant pas du romantisme tel qu'on a pu le théoriser par la

---

<sup>470</sup> Mara Fazio, *id.*

<sup>471</sup> *Ibid.*



suite, mais de ce nouveau courant littéraire, qui n'avait pas encore de nom ; elle cite alors Georges Sand : « on était romantique sans le dire, sans le savoir, sans cesser d'être classique par beaucoup d'endroits ». On peut tout à fait inscrire Delavigne dans cette mouvance, sans que sa position soit curieuse pour l'époque.

Il misait sur un renouvellement radical du goût et voulait un théâtre qui fût en harmonie avec les tons préromantiques du répertoire étranger, mais qui maintienne aussi l'identité de l'acteur tragique, les vers, la dignité poétique de la tragédie, et lui permette de fondre sa sensibilité culturelle européenne dans la tradition française. L'heure était favorable<sup>472</sup>.

On reconnaît encore une intention semblable à celle de Delavigne dans les propos de Madame de Staël cités par Fazio. Elle trouvait que ce qu'il y avait de « vulgaire » et « bizarre » chez Shakespeare (dans l'accent des sorcières de Macbeth par exemple), Talma réussissait à le traduire tout en conservant « dans cette imitation toute la dignité que notre théâtre exige ». Aussi Talma faisait-il l'effort d'allier les deux styles de représentation théâtrale ; certes il voulait sans doute innover à partir de ce qu'il connaissait mais sans doute avait-il aussi à cœur d'alimenter cette réputation positive qui le suivait de son vivant et cette pratique qui vise à satisfaire la majorité rappelle le juste-milieu de Delavigne. Lors de la restauration de la tragédie classique après la réunion des deux théâtres français en 1799, « Talma la joua à sa façon – en « agissant la tragédie » – comme il l'écrivit lui-même, et non en la déclamant ». Il semble que Talma ait réussi le parfait mélange entre répertoire classique et textes d'auteurs contemporains ; Fazio dit bien que l'acteur « inaugura un style dramatique mi-classique et mi-'shakespearien' », notamment avec le rôle d'Oreste. Elle précise cependant :

Mais s'il revint au passé dans son répertoire, son jeu dramatique resta résolument moderne. Ennemi de tout ce qui était symétrique et compassé, Talma était un acteur bourgeois même dans le style tragique. Bouleversant les traditions, il jouait les rôles classiques avec vérité et naturel : il débarrassait ses gestes des bonnes manières, il remplaçait les pauses solennelles et d'étiquette par des gestes familiers qui stupéfaient le public et il creusait sous les lieux communs pour rendre toujours plus proches, plus humains et plus accessibles des personnages distants, inexpressifs et officiels<sup>473</sup>.

Fazio montre un Talma puissant qui

---

<sup>472</sup> *Ibid.*

<sup>473</sup> *Ibid.*

[...] continua à jouer le vieux répertoire tout comme les tragédies régulières d'auteurs contemporains qui se mettaient à son service et qu'il traitait depuis une position de pouvoir. Il imprima à tout cela son style personnel, dépourvu de modèle<sup>474</sup>.

Il réclama pourtant un rôle à Delavigne. Peut-être voyait-il en Delavigne son égal en termes de réputation ; ou peut-être souhaitait-il tout simplement s'assurer un nouveau succès.

Enfin, selon Fazio, on pourrait dire que « Talma n'a pas été le dernier acteur classique, mais le premier acteur romantique en France ».

## C- Contexte social, politique et littéraire : le public et le goût.

### 1) Le public, cet être collectif qui s'est imposé.

« Le public... Qu'est-ce encore que le public<sup>475</sup> ? »

Comme certains critiques, on peut considérer le public du XIX<sup>e</sup> siècle comme un enfant ou un ensemble composé d'enfants ; les dramaturges cherchent en effet à l'instruire et il est difficile à satisfaire. On a déjà cité Hallays-Dabot, mais son propos nous intéresse ici pour d'autres raisons ; lorsqu'il évoque l'ambiance de la salle de théâtre il compare le public à une troupe d'enfants :

Il règne, à travers une salle, comme un courant électrique qui, passant du comédien au spectateur, les enflamme tous deux d'une ardeur soudaine et leur donne une audace inattendue. Le public ressemble à une troupe d'enfants. Chacun d'eux pris isolément est doux, facile, parfois craintif ; réunissez-les, vous êtes en face d'une bande hardie, tapageuse, souvent méchante<sup>476</sup>.

Les adjectifs qui sont associés à cette troupe d'enfants qui représentent le public sont loin d'être engageants : « hardie », « tapageuse », « méchante », et l'asyndète qui donne son rythme à la dernière phrase ajoute à la surprise et à la crainte soudaines que l'on peut éprouver lorsque la foule s'anime avec animosité. La description d'Hallays-Dabot concorde

---

<sup>474</sup> *Ibid.*

<sup>475</sup> Beaumarchais cité par F. Naugrette, *op. cit.*, p. 35.

<sup>476</sup> Hallays-Dabot, *op. cit.*, p. IX.

avec d'autres témoignages où l'on mentionne les sifflements, les cris, le brouhaha, les projectiles parfois. Son énumération permet de montrer une transformation et le contraste est d'autant plus frappant qu'il utilise un parallèle de construction pour le marquer ; « hardie », « tapageuse » et « méchante » ont remplacé « doux », « facile » et « craintif ».

Hallays-Dabot parle de « troupe », le public est bel et bien un groupe où chacun aspire à se fondre, c'est ce qu'explique Sarcey dans son article « Le public des premières<sup>477</sup> » ; il faut selon lui « être plongé dans un public qui s'amuse » ; c'est pour lui « une règle qui ne souffre pas d'exception ; on ne goûte pleinement au théâtre que ce qui est goûté de tout le monde. L'essence du théâtre, c'est le public<sup>478</sup> ».

Pour parler du public, Arsac reprend la métaphore de l'enfant, avec une variante. Pour lui, le public dans son ensemble est un enfant. En concevant le public comme un groupe énervé d'enfants terribles, Hallays-Dabot voulait insister sur son caractère dissipé et la difficulté pour les dramaturges pour leur faire face. La métaphore d'Arsac est plus abstraite et d'ordre plus philosophique :

Enfin, s'il est vrai que le mélodrame et le drame prétendent s'adresser à toutes les classes de la société, le premier regarde le peuple comme un enfant en maillot pendant que le second s'efforce de lui permettre d'accéder à l'âge adulte<sup>479</sup>.

Si l'on perçoit le public différemment on va en effet lui proposer un théâtre différent, avec des thèmes et versifications de types différents. Dans les deux cas on perçoit le public comme un enfant, la différence est dans la façon de s'adresser à lui et l'intention que l'on a vis-à-vis de lui. Ainsi, le mélodrame s'intéresse essentiellement au fait de divertir ce public-enfant tandis que le drame cherche davantage à l'instruire. Ainsi, le public du drame bourgeois exige « tout à la fois un théâtre divertissant et un théâtre 'bien pensant' : le théâtre devient alors instrument de plaisir au service d'un public donné qu'on doit se garder de froisser, d'effrayer ou d'enseigner<sup>480</sup>. »

---

<sup>477</sup> Sarcey, « Le public des premières », t. 1, 14 avril 1884, *op. cit.*, pp. 207-214.

<sup>478</sup> *Id.*, p. 210.

<sup>479</sup> Louis Arsac, *Le théâtre français du XIXe siècle*, ellipses, Paris, 1996, 120 p., p. 35.

<sup>480</sup> *Id.*

Les Lumières changèrent la donne théâtrale, ne serait-ce que parce que les dramaturges regardèrent différemment leur public qui changeait<sup>481</sup>, et parce que ce nouveau public affirma certains désirs, ce qui se manifeste au XIX<sup>e</sup> siècle ; en effet, F. Naugrette affirme par exemple que Mercier voulait « responsabiliser les dramaturges<sup>482</sup> », « nos pièces ressemblent à nos salles dit-il – tandis que Constant expliquait que « Les masses sentent qu’elles ont pris rang ; Elles veulent se voir sur la scène ». Suite aux divers événements politiques et historiques, la conscience d’exister en tant que groupe a naturellement généré un besoin d’identification. Nodier parle de cette volonté collective dans son examen critique de *Marino Faliero*. Avant même de parler de la pièce et de son intrigue, il décrit l’importance de la représentation du peuple au théâtre. On tend alors à confondre le peuple et le public ; puisque le public s’attend à être représenté sur scène, il a dès lors un personnage. Ainsi Nodier décrit-il le phénomène :

Depuis une quarantaine d’années, on s’est aperçu en France qu’il y avait un être réel, palpable, animé, passablement dramatique, et cependant jusqu’à nous tout-à-fait oublié par les metteurs en œuvre de la scène, qui s’appelle le peuple ; et comme le peuple est entré partout dès-lors, ou en droit ou en fait, dans les mutations de l’Etat, dans les émotions de la politique, dans les institutions données ou ravies, et surtout dans l’histoire, il a dû arriver naturellement que ce nouveau personnage, inquiet, remuant, usurpateur de sa nature, n’ait pas dédaigné une place dans la tragédie. [...] En entrant dans la composition théâtrale, il n’a voulu que reprendre son rôle, comme il l’a repris dans l’organisation sociale dont il est le premier élément. [...] Je le répète, le peuple veut se voir où il est<sup>483</sup>.

Le peuple qui est aussi public du théâtre, divertissement le plus accessible, même pour les illettrés, est donc cet « être réel, palpable, animé, passablement dramatique » que le dramaturge du XIX<sup>e</sup> siècle doit considérer s’il veut plaire et réussir. Chez Delavigne, le peuple se retrouve sur scène dans les comédies comme dans les tragédies et représente diverses catégories sociales ; lors de fêtes de village telle celle de *Louis XI* à la scène 1 de l’acte III par exemple. La didascalie décrit ainsi la situation à l’ouverture du rideau : « *Au lever du rideau, le tableau animé d’une fête de village : on danse sur le devant de la scène.* » Les didascalies ne sont pas le seul moyen employé par le dramaturge pour illustrer le monde et le mouvement, le personnage d’Olivier par exemple l’évoque également à la scène 2 du

---

<sup>481</sup> « Prenant acte de la démocratisation du savoir, les théoriciens des Lumières prennent compte de ce nouveau public, et défendent l’idée qu’il faut écrire pour le peuple. », F. Naugrette, *op. cit.*, p. 35. « Dans les 30 dernières années du siècle, avec l’accroissement de l’alphabétisation, le peuple envahit le parterre », *Id.*, p. 34-35.

<sup>482</sup> *Id.*, p. 35.

<sup>483</sup> Nodier, *op. cit.*, p.56.

même acte : « fête s'anime : / Allons ! riez, dansez ! Le roi le veut ainsi ; » On entend la foule dans une autre pièce, celle de *Marino Faliero*. Lors de la dernière entrevue de Faliéro et son épouse, le peuple se manifeste par des cris : « *(Il lui donne un dernier baiser ; dans le couvre du manteau ducal ; il place la couronne sur sa tête, et suis Verezza. Le tumulte s'accroît ; on entend retentir avec force : Faliéro ! Faliéro ! Grâce ! grâce !)* ». (Acte V, scène 5) Dans cette même pièce un bal est donné, c'est là encore l'occasion de mettre en scène un groupe de personnages, plus aisés : « *(Plusieurs personnes, pendant cette scène et la suivante, traversent le salon se promènent dans la galerie, s'arrêtent à des tables de jeu, ramasse de l'or ; enfin tout le mouvement d'une fête.)* » (Acte II, scène 7) et à la scène 8 de l'acte II : « *(On circule dans le salon ; on joue dans la galerie ; de temps en temps on voit Sténo, masqué, poursuivre la duchesse.)* » (Acte II, scène 8).

Dans *l'Ecole des Vieillards*, le bal est sujet à polémique ; Hortense insiste pour que Danville l'y accompagne :

HORTENSE.

Revenons à ce bal, et jugez mieux la chose. / Ce n'est pas un plaisir qu'ici je vous propose ; / Mais c'est une démarche, et voyez le grand mal / De passer pour affaire une heure ou deux au bal ! / Il faut faire sa cour voilà comme on prospère. / Mais vous, de vous placer vraiment je désespère.

DANVILLE.

Eh ! Ne me placez pas, madame, laissez-moi, / Heureux avec foule, y vieillir sans emploi [...].

HORTENSE.

Et bien ! Comme au spectacle, allez à cette fête ; / Pour moi, là, voulez-vous ? Venez, j'en perds la tête : / Que d'objets, que de gens inconnus jusqu'alors ! / Tous les ambassadeurs, des maréchaux, des lords, / Des artistes, la fleur de la littérature, / Des femmes ! Quel éclat, quel goût dans leur parure ! / Dieu ! les beaux diamants ! ... Et c'est ce soir, j'irai, / Oui, j'irai, nous irons monsieur... ou j'en mourrai.

Le personnage d'Hortense donne ainsi au spectateur une idée de ce que la scène du bal va donner et du type de personnes que l'on va trouver en scène. Le duc se prend lui aussi à rêver de ce bal où il aurait le plaisir d'y voir Hortense, il la voit admirée de tous : « Et la ville et la cour diront que tant de charmes, / Bien qu'ils soient tout-puissants, sont vos plus faibles armes. » La scène du bal arrive enfin au début de l'acte IV, les vers de Madame Sinclair confirment qu'il doit y avoir du monde en scène<sup>484</sup> : « Oui, l'on étouffe un peu, mais c'est un

---

<sup>484</sup> Dans la mesure des possibilités matérielles et financières.

beau spectacle ! » répond-t-elle à Hortense qui évoquait « ce chaos que l'on appelle un bal » et la « foule ».

Ainsi, ce bruit et ce mouvement que Delavigne a choisi d'intégrer à ces pièces traduit une certaine modernité qui l'éloigne de la tradition classique. La représentation des diverses classes de la société par les foules des pièces que l'on vient d'évoquer répond par ailleurs aux attentes du public de son époque. Delavigne plaisait à une partie de la société en particulier, ce que nous allons à présent développer.

## 2) A qui plaît Delavigne ?

Delavigne plaisait à la jeune génération en particulier. Ceci apparaît dans l'article du *Journal des Débats* du 8 juillet 1825 par exemple. Malgré la connotation péjorative de certaines allusions, cette affection que lui témoignent les jeunes est reconnue par l'auteur de l'article.

D'un autre côté le talent de M. C. Delavigne a jeté de bonne heure un vif éclat, ses succès ont été si nombreux ; tant de ses jeunes contemporains se sont associés par esprit de confraternité scolastique à ses triomphes prématurés ; une si honorable unanimité a présidé à son élection, que probablement, quand bien même il aurait été seul, sa réception eût suffi pour remplir la salle, d'ailleurs si petite, de l'Académie. La jeunesse, unie aux dons d'un esprit supérieur, relevée par la dignité du caractère, embellie par les grâces de la modestie, inspire un si vif, un si touchant intérêt<sup>485</sup> !

L'ironie du propos est perceptible par l'emploi des adjectifs « prématurés », « petite » ou des formules telles que « tant », « par esprit de », « si honorable unanimité », « si vif intérêt » ; ces emplois traduisent le caractère sceptique du critique qui n'approuve manifestement pas qu'un tel engouement ait pu être généré par le dramaturge de trente-deux ans ou qui aurait tout simplement préféré voir un autre auteur que Delavigne entrer à l'Académie, puisque c'est là l'objet de cet article.

La jeunesse du public fidèle à Delavigne l'a porté, jusqu'à ce que ces jeunes grandissent, et que leur goût naturellement évolue.

---

<sup>485</sup> *Journal des Débats*, 8 juillet 1825, p. 2.

Que l'auteur de l'article de 1825 considère que les jeunes contemporains étaient facilement impressionnables ou bien victimes d'un phénomène théâtral de mode<sup>486</sup>, on perçoit positivement « cette vogue dont il jouit depuis longtemps » dans *le Journal des artistes* de 1832 par exemple. L'article présente le public comme un renfort qui vient contrer la critique négative :

[...] cet ouvrage a le malheur de mécontenter et nos sévères et immobiles classiques, et ces hardis novateurs qui ont pris M. Hugo pour leur prototype. Mais le public répond aux détracteurs en accourant en foule à toutes les représentations, et en applaudissant avec enthousiasme.

Le succès de chaque pièce n'allait pourtant pas de soi et Delavigne devait prendre en compte les attentes de son public s'il voulait entretenir sa réputation. Il s'agit donc de considérer le fait de gagner son public comme un enjeu de taille.

### 3) Plaire au public, un véritable enjeu.

Quand on parle du public du théâtre français au XIX<sup>e</sup> siècle, on dit « le public », ou bien « le grand public<sup>487</sup> » ou encore « le grand public moyen<sup>488</sup> ». Il ne s'agit pas de plaire à quelques personnes, mais bien à un ensemble, au maximum de personnes, c'est-à-dire à tout le monde, c'est-à-dire à une génération. Ceci se traduit dans les études faites sur le XIX<sup>e</sup> siècle par l'emploi d'hyperboles et d'adjectifs. F. Naugrette explique en effet que

L'enjeu est de taille : accéder à la scène, au XIX<sup>e</sup>, c'est atteindre le grand public, toucher toutes les couches de la population, à la fois l'élite bourgeoise, qui a les moyens de financer assidûment les salles de spectacle, et le petit peuple analphabète, pour qui le théâtre, rendu accessible par l'existence de places bons marché, est un lieu de distraction et de culture<sup>489</sup>.

Les raisons pour lesquelles un auteur cherche à plaire au plus grand nombre sont multiples. L'auteur peut vouloir faire passer un message et le message passera mieux si la pièce plaît au public ; il peut, par ego, ne rechercher que la célébrité ; pour un certain nombre

---

<sup>486</sup> Cette mode passa : Sarcey emploie le terme de mode dans *Quarante ans de théâtre* : « Il est encore de mode aujourd'hui de blaguer Casimir, ce mort qu'il faut qu'on tue », *op. cit.*, p. 159 ; « Que de gens se sont dit, le soir, au sortir de la Comédie Française : – Ah ! si l'on nous donnait aujourd'hui un drame en vers qui, tout en étant à la mode du jour, eût cette puissante envergure, cette magnifique ordonnance, ces coups de théâtre si pathétiques et si brillants, comme nous nous récrierions d'admiration ! », *op. cit.*, p. 166.

<sup>487</sup> F. Naugrette, *op. cit.*, p. 75.

<sup>488</sup> Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, Ed. Belin, Paris, 1993, 192 p., 92.

<sup>489</sup> F. Naugrette, *op. cit.*, p. 75.

il est question d'argent, il faut que la pièce plaise pour que les représentations s'enchaînent et que les recettes soient bonnes. Le détail semble peut-être bien pragmatique au regard de la dimension artistique, mais cela concernait suffisamment Delavigne pour que l'on n'écarte pas la question financière de ses motivations<sup>490</sup>. Ceci est en effet évident lorsque l'on constate que l'achat de la Madeleine correspond à l'époque des premiers succès, tandis que la vente du domaine correspond à de moins bons revenus. On sait également qu'il entretenait toute sa famille, et qu'il fallait pour cela une source conséquente de revenus<sup>491</sup>. Ensuite, Delavigne n'avait pas vraiment l'étoffe du mégalomane, aussi il est peu probable qu'il ait recherché la célébrité pour la célébrité ; cependant, il est probable qu'il a persévéré pour son frère, puis pour Elisa ; pourquoi emporter l'adhésion du public, si ce n'était surtout pour leur plaire à eux. On a par ailleurs démontré grâce à l'article d'Odile Krakovitch que Delavigne s'est engagé dans la lutte contre la censure ; cet esprit combatif, il devait le mettre à profit également pour garder sa place sur les scènes de théâtre. Comme le décrit Louis Arzac,

[...] l'univers théâtral s'apparente à une place forte qui induit des stratégies de conquête chez les écrivains, en même temps que s'instruit, s'instille l'esprit de concurrence ; l'entregent, la surface sociale, la connaissance du milieu théâtral, directeur, comédiens, chefs de claques, comités sont autant d'atouts qui permettront non seulement d'être joué mais encore de s'imposer au public.

#### 4) Quel genre pour quel public ?

Les années 1820-1830 se révèlent extrêmement riches en terme d'évolution théâtrale. On peut cependant identifier quel genre plaisait à quel public en particulier. Arzac démontre que, contrairement à toute attente, la bourgeoisie donne encore ses faveurs à la tragédie. Contre toute attente parce qu'il rappelle que « Le drame romantique, en s'opposant résolument à la tragédie qui fut longtemps le chantre de la vieille l'aristocratie, aurait pu attendre le soutien de la bourgeoisie libérale. » Mais il affirme qu'

[...] il n'en fut rien, tant pour des raisons sociologiques que politiques. On aurait pu croire en effet que cette bourgeoisie, grande bénéficiaire de la Révolution, se plairait à galvaniser la révolution théâtrale par le drame romantique.

---

<sup>490</sup> Cf. Glaesener, « Autour des ballades de Delavigne, « Budget littéraire », avec une lettre de Delavigne à Ladvocat, *Revue d'Histoire littéraire de la France* (N°1), 1948, pp. 164-166.

<sup>491</sup> M. Fauchier-Delavigne, « La famille Delavigne aux Menus-Plaisirs », Chapitre VII, *Casimir Delavigne intime, op. cit.*, pp. 151-181.



Il explique alors qu' « installée, après 1830, aux affaires et au pouvoir surtout, elle se voit davantage héritière d'une classe – l'aristocratie – que du peuple qui fit la Révolution. » En conséquence, elle se contenta d'arbitrer le débat « tragédie contre drame », au profit de la première et au détriment du second. La raison en est également politique selon Arsac qui conclut de la sorte :

Enfin, et quoiqu'il s'en défende, le drame romantique, justement parce qu'il entend rendre compte du monde, a une vision politique. Or les cavalcades de l'histoire entraînent par voie de conséquence, des transes politiques, des complots, des renversements. Ces images ne renvoient en rien la stabilité dont la bourgeoisie libérale et ses partisans ont besoin désormais. La lutte entre la tragédie classique et le drame romantique peut donc en cacher une autre, pas moins fondamentale et polémique.

Ceci explique et justifie le fait que Delavigne ait commencé et continué sa carrière théâtrale en suivant le modèle de la tragédie classique, comme le montrent *les Vêpres* ou *le Paria*.

#### 5) Le goût bourgeois<sup>492</sup>.

On parle beaucoup du public bourgeois à l'époque de Delavigne parce que c'est la bourgeoisie montante qui constituait alors la partie la plus importante du public, c'est elle qui avait les moyens culturels et économiques de s'offrir fréquemment des places de spectacle et c'est elle qu'on appelait alors couramment « le peuple<sup>493</sup> ». F. Naugrette explique que ce public se vit par conséquent consacrer un genre théâtral, fait sur mesure, naturellement appelé le drame bourgeois où l'on mettait en scène essentiellement les divers états de la classe bourgeoise, par exemple le commerçant, l'avocat, le juge, le politique, le philosophe, le citoyen... On a vu que le public souhaitait être représenté en tant que groupe social, peut-être s'agissait-il ici d'une plus large acceptation du peuple. La bourgeoisie prit toute la scène avec ce genre né au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>494</sup> et se plut à se voir représenter dans ses individualités afin que chacun puisse s'identifier :

Ce qui permet au spectateur de s'impliquer dans le drame, ce n'est précisément pas l'invention d'une humanité universelle, ce n'est pas non plus la peinture d'un caractère pur ou d'un type éternel, mais celle d'un individu précis, possédant des caractéristiques physiques et un état civil. Certes, tout

---

<sup>492</sup> « Delavigne, lit-on, 'satisfait le public bourgeois 'juste-milieu'. Outre que satisfaire le public n'est pas déshonorant pour un homme de théâtre, il y a 'bourgeois' et 'bourgeois'. Certains tout de même sont intelligents, ont du goût et voient loin. D'autres sont ceux que le Richard de Delavigne appelle les 'bourgeois de cœur' », Michel Autrand, *op. cit.*, p. 185.

<sup>493</sup> F. Naugrette, *op. cit.*, p. 34.

<sup>494</sup> « C'est donc avant tout l'idée d'appartenance au corps social qui est à retenir », F. Naugrette, *op. cit.*, p. 48.

spectateur ne se reconnaît pas dans ce personnage extrêmement individualisé, mais il voit comment il serait susceptible d'agir s'il partageait sa condition<sup>495</sup>.

On pense immédiatement à une pièce comme *l'Ecole des Vieillards* par exemple, ou bien encore *Don Juan*, où Delavigne a pris soin de mettre en scène ce type d'individualités. Il exploite par ailleurs un certain nombre des valeurs bourgeoises telles que la vertu, notamment par ses personnages féminins : Néala (*le Paria*) par exemple, « fille d'un prêtre, d'un bramane ! » est « à l'hymen du fleuve en naissant destinée<sup>496</sup> », Mme Danville (*l'Ecole des Vieillards*) rejoint la campagne en fin de pièce pour rester fidèle à son mari ; l'adultère de la femme du doge dans *Marino Faliero* fit par ailleurs scandale. Delavigne vante aussi les mérites de la réussite individuelle, autre valeur chère à la bourgeoisie avec des personnages comme Idamore (*Le Paria*) ou bien Victor (*Les Comédiens*). Idamore quitte – du moins pour un temps – sa condition de paria et réussit à se faire accepter du groupe des soldats grâce à ses compétences de guerriers ; il réussit à devenir leur chef et gagne la confiance du roi, s'assurant ainsi une meilleure condition et opère pratiquement un changement de statut, qu'il ne doit qu'à lui-même. Victor quant à lui a travaillé dur pour composer sa pièce et doit gérer les aléas de la réception de sa pièce jusqu'à la représentation afin de gagner la main de celle qu'il aime.

Dans son ouvrage, F. Naugrette liste les différents sujets qui préoccupaient le public bourgeois. Nous pouvons les appliquer au théâtre de Delavigne ; il traite en effet de la faillite avec *l'Ecole des Vieillards*, où Madame Danville dépense tout l'agent de Monsieur Danville qui ose enfin le lui reprocher à la scène 5 de l'Acte II :

DANVILLE.  
Donnez donc vos dîners, madame, et donnez-les  
Sans nourrir à l'office un peuple de valets,  
Sans payer un cocher, et sans faire étalage  
D'un grand chasseur perché derrière un équipage.  
Ce carosse, à quoi bon ? que n'a-t-il pas coûté ?  
Qui vous force à l'avoir ?

Le devoir de l'amitié est incarné par le personnage de Bonnard dans la même pièce :

BONNARD.  
Que j'éprouve de joie, et que cette embrassade / A réchauffé le cœur de ton  
vieux camarade ! (Acte I, scène 1)

---

<sup>495</sup> F. Naugrette, *op. cit.*, p. 47.

<sup>496</sup> Acte I, scène 1.

ou bien par les amis-ennemis Lorédan et Monfort dans les *Vêpres siciliennes* :

MONFORT.

(*A Lorédan.*)

Jamais ressentiment ne fut mieux mérité.  
Pouvez-vous feindre encore d'ignorer mon injure ?

LOREDAN.

Qui vous a fait outrage ?

MONFORT.

Un perfide, un parjure,  
Un infidèle ami, que j'avais mal jugé,  
Qui déchire la main dont il fut protégé,  
Qui sous de faux dehors à mes yeux se déguise,  
Abuse des secrets surpris à ma franchise,  
Qui me perce le sein des plus sensibles coups,  
Qui me trahit, me tue ; et cet ami, c'est vous ! (Acte II, scène 4)

Cette amitié rend la tragédie complexe, les deux héros étant chacun dans un camp opposé et tous deux amoureux d'Amélie. Ils ne peuvent se résoudre cependant à s'affronter de front et laisse au combat le hasard de faire tomber Montfort en premier et à la fin de la pièce Lorédan lui demande, tandis que son ami expire, de lui pardonner avant de se suicider.

Quant aux valeurs familiales, elles sont criantes dès le titre de *La Fille du Cid* ; le terme « famille » y revient plusieurs fois, notamment à la scène 4 de l'acte II :

FANES

Ah, ma fille,  
Ce titre a pu deux fois t'unir à ma famille

Elvire manifeste une réelle fierté vis-à-vis de la famille dont elle est issue, comme le montre un extrait de la tirade de la scène 2 de l'acte I lorsqu'elle cherche à impressionner l'ennemi :

Moi, reine ? je le suis :

(*Montrant les diamants.*)

Voilà mon diadème.

[...] Pour l'honneur de ma double famille,  
Pour Gormas et Laignez, moi la petite-fille  
Du Gormas dont le bras vous a vingt fois défaits,  
De ce Diègue Laignez, qui par mille hauts-faits,  
Maure, fut dans son temps l'épouvante du Maure,  
Moi, la fille du Cid qui les surpasse encore [...].

Et le père n'est pas peu fier :

LE CID

Tu l'entends Ben Saïd ?

Le Cid évoque par ailleurs le souvenir de son épouse à la scène 1 de l'acte III :

LE CID

Elvire, il est passé le temps où mon regard  
Voyait aussi l'espoir lui sourire au départ,  
Quand ta mère, si lente à m'attacher mes armes,  
Accusait mon ardeur d'insulter à ses larmes.  
Qui m'eût dit qu'avant moi cette fleur tomberait ?  
L'heureux Cid, qui jadis pour vaincre se parait,  
Depuis qu'en l'attendant sa Chimène sommeille [...].

Si Elvire est un personnage féminin fort, plus charismatique que Rodrigue, elle n'en est pas moins privée de son statut d'enfant :

LE CID

Comment l'as-tu séduit ? par quel charme... mais quoi ! ...  
Ton front sans ornements m'a répondu pour toi.  
Elvire, qu'as-tu fait ?

ELVIRE

La reine de Valence  
a donné sa couronne.

LE CID

Enfant, quelle imprudence ! (Acte I, scène 6)

Ce qui justifie la dimension tragique de la fin de la pièce :

ELVIRE

Ranime-toi, mon père, au cri de mes douleurs !  
Mon père !...

Ainsi Delavigne traduit-il l'importance de la famille au théâtre, et fait d'une pierre deux coups, le sujet plaisant aux bourgeois et lui tenant personnellement à cœur, lui qui était si proche de sa famille.

6) Le « juste-milieu » pour plaire à tous les milieux.

Les études plus actuelles sur le drame romantique évoquent la situation particulière de Delavigne et le rôle qu'il a joué dans l'évolution du théâtre. On considère qu'il est venu

rénober la tragédie<sup>497</sup> et que son succès est dû à son art du compromis<sup>498</sup>. Plaire au public des années 1820-1830 était pourtant loin d'être gagné d'avance, et Gengembre comme Ubersfeld emploient le verbe « savoir » pour expliquer la façon dont Delavigne est parvenu à toucher son public. Ubersfeld explique que « L'une des raisons de son succès est évidemment qu'il ne choque aucune bienséance, mais c'est aussi qu'il trouve toujours le thème et l'idée capables d'émouvoir à tel moment la majorité<sup>499</sup> », elle ajoute qu'

[...] il sait épouser à tout instant le mouvement même de son siècle : 'il rallie le grand public moyen, dont il acquiert la confiance et qu'il touche à coup sûr pour savoir ce qu'il peut au juste lui demander d'intelligence et d'émotion', estime René Jasinski. Sa réussite permet à Hugo de penser que le moment du théâtre en vers n'est pas encore passé<sup>500</sup>.

Gengembre revient sur la difficulté de satisfaire pareil public, il donne notamment des raisons d'ordre politique :

Pourtant, la Restauration (ainsi que la monarchie de Juillet) est dominée par l'emprise de la politique sur le théâtre, qui se traduit principalement par les cabales et les réactions d'un public fort apte à repérer la moindre allusion. Dès lors, les auteurs comiques bourgeois se trouvent devant une double contrainte : ne pas déplaire à un public socialement homogène mais politiquement divisé (conservateurs, libéraux, progressistes); savoir trouver le juste milieu qui réconcilierait le temps d'un spectacle ce public et la pièce et, ce faisant, traiter des thèmes d'actualité<sup>501</sup>.

Pour Sylvain Ledda, « à partir de 1819, Delavigne se met au diapason des goûts de son temps et représente des épisodes historiques » ; pari réussi comme le confirme Stéphane Arthur<sup>502</sup>, qui attribue le succès de Delavigne à son excellente compréhension des émotions de l'opinion publique.

---

<sup>497</sup> Ubersfeld, *op. cit.*, p. 92.

<sup>498</sup> Un « génie du compromis » pour Gengembre, *Le théâtre français au 19<sup>e</sup> siècle (1789-1900)*, Armand Colin Editeur, Paris, 1999, 350 p., p. 97.

<sup>499</sup> Ubersfeld, *op. cit.*, p. 92.

<sup>500</sup> Ubersfeld, *Id.* Gérard Gengembre : « Dans ce contexte, le dramaturge le plus célèbre est Casimir Delavigne. Son succès vient de ce qu'il ne heurte aucune bienséance tout en sachant trouver le sujet qui plaît à tel moment à la majorité du public. Génie du compromis, il s'inscrit dans une perspective libérale et patriotique (*Les Vêpres Siciliennes*, 1819). [...] Il s'intéresse aussi au romantisme, proposant même une version optimiste d'*Hernani* avec *Don Juan d'Autriche* (1835). Il offre ainsi l'exemple d'un théâtre du juste milieu, en harmonie avec les goûts du public moyen, maintenant l'équilibre entre la tradition renouvelée et les audaces de la nouvelle école. », Gérard Gengembre, *op. cit.*, p. 97.

<sup>501</sup> Gengembre, *op. cit.*, pp. 94-96.

<sup>502</sup> Stéphane Arthur, Actes du colloque *Casimir Delavigne en son temps*, Poésie et politique dans les *Messéniennes*, *op. cit.*, pp. 35-45.

## 7) Shakespeare bien dosé.

M. Duviquet apprécie dans *les Enfants d'Edouard*, dont il propose un examen critique, le fait que Delavigne ait adapté Shakespeare sans pour autant tomber dans l'horreur, contrairement à d'autres auteurs :

Le goût de Monsieur Casimir Delavigne est sûr, et le poète français connaît son public. Il s'est bien gardé de le promener pendant 14 ans, ou, ce qui est encore pis, pendant 3 heures dans ce labyrinthe de crimes et d'horreurs. [...] Et l'on convient que la tragédie se nourrit de crimes ; mais est-ce une raison qu'elle s'en assouvisse jusqu'au dégoût<sup>503</sup> ?

On a déjà parlé de l'influence qu'a pu avoir Shakespeare sur le théâtre de Delavigne ; nous aimerions ajouter ici que le fait d'avoir ajouté à son théâtre des accents shakespeariens était une façon de s'ajuster au goût de son époque. C'est la raison pour laquelle Autrand dit dans son article « Delavigne et Shakespeare » que certaines pièces, comme *les Enfants d'Edouard* par exemple, ont leur place dans l'histoire du goût théâtral français. Dans cet article il s'intéresse également à ce public de l'époque et rappelle que « L'apport shakespearien chez Delavigne ne doit pas non plus faire oublier une autre fidélité, capitale au théâtre : la fidélité à un public donné. » On aurait tendance à envisager d'abord la fidélité du public à un dramaturge donné ; on peut tout à fait inverser le point de vue et considérer la fidélité d'un dramaturge à un public donné. C'est exactement le cas de Delavigne et c'est ce qu'Autrand explique : « Si les créateurs peu à peu se sont rapprochés de Shakespeare, c'est aussi peu à peu que les spectateurs pouvaient l'apprécier. Le public fait les créateurs plus que les créateurs ne font le public ».

## 8) Le public et le goût vus par Delavigne.

La pièce de Delavigne à dimension métatextuelle – *Les Comédiens* – ne se contente pas de faire la satire des coulisses du théâtre, comme le fait remarquer Isabelle Moindrot, « S'il peint le monde du théâtre, c'est aussi la société de son temps qu'il entend railler et corriger ». Aussi la pièce propose-t-elle une réflexion sur la réception du public, le succès dans cette société et le goût de l'époque.

---

<sup>503</sup> Duviquet, « Examen critique des *Enfants d'Edouard*, op. cit., p. 402.

Le public se manifeste à travers certains vers comme les suivants : « ils sifflent sans égard, dès qu'ils sont mécontents, / A quoi servira donc qu'on ait des sentiments ? » et le personnage de Granville de répondre : « Le public, dont l'arrêt punit ou récompense, / S'informe comme on joue, et non pas comme on pense » ; Blinval déclame alors : « Monsieur, depuis vingt ans je soutiens qu'il a tort. » (scène 6 acte I)

On sait que le dramaturge avait tout à fait conscience des compromis qu'il devrait faire pour plaire à ce public et faire des vers à son goût, ce qu'il assumait, ces vers le prouvent : « Mon cher au goût du jour nous devons nous soumettre, / Et le siècle en riant croirait se compromettre. » Le dramaturge exprime par ailleurs cette idée dans sa tragédie *Une famille au temps de Luther* : « Des deux côtés voilà qu'on me soupçonne, / Soyez donc modéré pour ne plaire à personne » (Acte 1 scène 5) Dans l'examen critique de la pièce, Evariste Dumoulin reconnaît que « M. Casimir Delavigne a réussi, sans que la raison, les règles de l'art et le bon goût puissent contester les nouveaux suffrages qu'il a recueillis ».

Certains vers sont de petites piques qui visent les mauvaises critiques ; Granville lance ainsi : « Pour ces penseurs profonds le rire est trop bourgeois », tandis que Belrose reconnaît que « De nos jours la morale est beaucoup plus sévère ». Les personnages ne se contentent pas de constater, ils interrogent la salle : « Nos aïeux, au théâtre oubliant leurs travaux, / Pour aimer plus à rire étaient-ils moins moraux ? » demande Granville<sup>504</sup>. Dans *Quarante ans de théâtre*, Sarcey faisait remarquer que les comédiens devaient offrir à dîner pour s'assurer des rôles<sup>505</sup>. Delavigne critique ce procédé ouvertement dans sa pièce, avec une variante pour les auteurs ; dans les deux cas, il s'agit de débiter ; puisque Victor est un jeune auteur et que Sarcey parle longuement des comédiens qu'il souhaite aider :

L'auteur chez qui l'on dîne est sûr d'un grand succès ; / Qui dîne avec son juge a gagné son procès : / Tout s'arrange en dînant dans le siècle où nous sommes, / Et c'est par les dîners qu'on gouverne les hommes. (Acte I, scène I)

Isabelle Moindrot attire par ailleurs notre attention sur le fait que « Delavigne a pris soin de l'[le public]intégrer à sa pièce, de part et d'autre de son œuvre. Et c'est à lui, qu'en jeune auteur inquiet du succès de son œuvre, il s'adresse, comme à son juge<sup>506</sup> » : le « public

---

<sup>504</sup> Acte I, Scène 7 ; il ajoute : « Mais notre goût exquis, mortel aux grands talents, / N'ouvre qu'un cercle étroit à leurs pas chancelants. »

<sup>505</sup> Sarcey, t. 1, *op. cit.*, pp. 298-299.

<sup>506</sup> Moindrot, *op. cit.*, p. 258.

réel » est celui à qui le comédien s'adresse lors du prologue, le « public de la pièce interne » est celui que Victor doit séduire par sa pièce.

#### 9) Le public s'est-il trompé ?

Prosper Poitevin s'étonne dans l'examen critique de *Don Juan* que les pièces de Delavigne soient la cible de la critique alors que le public lui est favorable ; il s'interroge par conséquent sur la capacité de jugement du public.

Chose étrange ! De tous les auteurs dramatiques, M. Casimir Delavigne est depuis quinze ans celui que la critique attaque avec le plus d'obstination, et celui que de son côté le public soutient avec le plus de constance. Il n'est pas un seul de ses ouvrages qui n'est pas obtenu au théâtre un succès éclatant, et pas un seul non plus dont le mérite et les qualités les plus incontestables n'aient été, de la part de presque tous les journaux, l'objet d'une foule d'attaques toujours vives, souvent passionnées, et la plupart du temps injustes<sup>507</sup>.

Il se demande quelle est la cause de l'affection du public, il parle même de « prédilection » pour Delavigne, et il aimerait savoir quelle est la source de l'antipathie mal déguisée de la critique pour cet homme brillant qui est parvenu à s'inspirer des immortels Corneille, Molière, Racine et Shakespeare. Nous pensons que l'intelligence de Delavigne est d'avoir su analyser les attentes de son public et d'avoir accepté de lui donner ce qu'il attendait, de sorte que public et dramaturge se sont entendus sur le même terrain. Ceci demandait de faire des compromis or on parle bien de « l'art du compromis » ; une habitude chez Delavigne qui, avant de négocier avec les attentes du public, devait négocier avec les avis de ses proches. Quant à la critique, elle trouva en Delavigne de quoi alimenter ses articles parce que cette position juste-milieu avait beau sembler neutre, Delavigne l'avait choisi aussi bien qu'un auteur qui aurait choisi de n'être que romantique et ce choix artistique voire politique, comme n'importe quel choix, ne pouvait satisfaire tout le monde. Ensuite, le fait que Delavigne donne au public ce qu'il attendait n'était pas considéré comme une prise de risque suffisante et certains en voulaient probablement à un succès que l'on jugeait facile<sup>508</sup>, alors qu'il était pensé. Cela paraît plus artistique et plus génial de ne pas suivre les désirs de la

---

<sup>507</sup> Prosper Poitevin, « Examen critique de *Don Juan d'Autriche* », *œuvres complètes* de Casimir Delavigne, Librairie Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, Paris, 1877, pp. 593-602, p. 601.

<sup>508</sup> Patrick Berthier cite à ce sujet le *Manifeste contre la littérature facile* de Nisard, « Le juste milieu en littérature », Chapitre V, II, 1, *La presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de juillet (1830-1836)*, Editions universitaires du Septentrion, Atelier national de reproduction des thèses, Lille, 1997.



masse. Au final, on s'acharnait sur Delavigne comme on s'acharnerait aujourd'hui sur un *best-seller* par exemple. Ensuite, Delavigne n'était pas un cas isolé, même si les raisons en étaient différentes, Hugo était tout autant une cible des critiques, comme le prouve F. Naugrette : « Comme souvent avec Hugo, la pièce est applaudie par le public et est éreintée par la presse<sup>509</sup> ».

Il semble que pour Poitevin, les bravos de la foule suffisent à faire de Delavigne un excellent dramaturge ; il énumère donc ses succès et pose des questions rhétoriques en faveur de Delavigne ; *Don Juan* est une pièce tardive de Delavigne, aussi Poitevin peut-il faire un bilan et commenter la carrière de Delavigne :

Le public se serait-il par hasard trompé, en accueillant, dans leur nouveauté, de ses bravos unanimes, *les Vêpres, les Comédiens, le Paria, l'Ecole des Vieillards, Marino, Louis XI et les Enfants d'Edouard* ? Serait-ce à son mauvais goût ou à son ignorance qu'il faudrait attribuer le succès de chacun de ses ouvrages, et n'est-ce enfin que par suite d'une première erreur qu'il les salue encore quand il les revoit comme de bons vieux amis<sup>510</sup> ?

Tout dans ces propos cherche à montrer qu'il a bien fallu du talent à Delavigne pour entretenir sa réputation et que chaque pièce soit un succès en salle. La comparaison « comme de bons vieux amis » fait de Delavigne un auteur extrêmement familier et sous-entend que ses pièces sont intégrées à la culture française, et ce, de son vivant. Poitevin pense en effet que le public ne se trompe pas ; au contraire, il serait « le meilleur des juges ». S'il n'analyse pas à la manière des rhéteurs, il ferait preuve d'instinct :

Non, le public ne se trompe pas aujourd'hui et ne s'est pas trompé autrefois ; en matière dramatique il est doué d'un merveilleux instinct, d'un goût sûr, d'une raison qui presque jamais ne se fourvoie : incapable sans doute d'analyser à la manière des rhéteurs les beautés et les défauts d'un ouvrage, nul n'est plus habile que lui à les sentir ; livré à lui-même c'est, sans conteste, le meilleur de tous les juges ; étranger à toute coterie, libre au théâtre de tout esprit de parti, il porte avec une entière indépendance des jugements sans appels, et il sait au besoin casser les arrêts d'une critique élogieuse ou jalouse, et faire respecter ses propres décisions, qui seules acquièrent force de loi. Quiconque sait lui plaire et l'intéresser est sûr de réussir, car tout ce qu'il vient chercher au théâtre c'est de l'intérêt et de l'amusement ; et quelle que soit la forme de l'ouvrage qui réunit ces deux

---

<sup>509</sup> F. Naugrette, *op. cit.*, p. 172.

<sup>510</sup> Prosper Poitevin, *op. cit.*, p. 601. « Comment s'étonner qu'avec un talent si fécond en ressources, chacun de ses ouvrages soit pour l'auteur une nouvelle occasion de triomphe ? », Poitevin, « Examen critique d'*Une famille au temps de Luther* », t. III, *op. cit.*, pp. 74-78, p. 78.

conditions, à quelque genre et à quelque école qu'il appartienne, il applaudit, sans savoir à qui ses applaudissements s'adressent [...] <sup>511</sup>.

Le public est-il véritablement « libre de parti » ? Cela est tout de même assez contestable si on considère que le milieu d'où vient le spectateur et l'éducation qu'il a reçue influencent son choix ; or comme le dit Florence Naugrette, les distinctions qui attribuent à un théâtre donné un public donné sont « de principe ». Elle explique que dans la réalité, « Au théâtre, les classes sociales se mélangent, même si, dans les architectures à l'italienne, les aristocrates restent à l'écart dans les loges <sup>512</sup> ». Peut-être faut-il considérer ici que parce que le public est un mélange social, son approbation n'est pas définie d'avance, et en cela, il est libre. A ce sujet F. Naugrette montre que le public, notamment après 1793, n'est pas que le réceptacle du didactisme qu'on lui propose au théâtre :

[...] le public garde une certaine liberté d'interprétation, et le sens des pièces échappe parfois au vouloir-dire des dramaturges selon la manière dont les œuvres sont reçues dans les salles : applaudissement, commentaires, invectives, brouhaha <sup>513</sup>, bons mots, infléchissent parfois considérablement le sens des textes. D'autre part, le public, qui par son chahut s'élève parfois au rang de véritable censeur, peut empêcher une représentation ou imposer au contraire une pièce interdite <sup>514</sup>.

La fusion salle-scène fait participer le spectateur qui reçoit la pièce et la commente avec une immédiateté qui rend particulier ce type de réception puisque le devenir de la pièce dépend de lui.

Il faut donc lui plaire et l'intéresser sans blesser la vraisemblance, « car tout ce qu'il vient chercher au théâtre c'est de l'intérêt et de l'amusement <sup>515</sup> » et si c'est réussi, l'auteur l'aura emporté quelle que soit son école, quels que soient le genre et la forme de son œuvre. Selon Poitevin c'est la pièce et le plaisir qu'elle procure que le public applaudit, plutôt que l'auteur, qu'il ne connaît pas toujours. Il assure donc que même si l'auteur n'avait pas été Casimir Delavigne, le public aurait malgré toujours aimé *Don Juan*. Là encore, ceci est contestable. S'il est vrai que le goût évolue et que l'on peut être déçu par l'œuvre d'un auteur que l'on aime, on peut difficilement dire qu'un public fidèle à un auteur va lui jeter des tomates si son œuvre n'est pas aussi réussie que les précédentes. C'est probablement le

---

<sup>511</sup> Prosper Poitevin, « Examen critique de *Don Juan d'Autriche* », t. 2, *op. cit.*, pp. 601-602.

<sup>512</sup> Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, *op. cit.*, p. 34.

<sup>513</sup> Voir aussi à ce sujet Nodier, « Examen critique de *Marino Faliero* », *op. cit.*

<sup>514</sup> F. Naugrette, *op. cit.*, p. 53. Voir aussi l'anecdote du Prologue des *Comédiens* racontée par Odile Krakovitch, *op. cit.*, p. 149.

<sup>515</sup> Poitevin, « Examen critique de *Don Juan d'Autriche* », *op. cit.* p. 601-602.

nom de Delavigne qui attira les spectateurs à la représentation de *Don Juan*. Charles Nodier confirme cela dans l'examen critique de *Marino Faliero*, sans pour autant déprécier l'auteur dont les succès sont « grands et justes » :

[...] et il faut convenir d'abord qu'il tire une grande partie de son importance du nom de l'auteur, que de grands et justes succès ont placé au premier rang des écrivains de ce temps qui font autorité, et dont l'exemple impose des règles ou justifie des licences<sup>516</sup>.

On allait vers un théâtre bien plus romantique, si l'on aimait encore Delavigne, c'était peut-être par nostalgie et par fidélité et il était confortable de savoir ce à quoi s'attendre, en témoigne un article de la *Revue de Paris* cité par Patrick Berthier dans sa thèse<sup>517</sup>, où on peut lire : « Casimir Delavigne plaît d'abord à une 'classe moyenne' de public qui aime venir au théâtre en sachant d'avance à quoi s'attendre<sup>518</sup> ».

La voix de Poitevin n'était certainement pas à acheter, il conclut en qualifiant ce « drame » de « touchant et passionné », et de « comédie si neuve et si originale ».

#### 10) Du bon et du mauvais goût du siècle.

Poitevin aborde la question du goût dans l'examen critique d'*Une famille au temps de Luther*. Le critique trouve que Delavigne a fait preuve de témérité en décidant d'exclure l'amour comme thématique dans cette pièce, surtout en ce siècle où les passions étaient à l'honneur. Cet ouvrage qu'il qualifie de « simple » et « sévère » devait donc faire ses preuves, et il a réussi, Poitevin félicite donc Delavigne. Il félicite également le public qui a su faire preuve de bon goût en admirant cette œuvre et explique que la couleur antique de cette pièce aurait pu être un handicap, et est pourtant preuve du bon goût du public qui a pu l'apprécier. Le poète en effet aurait dû craindre « qu'habitué aujourd'hui à des émotions communes et vulgaires, le parterre ne lui tint pas compte du mérite et de la hardiesse de son œuvre. »

G. Zaragoza dans les actes du colloque de Rouen cite justement Poitevin :

On a souvent répété que M. Casimir Delavigne entait prudemment ses succès sur des idées auxquelles il savait acquises d'avance les sympathies de

---

<sup>516</sup> Nodier, *op. cit.*, p. 55.

<sup>517</sup> *La presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de juillet (1830-1836)*, Editions universitaires du Septentrion, Atelier national de reproduction des thèses, Lille, 1997.

<sup>518</sup> B. N. compte-rendu du 24 avril 1836, pp. 268-271, Patrick Berthier, *op. cit.*, p. 459.

la foule<sup>519</sup> et qu'il n'osait jamais au théâtre que ce qu'on peut y oser sans péril.

Poitevin dit par ailleurs que : « A ces accusations étranges un autre se serait empressé de répondre par une préface ; M. Casimir Delavigne a mieux aimé répondre par deux ouvrages<sup>520</sup> ».

Il lance alors cette admirable antithèse : « M. Casimir Delavigne ose au théâtre tout ce qu'on peut y oser avec convenance ». Il se protège du mauvais goût par « un goût sûr » et « une profonde connaissance de la scène ». Même si le siècle applaudit le mauvais goût, la raison le blâme et la raison est universelle. Il trouve que certes, il faut prendre des libertés, mais pas trop, sinon cela revient à « s'abandonner sans frein à ses capricieuses et bizarres inspirations ». « Il est beaucoup plus commode », convient-il, « de se faire un rapide renom par la bizarrerie et l'incohérence des conceptions, par l'âpreté et la sauvagerie du style, que de se distinguer par des œuvres dont le fond soit simple et la forme noble et sévère ». Poitevin pense que la conception de l'œuvre doit être laborieuse, et en cela Delavigne est le modèle parfait. Il accuse directement les partisans de la nouvelle école : « et ceux qui proclament la nécessité d'une réforme complète au théâtre trahissent, selon nous, à leur insu, le secret de leur impuissance ». Ce dégoût fasse au mauvais goût de la masse était tout aussi visible au siècle précédent. F. Naugrette nous indique en effet que

Dans les trente dernières années du siècle, avec l'accroissement de l'alphabétisation, le peuple envahit le parterre, ce qui désole la critique, qui regrette la détérioration du goût général sous son influence, jugée désastreuse<sup>521</sup>.

Poitevin précise cependant que Delavigne ne s'est pas pour autant plié à toutes les règles de la tragédie. « Mais il a respecté ce qu'il n'est permis à personne de violer : il a donc usé de son droit de poète sans en excéder les limites ». L'enjeu d'*Une famille au temps de Luther* était de montrer « le duel entre deux croyances rivales, entre deux fanatismes haineux et implacables<sup>522</sup> ». Casimir Delavigne a relevé le défi sans avoir recours à « des effets multipliés de scène, par le choc des événements et des situations », il a eu recours à des moyens « simples et naturels ».

Pour Poitevin, le dénouement de cette pièce est « un des plus dramatiques et des plus

---

<sup>519</sup> Gautier, par exemple, faisait partie de ceux qui pensaient que c'était là un succès facile.

<sup>520</sup> *Les Enfants d'Edouard* et *Une Famille au temps de Luther*.

<sup>521</sup> F. Naugrette, *op. cit.*, pp. 34-35.

<sup>522</sup> Poitevin, « Examen critique d'*Une famille au temps de Luther* », *op. cit.*, p. 76.

terribles peut-être qui soient peut-être au théâtre<sup>523</sup> ». Delavigne suscite l'émotion simplement par la peinture qu'il fait des caractères et des sentiments de façon nuancée. « La raison aux prises avec le fanatisme devait succomber, et en effet elle succombe ; mais voyez l'art merveilleux avec lequel M. Casimir Delavigne prépare et amène sa terrible catastrophe<sup>524</sup> ». Le critique donne ensuite des exemples dans le texte. Delavigne est un auteur qui fait preuve de « tact ». La scène de réconciliation est selon Poitevin une « scène neuve au théâtre », elle est pourtant, dit-il, « d'une simplicité et d'une beauté tout à fait antiques ». Il s'exclame alors : « Quelle richesse de détail, quelle ravissante poésie ! ». Selon lui, dans cette pièce

[...] se trouvent réunies toutes les qualités qui caractérisent le beau talent de M. Casimir Delavigne : une grande sagesse de conception, un sentiment exquis des convenances, une merveilleuse flexibilité de style, une raison toujours élevée, et pour tout dire enfin, un esprit si franc et si vrai, qu'il n'est autre chose que la raison parée et embellie<sup>525</sup>.

La position de Poitevin dans cet article est sensiblement classique, puisqu'il a tout particulièrement apprécié le fait de retrouver la tradition antique dans la facture de la pièce ; il rejoint l'avis de Duviquet dans la mesure où, comme lui, il apprécie la mesure avec laquelle Delavigne a mis en scène l'horrible intrigue. Il semble que le « mauvais goût » et la « nouvelle école » soient associés chez Poitevin. Ce mauvais goût plaît cependant à un certain nombre... Le public de l'époque semble lui aussi pris entre les genres et on lui prête en fonction un bon ou mauvais jugement ; qu'il applaudisse à une pièce jugée « bizarre », au style « sauvage », plutôt que « simple » et « sévère », et Poitevin y verra de la bêtise. Sans aller jusqu'à parler de « public juste-milieu » cela ne paraît pas invraisemblable que le public ait pu apprécier tout à la fois des pièces comme celles de Delavigne ou plus marquées encore par le romantisme naissant.

## 11) Politique et goût théâtral.

Suite à la rencontre de sa future épouse, Elisa, Delavigne créa *la Princesse Aurélie*, pièce qui n'eut pas le succès escompté. La préface de la pièce fut rédigée dans une tonalité quelque peu désolée, le public n'ayant manifestement pas compris les intentions de l'auteur. Le public, qui connaissait alors bien Delavigne, s'attendait à ce que la pièce fasse référence

---

<sup>523</sup> *Id.*

<sup>524</sup> *Ibid.*

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 78.

au gouvernement en place et ait donc une portée politique. Ce n'était pas le cas et beaucoup en furent déçu. Cette déception, marquée par une pièce pourtant fort jolie qui fut complètement boudée, montre par contraste que Delavigne, la plupart du temps, devait faire dans ses pièces des allusions politiques. Delavigne soutenait la monarchie de Juillet ; sa force est d'avoir été capable de faire référence à l'actualité dans ses pièces et d'être compris par son public alors que les sujets de ses œuvres se situaient dans d'autres espaces-temps. Autrand affirme ainsi par exemple que « Dans la scène VI de l'acte I Delavigne met dans la bouche de Buckingham quelques vers sur le peuple qui stigmatisent le suffrage censitaire et avertissent de la menace révolutionnaire » ; il cite les vers suivants pour illustrer son propos :

Le peuple, sans raison, deviendra leur soutien [des députés élus].  
Je sais que tout ceci ne le regarde en rien,  
Pour avoir un avis, il n'est baron ni comte ;  
Mais c'est un spectateur dont il faut tenir compte.  
Acteur, il est terrible<sup>526</sup>.

Les vers de Delavigne étaient loin d'être anodins et avaient un impact certain sur le public ; Autrand parle même d' « effet d'actualité, effet politique saisissant » et il en conclut qu'avec Chénier et Lemercier, Delavigne avait « une présence politique supérieure à bien des romantiques<sup>527</sup> ».

Ces allusions à l'actualité que le public était capable de saisir et qu'il appréciait tout particulièrement sont la preuve d'une connivence entre Delavigne et son public ; elles expliquent aussi pourquoi ses pièces n'eurent pas le même écho par la suite, une fois cette actualité « périmée ».

La dimension politique des pièces de Delavigne est perceptible dès la toute première, *les Vêpres siciliennes*. Isabelle Moindrot associe d'ailleurs d'emblée la tragédie au gouvernement de l'époque lorsqu'elle montre que *les Vêpres* sont à l'image de la Restauration : « On aperçoit derrière elle les flammes sanglantes de la Révolution et de la guerre civile, son aspect rappelle l'austère vigueur des années impériales, mais elle annonce les 'ingénieux artifices' du théâtre à venir<sup>528</sup>. » C'est le sujet de la pièce, plus que la forme, puisque Delavigne respecte les règles de la tragédie classique, qui donne cette impression.

---

<sup>526</sup> Autrand, *op. cit.*, p.185.

<sup>527</sup> « Un souffle politique contemporain passe. », *op. cit.* p. 187.

<sup>528</sup> Moindrot, *op. cit.*, p. 229.

La pièce eut un grand succès, l'une des raisons est qu'elle « La pièce cristallise en effet des passions collectives ». Moindrot explique en effet que

La saison 1819-1820 avait fait des 'Vêpres siciliennes' un véritable sujet théâtral, représentant, sur le mode tragique ou parodique, la crise de la société française au sortir de la Révolution et de l'Empire, et son aspiration au renouveau de l'expression dramatique. [...] à travers l'évocation de ce moment historique s'exprime l'une de hantises les plus fortes d'un siècle périodiquement secoué de révolutions, de révoltes et de répressions dont la récurrence ravivait toujours les traumatismes passés. [...] Delavigne laisse les spectateurs en suspens, les abandonnant à leurs contradictions<sup>529</sup>.

Moindrot emploie une expression forte pour parler de la génération de Delavigne, génération qu'elle « enfant meurtrie de la Révolution ». Né pendant la Terreur, il est en effet de la génération qui ne l'a pas vécue, mais qui doit reconstruire après tant de désordre. Depuis *les Messéniennes*, Delavigne est une voix ; il n'est donc pas surprenant qu'il ait choisi une révolution pour son intrigue, ni que le public ait apprécié pareille *catharsis*.

Plus tard, aux heures du drame romantique, on s'attendait toujours à trouver au théâtre des échos à la société actuelle, on souhaitait même que les nouvelles formes théâtrales soient en concordance avec les mutations qu'a subies la société<sup>530</sup>.

On constate par ailleurs un regain d'intérêt pour le passé national lors de la première moitié XIX<sup>e</sup> siècle ; on ressentait alors « la nécessité de trouver à la Révolution des légitimations anciennes et au régime républicain (puis impérial) des modèles éloignés<sup>531</sup> » ; ceci explique le succès de *Messéniennes* et de pièces comme *les Vêpres*.

## 12) Evolution du public et changements de goût.

Lorsque *Marino Faliero* fut porté à la scène, le goût du public n'était plus le même que celui du *Paria* par exemple. La pièce fit beaucoup parler d'elle en raison de ce changement qui la fit représenter au théâtre de la Porte-Saint-Martin, temple du mélodrame. Nodier salue d'ailleurs le changement de genre effectué par Delavigne, changement qui constitue pour lui une force de la pièce : Casimir Delavigne avait l'habitude de suivre scrupuleusement les règles de la tragédie et il a fait pour *Marino Faliero* un choix différent,

---

<sup>529</sup> *Id.*, p. 238.

<sup>530</sup> Arsac, *op. cit.*, p. 38.

<sup>531</sup> F. Naugrette, *op. cit.*, p. 56.

comme pour s'en « affranchir tout à coup », en puisant son sujet dans une source « suspecte à l'école », en « lui imprimant une physionomie insolite, en et le soumettant à ce cortège d'accessoires que notre classicisme répudie encore » dit Nodier ; il en conclut qu' « Il y a là deux choses<sup>532</sup> qui plaisent à l'esprit de l'époque, et qui sont par conséquent de nature à faire une profonde impression sur tout le monde<sup>533</sup> ». Il demande ensuite : « ce sont deux émancipations, deux libertés acquises, et quel cœur ne palpite aujourd'hui à de pareilles idées ? ».

En parlant de la claque, Nodier laisse entendre que l'on pouvait influencer le goût du public. A l'époque, il était courant de payer des gens pour applaudir et lancer une pièce. Indicateur trompeur, du moins pour ce qui est de la première représentation. Pourtant, Nodier affirme que les « applaudisseurs gagés » n'étaient pas à l'origine du succès de la pièce. Il précise que même si on y avait eu recours (ce qu'il ne sait pas), c'était une insulte au bon goût du public car pour cette pièce, cela n'avait pas été nécessaire, le succès était en effet mérité, ces faux applaudissements n'étaient donc qu'« une précaution inutile ».

Les applaudisseurs étaient partout, et le silence curieux de l'attention émue suspendait seul les applaudissements. C'est un triomphe loyal, un triomphe complet, qui n'aurait été ni plus ni moins entier, au jugement de la cour et à celui du *gratis*. C'est, comme je le disais tout à l'heure, quelque chose de plus qu'un fait littéraire ; c'est un événement essentiel, c'est une date qui ne s'effacera point<sup>534</sup>.

Selon Michel Autrand, « La claque est à prendre au sérieux<sup>535</sup> ». Il pense qu'il faut se demander « si elle n'est pas elle aussi pour quelque chose dans les succès qu'a retenus notre histoire littéraire comme dans les chutes et les oublis qu'elle cautionne ». Pour mieux la définir, il cite Arthur Pougin, pour qui il s'agit là d'une « institution répugnante », où l'argent est en cause. Pourtant, Autrand affirme que nous en avons des témoignages précis et variés ; le premier exemple qu'il donne est celui de ... Delavigne. On y aurait eu recours pour la représentation des *Comédiens* en 1820 – tout comme pour *Hernani* en 1830 ou encore *la princesse de Bagdad* de Dumas<sup>536</sup>.

Une pièce qui ne dépasse pas les quelques représentations ne peut pas être considérée comme un succès et ces faux applaudissements ne sauraient représenter autre chose qu'un

---

<sup>532</sup> Le changement de genre et le fait d'avoir joué la pièce au Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

<sup>533</sup> Nodier, *op. cit.*, p.55.

<sup>534</sup> *Id.*, p.57.

<sup>535</sup> Michel Autrand, « La claque », *Le théâtre en France de 1870 à 1914*, Honoré Champion éditeur, Paris, 2006, 367 p., p. 50-55.

<sup>536</sup> Note 1, *id.*, p. 50.



coup de pouce pour entraîner une seconde représentation. On imagine mal comment ils auraient pu assurer un succès durable à une pièce. En revanche, cela avait certainement une certaine influence sur l'ambiance générale de la salle et donnait probablement confiance aux comédiens, dont la qualité de la performance était indispensable au succès de la pièce.

[...] jugeant que le public n'applaudissait pas assez fréquemment ni bruyamment, [comédiens et directeurs de théâtre] imaginèrent d'introduire dans nos salles de spectacle un petit bataillon d'applaudisseurs spéciaux, chargés d'exciter, d'échauffer l'enthousiasme du public<sup>537</sup> [...].

Enfin, après des analyses précises du nouveau style de Delavigne, Nodier prend le point de vue du spectateur, dont l'analyse de la pièce n'est pas aussi consciente, et demande « Dans les jouissances que procurent les arts, on finit par se demander *pourquoi* et *comment* on a eu du plaisir ; mais quand on a eu du plaisir, qu'importe *pourquoi* et *comment* ? »

Sous la Restauration, F. Naugrette nous indique que de nouveaux auteurs s'imposèrent, et elle cite notamment Scribe ; on sait que Delavigne et Scribe non seulement étaient de grands amis, mais travaillaient ensemble ; aussi tandis que F. Naugrette affirme que « sous leur impulsion, le goût change, malgré les résistances classiques » et que Gautier est cité : « l'opéra devient bourgeois<sup>538</sup> », on est certain que Delavigne fait partie de cette mouvance et que lui aussi participe du changement de goût puisqu'il est un auteur en vogue et a par conséquent la possibilité de le faire. D'ailleurs, comme l'indique F. Naugrette, « En 1830, la bourgeoisie réussit, à la faveur de la révolution, à arracher sa direction à la monarchie<sup>539</sup> ». Au final, les rapports entre Delavigne et son public bourgeois pourraient bien soulever l'éternelle question de la poule et de l'œuf : est-ce Delavigne qui a influencé le goût du public bourgeois ou bien a-t-il subi les désirs de ce public ? Probablement un peu des deux.

On a vu avec Zola que le goût romantique n'avait pas été éternel<sup>540</sup> ; la puissance d'une vogue semble laisser penser qu'elle ne peut disparaître, pourtant le temps qui passe et ce public qui grandit imposent au goût son caractère éphémère. F. Naugrette montre alors comment l'habitude devient lassitude et pousse à s'éteindre un mouvement littéraire : « Ce

---

<sup>537</sup> « La claque », *op. cit.*, p. 50.

<sup>538</sup> F. Naugrette, *op. cit.*, p. 84.

<sup>539</sup> *Id.*

<sup>540</sup> Cf. *supra*, Chapitre 2, II- Casimir Delavigne et ses contemporains.

qui, paradoxalement, signifierait davantage le déclin du mouvement est l'accommodement du goût du public à son esthétique avant-gardiste<sup>541</sup> ».

On voit donc que le goût se façonne, s'entretient, et est finalement en constante évolution<sup>542</sup>. Difficile dès lors pour les dramaturges de s'assurer la pérennité dans le succès.

F. Naugrette conclut qu'il s'agit là d'un

Etrange combat, mené à la fois pour et contre le public, qu'il s'agit d'éduquer et de divertir, qu'on cherche à séduire tout en se méfiant de lui, qu'on voudrait uni, mais qui est divisé. Public de citoyens à qui le théâtre romantique veut donner les moyens de penser son inscription dans l'histoire et sa responsabilité dans le présent<sup>543</sup>.

Le public n'était pas seul juge de l'œuvre de Delavigne. La critique journalistique et littéraire constitue une autre forme de réception où l'on a largement recours à la figure de Delavigne comme référence. Lorsque l'on étudie chronologiquement les articles où il est mentionné, il est possible de voir comment son image médiatique a évolué.

## D- La critique journalistique et littéraire.

Dans la plupart des critiques faites au théâtre de Delavigne, on regrette un manque d'action mais on<sup>544</sup> loue toujours l'élégance du style. Souvent, les critiques déplorent un manque de passion, d'imagination ; ils en accusent le petit cercle de proches de Delavigne, une forme d'autocensure comme on a pu le voir. Au final, le dossier de presse concernant les œuvres de Casimir Delavigne est très ambigu<sup>545</sup>. Il semble que les critiques n'ont pas su sur quel pied danser, séduits et gênés à la fois par ses œuvres. Il devient donc parfois difficile de dissocier critiques négatives et positives. Patrick Berthier parle même d'une « image brouillée », notamment au sujet du dossier de presse de la pièce *Louis XI*.

Nous constatons donc que si certains périodiques évoquent à l'occasion de *Louis XI* la tentative de Delavigne pour se concilier par ses innovations la bienveillance des romantiques, sans perdre pour autant sa clientèle

---

<sup>541</sup> F. Naugrette, *op. cit.*, pp. 175-176.

<sup>542</sup> Voir aussi Sarcey, « le goût anglais et le goût français », t. 1, *op. cit.*, p.375.

<sup>543</sup> *Id.*, p. 182.

<sup>544</sup> On a pu parfois identifier les auteurs des articles cités mais souvent seules des initiales sont données pour signatures et la plupart du temps aucune signature n'en permet de connaître avec certitude l'auteur.

<sup>545</sup> Cf. Marion Joassin, « Le dossier de presse de la fille du Cid », *op. cit.*

traditionnelle, peu nombreux sont ceux qui le louent de son juste-milieu dramaturgique – comme si sa situation, à cet égard, n’était pas claire ; le compte rendu de la *Revue de Paris* [12 février 1832], notamment, offre un exemple frappant d’hésitation critique, la louange se mêlant inextricablement à la réserve jusque dans le mariage des noms et des épithètes : on félicite l’auteur de ne pas avoir écrit une de ‘ces ébauches énergiques et informes’ au goût du jour, et d’avoir au contraire réussi une ‘combinaison laborieuse de tous les moyens de l’art<sup>546</sup> !’

Il explique ensuite que l’on a « brandi » *Louis XI* pour faire barrage au romantisme, incarné par la pièce *Téresa* ; P. Berthier rapporte qu’il en fut de même avec *les Enfants d’Edouard*, et affirme que « La plupart des feuilles antiromantiques s’en empar[èr]ent comme d’une arme<sup>547</sup> ». On comprend donc que cette utilisation prit des airs de propagande qui faussent le jugement de la critique, puisqu’en fonction du parti littéraire que tel critique avait choisi, on allait vanter Delavigne, ou bien son « concurrent ». Ceci amène par ailleurs Sylvain Ledda à parler d’une « orchestration » de la concurrence Hugo-Delavigne par la critique<sup>548</sup>.

P. Berthier s’est intéressé à Casimir Delavigne afin d’étudier le phénomène si l’on peut dire du « juste-milieu » ; après la lecture d’un certain nombre d’articles concernant ses œuvres, il lui a semblé que Delavigne y est présenté, dans les années 1832 et suivantes, davantage comme un « libérateur classique » plutôt que l’auteur « médian » qu’il souhaitait représenter.

Nous allons donc étudier le dossier de presse des œuvres de Delavigne en prenant en considération tous ces facteurs d’ambiguïté<sup>549</sup> : l’orchestration de la concurrence avec Hugo, la propagande anti-romantique, l’éloge de mise dans les discours de funérailles, mais également la neutralité de certains articles, qui annoncent simplement une nouvelle représentation d’une pièce de Delavigne. Il arrive par ailleurs que s’y associe un commentaire tout à fait favorable, simplement parce qu’il n’y a pas là de volonté critique et sans doute afin d’attirer du monde au spectacle. Il est tout de même possible de dire que tel article penche vers la critique très sévère, ou que tel article pardonne aux œuvres de Casimir quelques défauts. Certaines critiques sont certes nettement négatives, le trait étant forcé peut-être par des critiques aux opinions marquées. La plupart d’entre elles sont malgré tout d’un avis

---

<sup>546</sup> Patrick Berthier, « », *La presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de juillet (1830-1836)*, *op.cit.*, p. 451.

<sup>547</sup> *Id.*, p. 454.

<sup>548</sup> Ledda, Actes du colloque de Rouen, *op. cit.*

<sup>549</sup> « Ceux-ci [Casimir et Germain Delavigne] jouissent à juste titre d’une plus ou moins grande renommée. », « Biographie des gens de lettres », *Journal des Beaux-arts et de la littérature*, 1835-1845, Société centrale des amis des arts et des lettres, N°4, X<sup>e</sup> année, Vol. II, Paris, 1843.

mitigé, à l'image sans doute du sentiment général puisqu'on ne savait trop où situer cet auteur qui semblait chercher à concilier les genres et les mouvements. Il faut garder à l'esprit que, comme nous l'avons vu, l'appréciation de la critique n'était pas celle du public.

L'intérêt que présente l'auteur Casimir Delavigne tient en particulier au dossier de presse de ses œuvres. Le contraste entre ce que l'histoire littéraire a retenu de lui et l'abondance extraordinaire d'articles qui lui sont consacrés ou qui font référence à lui, à ses œuvres ou bien à ce qu'il représentait est énorme, ce qui donne une impression de lecture illimitée. « L'hésitation critique » dont parle Patrick Berthier, qu'il trouve « frappante », donne à cet épais dossier une richesse incroyable ; Nous avons donc cherché à prolonger l'idée de Michel Autrand qui terminait son article « Delavigne et Shakespeare » en parlant justement de la richesse littéraire dont nous disposons et qui n'est pas encore exploitée ; il s'agirait donc d'élargir « la documentation de l'histoire réelle » et « nôtre goût ». Les articles de presse qui concernent Delavigne, comme ses œuvres sont par ailleurs d'un accès facile sur Gallica.fr. Ces articles sont extrêmement nombreux, et parfois les uns et les autres se répètent, aussi avons-nous choisi de faire une sélection d'articles que nous allons confronter suivant différents points de vue.

### 1) Exemples d'avis positifs.

Dès sa première représentation, la pièce historique des *Vêpres siciliennes* fut un succès franc, affirmant la popularité de Casimir Delavigne, lui offrant une place de roi parmi les dramaturges ; parmi les critiques positives de cette pièce, on compte celle du *Journal des artistes* du 24 juin 1832 :

M. Casimir Delavigne est décidément en vogue. Ses *Vêpres siciliennes* viennent d'être rejouées avec le plus grand succès par la Comédie Française. On a vivement applaudi cet ouvrage si vivement tracé. Joanny a bien rendu le rôle de *Procida*, Beauvallet celui de *Lorédan*<sup>550</sup>.

La date à laquelle ont été écrits ces mots est importante, cette pièce étant la première de Delavigne – sa première représentation remonte à 1819 – cet article confirme par conséquent un succès durable.

---

<sup>550</sup> *Journal des artistes*, « Théâtres », Vol. 1, n°26, 6<sup>e</sup> année, 24 juin 1832, p. 454.

La popularité de Casimir Delavigne lui donnait parfois des critiques favorables avant même que la pièce soit représentée, ainsi dans le *Journal des Artistes* du 4 décembre 1831 on annonce un succès à venir :

Mais hâtons-nous d'annoncer l'ouvrage que M. Casimir Delavigne va faire représenter à ce théâtre. Son *Louis XI* promet encore un beau succès et une bonne leçon aux novateurs qui peuvent, à son école, apprendre ce qu'on peut se permettre et ce qu'il faut éviter dans la carrière hasardeuse des innovations<sup>551</sup>.

C'est bien la preuve que, depuis *les Messéniennes*, ses œuvres étaient attendues. Dans ce même journal, on parle volontiers des succès de Casimir Delavigne, ainsi l'auteur semble-t-il objectif dans son article du 26 février 1832 au sujet de *Louis XI* une fois représenté sur scène, et nous le citons de nouveau :

*Le Louis XI* de M. Delavigne a passé par la censure de nos aristarques littéraires ; cet ouvrage a le malheur de mécontenter et nos sévères et immobiles classiques, et ces hardis novateurs qui ont pris M. Hugo pour leur prototype. Mais le public répond en détracteur en accourant en foule à toutes les représentations, et en applaudissant avec enthousiasme<sup>552</sup>.

Il s'agit là d'un succès constaté, mesuré d'après la foule et le bruit des applaudissements. Lorsqu'on encense Casimir Delavigne, on admire, comme dans cet éloge publié en 1844, « sa popularité persévérante<sup>553</sup> ». Elle s'explique, dit-on dans cet éloge, par « le talent du poète, le cœur du citoyen, l'âme de l'honnête homme<sup>554</sup> ». Si le talent du poète était parfois remis en question, tous admettaient ses qualités humaines. Ceci est particulièrement flagrant dans cet éloge : « La France », dit-il, « aimait Casimir Delavigne pour cette stabilité d'honnête homme » ; sa mort a provoqué une « émotion populaire ». Nous aurions tendance à penser que la sagesse de Delavigne aura lassé les futures générations ; en 1844 il semble que l'on considère que justement son caractère vertueux a été la cause de sa popularité :

Supposez Corneille un homme immoral, et Molière un vicieux, l'opinion que vous garderez du caractère du poète ne vous gênera-t-elle pas dans l'estime que vous ressentez pour ses écrits, et, malgré vous, ne vous tiendrez-vous pas en défense ? Dieu a vu le danger de ces alliances monstrueuses d'un cœur vil et d'un grand esprit ; de là vient qu'en remontant

<sup>551</sup> *Id.*, Vol. 2, n°23, 5<sup>e</sup> année, 4 décembre 1831.

<sup>552</sup> *Ibid.*, *Journal des artistes*, Vol. 1, 6<sup>e</sup> année, n°9, 26 février 1832, p.173.

<sup>553</sup> « Eloge de Casimir Delavigne », Avec un aperçu de ses ouvrages, la description de ses funérailles, les discours prononcés sur sa tombe, une pièce de vers inédits du grand poète, des notes, etc. », Publié par Georges Verenet – Lecteur de langue et de littérature française à l'université et au gymnase d'Utrecht, Kemink et Fils, 1844.

<sup>554</sup> « Eloge de Casimir Delavigne », p. 63.

le passé des œuvres et des écrivains illustres, on trouve, sauf quelques exceptions, que tous les hommes de génie ou d'un grand talent étaient d'honnêtes gens. Et ainsi s'explique la cause de la popularité persévérante de Casimir Delavigne, popularité qui se résume en quelques mots : Il eut le talent du poète, le cœur du citoyen, l'âme de l'honnête homme. – On a beau se plaindre de la perversité de ce bas monde, il y a dans l'humanité un sentiment profond et secret qui survit même aux plus affreux poisons des temps d'égoïsme et d'incrédulité, et qui fait respecter et aimer de tels hommes.

Est-ce exagéré que de terminer comme le fait l'auteur de cet éloge par une telle exclamative : « Adieu, être privilégié sur terre » ? Il faut reconnaître que suite à la mort d'un auteur, il paraîtrait grandement déplacé de ne pas le saluer. On trouve ainsi pareil regrets dans un certain nombre d'articles :

La mort de Casimir Delavigne est une grande perte sous le rapport littéraire, aujourd'hui qu'un aveugle engouement élève au pinacle un ou deux poètes sans goût, sans correction poétique, qualités qu'il possédait si éminemment<sup>555</sup>.

Aussi n'est-il peut-être pas judicieux d'accorder trop d'importances aux discours posthumes, tels que celui de Sainte-Beuve ou Hugo. Si l'on considère plutôt les années 1820 par exemple, on peut lire dans le *Journal des débats* du 27 octobre 1820 que « [...] plusieurs auteurs, connus par des succès, travaillent à enrichir notre double répertoire tragique » ; Delavigne est compté parmi ces auteurs et on annonce *le Paria*. Olivier Bara nous indique par ailleurs que dans le *Journal des débats* du 3 décembre 1821, « la réception critique de la pièce [*le Paria*] place clairement Delavigne dans le camp du théâtre philosophique aux audaces formelles mesurées<sup>556</sup> ». En 1826, sept ans après *les Vêpres Siciliennes*, on compte Delavigne dans le *Supplément à la galerie historique des contemporains*<sup>557</sup> et on y décrit l'auteur comme un poète « jeune encore ». Le 7 janvier 1827, on annonce les nouvelles *Messéniennes* par un article plutôt court mais intégralement positif dans le *Journal des Artistes*<sup>558</sup> :

Annoncer de nouvelles productions du premier de nos poètes nationaux, peut-être aussi du premier de tous nos poètes actuels, c'est s'imposer la tâche de louer presque sans restriction, tâche difficile à remplir avec délicatesse .

Le critique souhaite « joindre d'abord [ses] éloges à ceux qu'excitent partout les vers du

---

<sup>555</sup> « Nécrologie », *Journal des Beaux-arts et de la littérature*, op. cit., Vol. 1, N°18, 31 décembre 1843, p. 280.

<sup>556</sup> Olivier Bara, op. cit., p.271.

<sup>557</sup> Leroux, Paris, t. 1, 1826, pp. 141-142.

<sup>558</sup> *Journal des Artistes*, N°1, 1<sup>ère</sup> année, 7 janvier 1827, op. cit., pp. 9-10.

chantre inspirés par l'amour de la patrie et de la liberté. Comment en effet ne pas s'empressez de les admirer, surtout en pensant que ces chants ne seront peut-être suivis d'aucun autre ? ». Le style de Delavigne est marqué par des « images vives, brillantes, énergiques<sup>559</sup> ». Quatre jours plus tôt, le *Journal des débats* annonçait lui aussi la parution des nouvelles *Messéniennes*, en mettant l'accent sur la dimension politique de l'ouvrage.

[...] il y a de la politique dans la poésie de l'époque où nous vivons. Quand l'impéritie et l'orgueil mettent le sort des Etats et l'avenir des monarchies en question, le poète redevient une autorité comme dans ces jours de barbarie antique où il donnait des législations à la société naissante. C'est alors qu'on sent qu'il est animé d'un souffle divin, et que la nature a placé en lui un esprit de prévision pour éclairer les peuples.

C'est un rôle que l'on assignait ici à Delavigne, rôle qu'il prit très au sérieux. Il semble en effet que cet article en fait pratiquement un disciple de Platon<sup>560</sup> ; la mission poétique de Delavigne n'était donc pas seulement une initiative personnelle et le fait que la presse la relaie participa de l'attente du lectorat. Cette attente transparaît dans les promesses que font le *Journal des Artistes* comme le *Journal des débats* lorsqu'ils annoncent des numéros à venir consacrés à l'œuvre de Delavigne ; on devine l'impatience et la curiosité d'un lectorat probablement contrarié par le délai de l'article attendu lorsque le critique du *Journal des débats* s'excuse de ce délai en raison de « la multiplicité des nouvelles politiques ». En 1830, on publie « la Parisienne », alors présentée comme la « cantate de M. Casimir Delavigne » à la suite du *Précis de la Révolution de juillet*, qui raconte chaque journée du 26 au 30 juillet 1830. Le chant est placé juste après la proclamation de Louis-Philippe d'Orléans. C'est dire combien le poète représentait alors la ferveur patriotique française. En 1835, Casimir Delavigne est déjà largement connu, c'est donc là une opinion assumée en connaissance de cause et par conséquent un parti pris. *La Princesse Aurélie* qui avait précédé la pièce fut un échec et le *Journal des Beaux-Arts* n'avait pas obligation de louer la nouvelle pièce *Don Juan*, d'autant plus que tout le monde ne s'accordait pas alors sur la façon de représenter l'Histoire sur scène, comme on l'a évoqué dans l'introduction. La même année, on peut lire dans le *Journal des Beaux-Arts* que Delavigne était « Homme de goût et de tact », de même que « son

---

<sup>559</sup> Si cet article annonce de plus sévères critiques à venir, il semble que ce ne soit pas par volonté de détruire l'œuvre, mais plus par souci littéraire, ce qui est très différent des critiques marquées par un parti pris, qu'il soit romantique ou classique. « Nous nous sommes engagés, après avoir payé notre tribu de louanges à Casimir Delavigne, à entreprendre une critique détaillée de ses nouvelles productions », *Journal des Artistes*, N°2, 14 janvier 1827.

<sup>560</sup> *Journal des débats politiques et littéraires*, 5 janvier 1827, *op. cit.*

dialogue, sa poésie dramatique, méritent de servir de modèle<sup>561</sup> ». Ces compliments viennent à l'occasion d'une critique de *Don Juan d'Autriche*, critique positive où l'on est d'avis que les grandes figures historiques sont représentées par Delavigne avec justesse. En 1836, on établit des bilans, et dans *la Presse* on peut lire que Delavigne a certes amélioré le théâtre français, mais qu'il ne l'a pas transformé. Dumas applaudit les deux premiers essais du drame, *Hernani* et *Henri III* ; mais considère que les *Vêpres siciliennes* appartiennent à l'ancienne école française et que *Marino Faliero* est « une imitation de la nouvelle école étrangère » ; le critique ajoute « quant aux *Comédiens* [...] et à *l'Ecole des Vieillards* c'étaient de charmantes comédies, de critique, de cœur et de style » mais Dumas ne semble considérer qu'elles pouvaient répondre au besoin de nouveauté<sup>562</sup>.

Peu après la mort de Delavigne, on écrit à propos de sa vie, de son œuvre, et en 1845 on était encore dans la commémoration ; l'un des membres renommés de la Société Philotechnique par exemple, M. François, écrivit une biographie de Delavigne. Dix ans après, H. Lemonnier<sup>563</sup> ne souhaitait pas refaire cette biographie, mais comptait apporter des souvenirs anecdotiques sous forme de notes, les « Notes biographiques sur Casimir Delavigne » datent de 1855. Lemonnier souhaitait parler de l'écrivain et de l'homme ; ainsi, il accorde beaucoup d'importance à la personnalité du poète, qu'il admire :

En relisant nos auteurs favoris, nous aimons généralement à savoir que la pureté de leur vie privée ne démentit pas la beauté de leurs ouvrages ; et en même temps que nous admirons le talent, nous éprouvons du plaisir à honorer la personne. Ce double sentiment complète heureusement la gloire de ceux qui ont laissé un nom illustre<sup>564</sup>.

Son article tient presque du témoignage dans la mesure où il avait connu Delavigne : en 1825-1826 alors que Casimir et Germain Delavigne étaient en Italie, c'était également le cas de Lemonnier. Il les manqua de peu à Naples lors d'un dîner et les rencontra finalement à Rome. On sent la déconvenue de les avoir manqués et l'espoir de les rencontrer dans ces lignes :

Casimir Delavigne et son frère parcourait l'Italie durant l'hiver de 1825 – 26. Je ne m'y trouvais alors. Arrivé à Naples le 31 décembre je fus convié plusieurs jours après à dîner chez MM. M\*\*\*, riches banquiers d'origine suisse. Je n'acceptai pas l'invitation ; mais, par déférence, j'allais achever la

---

<sup>561</sup> *Journal des Beaux-arts et de la littérature*, Art dramatique, Théâtre Français, Société centrale des arts et des lettres, Paris, N°17, 1835-1845, octobre 1835.

<sup>562</sup> Feuilleton, « Etudes dramatiques 1830-1836 : Action – Réaction. », *La Presse*, N° 145, 4 décembre 1836.

<sup>563</sup> H. Lemonnier, « Notes biographiques sur Casimir Delavigne », Lecture faite en séance particulière du 12 août 1855, *Annuaire de la Société Philotechnique*, 1840-1910, Dauvin et Fontaine, Paris, t. 17, 1855, pp. 83-90.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 85.



soirée dans cette maison dont les maîtres exerçaient envers les étrangers l'hospitalité la plus courtoise. Quel ne fut pas mon regret, en apprenant que Casimir et Germain Delavigne avaient assisté au repas. Casimir y avait récité des vers, et les deux frères venaient de sortir quand j'entrai. Un autre jour, nouvelle déconvenue : le poète quitta l'église de *Santa-Maria* à l'instant même où, comme lui, j'y venais visiter le tombeau de Sannazar. Je fus enfin dédommagé à Rome de cette double disgrâce : là, je connus avec joie l'un des auteurs les plus remarquables que notre siècle ait produit jusqu'à présent<sup>565</sup>.

Lemonnier raconte également un banquet au palais Ruspoli où il se trouvait, tout comme les frères Delavigne. Au dessert Delavigne récita *Trois jours de Christophe Colomb*. Comme d'autres il fait allusion à la monotonie avec laquelle Delavigne récitait ses vers, mais il ajoute bien vite qu'on lui dit un jour que pour la comédie Delavigne faisait un effort. Il évoque un nouveau dîner, au palais des Médicis, où ils étaient invités par Pierre Guérain, directeur de l'académie des Beaux-Arts de France, de même que les soirées chez Madame la comtesse de Fourcroy, dont ils étaient les hôtes. Le cercle de cette dernière se composait d'artistes, dont des peintres, architectes et sculpteurs ; « Une telle société », dit Lemonnier, « exempte d'étiquette [...] avait de quoi plaire et plut à notre poète<sup>566</sup> ». Lemonnier inscrit ainsi Delavigne dans le paysage artistique de l'Italie des années 1820. Il affirme que le ton « sincère » de Delavigne dans les conversations mondaines « lui gagnait tous les cœurs<sup>567</sup> » et s'étonne que le succès ne soit pas monté à la tête du jeune poète :

Les louanges, les caresses de la vogue, n'avait rien ôté à Delavigne de cette simplicité d'âme qui fait aimer ceux qu'on admire. Poète tragique, il reproduisait à mes yeux le noble caractère de Ducis, et poète comique, il faisait revivre le bon Collin-d'Harleville. Tel que je le vis, il m'offrait un parfait modèle de ce que doit être l'homme de lettres, se laissant aller au monde, parce que son rôle est de l'observer, mais y conservant avec amabilité cette allure indépendante qui sied si bien et commande l'estime.

Il fut notamment marqué par la modestie de l'auteur, qui était déjà à l'Académie et avait déjà eu du succès. Il fut par exemple surpris que Delavigne relève certaines faiblesses des *Comédiens*, et prône « hautement le mérite des acteurs ».

Il se prétendait surtout redevable d'une part de la réussite [du] jeune David, qui, effectivement, avait mis le plus chaleureux entrain dans le rôle de *Victor*

---

<sup>565</sup> Lemonnier, *op. cit.*, pp. 83-84.

<sup>566</sup> *Id.*, p. 88.

<sup>567</sup> *Ibid.*

(le poète<sup>568</sup>).

L'attitude de Delavigne face à la critique négative semble avoir plu à Lemonnier, il admira tant de sagesse :

[...] il eut des détracteurs. À leurs attaques Delavigne n'opposa aucune réponse. Que dis-je ? Il répondit par de nouvelles œuvres, et le public le vengea en l'applaudissant. Sa vie fut constamment pleine de réserve. Il ne compromit pas sa plume dans le débat parfois honteux du journalisme d'alors. Assez d'autres cherchent le bruit avec passion ; il s'y dérobait avec sagesse<sup>569</sup>.

Delavigne était donc pour Lemonnier le « modèle de l'homme de lettres » ; il était pour lui doté d'un « pouvoir d'éclectisme », puisqu'il concilia la forme classique et les formes nouvelles : c'était là sa particularité. Le fait qu'il ait « osé » tout en se gardant de la « témérité », « c'est là ce qui le recommande à l'attention de l'avenir » ; Delavigne avait pour des critiques comme Lemonnier ou avant lui François un statut d'irréductible : on le considéra comme le dernier représentant d'un certain type de littérature, comme si sa mort avait mis fin à un âge de la littérature. Lemonnier cite en effet François, son prédécesseur, à ce sujet :

C'est là son mérite, c'est là ce qui le recommande à l'attention de l'avenir, comme ayant été, selon l'expression de son biographe précité 'l'un des derniers représentants de notre belle littérature, l'un des plus purs organes des grandes et généreuses pensées de la civilisation française<sup>570</sup>.

L'article de Lemonnier chute alors de la sorte : « Une reconnaissante admiration est due à ce talent solide et pur qui servit de temps d'arrêt à l'extension d'abus produits par un sentiment exagéré d'indépendance littéraire ».

L'article de Lemonnier montre que douze ans après la mort de Delavigne, il est encore présent dans la mémoire collective ; Lemonnier est certes un cas particulier puisqu'il a connu le poète<sup>571</sup>, mais Delavigne était suffisamment connu de ses pairs pour être remémoré, aussi peut-on parler de mémoire collective dont Delavigne n'a pas encore disparu en 1855.

## 2) Avis négatifs.

---

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>571</sup> Lemonnier n'est pas content des statues et bustes qui le représentent mal selon lui.

i- Planche.

Pour Maurice Regard, le critique Gustave Planche<sup>572</sup>, contemporain de Delavigne, est « l'Adversaire des romantiques<sup>573</sup> » ; or, ce dernier ne fut pas particulièrement tendre avec Delavigne. Regard a rassemblé des extraits de critiques et certaines commentent les pièces de Delavigne. Ainsi, le 15 février 1832, Planche déclare dans un article de la *Revue des deux Mondes* : « Dans *Louis XI* de Casimir Delavigne, il n'y a ni sujet, ni action, ni caractère<sup>574</sup> » ; il ne fut pas davantage conquis par *les Enfants d'Edouard*<sup>575</sup> :

[...] c'est un bonheur pour la critique d'étudier et d'expliquer à la foule inattentive un ouvrage important [...] ; mais c'est 'une besogne fastidieuse que d'assister au spectacle d'une œuvre sans portée, sans vigueur, et, disons-le, sans volonté'. Telle est la tragédie de Casimir Delavigne. Ce n'est 'qu'une paraphrase laborieuse d'une toile envoyée il y a deux ans au Louvre, par M. Paul Delaroche'. Le public commence à 'se lasser [...] des hauberts, des tabarts, des surcots [...] ' et 'à comprendre [...] que la poésie dramatique [...] est une nourriture pour l'âme, et non une pâture pour les yeux'.

Eugène de Mirecourt, auteur d'un ouvrage sur Planche et contemporain de ce dernier, trouvait cependant que ce dernier n'avait pas encore assez de dédain pour Delavigne, qu'il nommait avec mépris « le poète bâtard<sup>576</sup> ».

ii- Les Détracteurs du style.

*Les Messéniennes* eurent beau avoir un grand succès, certains puristes ne purent s'empêcher de trouver à redire au style de Delavigne, notamment après sa mort. Une critique comme celle trouvée dans *la Nouvelle histoire de la littérature française*<sup>577</sup>, est particulièrement sévère avec Casimir Delavigne. Jeanroy-Félix annonce très vite la couleur : « Il y a du Delille dans ce poète un peu effacé, mais si sympathique ; l'un et l'autre sont de

---

<sup>572</sup> (1808-1857).

<sup>573</sup> Maurice Regard, Liste chronologique et bref résumé des articles, *L'adversaire des romantiques. Gustave Planche, correspondance*, Nouvelles éditions latines, 1955.

<sup>574</sup> *R. D. M.*, pp. 509-521, Cité par Regard, *op. cit.*, p. 204.

<sup>575</sup> *Id.*, p. 215.

<sup>576</sup> Eugène de Mirecourt, Gustave Havard, Paris, 1856, p. 36.

<sup>577</sup> Victor Jeanroy-Félix, Chapitre 4 « La poésie (suite) ». – Casimir Delavigne (*Les Messéniennes*), *Nouvelle histoire de la littérature française pendant la Restauration*, Bloud et Barral, Paris, Vol. 1, 1888, pp. 120-136. La première partie est consacrée à Victor Hugo. Le document n'est pas signé et nous n'en connaissons pas la date ; l'allusion au Pégase dans une métaphore (p. 133) rappelle Gautier, lequel a recours à cette métaphore dans son article de la Presse daté de 1840.

forts rhétoriciens sans originalité qui ont fait leur trouée dans la littérature grâce à la protection combinée des Tropes, des Lieux Communs et des Chries<sup>578</sup> ». La tonalité pathétique des poèmes est largement tournée en dérision par de telles remarques : « Plus loin le poète gémissait sur les dissensions qui partageaient la France en deux camps : ‘Pleurons sur la Patrie / L’orgueil et l’intérêt divisent ses enfants’ ». Le critique semble reconnaître l’éloquence de Casimir Delavigne mais la tonalité ironique de son propre texte nous permet de sentir qu’il juge le lexique et les exclamatives *pathétiques*, au sens péjoratif du terme. La teneur de ces vers, justement appréciée du public, est ici perçue comme seulement à même de créer du *bon sentiment* et ne semble pas gagner le respect du critique.

Cet article a essentiellement pour sujet le style de Casimir Delavigne. Il s’appuie sur « Les autres Messéniennes ».

Les autres *Messéniennes* ne semblent pas avoir été écrites sous la dictée d’un sentiment bien profond ; stimulé par l’accueil du public et la générosité du libraire, l’auteur a exploité une veine heureuse, qui lui promettait de nouvelles richesses poétiques. Plus que jamais on découvre, dans ces productions incohérentes, faites de pièces et de morceaux, les défauts habituels de l’écrivain : le factice, le superficiel, l’absence de style vigoureux, d’une empreinte personnelle, de l’inattendu<sup>579</sup>.

La critique n’est pas bonne, elle est même terrible : « Tantôt, comme dans le *Jeune Diacre*, Delavigne se contente de rimer une anecdote du *Voyage en Grèce* de Pouqueville ; tantôt comme dans le *Départ*, d’aligner des lieux communs sonores sur la liberté. » Il semble finalement qu’il s’agisse davantage d’un problème de goût et que le style de Casimir Delavigne ne plaise tout simplement pas à celui qui l’analyse ; lequel se laisse par ailleurs aller à quelques longues phrases exclamatives telles les suivantes pour traduire son dégoût :

A quoi bon poursuivre, vers par vers, cette fastidieuse analyse, dont la conclusion, une fois encore, met hors de doute l’exceptionnel savoir-faire de l’auteur, et nous démontre qu’il avait étudié sa langue maternelle comme on étudie une langue morte [...] remplaçant partout, ou peu s’en faut, la vérité du sentiment par le désordre exubérant d’un lyrisme de commande, préférant la forme et les contours à la nature et à l’idéal, prenant l’insignifiance pour la netteté, le factice pour la délicatesse, l’agitation pour l’énergie ! Dans ce style spécieux où l’on cherche vainement le mot propre, quelle fatigue de constater à la fin de chaque développement un trait, une épigramme, une mignardise<sup>580</sup> !

---

<sup>578</sup> *Id.*, pp. 120-121.

<sup>579</sup> *Id.*, p. 130.

<sup>580</sup> *Ibid.*, pp. 131-132.

Le critique s'autorise quelques remarques bien personnelles et bien piquantes : « Rien de plus répugnant que ces grâces qui semblent autant de grimaces, que ces ornements bons à jeter *aux vieux habits, aux vieux galons* » ; La Fayette est « célébré dans une phraséologie amphigourique » et « Il faut reproduire ce dernier passage pour montrer ce que devient le talent de C. Delavigne lorsqu'il se fourvoie<sup>581</sup> ».

Cet article offre également une réflexion sur l'appartenance de Casimir Delavigne à un mouvement littéraire d'après son style. Concernant les Classiques, le critique s'interroge : « Les classiques sont les divinités du jour, trônent à l'Académie, disposent des réputations, distribuent les palmes<sup>582</sup> [...]. Or quel poète, au moins dans *les Messéniennes*, est plus classique que C. Delavigne ? ». Le critique affirme avoir étudié le texte de très près, et pour lui, si Casimir Delavigne « n'a pas la grande allure des classiques, il en a les tournures. Vouloir compter les tournures de langage dans *les Messéniennes*, c'est vouloir compter les étoiles [...]. Pas un trope n'est oublié<sup>583</sup> ». Il a compté les apostrophes dans le poème intitulé « La dévastation du Musée » et semble se moquer de la présence de ces 20 apostrophes pour 114 vers. « La plume vous en tombe<sup>584</sup> », commente-il. Il s'amuse par ailleurs à signaler « le rôle prépondérant que joue une figure hybride, mélange d'apostrophe et d'interrogation : c'est une contrefaçon naïve du *Où vais-je ? Où suis-je ?* cher aux poètes tragiques encore au biberon<sup>585</sup> ». Ceci semble suggérer que le recours à de telles apostrophes vient seulement combler un mètre dans le vers<sup>586</sup>, ce qui mettrait en évidence une faiblesse de l'auteur ou bien l'accuserait de paresse peut-être. Mais ceci est en contradiction avec ce que l'on sait de Casimir Delavigne, habile versificateur et travailleur acharné, trait qui ne lui correspond pas. Le critique visait sans doute ici son manque d'originalité. On lui reproche son emploi des périphrases et autres « abus » de figures de style qui finissent par écœurer le critique qui, perplexe, demande « comment les critiques du temps n'ont [...] pas jugé sévèrement ce débordement de rhétorique ». Bien vite il répond à sa propre question (rhétorique, donc) :

Oh ! Nous le savons, certains représentants de l'esthétique contemporaine répondront, sans doute, qu'il faut être atteint d'une affreuse myopie intellectuelle pour aller, à grand renfort de besicles, supputer laborieusement le nombre de tropes que renferme une pièce de vers, ils ajouteront qu'il faut

---

<sup>581</sup> *Les Trois jours de Colomb, ibid.*, p. 132.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>583</sup> *Ibid.*

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>585</sup> *Ibid.*

<sup>586</sup> *Ibid.*, pp. 134-135.

laisser ce rôle aux Aubignac attardés, Aristarques de pacotille, qui croient encore que la perfection d'une œuvre se mesure à l'observation des préceptes du goût et des règles du beau. Quoi qu'il en soit le style de C. Delavigne restera comme un modèle de froideur et de monotonie<sup>587</sup>.

Ce critique n'est certes pas le seul à ressentir froideur et monotonie à la lecture des vers de Casimir Delavigne ; mais ce commentaire s'est habituellement attaché aux pièces de théâtre, et non aux *Messéniennes*, dont le style a rarement déçu. Le critique présente ici le style de Casimir Delavigne comme trop académique puisqu'il se plaît à dire qu' « Encore une fois, on croirait qu'il fait ses vers à l'aide d'un *Gradus*<sup>588</sup> ».

En conclusion<sup>589</sup>, le critique propose une caricature de Casimir Delavigne et ose parler au nom de la postérité. Ses dires nous permettent de cibler quel est le principal reproche qu'il fait au style de Casimir Delavigne :

Quand la postérité essaie de se le représenter, elle le voit avec des dictionnaires sous le bras, tenant, d'une main un filet exhalant des senteurs de charcuterie, et, par une matinée de juillet, se rendant, pour *composer*, à la salle de la rue Gerson. De l'autre main il porte une fiole remplie d'*abondance*, l'*abondance*, emblème de son style<sup>590</sup> !

Du vivant de Delavigne, on eut l'occasion de lire la critique amère de Théophile Gautier du 30 mars 1840<sup>591</sup> dans le feuilleton de *la Presse*. Gautier, nettement plus jeune que Delavigne, n'adhérait pas du tout à son style et son théâtre. Il avait du respect pour l'auteur, mais le blâmait pour être aimé « du vulgaire », et lui reprochait un manque de folie et de prise de risque. Il commence plutôt bien sa critique : « Le titre [*la Fille du Cid*] piquant de la pièce et la réputation de M. Casimir Delavigne avaient attiré une immense affluence; la salle était bourrée de spectateurs jusqu'au cintre ». Mais bien

---

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>589</sup> Faut-il conclure à un dédain total de ce critique pour le style de Casimir Delavigne ? Ce sont davantage les choix stylistiques faits par Casimir Delavigne pour ses vers que sa technique de versification, voire son talent de versificateur qui sont ici blâmés : « Il y aurait néanmoins une iniquité criante à tout condamner en bloc. Certes Delavigne est rarement l'émule des grands poètes, mais il est presque toujours un versificateur brillant. A défaut de génie, il sait son métier d'écrivain ; il a surtout cette facture délurée qui distingue les lauréats des concours universitaires ; il connaît son histoire ancienne, ses auteurs, sa mythologie, et il sait, à l'occasion, présenter sous une forme habilement dramatisée des épisodes ou gracieux ou sublimes. En voyant ces alexandrins si bien parés, si corrects dans leur symétrie, si irréprochables dans leurs nœuds de cravate académiques, si spirituellement tournés, on se dit : Les magnifiques hexamètres qu'on tirerait de là ! Poètes latins modernes, un émule vous est né, mais il écrit ses vers latins en français », *Ibid.*, pp. 130-131.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>591</sup> Théophile Gautier, « *Théâtre de la Renaissance* », 30 mars 1840, feuilleton de *La Presse*, < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4280731.r=gautier+delavigne.langFR> >.

vite il détrône le premier grand succès ; En 1840, Casimir Delavigne a fait ses preuves depuis longtemps, et peut-être est-ce ce qui permit à Gautier d'oser pareilles remarques :

Il est certain que *Les Messéniennes* ont obtenu un succès de vogue, et cependant c'est une œuvre d'assez pauvre envergure, d'une exécution secondaire et d'une langue suspecte; d'où vient donc le succès ? de la vulgarité d'abord, de la politique ensuite.

Tout comme dans l'article que nous avons précédemment analysé, Casimir Delavigne, l'homme et l'auteur, reste digne de respect<sup>592</sup>, mais la critique n'en est pas pour autant moins sévère. Ainsi Gautier donne-t-il son avis sèchement lorsqu'il affirme que « tous les gens qui n'aiment pas la poésie doivent adorer les vers de Casimir Delavigne » ; idée qu'il renforce par des métaphores comme « une idée commune dans une forme commune, une boisson sans saveur dans un vase sans ciselure, n'est-ce pas ce qu'il faut à la foule pour se désaltérer ? », pour finalement conclure que « Monsieur Delavigne malgré sa réputation n'est qu'un poète de second ou troisième ordre ». Il propose une analyse précise du style de Casimir Delavigne qui est la suivante :

[...] il manque de style, il n'y a pas d'idiosyncrasie, ni de tempérament; sa respiration rythmique n'est pas libre il a l'haleine courte et ne peut pas souffler l'haleine d'un seul jet. Il faut qu'il se reprenne, mais pendant ce temps-là, la phrase en fusion se fige et perd sa ductilité; ce qui explique la quantité d'incidences, de juxta-positions et de soudures qu'on remarque dans la versification de M. Casimir Delavigne; il n'a pas de ces épithètes moulés sur nature qui gardent si exactement l'empreinte de l'idée, de ces mots incisifs et sculptés à vive arrête, de ces tours abondants et larges, de ces phrases à riches draperies, où l'on sent le nu sous l'étoffe, le muscle sous la pourpre; le côté coloré et pittoresque de la langue qui lui est inconnu.

---

<sup>592</sup> « M. Casimir Delavigne est un artiste consciencieux, on ne saurait lui refuser cette qualité; il s'efforce de bien faire, et si le résultat ne répond pas à l'intention, ce n'est de sa part ni faute de soin ni faute de temps; il élabore ses pièces à loisir; il les revoit, les retouche, et suit très consciencieusement les concepts de Boileau : il a toujours été fidèle au vers [...] constance plus difficile qu'on ne pourrait le croire; et il a gardé depuis quinze ans une assez bonne attitude littéraire; M. Casimir Delavigne mérite donc d'être traité avec quelque considération de la part de ceux mêmes qui ne partagent en rien ses idées sur l'art, et qui désapprouvent sa manière de les réaliser. », *Ibid.* Par ailleurs, Gautier reconnaît que « Quoique peu dramatique, la pièce est intéressante par les souvenirs qu'elle éveille et les grands noms qu'elle remue. Malgré tous ses défauts, c'est une œuvre consciencieuse et littéraire que tout Paris voudra voir, et avec raison; voilà la foule fixée pour longtemps à la Renaissance, ce théâtre si méritoire. » *Ibid.*

Gautier oppose ici deux types de versifications, dont le premier rappelle celle du XVII<sup>e</sup> siècle et le second celle du XIX<sup>e</sup>. En n'épousant pas les nouvelles façons de faire de la poésie, Casimir Delavigne est, pour Gautier, figé dans une autre époque littéraire. Il nous confirme cet avis lorsqu'il affirme que « M. Casimir Delavigne a des prétentions de style, sinon classiques, du moins académiques, et nous croyons qu'il est difficile de trouver des vers plus pénibles, plus inextricablement entortillés que ceux-ci ». On lui reproche par ailleurs des « fautes de français ». Gautier pense également que « M. Casimir Delavigne a mieux fait autrefois, mais il est maintenant en pleine décadence », ce qu'il illustre par des exemples précis lorsqu'il cite « *La Popularité, La famille de Martin Luther, Don Juan d'Autriche et La Fille du Cid* » qu'il considère

[...] loin de valoir leurs aînés, auxquels, à défaut de qualités supérieures, on pouvait du moins accorder une valeur d'exécution relative, une certaine habileté de facture, une connaissance parfaite du public et de ce qu'il peut supporter, en fait de petites hardiesses de détails.

iii- Jules Janin<sup>593</sup>.

On a vu lors de notre analyse de *la Fille du Cid* combien la critique de Janin qui lui avait été consacrée était virulente. L'article n'est pas entièrement négatif, mais il est particulièrement sévère dans ses critiques négatives. Il ne perçoit la pièce que comme une imitation<sup>594</sup> dont le héros est un poltron. L'un des problèmes majeurs de la pièce selon lui est qu'elle ne maintient pas assez l'attention du spectateur : « à chaque instant il [Delavigne] rompt, nous ne dirons pas *la chaleur* de l'attention, mais tout simplement l'attention. Et le moyen d'être attentif à tant de récits ? » Le style de la pièce n'égale pas selon lui celle de Corneille.

C'est ainsi que M. Casimir Delavigne, pour dérouter son auditoire, a limé, poli, a badigeonné de son mieux la langue du Cid. Comme il prenait toutes choses à Corneille, il s'est bien donné garde de lui vouloir prendre son style; au contraire, il s'est abandonné à toutes les métaphores, à toutes les inversions, à toutes les fraudes imaginables ; d'où il est résulté un perpétuel contre-sens entre la forme et le fond de son drame. C'est la pensée, c'est le drame de Corneille; c'est la poésie vagabonde, flottante et apprêtée des plus

---

<sup>593</sup> Jules Janin (1804-1874), *œuvres diverses*, t. 2, pp. 155-172.

<sup>594</sup> « Dans cette affectation guerrière, plus qu'en tout autre chose, le plagiat se fait sentir », Janin, *op. cit.*, p. 165. « Voilà donc toute cette tragédie, toute cette froide, élégante et perpétuelle imitation d'un chef-d'œuvre », *id.*, p. 172.



faciles poètes de ce temps-ci<sup>595</sup>.

Janin fait preuve d'ironie dans sa critique, elle est perceptible dans de telles remarques : « Enfin, et il est bien temps que ce drame finisse, car, au train où vont les choses, il n'y avait pas de raison pour que cela finît<sup>596</sup> ». Au final, il pense que Delavigne n'a pas su ici s'inscrire dans son époque : « M. Casimir Delavigne n'a pas vu que cet héroïsme empanaché, qui était dans la nature et dans le génie de Corneille, ne serait guère accepté dans une tragédie de l'an 1840, où le courage, et surtout le courage guerrier, est devenu beaucoup plus modeste ».

Cependant, il faut tenir compte du fait que Janin était connu pour la violence de ses critiques, voire son opportunisme littéraire. Jacques Landrin expliqua dans sa communication de 1982<sup>597</sup> que la position de Janin vis-à-vis des deux courants littéraires qui s'opposaient alors n'était pas si claire : il n'était en effet pas hostile à certaines nouveautés mais le style classique n'était pas pour lui détrôné. Janin avait abordé le théâtre romantique avec le prisme classique. Landrin démontre qu'à la fin de sa vie il changea par ailleurs totalement d'avis sur certaines pièces et donne Hugo comme exemple : une fois devenu figure politique, Janin porta en effet sur ses pièces un regard différent. Landrin cite par ailleurs les avis de Sainte-Beuve et des frères Goncourt à son sujet :

‘Janin, malgré tout son esprit et quoi qu'il fasse, est un écrivain qu'il ne faut jamais prendre au sérieux : le fond même de son inspiration est le turlupinage. — Turlupinage sur vénalité’, ainsi s'exprime à son sujet Sainte-Beuve ; de leur côté, les Goncourt notent : ‘Tout est faux chez ce faux bonhomme, jusqu'au rire qui est un rire théâtral’. Ce ne sont là que quelques-unes des aménités dont s'est vu gratifié Janin de son vivant et dont la tradition s'est perpétuée jusqu'à nos jours. Par un étrange paradoxe, cet homme qui a été si dénigré, si méprisé, a été aussi surnommé en son temps ‘le Prince de la Critique’. Ses jugements faisaient autorité. Constamment à l'écoute de l'actualité, il apparaît comme un témoin de son époque. Ses feuilletons du *Journal des Débats*, qui restituent, dans toute leur spontanéité, ses impressions telles qu'elles ont jailli lors d'une représentation dramatique, apportent des renseignements non négligeables sur l'accueil que reçut le théâtre romantique<sup>598</sup>.

---

<sup>595</sup> *Id.*, p. 170.

<sup>596</sup> *Id.*, p. 171.

<sup>597</sup> Communication « Jules Janin, témoin du théâtre romantique », XXXIV<sup>e</sup> Congrès de l'Association, Dijon, 21 juillet 1982, In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1983, N°35. pp. 155-168.

<sup>598</sup> *Id.*, p. 155.

Pyat reprochait déjà dans le *Journal de la réforme*<sup>599</sup>, en 1844, le caractère versatile de Jules Janin, il reproche à ce dernier d'avoir joué sur deux tableaux, d'avoir œuvré dans les deux camps ; et ajoute même « Il trouva moyen d'être encore d'un troisième parti entre ces deux extrêmes. » Ce qui est étrange c'est qu'il ajoute « et après 1830, il fut naturellement du juste-milieu ». Un critique juste-milieu qui critique un auteur juste-milieu aurait dû donner lieu à un article dithyrambique ; ce ne fut pas le cas pour *la Fille du Cid* mais des commentaires plus doux présents dans cet article témoignent bien d'une certaine hésitation ; le critique entretenait probablement par ailleurs sa réputation et se devait de faire d'incisifs commentaires. Janin est qualifié par Pyat de « caméléon ». Il lui reproche d'avoir agi et écrit par intérêt et non par amour de la littérature : « et il ose se dire prince de la critique ; il n'en est que le Judas ». Il reconnaît à regret que « Par malheur tous ceux qu'il abat grandissent, et tous ceux qu'il élève tombent ». « Ce *gamin* de la presse » n'en était pas un, mais plutôt un froid calculateur ; « Il a vraiment fait de la littérature *métier et marchandise* ; » déplore Pyat. Pire, Pyat dénonce le fait qu'il se soit servi de sa vie, des histoires de sa famille et surtout de sa vie intime de couple pour rédiger ses œuvres. Pyat considère que les articles de Janin sont de véritables attaques morales : « mais ce n'est pas un mauvais article, c'est une mauvaise action » déclare-t-il. Pour finir, il propose une métaphore filée où Janin est « Un homme accroupi dans le ruisseau » qui se traîne et éclabousse tout ce qui passe. Pyat emploie le « vous » pour impliquer le lecteur dans sa fiction : « Vous vous approchez de lui avec colère pour vous venger, et vous voyez qu'il n'a pas de jambes. Alors la colère cède à la pitié, l'indignation à la compassion ». Cet homme est la représentation métaphorique de Janin accroupi dans son journal qui éclabousse de sa plume « pour avilir ce qui est grand » ; La chute de l'article est sans appel: « Il lui manque un cœur ».

Aussi le lectorat de 1840 lut-il la critique de la pièce de Delavigne par Janin en connaissance de cause.

Au final, même quand la tonalité d'une critique est nettement négative, même lorsque le recule de 1840 ou 1880 permet aux critiques de plus acides critiques, on condamne rarement les œuvres de Delavigne à cent pour cent et les avis donnés dans le dossier de presse des œuvres de Delavigne sont la plupart du temps mitigés.

---

<sup>599</sup> Félix Pyat, « Marie-Joseph Chénier et Le prince des critiques », *Journal de la réforme*, Leriche, Paris, 1844.

### 3) Avis mitigés<sup>600</sup>

#### i- Du vivant de Delavigne.

1838.

L'article du *Journal des artistes* du 23 décembre 1838<sup>601</sup> semble au premier abord vanter *la Popularité* ; « Tous les journaux », affirme-t-il, « ont parlé et parleront encore de l'œuvre dramatique de M. C. Delavigne ». Le critique reproche à un article en particulier qui parle de cette pièce d'avoir été trop sévère et commente de la sorte : « [...] ce n'est plus de la controverse, c'est de la contradiction ». Pour lui, Delavigne n'a pas été compris ou bien a été sévèrement jugé car le critique trouve que le drame a été sagement écrit, « [...] c'est un modèle de style », dit-il, comme on l'a vu lorsque l'on a vu précédemment ; cependant, il remet en cause de façon extrêmement paradoxale son propos de sorte qu'une seule et même phrase porte à la fois un jugement positif et négatif sur cette pièce, de sorte que son avis paraît paradoxal, et ce, à plusieurs reprises dans l'article, comme c'est le cas à la toute fin :

[...] les caractères sont incolores, celui du lord-maire tombe dans le gérontisme ; le principal rôle n'est pas assez caractérisé. Nous le répétons de nouveau, les vers sont riches d'expression, ils pétillent d'esprit, mais ainsi que le prononce Voltaire : ' Un vers heureux et d'un tour agréable / Ne suffit pas ; il faut de l'action, / De l'intérêt, du comique, une fable'.

1840.

Dans le *Journal des Beaux-arts* de janvier 1840<sup>602</sup>, le critique applaudit « l'intérêt doux, attachant, sinon vif et profond » que Delavigne fait naître à l'occasion de la représentation de *la Fille du Cid*. Il loue le style de la pièce :

Le style en est d'ailleurs la partie la plus brillante. Sous ce rapport, aujourd'hui, M. Casimir Delavigne n'a point de rivaux au théâtre.

---

<sup>600</sup> Voir aussi le dossier de presse de *la Fille du Cid*.

<sup>601</sup> *Journal des artistes*, 23 décembre 1838, *op. cit.*, pp. 391-392.

<sup>602</sup> *Journal des Beaux-arts*, *op. cit.*, N°2, 21 janvier 1840.

Ceci n'empêche pas le critique de proposer ici un avis mitigé ; il déclare en effet dans le même article qu' « En général, les pièces de M. Casimir Delavigne ont une action faiblement conçue, mais raisonnablement conduite ». Doit-on se satisfaire d'une pièce qui allie une qualité majeure et un défaut majeur ? Le critique semble vouloir proposer malgré tout un article globalement positif, comme s'il y avait eu une amélioration par rapport aux pièces précédentes puisqu'il salue le fait que Delavigne « évite le dévergondage des dramatises nouveaux qui cherchent de l'effet, même aux dépens de la vraisemblance et de la raison ».

## ii- Après la mort de Delavigne

1843.

Le n°18 du 31 décembre 1843 du *Journal des Beaux-arts et de la littérature* revient sur les événements marquants de la vie de Delavigne, et en particulier ses principaux succès ; on y trouve cependant des bémols à son talent, comme le montre l'extrait suivant où l'on présente *les Vêpres* comme un « [...] ouvrage qui a des incorrections, sans doute, mais qui est rempli de beautés poétiques, et dont la versification est riche, et la couleur locale fidèlement observée<sup>603</sup> ». La structure grammaticale de la phrase, plaçant en tête les incorrections comme pour bien vite les oublier, montre que le critique cherche à insister sur le talent de Delavigne ; cependant, l'imperfection de la pièce est notée ; il aurait fallu ne pas mentionner ces incorrections si on avait voulu attribuer à Delavigne un indéniable talent. On lui manifeste pourtant ici une réelle affection puisque le critique s'exprime assez familièrement lorsqu'il dit « notre Delavigne<sup>604</sup> ».

1845<sup>605</sup>.

Peu après la mort de Delavigne, on peut trouver des bilans extrêmement favorables à Delavigne. La notice biographique de François est de ceux-là. Delavigne faisait partie de la

---

<sup>603</sup> « Nécrologie », *Journal des Beaux-arts et de la littérature*, op. cit., Vol. 1, N°18, 31 décembre 1843, p. 278.

<sup>604</sup> *Id.*

<sup>605</sup> Alphonse François, « Notice sur la vie et les ouvrages de Casimir Delavigne », *Annuaire de la Société Philotechnique*, 1840-1910, Dauvin et Fontaine, Paris, Travaux de l'année 1845, t. 7, 1846, pp. 130-184.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 85.

société : « et ce beau nom inscrit sur sa liste est un titre de gloire » déclare le critique. On parle au passé puisque Delavigne est mort :

Ne vous semble-t-il pas utile aussi que, dans un siècle où tout passe et s'oublie si vite, on remette sous les yeux du public la vie et les ouvrages d'un homme qui n'employa ses talents que pour le bien, toujours fidèle aux lois du goût comme à celles de l'honneur et du patriotisme ? Et ce devoir n'est-il pas d'autant plus impérieux que dans plus d'une occasion solennelle, par un hasard malheureux, sa mémoire est tombée en des mains ennemies ou dédaigneuses<sup>606</sup> ?

François propose ensuite une biographie détaillée de Delavigne, redonne quelques chiffres ; ainsi 21000 exemplaires des *Messéniennes* vendus en un an ; déclare que « C. Delavigne était le vengeur de Waterloo<sup>607</sup> » et surtout rappelle que « Le public ne s'aperçut pas seul qu'il lui naissait un poète : ces brillants débuts attirèrent sur C. Delavigne l'attention et les faveurs du gouvernement ». Il raconte ensuite l'histoire des œuvres de Delavigne, et son avis à leur sujet. Selon le critique les plus beaux titres de gloire de Delavigne sont *les Comédiens* et *l'Ecole des vieillards* (22 ans d'existence) car les plus durables. Il précise également ce qu'il admire chez l'homme : « Sous tous les régimes il resta homme de lettres indépendant<sup>608</sup> » dit-il, ou encore : « Après la révolution de juillet, il résista à toutes les séductions de la politique pour rester fidèle aux lettres<sup>609</sup> ». Il déplore l'échec de *la Princesse Aurélie* : « Singulière fortune du théâtre ! Inexplicable caprice du public<sup>610</sup> ! » Il donne un avis positif sur les *Derniers Chants*, publiés peu de temps avant la rédaction de sa notice. Lorsqu'il propose une analyse de certains poèmes, il semble qu'« Un miracle » ait trahi l'évolution du style de Delavigne, trop moderne au goût de François : « ici le poète, que la contagion du goût moderne gagne à son insu, tombe dans l'affectation, s'abandonne à des observations trop enfantines qui contrarient, diminuent la douleur, et détournent l'attention vers des détails inutiles à décrire<sup>611</sup>. » Mais il trouve tout de même que le poème est une réussite car plein de sensibilité. Il compare « Epilogue » et une tirade de *Marino Faliéro*, ce qui l'amène à conclure que :

Les vers que le poète met dans la bouche de son amant de tragédie ne sont pas moins touchants que ceux qu'il a faits pour son propre compte. Tel est le caractère du talent dramatique ; c'est la science du cœur humain, et cette

---

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 174.

science fait toujours parler à la même passion le même langage, parce que le poète s'identifie toujours avec elle<sup>612</sup>.

Ici encore on dit que l'imagination n'était pas le fort de Delavigne, contrairement à la mise en vers. Le critique trouve que *Don Juan d'Autriche* est sa pièce « la mieux intriguée<sup>613</sup> ». C'est pour lui une œuvre pleine de mouvement et d'intérêt, « c'est le chef-d'œuvre de son imagination dramatique<sup>614</sup> ». Le critique apprécie en général tout particulièrement le style de Delavigne qu'il trouve « élégant », « coloré » et « harmonieux<sup>615</sup> » ; Il trouve que « chez lui la rime est riche et facile ; elle obéit sans contrainte à la pensée<sup>616</sup> ». Il reconnaît que parfois certaines phrases manquent de clarté, mais affirme que cela est rare. Le point fort de Delavigne, c'est le fait qu'il respecte « les règles de la poésie française, comme celles de la langue ; ce qui n'était qu'un devoir est aujourd'hui une vertu<sup>617</sup> ». Il ajoute que « Sa prose est facile, spirituelle et vive, exempte des vices du jour, le néologisme et l'affectation<sup>618</sup> ».

François affiche une sensibilité nettement classique, plus encore que celle de Delavigne ; cette notice est l'occasion pour lui de dénigrer le tournant qu'a pris la littérature : « Pour mieux apprécier les divers ouvrages de C. Delavigne, pour reconnaître les diverses époques de son talent, suivons un instant le mouvement des esprits, les transformations de notre littérature<sup>619</sup>. » Il date d'ailleurs la « décadence<sup>620</sup> » de la littérature française de 1814, funeste date de l'entrée du style étranger, « le goût du drame<sup>621</sup> » en France. Aussi trouve-t-il à redire aux pièces de Delavigne qui ont suivi son voyage en Italie. Le critique dit que les convictions de Delavigne étaient suffisamment fortes pour ne pas se laisser séduire par « la nouvelle tendance », mais il établit une théorie suivant laquelle « C. Delavigne aimait le succès ; il le recherchait avec une sorte de coquetterie ; c'est une passion naturelle aux auteurs comme aux femmes<sup>622</sup> ». Parce qu'il aimait le succès, il aurait fait des concessions : « il

---

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>615</sup> *Ibid.*

<sup>616</sup> *Ibid.*

<sup>617</sup> *Ibid.*

<sup>618</sup> *Ibid.*

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>620</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 180.

essaya un compromis entre les anciennes règles et l'anarchie nouvelle » ; pour le critique c'est là une « faiblesse » qu'on constate dans *Louis XI*<sup>623</sup>.

L'action n'a pas l'unité ordinaire, le style n'a pas la même pureté. Le joug de la mode a fait violence au goût et à l'esprit naturel du poète. Cette fâcheuse condescendance se fait sentir encore davantage dans *Marino Faliero* où l'auteur a beaucoup trop accordé aux yeux du spectateur. [...] La pompe théâtrale est assurément un moyen très légitime et qui ajoute à l'illusion du drame. Seulement, il ne faut pas qu'elle soit la partie principale<sup>624</sup>.

François rejette l'attention accordée par le dramaturge au décor : « l'extérieur détourne son [le parterre] attention de l'ouvrage » et « le décorateur et le costumier prennent la place du poète<sup>625</sup> ». Il compare par ailleurs les différentes pièces de Delavigne et affirme que « *La Famille de Luther* et *la Fille du Cid* semblent parfois empreintes de ces mêmes défauts, dus à l'influence tyrannique de la mode<sup>626</sup> ».

Delavigne apparaît comme un avant-gardiste dans les propos de François et ce n'est pas ce que le critique apprécie chez lui puisqu'il considère qu'une « critique sévère » pourrait lui reprocher « La recherche minutieuse de la vérité historique, de la couleur locale, la familiarité du langage parfois mise à la place d'une noble et naturelle simplicité, la multiplicité des incidents qui embarrassent et obscurcissent l'action, ces défauts, ou plutôt ces faiblesses<sup>627</sup> » ; il valorise surtout « cette vraie et belle maxime de son discours de réceptions : *Le mépris des règles n'est pas moins insensé que le fanatisme des règles*<sup>628</sup> », à laquelle Delavigne aurait « presque » été « toujours fidèle ». On sent par ailleurs dans ce « presque » que la perfection n'est pas de mise.

François aborde par ailleurs la question des raisons de la popularité du talent de Delavigne :

C. Delavigne était un des meilleurs écrivains de notre temps, et l'avenir garde à son nom une place glorieuse. Son talent, respecté de tous, était populaire, parce qu'il avait suivi toute les fortunes de la patrie, qu'il avait sympathisé avec les revers, les triomphes de nos armes ou de nos libertés ; son nom vivra autant par son caractère que par ses ouvrages ; c'est un des derniers représentants de notre belle littérature, un des plus purs organes des grandes et généreuses pensées de la civilisation française<sup>629</sup> !

---

<sup>623</sup> *Ibid.*

<sup>624</sup> *Ibid.*, pp. 180-181.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>626</sup> *Ibid.*

<sup>627</sup> *Ibid.*

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 183.

La notice de François est donc fortement marquée par son goût anti-romantique, ce qui oriente ses critiques des pièces de Delavigne. On a souvent lu des articles de critique de sensibilité romantique reprochant à Delavigne d'être trop classique, François présente ici le cas inverse, où un critique de sensibilité classique trouve Delavigne trop romantique et n'approuve pas sa tentative de conciliation des genres. Sa notice est un bon exemple d'avis mitigé dans la mesure où il tient des propos dithyrambiques sur l'auteur, fait l'éloge de certaines œuvres, mais trouve des défauts à un nombre conséquent de pièces ; *Louis XI*, *Marino Faliero*, *La Fille du Cid*, *Une famille au temps de Luther* font en effet partie des œuvres majeures de Delavigne. Il présente par ailleurs cette idée étonnante qui fait de Delavigne un auteur ayant recherché le succès pour le succès, ce qui contraste avec d'autres articles où il paraît bien plus désintéressé, comme nous l'avons vu avec l'article de Lemonnier.

## E- Le recul sur le succès de Delavigne. Hypothèses sur la chute de son succès.

### 1) Recul immédiat.

De Mazade a cherché à situer Delavigne dans le panorama littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle dès 1845<sup>630</sup>. « Nous aimons à rechercher quelle fut la véritable place de ces hommes éminents au milieu du mouvement intellectuel où ils ont vécu<sup>631</sup> » explique-t-il. Il évoque ainsi dans son article « Une question sur la Poésie Moderne : Les *Derniers chants*, de Casimir Delavigne » les œuvres de Delavigne et il présente les *Derniers Chants*, sans oublier d'étudier son effort de conciliation des partis. Il s'interroge sur les raisons de l'obscurité dans lesquelles sont restées les « innovations » de Delavigne et sur l'intérêt de l'éclectisme en critique et dans la création ; C'est également pour lui l'occasion de parler de l'avenir inquiétant de la poésie française<sup>632</sup>.

---

<sup>630</sup> CH. De Mazade « Une question sur la Poésie Moderne : Les *Derniers chants*, de Casimir Delavigne », *Revue de Paris*, société typographique belge, Bruxelles, t. 6, juin 1845, pp. 5-17.

<sup>631</sup> *Id.*, p. 6.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 5.



D'emblée, De Mazade inscrit Delavigne parmi les « noms illustres » hommes éminents, génies qui sont déifiés:

C'est le privilège des noms illustres, des noms qui brillent d'un grand éclat littéraire, de venir toujours à propos, d'être, en tout temps, l'occasion naturelle de disputes sérieuses et fécondes, – batailles pacifiques, si l'on peut ainsi parler, qui, en popularisant leur gloire, servent à jeter plus de jour sur l'objet de ces discussions. Ne sont-ils pas, en effet, la plus noble expression d'idées qui nous partagent et nous passionnent souvent ? [...] Casimir Delavigne méritait cette admiration intelligente, la seule digne des poètes supérieurs [...] Delavigne a donné l'exemple du talent, de la dignité morale, de la fidélité aux lettres. C'est là le chemin qui l'a conduit jusqu'à la gloire [...] <sup>633</sup>.

S'il le présente comme « sans aucun doute, l'écrivain le moins haï de notre temps <sup>634</sup> », il reconnaît que sa gloire a été contestée, mais considère que cette contestation s'est apaisée, ce qu'il explique de la sorte :

[...] si cette gloire est moins contestée, si elle est accueillie par une sympathie unanime, n'est-ce point parce que le digne auteur, par ses actions comme par ses écrits, contente tout à la fois l'esprit et le cœur <sup>635</sup> ?

De Mazade propose alors un retour rapide sur les grands succès de Delavigne ; il explique qu'il souhaite parler des œuvres posthumes : « le livre des *Derniers Chants* récemment publié », dit-il, a cet intérêt particulier qu'ont tous les livres parus après la mort de leur auteur », parce qu'« Il nous montre Delavigne au moment où il a été interrompu comme un patient ouvrier surpris au milieu de sa journée de labeur <sup>636</sup>. » Il s'intéresse notamment au caractère intime de cet ouvrage, très différent en effet des pudiques œuvres publiées de son vivant. Pour lui, il s'agit « des impressions poétiques d'un voyage en Italie [...] ». Il compare l'ouvrage aux *Messéniennes*, c'est là une œuvre d'art pur, différente des *Messéniennes* en ce que toute pensée politique disparaît ici <sup>637</sup> ». Le caractère intime du poème « Adieu », par exemple, montre pour lui un nouvel aspect de la poésie de Delavigne, qu'il n'avait pas exploré jusque-là. Prêter à ses personnages certains de ses propres traits de caractère n'était pas dans les habitudes de Delavigne [à l'exception du personnage de Victor dans *Les*

---

<sup>633</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>635</sup> *Ibid.*

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 7.

*Comédiens*] et « cette communication directe avec le lecteur » est selon le lecteur un trait caractéristique de la poésie lyrique moderne<sup>638</sup>.

Dans ces chants nouveaux, il soulève un instant ce voile sous lequel il aimait à abriter ce qu'il y avait en lui de plus intime.

Le critique affirme alors qu'il faut regretter la mort de Delavigne car l'aspect nouveau de ces derniers chants étaient prometteur pour la suite, il aurait en effet pu avoir une influence positive sur le reste de la littérature selon lui. Il s'inquiète par ailleurs du devenir de la poésie :

Pour ceux qui portent un vif intérêt à tout ce qui touche la poésie et ses destinées, cette situation est critique et douloureuse. Plus le commencement de ce siècle a eu d'éclat littéraire, plus il se faut inquiéter de l'avenir que les plus étranges excès ont rendu difficiles<sup>639</sup>.

La mort de Delavigne et la qualité de ses poèmes posthumes l'amènent donc à s'interroger sur ce qu'a été la poésie française, ce qu'elle est devenue et comment elle évolue. Le critique s'inquiète d'un

[...] de ces affaissements, d'une de ces éclipses, comme on a pu voir en Angleterre avec la génération des Byron, Scott, Wordsworth, Crabbe, Coleridge, Shelley, Southey, Moore ? Il s'est trouvé qu'après une longue et ardente lutte, après un triomphe en apparence complet, que les doctrines propres à favoriser un nouvel essor poétique et si pleines de promesses il y a vingt ans n'ont pas produit tout ce qu'on en attendait sur plusieurs points. [...] le goût, qui ne devrait jamais périr et devrait être de toutes les écoles, y a aussi reçu plus d'une atteinte<sup>640</sup>.

De Mazade a beau prendre du recul vis-à-vis de ce qu'il nomme « la chaleur de la lutte », on comprend qu'il n'a clairement pas pris parti pour les romantiques. S'il manifeste son inquiétude pour l'avenir de la poésie alors qu'il vient de célébrer Delavigne c'est donc qu'il représentait pour lui un bouclier – comme on l'a vu pour Lemonnier – face à la vague incontrôlable du mouvement romantique. La nouvelle génération est en effet pour lui marquée par le désordre, la confusion, l'excès. Il reconnaît qu'Hugo ses disciples ont apporté quelque chose de positif, mais il considère que ceux qui s'en sont inspiré en ont trop fait.

[...] se sont glissées le dérèglement, la confusion, l'excentricité de la pensée, le désordre, l'exagération, l'impropriété du langage. La victoire a été

---

<sup>638</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>640</sup> *Ibid.*

poussée jusqu'à l'abus, la liberté jusqu'à la licence, l'amour du nouveau jusqu'au complet oubli de la vérité. Il ne faut pas craindre que nous compromissions ici de hautes renommées qui nous sont chères. Certes MM. de Lamartine, Hugo, Sainte-Beuve, de Vigny, de Musset, ont déployé de riches facultés poétiques dans leurs ouvrages. Créateurs de la poésie moderne, à l'aide d'une vive inspiration servie par une intelligente érudition, ils ont remanié la langue, l'ont retrempée à ses sources, ont ajouté à ses qualités anciennes des qualités nouvelles, et sont arrivés à découvrir des beautés neuves et franches ; mais les principes d'art qu'ils soutenaient vaillamment n'ont-ils pas été outrés et faussés dans l'application ? Les défauts qu'on pouvait remarquer dans leurs productions, et qui peut-être étaient inévitables dans les premières chaleurs de la lutte, ne sont-ils pas devenus comme distinctifs de l'école ? Et, grâce au désordre, une stérilité prématurée n'est-elle pas venue frapper la poésie contemporaine<sup>641</sup> ?

Il semble plutôt valoriser la tentative de conciliation tentée par Delavigne :

Le nom de Casimir Delavigne principalement, a été associé à cette idée de conciliation. L'auteur de *Lousi XI* a tenté œuvre difficile. Il y était porté par ses inclinations douces, par sa nature modérée, ennemie des excès [...]. Cette position intermédiaire convenait à son esprit mesuré. Ce n'est pas dans les essais dramatiques seulement, à notre avis, que percent cette préoccupation d'innovation prudente, cette pensée conciliatrice que d'autres causes d'ailleurs contribuaient à faire naître en lui<sup>642</sup>.

Dans les *Messéniennes* on trouvait déjà, selon lui, derrière la tradition classique, des sentiments plus modernes qui auraient amené Delavigne à quelques « hardiesses imprévues ». Le terme « tentative<sup>643</sup> » revient plusieurs fois dans le discours du journaliste ; il pensait donc que Delavigne aurait pu lancer un nouveau mouvement. Si cela n'a pas marché, c'est que ce n'était pas le « moment », dit le critique. Il affirme que cela n'aurait pu fonctionner qu'après la complète révolution littéraire.

Cependant, s'il fut toujours l'honneur des lettres contemporaines, il faut le dire, sa tentative resta solitaire alors et n'eut point l'influence générale qu'il semblait en attendre ; ses œuvres successives eurent le légitime succès qui leur était dû, mais un succès personnel pour ainsi dire. Si quelques esprits s'associèrent à ses intentions, ce fut discrètement et sans sortir de l'ombre. Il n'y eut rien, en un mot, dès les premières heures qui dénotât un mouvement littéraire spontané et décisif dans ce sens. Pouvait-il en être autrement d'ailleurs ? Le moment était-il propice pour que cette vue modératrice pût triompher et saisir l'attention publique, pour qu'elle pût être considérée sous son vrai point de vue ? Non, ce n'était point l'heure encore, et nous allons

---

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>642</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 10.

en dire aussitôt la raison : c'est qu'une telle transaction ne pouvait s'accomplir avec fruit, ne pouvait avoir des effets heureux pour la poésie moderne qu'après le triomphe complet de la révolution littéraire<sup>644</sup>.

Delavigne aurait donc proposé trop tôt la trêve ; le public voulait se passionner pour les nouvelles œuvres, si excessives soient-elles. Le critique précise d'ailleurs que c'était là la nature des choses :

Le public ne peut rester longtemps insensible à cette passion pure et désintéressée de la poésie, il s'y associe bientôt et l'anime par son accueil. La rénovation s'accomplissait ainsi, parce qu'elle était dans la nature des choses, comme corollaire d'une révolution politique, et parce qu'elle était soutenue avec talent, avec une intelligente ardeur ; elle avait l'adhésion publique et c'était d'elle, après tout, qu'on attendait la poésie XIX<sup>e</sup> siècle ; elle seule avait le pouvoir de passionner les esprits<sup>645</sup>.

Pour De Mazade, ceci explique pourquoi Delavigne n'a pas pu lancer son mouvement littéraire et il cite Sainte-Beuve pour l'illustrer : « [...] cette conciliation *tentée par Delavigne* sur un terrain glissant, et qui réussissait chaque fois, était chaque fois à recommencer ». Le critique ajoute : « C'est que rien ne la motivait alors ; ce n'était encore qu'une tentative isolée<sup>646</sup>. »

Malgré le parti pris affiché par De Mazade, son article nous apporte une explication possible du non-passage à la postérité de Delavigne, malgré la modernité de ses *Derniers Chants*. Il est surprenant qu'un tel recul soit possible deux ans seulement après la mort de l'auteur et ceci prouve combien la chute de la popularité de Delavigne a été rapide. Le vocabulaire employé dans cet article est extrêmement révélateur du sentiment général que l'on peut dégager de l'ensemble du dossier de presse des œuvres de Delavigne. Les mêmes termes reviennent : mesure, modération, conciliation, prudence, pudeur lui sont constamment associées. Tous ces articles ont par ailleurs multiplié les oxymores, et c'est l'« innovation prudente » dont parle De Mazade qui définit le mieux l'identité littéraire de Delavigne. Que les critiques soient négatives ou positives, tous ont semblé se mettre d'accord sur cet oxymore. Le caractère paradoxal de cette identité littéraire explique l'hésitation de la critique, les avis partagés, l'ambiguïté du dossier de presse. De Mazade laisse pourtant entendre que

---

<sup>644</sup> *Ibid.*

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>646</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

sur la fin de sa carrière, Delavigne a progressivement quitté le juste-milieu ; c'est bien ce que nous avons identifié lorsque nous avons montré combien le style des *Messéniennes* et des *Derniers Chants* étaient différents. L'intérêt de l'article de De Mazade tient aux hypothèses qu'il formule quant au succès potentiel des *Derniers Chants* et œuvres qui auraient suivies, si Delavigne n'était pas mort si tôt.

Bien que le génie tranquille et mesuré de Delavigne répugnât aux luttes, aux combats, il aurait pu encore, néanmoins, par son exemple, exercer une influence heureuse ; et c'est le moment où il est mort, où cette lyre qui a frémi pour les douleurs nationales et pour quelques intimes et discrètes tristesses s'est pour toujours brisée ! Il nous a semblé utile de ne point laisser passer cette dernière œuvre, venue après sa mort sans un regret pour lui et quelques souhaits pour la poésie qu'il a aimée. Ces souhaits ne sont-ils qu'une illusion ? Ces idées sont-elles des chimères irréalisables ? Peut-être cela vaudrait-il au moins qu'on y songeât ; surtout il faudrait se garder de dire que le temps n'est plus propre à la poésie ! Certes, nous le croyons, il n'est plus propre à une certaine poésie ; il est vrai qu'il y a dans les cœurs une lassitude réelle<sup>647</sup>.

*Les Derniers Chants* présentent un intérêt littéraire réel qui pourrait bien valider cette « influence heureuse » envisagée par De Mazade. On est tout particulièrement frappé par le caractère abrupt du passage suivant qui montre que le critique est persuadé que les *Derniers chants* auraient pu avoir du succès : « [...] il aurait pu encore, néanmoins, avoir une influence heureuse ; et c'est le moment où il est mort [...] ». Il y a dans cette déclaration autant de violence que regret et de justesse. Ceci nous amène à penser que d'une part, même si on s'est toujours intéressé aux œuvres posthumes, la lassitude générale de 1845 desservit les *Derniers Chants* dont Delavigne, une fois mort, ne pouvait plus faire la promotion.

## 2) Les années 1900.

On parle encore de Delavigne dans les années 1900 ; nous avons en effet trouvé un certain nombre de bilans à son sujet datant de cette période et même comme on a pu le voir précédemment des articles rédigés par des auteurs anglo-saxons. Albert Le Roy fait partie de ces auteurs et, en 1904 parut *L'aube du théâtre romantique*. Cette expression correspond parfaitement à la période où Delavigne était célèbre et il fallait en effet s'attendre à ce que Le

---

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 17.

Roy étudie avec recul la carrière du poète-dramaturge<sup>648</sup>. La toute première phrase annonce qu'il va s'intéresser à l'étrange « destinée littéraire de Casimir Delavigne », qui « a subi de déconcertantes vicissitudes ».

Quand il publia, en 1818, ses premières Messéniennes, les libéraux et les patriotes saluèrent à l'envi de leurs acclamations le nouveau Tyrtée, chantre du réveil national. Au théâtre, où il occupa une place considérable, il encourut tout ensemble les anathèmes des classiques intransigeants et les sarcasmes des novateurs romantiques. Pour les uns, il était révolutionnaire dangereux ; pour les autres, un conservateur-borne. Parmi ces jugements contradictoires, la postérité doit faire la part du paradoxe et de l'esprit de système en restituant [...] la très réelle influence qu'il exerça sur le renouveau dramatique. Dans le monde des lettres, il fut un 'juste milieu', pour employer un mot du vocabulaire de Louis Philippe. Il rêvait, non pas une transformation subversive et niveleuse, mais une évolution légale et constitutionnelle. [...] Les digues artificielles et fragiles qu'il tenta d'établir furent emportées par la marée montante du romantisme<sup>649</sup>.

Ensuite Le Roy décrit chaque événement littéraire de la vie de Delavigne, « A 25 ans » insiste-t-il, « Casimir Delavigne était illustre ». Il nous parle des *Vêpres siciliennes* en s'appuyant sur *l'Histoire administrative, anecdotique et littéraire du second Théâtre-Français*, de MM. Paul Porel et Georges Monval et les cite lorsqu'ils parlent des manifestations de ce succès ayant fait venir la foule. Pour chaque pièce Le Roy cite des vers et rappelle l'intrigue. Il cite Hugo et son discours d'hommage à Delavigne : « En Casimir Delavigne, Victor Hugo vante particulièrement deux qualités dominantes, la clarté de son esprit et la douceur de son caractère<sup>650</sup> ». Il s'agit ensuite des *Comédiens* et l'auteur décrypte pour nous le second degré de lecture : « Qui ne reconnaîtra, dans ces artistes voyageurs et un peu glorieux, les sociétaires de 1819, qui voulaient bien traiter les auteurs avec désinvolture, mais qui exigeaient qu'eux-mêmes on les comblât d'égards<sup>651</sup>? » Le Roy donne un avis un peu moins élogieux que d'habitude sur cette pièce : « L'intrigue des *Comédiens* n'est pas très fortement charpentée et ne vaut guère que par les détails, par quelque ingéniosité d'exécution<sup>652</sup>. » Il s'agit ensuite du *Paria*, qui est « un effort vers la haute littérature ». Un « coup d'aile intermittent », mais pas un « large et vigoureux essor<sup>653</sup> ». Le poète est qualifié de fatigué et on lui reproche de s'arrêter « sur ces coteaux modérés dont parlait Sainte-Beuve.

---

<sup>648</sup> Albert Le Roy, Chapitre XIII et XIV, « Casimir Delavigne », « *Marino Faliéro* », *L'Aube du théâtre romantique*, P. Ollendorff, Paris, 1904.

<sup>649</sup> *Id.*, pp. 233-234.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>652</sup> *Ibid.*

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 248.

Au demeurant, l'œuvre est loyale et saine, parfois même éloquente<sup>654</sup> » et « C'est, en effet, un sujet cornélien que Casimir Delavigne a traité, avec une versification qui procède de Racine<sup>655</sup> ». Le Roy se permet par ailleurs un commentaire d'ordre politique d'après le vers lyrique : « Pontife, il est des dieux ! » ;

Tous les libéraux, en 1821, saluaient de leurs acclamations une telle apostrophe qui, lancée par le poète des *Messéniennes*, allait frapper la Congrégation omnipotente. C'était la revanche des républicains, des bonapartistes, des doctrinaires, de tous ceux qui en appelaient à Dieu des injustices et des méfaits de ses ministres ou prétendus tels. Les Parias de la Restauration allaient consommer la Révolution de 1830<sup>656</sup>.

Dans le chapitre suivant, intitulé « *Marino Faliéro* », Le Roy dit de *L'Ecole des Vieillards* que « Le succès légitima le caprice de l'illustre tragédien, et le romantisme dut reconnaître que *l'Ecole des Vieillards*, comédie bourgeoise, soulevait les applaudissements populaires<sup>657</sup> ». Il affirme que

*Marino Faliéro* consacrera la gloire dramatique de Casimir Delavigne. Il avait combiné les artifices du romantisme avec une versification restée classique, en empruntant à Lord Byron un sujet qui utilise et transforme l'une des plus saisissantes aventures de l'histoire vénitienne. Sur ce point, et sur ce qu'il appelle 'l'espérance d'ouvrir une voie nouvelle', l'auteur s'est expliqué dans sa préface moins clairement qu'on ne l'aurait souhaité. [...] Or, Casimir Delavigne a imité et suivi Byron de plus près qu'il ne veut l'avouer. [...] En dépit de ses prétentions rénovatrices, il demeure un esprit timoré qui répugne aux procédés dérivés de Shakespeare. D'où les griefs que spécifie Sainte-Beuve, alors romantique effervescent, dans une lettre à M. Loudierre, du 23 avril 1829 : 'Ce pauvre diable, qui a vidé son sac et qui ne fait plus que de l'eau claire, cherche de tous côtés à se ravitailler. Comme la ballade fleurit maintenant, il a laissé *les Messéniennes*, et le voilà qui fait des ballades sur l'Italie. C'est ainsi qu'en tête de sa tragédie de *Marino* il va écrire en grosses lettres *mélodrame*. Tout cela, romantisme à l'écorce, absence de conviction poétique<sup>658</sup>'.

Le Roy de confirmer qu' « Il y a une part de vérité dans cette critique plutôt acerbe ».

*Marino Faliéro*, selon l'expression de M. Georges Duval en son étude sur Frédéric-Lemaître, est 'un des plus évidents compromis entre l'art classique et le drame romantique.' Casimir Delavigne a rapetissé, affadi, énervé la

---

<sup>654</sup> *Ibid.*

<sup>655</sup> *Ibid.*

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 259.

tragédie historique de Byron, qui certes n'est pas jouables, étant fort mal charpentée, mais où se dresse une silhouette imposante<sup>659</sup>.

Pour ce qui est de l'adultère de l'épouse du doge, Delavigne « a trouvé que tant de vertu ne saurait captiver les spectateurs français. Il a transformé, dénaturé une si exquise créature, et il en est félicité par l'auteur de 'l'examen critique' qui accompagne la pièce<sup>660</sup> ». Mais Le Roy n'est absolument pas de cet avis. Il reconnaît que mis à part cela, l'intrigue des deux pièces est analogue et suit exactement le récit des annales.

En ce qui concerne la versification de la pièce, Le Roy trouve que les vers n'atteignent jamais le grandiose ou le sublime ;

[...] ils ont un mouvement rapide et parfois pathétique. Le public de 1829, lassé du ronron classique, leur trouva presque un air de nouveauté, et la première représentation, le 30 mai, fut un triomphe. Les applaudissements se prolongeaient durant les entr'actes ; une demi-heure après le baisser final du rideau, la majeure partie des assistants demeuraient dans la salle, réclamant l'auteur qui eut le bon goût de se dérober à cette ovation<sup>661</sup>.

Il ajoute que « Les journaux, le lendemain et le surlendemain, apportèrent quelques restrictions à l'enthousiasme des spectateurs ». C'est pour lui l'occasion de citer certains de ces articles, comme le *Corsaire* 1<sup>er</sup> juin :

*Le Corsaire* du 1<sup>er</sup> juin, tout en déclarant que M. Casimir Delavigne est notre premier poète et n'a point de rivaux, insinue d'expresses réserves : 'Il ne faut pas dire : *Marino Faliéro* a obtenu un succès complet, mais bien : les trois premiers actes renferment des scènes du plus bel intérêt, et étincellent de vers à effet, qui, malheureusement, sont tous écrits sous l'inversion de l'*antithèse*, la plus séduisante des figures de rhétorique, celle dont par conséquent on ne devrait pas outrer l'abus. [...] M. Casimir Delavigne [...] a tort de croire que l'air du boulevard soit favorable à sa santé<sup>662</sup>.

Le Roy ajoute que les dépenses faites pour la pièce furent importantes, ce « luxe de mise en scène qui contrastait avec l'usage de l'époque<sup>663</sup> » fut cependant rentabilisé par les recettes brillantes. Il évoque alors le *Démocrate*, « Un organe ultra-royaliste », il ajoute que ce « 'journal de l'à-propos', rédigé par Martainville, et qui faisait suite au Drapeau blanc, est encore plus sévère que le *Corsaire* » :

---

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>660</sup> *Ibid.*

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>662</sup> *Ibid.*

<sup>663</sup> *Ibid.*



‘Ce sujet, dit-il, est stérile. La conception est fautive, l’action péniblement développée, et la représentation rend plus sensibles encore les embarras de sa marche et les moyens puérils qui amènent les effets hasardés. Mais le principal défaut, le vice radical, c’est qu’elle est dépourvue de tout intérêt positif<sup>664</sup>’.

Le style, selon le journal, ne peut pas racheter cela, « C’est un mal incurable pour un ouvrage dramatique », lit-on dans ce journal, et même « Cette tragédie en mourra<sup>665</sup> ». Ceci ne fut pas du tout vérifié : « Les événements le démentirent, et *Marino Faliero*, revenu en 1835 à la Comédie-Française, demeura longtemps au répertoire, avant d’être repris ces dernières années ou plutôt abîmé en matinée de l’Odéon<sup>666</sup> » raconte Le Roy. Quant à *la Gazette de France*, elle dépasse les bornes. Le Roy dit même qu’elle est « livrée aux hallucinations d’un royalisme délirant ». Voici ce qu’elle écrit :

Qui faut-il accuser, demande-t-elle dans le numéro du 2 juin, si les théâtres ont été mis à la disposition de la faction révolutionnaire, si chaque jour l’ordre social y est menacé d’une subversion totale ? [...] Des trépignements de joie ont accueilli l’image d’une conjuration ayant pour but l’égorgement de tous les nobles, *sans en excepter un seul*. [...] Maintenant c’est Paris qui va chercher le faubourg ! C’est la civilisation lettrée, c’est l’administration, c’est le gouvernement, qui vont réveiller dans les basses classes ces passions envieuses qui ne s’arrêteront jamais dans leur essor<sup>667</sup> !

Le Roy s’étonne que ce journal ait trouvé un public de lecteur pour de telles insanités. Il en conclut que

Casimir Delavigne faisait frissonner et ramenait aux pires jours de la Terreur la clientèle effarée de *la Gazette de France*, qui voyait avec épouvante M. de Martignac au ministère et *Marino Faliéro* à la Porte-Saint-Martin, ‘véhicule politique pour diriger les masses populaires dans le sens de la Révolution.’

Mais Le Roy rapporte que

[...] le *Journal des Débats*, qui se piquait de libéralisme et de modération, répondit le 4 juin à la vieille *Gazette*, sur un ton de douce moquerie. [...] Sur la pièce même, et au regard de la seule littérature, le *Journal des Débats* a une opinion complexe : il reproche à Faliero d’être un vieillard retombé en enfance [...] et il reconnaît que M. Casimir Delavigne, usant d’un style

---

<sup>664</sup> *Ibid.*, pp. 263-264.

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>666</sup> *Ibid.*

<sup>667</sup> *Ibid.*, pp. 264-265.

franc, correct, harmonieux, parle la langue de Racine, quelquefois celle de Corneille<sup>668</sup>.

Le Roy enchaîne avec *la Quotidienne* du 1<sup>er</sup> juin et un article où Jules Janin

[...] tout en signalant le succès de la pièce représentée à la Porte-Saint-Martin, place cette copie adroite fort au-dessous du merveilleux original anglais. [...] Le parallèle s'institue, se poursuit, et le talent de Delavigne pâlit auprès du génie de son prestigieux modèle.

Il est alors question du *Courrier des Théâtres*, rédigé par Charles Maurice ; « *Marino Faliéro* subit le sort commun », dit Le Roy, ce journal de l'époque était parmi ceux qui s'occupaient de littérature dramatique celui qui donnait toujours selon lui « la note de suprême malveillance<sup>669</sup> ». La pièce est en effet « rudement traitée » dans les articles du 31 mai et du 1<sup>er</sup> juin :

Des vers, des vers et des vers, s'écrit Charles Maurice, [...] souvent bien écrits, mais en général boursoufflés, prétentieux[...]. Quant à de l'invention dans les ressorts dramatiques, il n'y en a aucune. [...] Nouvelle preuve du peu d'imagination de l'auteur, quand il s'agit de concevoir un plan<sup>670</sup>.

L'idée fut reprise le lendemain sur un ton plus agressif contre Casimir Delavigne, rapporte Le Roy :

Charles Maurice fait grief à l'auteur de *Marino Faliéro* de composer des œuvres qui toujours 's'exhalent en de grandes espérances.' Il le range, en une métaphore rococo, parmi 'ces architectes de Thalie et de Melpomène qui ne construisent point de palais, qui ne bâtissent que des chaumières auxquelles ils survivent eux-mêmes et qui s'écroulent dans l'oubli<sup>671</sup>.'

Au fond, conclut Le Roy, Maurice

[...] accuse Casimir Delavigne de plagiat. Volontiers il le traite de geai paré des plumes du paon. Toutes ses pièces, dit-il, sont de véritables mosaïques dont sa mémoire lui fournit des morceaux. [...]A peine reste-t-il à Casimir Delavigne le soin d'avoir assemblé des rimes, en risquant 'une espèce de scandale littéraire' sur les confins de ce que Charles Maurice dénomme la mélodramaturgie<sup>672</sup>.

---

<sup>668</sup> *Ibid.*, pp. 265-266.

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>672</sup> *Ibid.*

Le Roy a également pris soin de retrouver « Les éloges les plus chaleureux<sup>673</sup> » que l'on peut lire dans le *Constitutionnel*. Le *Courrier Français*, lui, « note que la représentation a duré près de cinq heures et aussi qu'au gré de la plupart des spectateurs Faliéro n'a que ce qu'il mérite : 'Tu l'as voulu Georges Dandin<sup>674</sup> !' ». Le *Figaro* du 1<sup>er</sup> juin constate que le caractère de Faliéro réunit Procida et Danville et considère qu'ainsi « Casimir Delavigne a rassemblé deux armées victorieuses pour gagner une troisième bataille » et Le Roy rapporte qu' « Il loue le style du drame et la pompe théâtrale<sup>675</sup> » ; il confirme que « L'interprétation fut excellente<sup>676</sup> ». Il explique que le *Globe* du 3 juin revient sur les débats, embarras et jalousies des débuts pour monter la pièce : « D'abord la distribution des rôles soulève de vives querelles<sup>677</sup> ». Le Roy rapporte qu'à la Comédie-Française, la pièce n'aurait pas été plus accomplie ; entre les vacances de M<sup>lle</sup> Mars qui prenait son été et les congés de Firmin la mise en scène était compliquée. Il n'y eut pas de problème à la Porte-Saint-Martin, seulement deux acteurs qui se battaient pour le rôle et on préféra Ligier à Lemaître.

Le Roy nous a donc proposé à la fois les réactions « à chaud » du public et de la critique juste après la première représentation d'une pièce importante de Delavigne et un bilan à l'échelle de sa carrière. Ces différentes réactions montrent que les pièces de Delavigne n'ont pas mis tout le monde d'accord, mais qu'elles n'ont pas laissé indifférent pour autant.

### 3) Raisons de l'indifférence dans laquelle Delavigne est tombé après sa mort.

H. Rigault<sup>678</sup>.

Rigault explique que le dédain des jeunes et l'indifférence des esprits mûrs sont à l'origine du désintéressement du public pour les œuvres de Delavigne. La raison principale est pour lui l'évolution de la conception que l'on a du poète et de sa mission. Il parle donc dans son article de la position politique de Delavigne, de son style et de la tradition classique, du goût des jeunes de 25 ans en 1854, de Delavigne et de l'esprit de parti, des « à-propos » de

---

<sup>673</sup> *Ibid.*, pp. 268-269.

<sup>674</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>675</sup> *Ibid.*

<sup>676</sup> *Ibid.*

<sup>677</sup> *Ibid.*

<sup>678</sup> H. Rigault, « Variétés », Le *Journal des débats*, 23 février 1854, *œuvres complètes* de H. Rigault, Hachette, Paris, Vol. 3, pp. 214-229.

son époque devenus des anachronismes en 1854, du projet de Delavigne de concilier les deux mouvements et de la légitimité de ce projet, du possible retour de Delavigne dans le cœur des Français, de l'avis de Sainte-Beuve. Il pense que les comédies en prose de Delavigne seraient plus adaptées à la scène de 1854 ; il fait l'éloge des *poésies et ballades* qu'il considère comme le meilleur ouvrage de Delavigne, commente « les couleurs grecques et italiennes » ; et présente Delavigne comme un exemple et un homme heureux.

Son article est motivé par la publication de M. Didier qui publie simultanément deux éditions de Casimir Delavigne<sup>679</sup>, l'une en six volumes, l'autre en quatre, contenant toutes les œuvres de l'auteur de ses œuvres de jeunesse à *Mélusine*. Il y a joint les examens critiques de MM. Bert, Duviquet, Evariste Dumoulin, Etienne etc. ainsi que la notice de Germain. L'une est une édition de luxe, l'autre une édition populaire ; Rigault commente : « C'est un double hommage rendu à une mémoire qui doit être chère, non pas seulement aux esprits cultivés mais à tout le monde<sup>680</sup> ».

Au sujet de l'évolution du goût du public, voici ce qu'il constate :

Malheureusement, il faut l'avouer, le goût public s'est refroidi pour C. Delavigne. C'est presque une mode aujourd'hui de parler de lui avec un certain air indulgent qui est loin de l'admiration. Les jeunes gens surtout affectent de le regarder non pas même comme un habile versificateur, mais comme un bon rhétoricien qui a eu du bonheur. Les esprits plus mûrs, qui savent pourtant combien est difficile à atteindre le degré intermédiaire où il s'est élevé entre l'esprit et le génie, entre la célébrité et la gloire, témoignent à son égard une indifférence qui contraste avec la faveur dont ils honorent ses successeurs actuels au théâtre. Ses rivaux seuls, des écrivains célèbres comme lui, lui ont rendu justice<sup>681</sup>.

Et nous ne sommes qu'en 1854, une dizaine d'années seulement après la mort de Delavigne lorsque Rigault écrit ces lignes.

Il fait un rappel des discours de Victor Hugo et Sainte-Beuve, où Delavigne fut jugé avec bienveillance pour sa vie et son œuvre, sa vie « pure et voilée<sup>682</sup> ». Il rapporte que Sainte-Beuve avait dit que c'est en perdant Delavigne qu'on se rendait compte de sa valeur ; mais ce sentiment, dit Rigault, n'a pas duré car après avoir été affecté par la mort de l'auteur,

---

<sup>679</sup> *Œuvres Complètes* de Casimir Delavigne, Didier, Quai des Augustins.

<sup>680</sup> *Id.*, p. 214.

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>682</sup> *Ibid.*

l'opinion publique est retombée dans l'indifférence. « Pourquoi tant de froideur<sup>683</sup> ? », s'interroge-t-il.

Le critique propose plusieurs causes :

La plus profonde peut-être, c'est l'idée qu'on se fait aujourd'hui de la poésie et du poète. Autrefois, quand régnait le pur goût classique, on croyait que la poésie était proprement, non le bon sens mis en vers, ce qui serait trop prosaïque, mais la raison inspirée. Dans le gouvernement du génie poétique, on ne réclamait pas pour l'imagination et la sensibilité la prééminence qui n'appartient qu'à la raison. En un mot on n'avait pas encore inventé la Muse de la Fantaisie, souveraine absolue de la poésie et des poètes. La conduite de ceux-ci était réglée comme leur inspiration. Il leur était permis de mener une vie sage et cachée, d'être économes, rangés, tempérants, d'avoir un de ces intérieurs tranquilles et heureux comme celui des deux Corneille [...] ou comme celui de Racine, depuis son retour au devoir ; enfin de passer impunément toutes sortes de vertus bourgeoises sans y perdre leur réputation de grands poètes. Nous avons changé tout cela. On a renversé l'ancienne constitution du génie poétique et fondé un ordre nouveau. La raison a cédé le pas ; l'imagination et la sensibilité sont devenues les deux premiers pouvoirs<sup>684</sup>.

Rigault affirme donc que dans les années cinquante le public s'est fait une nouvelle idée de la mission du poète car les nouveaux lecteurs confondent fantaisie et liberté accordées à son travail et fantaisie et liberté dans les mœurs : « la fantaisie a gouverné sa vie comme sa plume<sup>685</sup> ». Ils se sont accoutumés « à ne reconnaître le vrai poète qu'à de grandes aventures, à un désordre supérieur qui est pour lui le droit divin, à l'exemption privilégiée des obligations communes<sup>686</sup> ». Le critique condamne cela et reconnaît que cette attitude commence à se dissiper chez les gens sérieux mais qu'elle est encore répandue chez les jeunes.

Ses questions rhétoriques semblent montrer qu'il faut se rendre à l'évidence :

Comment donc, nourris qu'ils sont d'une si étrange poétique, goûteraient-ils les ouvrages tempérés et contenus de Casimir Delavigne ? Comment prendraient-ils pour un poète cet homme à la vie discrète et sage, si bien peinte par M. Victor Hugo, cet écrivain qui avait le goût charmant de l'obscurité ; ce père de famille qui aimait son champ, son jardin, sa maison, le soleil d'avril sur ses roses, le soleil d'août sur sa treille, et qui tenait sans

---

<sup>683</sup> *Ibid.*

<sup>684</sup> *Ibid.*, pp. 215-216.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 217.

cesse près de son cœur, comme pour le réchauffer, son enfant, ses frères, et quelques amis<sup>687</sup> ?

Le critique affirme que « Ce dédain injuste de l'opinion, né d'une définition fautive, s'est étendu jusqu'aux meilleurs ouvrages de l'auteur<sup>688</sup> ». Le critique blâme la condescendance accordée aux *Messéniennes*, il convient de certains défauts, mais il affirme que ce n'est pas seulement avec le goût qu'il faut juger les *Messéniennes*. Il invite donc à ne plus considérer le style, à se laisser emporter par les idées et à se replacer dans le contexte d'écriture. Rigault regrette cet oubli grandissant qui est fait du poète :

[...] avez-vous donc oublié, jeunes gens si délicats et si dédaigneux, Napoléon vaincu par la France sanglante et envahie, l'étranger, campé sur nos places, et, au milieu du deuil, au milieu de la honte, au milieu du silence, cette voix inconnue d'un jeune homme comme vous, qui célébrait les vaincus et consolait sa patrie<sup>689</sup>?

En passant à la deuxième personne du pluriel, il s'adresse directement à cette génération pour qui Delavigne n'est plus le poète de la nation, et laisse éclater son dépit :

Je sais qu'il y a des docteurs qui vous enseignent aujourd'hui à vous défier de l'enthousiasme et à prendre bien garde aux sentiments généreux. Je sais qu'il est du bel air de rire des idées libérales ! Le libéralisme ! vieux mot, rêve évanoui, utopie des songeurs, regret des dupes, espérance des niais<sup>690</sup> !

Le critique affirme que *le Paria* est inconnu à son époque de la plupart des jeunes gens de 25 ans : « Ils aiment, disent-ils, dans le drame, le lyrisme et la poésie descriptive<sup>691</sup>. » Mais le critique dit que l'on trouve cela aussi dans *le Paria*. « Ils aiment que dans le drame on leur parle d'amour<sup>692</sup> » ; mais « ils découvriraient avec étonnement que depuis Racine aucune femme n'a exprimé sur la scène les langueurs et les tristesses de l'amour aussi bien que Néala<sup>693</sup> ».

Rigault s'interroge notamment sur l'esprit de parti, et se demande si Delavigne en a été prisonnier. Il reconnaît que ce dernier pouvait aussi

---

<sup>687</sup> *Ibid.*

<sup>688</sup> *Ibid.*

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>690</sup> *Ibid.*

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>692</sup> *Ibid.*

<sup>693</sup> *Ibid.*

[...] s'abandonner à l'impulsion du moment, adoptant du libéralisme ses petites passions même, et versifiant ses lieux communs, le retour au fanatisme, les crimes des papes, et les souffrances d'un clergé célibataire ; tant il est vrai que les plus sages et les plus honnêtes n'échappent pas à l'esprit de parti<sup>694</sup>.

Il ajoute :

On est choqué en lisant *le Paria*, [...] de rencontrer ces à-propos d'alors devenus des anachronismes aujourd'hui. Est-ce une des causes qui éloignent de cette œuvre remarquable les jeunes gens d'aujourd'hui, beaucoup moins voltairiens que leurs pères ? Il est consolant de le penser<sup>695</sup>.

Il tente cependant de justifier le goût du public de l'époque 1854 :

C'est un bonheur pour la comédie contemporaine que le public soit inconséquent, et que son goût si ombrageux et si sévère pour le passé soit si paternel et si tendre pour le présent. Le public, qui sait son Voltaire, répondra peut-être qu'on doit aux vivants des égards et qu'on ne doit aux morts que la vérité<sup>696</sup>.

Rigault confirme qu'après son voyage en Italie Delavigne a changé sa façon de créer, il parle de « seconde manière », cependant il n'attribue pas comme Souriau ce changement à l'Italie ou à Elisa et suggère qu' « Avant son départ, il avait fait déjà pressentir au public une transformation de son talent<sup>697</sup> », lors de son discours à l'Académie française le 7 juillet 1825, aurait annoncé qu'il allait être novateur.

C'est qu'il avait senti déjà le souffle de l'opinion qui poussait aux nouveautés, et que, selon son penchant, il y tendait sa voile obéissante. Seulement il ajoutait en partant qu'il prendrait pour pilote la raison assise au gouvernail. Il entrevoyait déjà de loin l'espérance d'une conciliation entre la tradition et l'esprit nouveau, entre la tragédie et le drame moderne. Rien ne tentait plus son talent flexible et son caractère ami des transactions que cette alliance entre des principes opposés et que ce rôle honorable de pacificateur<sup>698</sup>.

« Casimir Delavigne s'est-il trompé ? En croyant pacifier a-t-il simplement obéi<sup>699</sup> ? » demande alors Rigault. Ce dernier n'était manifestement pas de sensibilité très romantique, comme le témoigne pareille métaphore :

Je ne puis me persuader qu'en portant si légèrement à ses lèvres la coupe du romantisme, mitigée par son goût naturel, Casimir Delavigne se soit empoisonné<sup>700</sup>.

---

<sup>694</sup> *Ibid.*

<sup>695</sup> *Ibid.*

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>697</sup> *Ibid.*

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 223.

Le critique trouve cependant que les idées nouvelles, du moins au début, n'étaient pas si déraisonnables et que la réforme littéraire était assez sage.

Il ne faut pas la condamner absolument, parce qu'elle aussi a fini par une émeute. Quand la jeune poésie et la jeune critique d'alors réclamèrent à grands cris une Charte nouvelle, il y avait dans l'art un épuisement et dans le public une satiété qui appelaient des libertés plus fécondes. La littérature mourante d'inanition, avait besoin de se ranimer à la source éternelle, c'est-à-dire à l'étude de l'homme et de la nature, au lieu de tirer sans cesse des épreuves de plus en plus effacées des copies qu'on en avait faites avant elle<sup>701</sup>.

Rigault donne alors son opinion quant à la réforme littéraire. Il commence par rapporter que dans son discours élogieux Sainte-Beuve reprocha à Delavigne sa « demi-capitulation<sup>702</sup> » ; selon Rigault Sainte-Beuve pensait que Delavigne aurait pu lutter pour s'imposer et n'aurait pas dû « faire des avances à l'opinion publique en transigeant avec l'esprit nouveau ». Rigault liste pourtant les changements qui étaient indispensables et qui furent adoptés par Delavigne, « libertés nouvelles fort modérées<sup>703</sup> » :

- Renouveler les idées par une étude plus approfondie de la philosophie et surtout de l'histoire
- Respecter davantage les lois éternelles du goût et au moins les conventions particulières
- Ne conserver parmi les unités du drame que l'unité indispensable
- Raviver les couleurs du style ternies par une élégance uniforme
- En un mot de ramener la vérité historique et humaine dans les sentiments et les idées, et le naturel dans le style.

Rigault croyait alors, sans doute à tort qu' « à ne considérer que le flux et le reflux de nos opinions littéraires, on peut dire, comme M. Sainte-Beuve, que si Casimir Delavigne était resté immobile, le flot de la faveur serait tôt ou tard revenu le chercher<sup>704</sup> ». Le critique pensait qu'il serait revenu à la mode, comme c'est le cas pour les vêtements : « On est sûr, en gardant invariablement la même opinion dans notre pays, de se retrouver, à un moment donné,

---

<sup>700</sup> *Ibid.*

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>702</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>704</sup> *Ibid.*



d'accord avec tout le monde ; comme ces gens portant toujours le même habit<sup>705</sup> ». Selon la critique, Delavigne souffrit d'un reste de réaction contre le romantisme. Le critique pensait vraiment qu'un jour on apprécierait à nouveau Delavigne : « Mais quand les partis auront achevé de désarmer, quand les opinions seront tout à fait calmes, l'heure et le jour viendront alors, comme dit M. Sainte-Beuve, l'heure bienveillante et le jour favorable<sup>706</sup> ». Il dit aussi : « et vous êtes populaire alors, précisément parce que vous ne l'avez pas été depuis longtemps<sup>707</sup> ». Il semble que Delavigne avait à se faire pardonner pour ses emprunts au courant romantique<sup>708</sup>, du moins c'est là la vision de Rigault, qui fait l'effort de reconnaître que

La seconde manière de C. Delavigne paraîtra non pas une capitulation, mais un progrès courageux et une conquête prudente de nouvelles beautés ; et alors peut-être M. Sainte-Beuve jugera lui-même qu'il était aussi glorieux pour un classique de prendre au romantisme quelques-unes de ses libertés, qu'il l'a été depuis, pour un romantique, de redemander aux classiques quelque chose de leur sagesse, et de faire amende honorable des folies de jeunesse au pied de la statue de Boileau<sup>709</sup>.

Il déclare enfin qu'il « admire Casimir Delavigne d'avoir osé faire *Louis XI et les Enfants d'Edouard*, au lieu de recommencer éternellement *les Vêpres siciliennes* et *le Paria*<sup>710</sup> ».

Rigault trouve les comédies en prose moins achevées que les comédies en vers, mais reconnaît qu'elles ont peut-être moins perdu à la scène et « *Don Juan d'Autriche* ou *le Conseiller Rapporteur* y auraient plus de succès aujourd'hui que *la Princesse Aurélie*, *la Popularité* et même *l'Ecole des Vieillards*<sup>711</sup> ». Il fait alors l'éloge des qualités qu'il trouvait à Delavigne :

Casimir Delavigne accordait en lui des facultés qui s'unissent rarement : l'imagination et le bon sens, la sensibilité et l'enjouement, l'inspiration et la finesse, l'enthousiasme et la raillerie, et ses qualités comiques se montrent mieux dans leur vrai jour, avec une allure plus franche et plus vive, quand elles ne sont ni gênées par les alexandrins, ni contenues par le decorum de la diction en vers. Sa prose est alerte et sémillante ; [...] les réparties se croisent, le dialogue étincelle. C'est un choc perpétuel de pensées, c'est

---

<sup>705</sup> *Ibid.*, pp. 224-225.

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>707</sup> *Ibid.*

<sup>708</sup> *Auprès des Classiques.*

<sup>709</sup> *Ibid.*

<sup>710</sup> *Ibid.*

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 226.

quelque fois même un cliquetis de mots qui amusent l'esprit un peu aux dépens du goût<sup>712</sup>.

Il oppose enfin les deux genres, Théâtre et Poésie, tels qu'ils furent exploités par Delavigne, et il semble que, selon lui, Delavigne était meilleur poète que dramaturge :

Malgré le prix qu'on doit attacher à son théâtre, ce n'est pas là cependant qu'il me paraît le plus digne d'éloges. Le point de perfection le plus élevé qu'il ait atteint, c'est dans les *poésies et ballades* ; perfection moins glorieuse sans doute puisqu'elle se trouve dans des sujets moins grands, mais plus satisfaisante pour un goût délicat<sup>713</sup>.

Il partage l'avis de Dumas lorsqu'il affirme que « Chaque ballade est un petit tableau charmant dans un cadre merveilleusement ajusté<sup>714</sup> ».

Rigault conclut enfin en érigeant Delavigne au rang de modèle :

Il est de bon exemple de remettre en honneur ces beaux ouvrages où respire tout le patriotisme, l'amour de la liberté, le respect de la loi, où sont gravées toutes les maximes d'une morale élevée ; où règne avec art une imagination maîtresse d'elle-même, où brille un esprit vif et charmant. Il est de bon exemple de louer cette vie si pure, cachée à l'ombre du foyer, cette persévérance des idées généreuses, ce désintéressement, ce détachement de toute ambition chez un poète qui a chanté la France sans prétendre la gouverner<sup>715</sup>.

Il cite enfin Hugo, pour qui Delavigne obtint « la double palme, l'une bien éclatante, l'autre bien douce : comme poète, la renommée ; comme homme, le bonheur<sup>716</sup> ».

---

<sup>712</sup> *Ibid.*

<sup>713</sup> *Ibid.*

<sup>714</sup> *Ibid.*, pp. 226-227.

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>716</sup> *Ibid.*

## Conclusion.

Ce qui frappe de prime abord chez Casimir Delavigne, c'est le caractère à la fois classique et romantique de ses œuvres. La toute première lecture d'une pièce comme *la Fille du Cid*, ou *Louis XI*, est en effet une surprise pour qui est habitué à classer les auteurs par siècle et par mouvement. C'est un plaisir de reconnaître telle touche racinienne ou telle touche plus hugolienne. Mais lorsque l'on lit *les Messéniennes*, on comprend que Delavigne s'est bel et bien forgé seul une identité littéraire forte et que de son jeune esprit a jailli une œuvre patriotique et du même coup fédératrice. Il n'est donc pas difficile de cerner Delavigne à ses débuts dans la littérature ; *les Vêpres siciliennes* s'inscrivaient encore suffisamment dans la veine classique pour que l'on sache comment les étudier. Ensuite, *les Comédiens* montrèrent déjà une autre facette de l'auteur, capable de satire ; quant au *Paria*, il nous conforte dans nos repères classiques. Puis Delavigne partit en Italie. Les œuvres qui suivirent brouillèrent suffisamment les genres et les codes littéraires pour que la critique s'interroge.

C'est cet étonnant écart de style et de ton entre ses premières œuvres et ses œuvres posthumes qui nous a poussé à étudier l'ensemble de la carrière de Delavigne, afin de comprendre son évolution personnelle et l'évolution de son talent, de son style, de la perception que l'on avait de lui. Il est en effet fascinant de mettre côte à côte les deux anthologies de poèmes, *Les Messéniennes* et les œuvres poétiques posthumes, d'y voir la nation puis l'amante et de comprendre que Delavigne eut finalement trois Muses : La France, L'Italie et Elisa. Ces deux anthologies sont comme deux bornes qui mettent en évidence une tranche de l'Histoire, où Delavigne n'a plus fait de poèmes, mais du théâtre. *Les Messéniennes* eurent un succès immédiat, et l'importance de ce succès a propulsé le nom de Delavigne en haut de la liste des auteurs à suivre ; ce succès définit par ailleurs en partie la perception que l'on eut de lui, puisqu'on en fit « le poète de la nation ». Avec *les Vêpres*, Delavigne s'engageait dans un

autre type de carrière, celle où l'on doit séduire la masse exigeante qu'était le public d'alors. Nous avons donc cherché dans la presse de l'époque les articles consacrés aux pièces de Delavigne ; la quantité de ces articles était telle qu'il a fallu les sélectionner, par journaux, par dates, par auteur, par pièce, et ils étaient légion ! Certaines constantes se sont cependant dégagées et c'est ainsi que nous avons pu en déduire que la plupart du temps on admirait les vers de Delavigne, mais qu'on lui reprochait un manque d'action. Les auteurs appelés à devenir romantiques trouvaient toujours de quoi redire à ses pièces et lorsqu'on a pu identifier qui étaient les auteurs des articles, on en a tenu compte. Ce que la pléthore d'articles nous a montré, c'est surtout que Delavigne était une personnalité extrêmement connue, appréciée, discutée, invitée. On commentait tout autant son caractère que son œuvre et nous avons donc aujourd'hui la possibilité d'en savoir beaucoup plus sur sa vie comme sur sa carrière – nous avons par ailleurs un accès facile à l'ensemble de ces articles, à son œuvre, même à ses œuvres posthumes.

Cette étude a donc été motivée par la prise de conscience du contraste incroyable qui existe entre la célébrité de Delavigne à son époque et l'oubli qui a frappé l'Histoire littéraire, de même que par la perplexité que son œuvre provoque lorsqu'on compare les premiers poèmes et les poèmes posthumes ou lorsqu'on essaie de comprendre ce que sont exactement des œuvres comme *Louis XI*, *les Enfants d'Edouard*... L'échec de *la Princesse Aurélie* méritait également des explications, d'autant plus que la pièce est particulièrement agréable à la lecture.

Il nous a semblé nécessaire de commencer par étudier le style et le genre des œuvres de Delavigne, afin de mieux appréhender son théâtre et sa poésie et repérer les indices des influences classiques ou romantiques. Ensuite, ayant mesuré combien Delavigne était célèbre, nous avons cherché dans des lettres, des journaux, des essais, ce que les artistes qui lui étaient contemporains disaient de lui. Comme nous l'avons montré, qu'ils l'aient apprécié ou non, tous avaient un avis bien défini. Avec Delavigne, tout est en effet une question de point de vue. Placez-vous dans le camp romantique, il est trop classique, placez-vous chez les classiques, il est trop romantique ; Patrick Berthier s'est interrogé sur la « situation » de Casimir Delavigne et le problème est bien là : celui qui situe est celui qui décide. Aussi la perception de Delavigne dépendait-elle complètement de la sensibilité littéraire de celui qui parlait de lui.

Ceci explique en partie notre sentiment de perplexité face à une critique aux propos si ambigus. Ce sentiment est également lié au fait que Delavigne ait choisi, comme il le dit dans

la préface de *Marino Faliéro*, de ne pas se revendiquer d'un courant littéraire particulier. Cela lui a finalement permis de continuer à produire des pièces inclassables et a eu pour conséquence d'entretenir les commentaires multiples et variés à son sujet, ce qui justifie par ailleurs cette hésitation de la critique.

Finalement, Delavigne était un auteur assez mystérieux ; cette modestie, cette timidité dont tout le monde parlait ont pu finir par constituer une forme de mythe. On parla tant de Delavigne dans la presse, dans les journaux et notes personnels des contemporains, donc également dans la sphère intime, qu'il semblait de bon ton d'entretenir certaines idées à son sujet. Aussi était-il en vogue de comparer Delavigne et Delaroche. Ou bien de s'extasier sur la qualité de sa langue, puisque même Janin, critique terrible si l'on en croit Pyat, alors qu'il s'en prenait à la pièce de *la fille du Cid*, lui faisait néanmoins quelques compliments à ce sujet. Tantôt Delavigne est un timide qui ne se montre pas sur scène, lorsqu'on lit son frère par exemple, ou bien Vigny ; tantôt la censure en fait l'homme à abattre, qu'il faut surveiller, parce que son œuvre menace les bonnes mœurs.

Nous n'avons pas choisi de camp, mais nous avons voulu dans cette étude inscrire Delavigne dans l'histoire de la littérature française et européenne. Evoquer Delavigne en le détachant de ses contemporains, c'est en effet oublier qu'il était contemporain de Byron, Gautier ou Hugo et proche de Dumas, Lamartine et d'autres que nous avons pu citer. En étudiant Delavigne dans le contexte littéraire de son époque nous avons voulu l'inscrire dans un paysage littéraire où, comme l'ont prouvé les écrits de ces auteurs, il avait sa place. Pour nous qui l'étudions depuis le XXI<sup>e</sup> siècle, cela change notre perception de son œuvre de bien être conscients qu'Hugo, Dumas et Delavigne se disputaient la scène des théâtres. Notre étude nous a permis de voir que les carrières de Delavigne, Delaroche et Meyerbeer étaient sensiblement similaires. Même si certains critiques auraient souhaité que Delavigne lance un mouvement littéraire, le juste-milieu n'est pas sa création, et il ne l'a pas revendiqué en tant que telle : il s'agit de la cristallisation d'une intention – celle de moderniser sans tomber dans l'excès pour préserver la langue – que l'on a nommée pour mieux l'identifier. Ceci ne nous empêche pas d'étudier les trois artistes en montrant qu'à une époque donnée certains artistes ont choisi une façon de créer et que celle-ci était possible en littérature en musique et en art.

Ainsi a-t-on pu établir les différents statuts que Delavigne occupait pour les uns ou pour les autres : il était poète, et poète de la nation, mais aussi dramaturge, trop classique, trop romantique, auteur de la conciliation ou bien médicament contre le romantisme. Il était aussi d'une certaine façon metteur en scène. Il était par ailleurs frère, fils, amant, ami et père. En revanche, il ne fut pas romancier, et il ne fut pas théoricien. Il fut très célèbre, puis passé de

mode, et enfin oublié. Et il ne s'agit pas simplement de statuts, mais bien d'images que ces divers publics que sont les autres artistes, ou bien la critique, la famille, la censure, les comédiens ou les bourgeois avaient de lui et qu'ils ont entretenues. De lui-même il semble que Delavigne n'a vraiment entretenu que son image de père et de fils. Son image médiatique, il a laissé le soin à sa famille de la gérer ; Germain était pratiquement le visage qui promouvait son œuvre, lui qui endossa le rôle d'agent. Ainsi que Delavigne le dit dans la Préface de *la Princesse Aurélie*, il confia également le soin de sa gloire au public, lequel reçu donc de la part du dramaturge le plein pouvoir de juge.

Malgré lui, Delavigne était enfin aussi perçu, notamment à la fin de sa vie, comme un auteur souffrant. Beaucoup notèrent et commentèrent ce sujet, que ce soit Dumas, Séchan ou Vigny ; s'il avait été en pleine possession de ses moyens, Delavigne aurait-il produit davantage ? Nul ne le saura. Cet état de santé explique peut-être le sujet de *Louis XI*. Surtout, il est la cause du voyage en Italie, dont on sait l'importance.

Nous avons pu identifier plusieurs types de réceptions de l'œuvre de Delavigne : la censure – dans laquelle on peut compter la famille – était un véritable obstacle au succès puisque son refus pouvait empêcher l'œuvre de voir le jour ; on a vu qu'elle reçut différemment les œuvres de Delavigne au fil du temps et que face à la célébrité de l'auteur elle se relâcha ; nous avons également considéré que les comédiens proposaient une forme de réception de l'œuvre puisqu'ils se permettaient de la commenter et pouvaient refuser de la jouer ; ensuite, le public bien entendu, constitue une forme de réception bien particulière et réagit de façon très brutale, bruyante, mais surtout, immédiate ; après lui, la réception donnée par la presse avait des allures de sentence et l'on attendait d'elle un avis critique. Nous parlons de la presse de l'époque de Delavigne, mais nous avons également pris en compte les articles qui lui étaient posthumes, ceux qui furent écrits juste après sa mort, et d'autres bien plus longtemps après. On pourrait considérer que la presse de l'époque et la presse posthume constituent trois formes de réceptions différentes. Enfin, nous aurions aimé en dire davantage sur un autre type de réception des pièces de Delavigne, les parodies. Elles ne sont pas toutes extraordinaires, mais leur existence et leur nombre conséquent prouvent le succès de Delavigne. Les parodies des pièces de Delavigne sont en effet nombreuses et traduisent l'intérêt qu'on lui porta, dès ses débuts au théâtre ; ainsi *le Paria*, par exemple, fut représentée pour la première fois en décembre 1821, et dès 1822 parut *le Paria travesti, ou la pagode faubourienne*, roman satirique réussi où la dimension métatextuelle permet aux personnages d'avoir conscience de l'inutilité ou de la stupidité de leurs actions. Trois types de parodies peuvent être distingués, celles que l'on créa pour lui rendre hommage, celles qui sont très clairement satiriques et

celles qui utilisent Delavigne comme repère afin de s'adresser à un public par conséquent averti et susceptible de saisir toute allusion qui est faite à ses œuvres.

C'est justement parce que les œuvres de Delavigne ne mettaient pas tout le monde d'accord que la critique faisait parler de lui, c'est aussi ce qui faisait l'intérêt de commenter ses pièces. Or, voici ce qui est arrivé : on cessa d'entretenir le discours continu concernant Delavigne. En cessant d'alimenter ce discours, à travers lequel il existait, on perdit l'intérêt que l'on avait pour lui.

Au terme de cette étude nous avons compris que deux éléments expliquent l'oubli dans lequel est tombé Delavigne.

Tout d'abord, le goût du public et l'influence de ce qu'on pourrait appeler la mode littéraire sont à prendre en compte pour comprendre l'œuvre et l'évolution de la carrière de Delavigne. On a vu qu'on ne pouvait pas ignorer combien le contexte politique et social du moment avait un impact direct sur le succès de ses œuvres, puisqu'il établit un public bien spécifique et que Delavigne lui-même fit en sorte de s'adapter à ce public. C'est en effet là l'une des qualités de Delavigne, son adaptabilité ; d'aucuns y virent une forme d'opportunisme. Ce contexte explique par ailleurs les raisons pour lesquelles il est si rapidement tombé dans l'indifférence après une telle carrière et une telle célébrité. Casimir était jeune lorsqu'il a connu ses premiers succès, et comme c'est souvent le cas, il a plu aux jeunes de son temps. Ces jeunes ont cependant grandi, leur goût a évolué ; l'Histoire, surtout, chère à Delavigne, a suivi son cours, et les événements politiques auxquels son œuvre faisait écho n'ont pas été oubliés mais ont été laissés derrière. La lecture de son œuvre demande notamment une certaine connaissance historique qui nécessite aujourd'hui des recherches et n'est donc pas d'un accès direct à un lectorat moderne. Ensuite, l'instabilité du genre de certaines œuvres de Delavigne trouble les repères littéraires et casse les différentes traditions, d'où ce sentiment de perplexité à la lecture de certaines œuvres qui peut être déroutant. Il a enfin été victime d'une sorte de snobisme lié à la mode : il fut un temps où il était bon d'être vu à la représentation d'une pièce de Delavigne, vint celui où il fallait reléguer ses œuvres aux placards. Abraham disait déjà en 1930 qu'

Il serait naïf de penser que la seule cause du succès d'une pièce réside en sa valeur intrinsèque. [...] Le théâtre est un art complexe qui met en jeu plusieurs formes d'art mais aussi des impulsions de toutes sortes qui conduisent le public à fréquenter ou désertier les salles de théâtre. [...] On peut donc, on doit parler d'un goût d'époque.

Phénomène social, et, par surcroît chiffrable, le théâtre accuse les variations de la mentalité collective et infirme la notion d'une 'beauté en soi'<sup>717</sup>.

On a pu voir en effet avec Rigault que ce qui a changé, dès 1854, « c'est l'idée qu'on se fait aujourd'hui de la poésie et du poète ».

Ensuite, le voyage en Italie et la rencontre que Delavigne y fit d'Elisa constituent un tournant émotionnel et par ricochet littéraire dans la vie de l'auteur. Le jeune homme qu'il était écrivait pour le peuple français et c'est ainsi qu'il s'était tout d'abord fait connaître. Il suivait alors plutôt rigoureusement le style classique et un certain nombre de critiques lui reprochèrent de faire des œuvres froides, certes d'une perfection stylistique admirable, mais manquant de passion. En tombant fou d'Elisa il perdit de vue sa mission poétique originale. Le peuple français, qu'il avait jadis rassemblé grâce à ses vers, n'avait que faire d'Elisa qu'il ne connaissait pas, moins que Napoléon en tout cas. Aussi ce voyage opéra-t-il comme une déconnection de la scène parisienne. On peut associer le départ de Casimir Delavigne de Paris à une véritable fuite : fuite du microcosme théâtral où il ne se sentait pas à l'aise, fuite de la ville pour la nature, fuite du succès et de la popularité qui gênaient sa nature modeste. Sans doute n'en avait-il pas encore conscience lors de ce départ, l'Italie fut une source d'évasion favorable à l'inspiration. Il tomba amoureux d'Elisa comme de l'Italie : « Rome, que me veux-tu ? quel charme attendrissant / Tourne vers tes déserts ma triste rêverie ? » écrira-t-il une fois de retour à Paris. Si Delavigne connut d'autres succès après l'Italie, les mentalités avaient déjà commencé à changer et la position juste-milieu n'allait pas être jugée assez romantique au goût de la nouvelle génération d'auteurs. Aussi, on peut considérer que d'une certaine façon, Delavigne a choisi l'intime plutôt que le public et a pris le risque de précipiter son oubli.

L'œuvre de Delavigne n'est pas parfaite. Ses pièces sont parfois bancales, hétéroclites ; certains personnages sont plus charismatiques que d'autres et peuvent se perdre dans des discours excessivement longs et / ou trop abstraits. Cependant, d'autres personnages présentent un vif intérêt, comme celui de Coitier dans *Louis XI* ou généralement ses personnages féminins. *Les Vêpres siciliennes*, *les Comédiens*, entre autres, méritent d'être lues. Delavigne nous a donc laissé une œuvre suffisamment riche et variée pour que l'on y accorde de l'intérêt. Si nous avons pu proposer une vision d'ensemble de la carrière de

---

<sup>717</sup> Pierre Abraham, « Le succès au théâtre et ses facteurs sociaux : une expérience », *Annales d'histoire économique et sociale*, *Annales d'histoire VII<sup>e</sup> année*, N°35, 30 septembre 1935.



Delavigne et en proposer un certain nombre de commentaires tirés de la presse, il reste encore beaucoup d'articles à lire à son sujet. Chaque pièce pourrait par ailleurs être étudiée individuellement et *les Messéniennes* constituent une entité à part entière que l'on peut de même étudier individuellement du reste. En dehors de cette étude, nous avons eu l'occasion de cibler ponctuellement un certain nombre de sujets, comme la représentation de l'Histoire chez Delavigne, celle du Paradis et de l'Enfer, le roman d'amour de Delavigne, et nous commençons à étudier la figure de Napoléon dans son œuvre, qu'il faudra bien entendu comparer à celle de l'œuvre de Hugo. Notre intuition nous fait penser que sans Napoléon, Delavigne n'aurait pas créé *les Messéniennes*. Aussi sa mission poétique a-t-elle pu mûrir lors des Cent-jours ; l'impression qu'il fit sur le jeune Delavigne provoqua par contraste la déconvenue qui suivit Waterloo ; *Les Messéniennes* pourraient bien avoir été le fruit de ce contraste. Nous avons également découvert que Delavigne est probablement l'un des seuls auteurs à faire ressusciter des morts de façon non parodique<sup>718</sup> ; cela pourra constituer une nouvelle piste de recherche.

*Les Derniers chants*, où le « Je » du poète s'exprime davantage que dans les œuvres précédentes, ont attiré tout particulièrement notre attention et nous aimerions poursuivre nos recherches par une analyse de ces poèmes. Le contexte de leur création pourra être compris grâce à l'étude de la correspondance épistolaire entre Delavigne et Elisa, laquelle pourra donner lieu à une publication<sup>719</sup>. Il s'agirait de montrer le caractère atypique des *Derniers chants* et de mettre en valeur le rôle de la figure féminine dans cette anthologie, mais également celui de la couleur locale. Ceci permettra une analogie entre Elisa et l'Italie, laquelle pourra mener à une analyse de la féminisation du paysage dans les *Derniers chants* et à des analyses comparatives avec l'œuvre poétique et romantique d'autres poètes<sup>720</sup>. Ainsi, après avoir étudié la figure publique de Delavigne, nous explorerons la figure de « Delavigne intime », comme nous y invitaient déjà le titre de certains ouvrages. Nous pensons que cette œuvre poétique est la plus à même de toucher le lectorat d'aujourd'hui et

---

<sup>718</sup> « Un miracle » et « Le prêtre », *Derniers chants*. Merci à Valéry Rion pour avoir formulé cette idée.

<sup>719</sup> En collaboration avec la famille Fauchier-Delavigne. Suivant l'angle du statut auctorial, il semble que Delavigne se soit davantage perçu comme un poète que comme un dramaturge et qu'il ait été un vrai timide vraiment malade. Cependant, l'essentiel des informations qui nous ont permis de parvenir à cette conclusion se trouvent dans la notice de son frère ou bien dans les discours de ses contemporains. Une étude approfondie permettra d'en savoir davantage sur les intentions d'un auteur qui a laissé si peu de théorie. Elle en révélera probablement davantage sur l'image que Casimir Delavigne avait de lui-même.

<sup>720</sup> Notamment *les Orientales* de Victor Hugo, où on pourra étudier « Fantômes » et « Grenade » par exemple : « Soit lointaine, soit voisine, / Espagnole ou sarasine, / Il n'est pas une cité / Qui dispute sans folie / A Grenade la jolie / La pomme de la beauté, / Et qui, gracieuse, étale / Plus de pompe orientale / Sous un ciel plus enchanté. », Hugo, « Grenade », *Les Orientales*.

qu'elle est même susceptible d'intéresser les jeunes, s'ils avaient à l'étudier pour l'oral du baccalauréat par exemple.

Nous terminerons par conséquent par un extrait du poème « Epilogue », compris dans les *Derniers chants* :

Et ce soleil pourtant, ces jours dont Naples est fière,  
Ces belles nuits, ces monts, ces flots éblouissants,  
Cet océan de feu ne parlent qu'à mes sens.  
Est-ce vous que j'aimais, brillantes cascates ?  
Est-ce votre fraîcheur que je cherche au réveil,  
Votre murmure absent qui berce mon sommeil ?...  
Mais j'ai vu se briser des cascades plus belles ;  
A travers leur cristal j'ai vu du haut des airs  
L'iris, de ses couleurs plus prodigue pour elles,  
Se jouer dans leurs flots qui lançaient plus d'éclairs.  
Et pourtant quand je pense aux cimes éternelles,  
Aux torrents écumeux des rochers de Terni,  
C'est comme un voyageur, et non comme un banni.  
[...]  
Du jour qu'elle parut à mes yeux attendris,  
Un intérêt plus cher, une beauté nouvelle,  
Je ne sais qu'elle attire, qui fait qu'on se rappelle,  
Prêta de l'éloquence à la tombe, aux débris,  
Et je n'oubliai plus quand j'admirais près d'elle.  
L'air natal m'agita d'un doux frémissement ;  
Je crus voir reflourir une gloire flétrie ;  
Tout me sembla grandeur, chef-d'œuvre, enchantement ;  
Et lorsque malgré moi je me laissai charmer  
A l'amour dont pour vous mon âme s'est éprise,  
Rome, ce n'est pas toi ; ce n'est pas toi, Venise,  
C'est elle que j'aimais en croyant vous aimer !  
[...]  
Rendez-moi, lieux chéris, dont le nom seul m'agite,  
Rendez-les moi, ces jours où j'ai vécu si vite,  
[...]  
Ces siècles de bonheur pressés dans un instant<sup>721</sup> !

---

<sup>721</sup> Delavigne, « Epilogue », *Derniers chants, œuvres complètes*, 1855, *op. cit.*, pp. 52-53.

## Bibliographie.

### ŒUVRES

#### Casimir Delavigne.

Delavigne, C. (1855). *Oeuvres complètes*. (Didier Libraire-Editeur, Éd.) Paris.

Delavigne, C. (1877). *Oeuvres complètes*. Théâtre. t. 1 et 2. (Firmin-Didot, Éd.) Paris.

Delavigne, C. (1838). *Oeuvres complètes*. (Delloye et Lecou, Éd.) Paris.

En particulier :

*Les Messéniennes, Les Vêpres siciliennes, Les Comédiens, Le Paria, La Princesse Aurélie, Louis XI, Marino Faliéro, Les Enfants d'Edouard, Les Derniers Chants.*

#### Parodies et réécritures.

Balisson de Rougemont, M., Romieu, A. (1829). *Mérimos Béliéro, ou l'Autre école des vieillards*. Paris: Quoy.

Cuisin, J. (1822). *Le paria travesti ou la pagode faubourienne*. Paris: Les Marchands de nouveauté.

Dumersan, Dupin (1824). *L'Ecole des béquillards*. (J.-N. Bara, Éd.) Paris.

Langlois, F., Vander-Burch. E. (1832). *Louis Bronze et le Saint-Simonien, en trois actes et en vers burlesques, 27 février 1832*. Paris: J.-N. Bara.

Varner, Bayard (1829). *Marino Faliéro à Paris*. (Olivier, Éd.) Paris.

#### Autres auteurs.

Balzac, H. (1874). *Œuvres complètes, La comédie humaine, Illusions perdues* (Vol. 8 Partie I Etudes de moeurs Livre II Scènes de la province IV). (Hébert, Éd.)

Balzac, H. (1877). « Les petits bourgeois », *Scène de la vie parisienne*. t.1. (C. Lévy, Éd.) Paris: Librairie Nouvelle.

Byron, L. (1839). *Le Corsaire in Les Beautés de Lord Byron : galerie de quinze tableaux tirés de ses oeuvres*. (Aubert et Giraldon, Éd., & A. Pichot, Trad.) Paris.

Hugo, V. (1866). *Hernani*. Paris: J. Hetzel.

- Hugo, V. (1966). *Les Orientales*. Saint-Amand: Editions Gallimard.
- Racine, J. (1858). *Oeuvres complètes*. (G. frères, Éd.) Paris.
- Sainte-Beuve, C. (1870). *Portraits contemporains*. t. 2. (M. L. frères, Éd.) Paris: Librairie Nouvelle.
- Saint-Pierre, B. (1828). *La chaumière indienne*. (Lefèvre, Éd.) Paris.
- S.n. (1833). *Petite biographie des acteurs et actrices des théâtres de Paris*. Paris: Marchands de nouveauté.
- Swinburne, A. C. (1866). « The Garden of Proserpine », *Poems and Ballads. Laus Veneris, and other Poems and Ballads*. (Sans Éd.) New York.
- Virgile. (1974). *L'Enéide*. (Brodard et Taupin, Éd.) Paris.
- Zola, E. (1906). *Le Naturalisme au théâtre* (éd. Ne Varietur, Vol. Oeuvres complètes illustrées). (E. Fasquelle, Éd.) Paris: Bibliothèque-Charpentier.

## **EXAMENS CRITIQUES**

- Dumoulin, E. (1877). *Examen critique des Comédiens in Oeuvres complètes de Casimir Delavigne*. t. 1. Théâtre). Paris: Librairie Firmin-Didot et Cie.
- Duviquet. (1877). *Examen critique des Enfants d'Edouard in Oeuvres Complètes de Casimir Delavigne*. t. 2. Paris: Librairie Firmin-Didot.
- Etienne. (s.d.). *Examen critique de l'Ecole des Vieillards*. t. 1. Paris: Librairie Firmin-Didot.
- Nodier, C. (1829). Examen critique de *Marino Faliero*. (Levavasseur, Éd.) *Revue de Paris*.
- Poitevin, P. (1877). Examen critique de *Don Juan d'Autriche*. (F.-D. e. Cie, Éd.) Paris.

## **PREFACES, NOTICES ET DISCOURS**

- Auger, L. S. (1825). *Réponse de M. Auger au discours de M. Delavigne*, discours prononcé dans la séance publique, le jeudi 7 juillet 1825, Paris Institut de France. <<http://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-casimir-delavigne>>
- Delavigne, C. (1825). *Discours de réception à l'Académie française*, <<http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-casimir-delavigne>>
- Delavigne, C. (1855). *Préface de Marino Faliéro in Œuvres complètes de Casimir Delavigne*.

- Delavigne, C. (1855). Préface de *la Princesse Aurélie* in *Œuvres complètes de Casimir Delavigne*.
- Delavigne, G. (1855). *Notice sur Casimir Delavigne in Œuvres complètes de Casimir Delavigne*.
- Halévy, M. F. (1858, octobre 2). *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Paul Delaroche*. Paris: Imprimeurs de l'Institut Impérial
- Mat, P. J. (Éd.). (1825). *Notice sur Casimir Delavigne*. t. 1. (N°1188). Bruxelles: Librairie française et étrangère.
- Sardou, V. (1907). *Avant-propos de l'ouvrage de M. Fauchier-Delavigne, Casimir Delavigne intime*. Paris: Société française d'imprimerie et de librairie.
- S. n. (1864). « Sur l'esprit et le caractère des *Messéniennes*, introduction aux oeuvres complètes des *Messéniennes* ». Paris: Didier et C<sup>ie</sup>.
- S. n. (Delloye et Lecou Éd.). (1836). *Notice biographique, oeuvres complètes de Casimir Delavigne*. Paris.
- S. n. (P.-F. Bottier Éd.). (1830). *Précis de la révolution de Juillet; suivi de la proclamation de monseigneur le duc d'Orléans, et de la cantate de M. Casimir Delavigne*. Bourg.

#### **MEMOIRES, SOUVENIRS, JOURNAUX, LETTRES ET BIOGRAPHIES**

- Crépet, E. (1887). Etude biographique. *Oeuvres Posthumes et Correspondances inédites*. Paris: Maison Quantin.
- Dumas, A. (1881). *Souvenirs dramatiques* (Vol. t. II). (C. Lévy, Éd.) Paris.
- Dumas, A. (1863). *Mes Mémoires*. (M. L. Frères, Éd.) Paris: Librairie Nouvelle.
- Fauchier-Delavigne, M. (1907). *Casimir Delavigne intime*. Paris: Société française d'imprimerie et de librairie.
- Fortier, A. (1913). « From unpublished letters from his father and other relatives in France to his uncle in Louisiana » (Vol. 28 N°2). PMLA Modern Language Association.
- Hesketh, P. (1954). *Walter Scott : his life and his personality*. Methuen: S. Éd.
- Heylli, G. (1879). *Journal intime de la Comédie Française : 1852-1871* (E. Dentu, Éd.) Paris.
- Hugo, V. (1934). *Littérature et Philosophie mêlées in Oeuvres complètes*. (A. Michel, Éd.) Paris.
- Lamartine, A. (1824). *Lettre de M. Alphonse de Lamartine à M. Casimir Delavigne qui lui avait envoyé son "Ecole des Vieillards"*. (U. Canel, Éd.) Paris.

Sarcey, F. (1900-1902). *Quarante ans de Théâtre* (t. 1 et 4). Paris: Bibliothèque des annales politiques et littéraires.

Séchan, C. (1883). *Souvenirs d'un homme de théâtre (1831-1855) recueillis par Adolphe Badin*. (C. Lévy, Éd.) Paris: Ancienne maison Michel Lévy frères.

Vigny, A. d. (1885). *Journal d'un poète (Oeuvres complètes)*. (A. Lemerre, Éd.)

## ARTICLES DE JOURNAUX ET REVUES

### *XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*

S. n. (1827). *Journal des Artistes*. (sans Éd.). Paris.

S. n., (1814-1944). *Journal des débats politiques et littéraires*, (sans Éd.). Paris.

S. n. (1815-1817). *Le Constitutionnel*. (sans Éd.). Paris.

S. n. (1829-1871). *Revue des Deux Mondes*. (sans Éd.) Paris.

S. n. (1832-1834). (sans Éd.) *Le Papillon : journal des dames, des salons, des arts, de la littérature, des théâtres et des modes, rédigé par une société d'hommes du monde, d'artistes et de gens de lettres [puis « journal littéraire »]*. Paris.

S. n. (1835-1841). *Le Monde dramatique : revue des spectacles anciens et modernes* (sans Éd.). Paris.

S. n. (1835-1845). (sans Éd.) *Journal des beaux-arts et de la littérature*. Paris.

S. n. (1836-1952). *La Presse*. (sans Éd.). Paris.

S. n. (1840-1910). *Annuaire de la société philotechnique*. (Dauvin et Fontaine, Éd.). Paris.

S. n. (1871-1933). (Germer Baillière, Éd.) *Revue politique et littéraire*.

S. n. (1890-1965). (sans Éd.) *Mercure de France*. Paris.

S. n. (1894-1970). *Revue de Paris*. (sans Éd.). Paris.

Dont :

Sainte-Beuve, C. A. (1845, février 28). *Journal des débats politiques et littéraires*.

Fere, G. (1832, 6e année, février 12). *Journal des artistes et des amateurs*, Vol. 1(n°7).

François, A. (1846). Notice sur la vie et les ouvrages de Casimir Delavigne. (Dauvin et Fontaine, Éd.) *Société philotechnique*, pp. 130-184.

- Gautier, T. (1840, mars 30). (sans Éd.) *La Presse*.
- Hallays-Dabot, V. (1862). *Histoire de la censure théâtrale en France*. (E. Dentu. éditeur, Éd.) Paris.
- Lemonnier, H. (1840-1910, 1855). « Notes biographiques sur Casimir Delavigne », Lecture faite en séance particulière du 12 août 1855. (Dauvin et Fontaine, Éd.) *Annuaire de la Société Philotechnique*, t. 17, pp. 83-90.
- Libraire, H. D. (Éd.). (5e année seconde édition 1833). *Revue de Paris*, t. 2(N°12). Paris: Les éditions latines.
- Mars, V. d. (1840, mars et avril). « Chronique de la quinzaine », *Revue des Deux Mondes*. t. 22.
- Pichot, A. (1832) « Esquisse de critique contemporaine. M. Casimir Delavigne ». *Revue de Paris*.
- Planche, G. (seconde édition 1833). « *Les Enfants d'Edouard* de M. Casimir Delavigne ». (Baillière, Éd.) *Revue des deux Mondes*, Vol. 3 t. II, pp. 492-504.
- Raynaud, E. (1918). Baudelaire et la Religion du Dandysme. *Mercure de France*.
- Rigault, H. (1854, février 23). « Variétés », *Journal des débats*, pp. 214-229.
- Roux, H. L. (1888, 25e année, 1er semestre, mai 26). « Chronique théâtrale ». *Revue politique et littéraire*(n°21).
- Sandeau, J. (1840). *Revue dramatique : Théâtre de la Renaissance*. (H. F. Cie, Éd.) *Revue de Paris*, t. 16.
- S. n. (1831, décembre 4). *Journal des artistes*, Vol. 2(n°23).
- S. n. (1832, février 26). « Théâtres ». *Journal des Artistes* . (sans Éd) Vol. 1<sup>er</sup>(n°9).
- S. n. (1833, mai 26). Théâtres : Théâtre-Français. *Journal des débats*. (sans Éd.). Vol 1(n°21), pp. 397-398.
- S. n. (1834, octobre jeudi 2). *Le Papillon*. (sans Éd.). (N°27).
- S. n. (1835). *Le Monde dramatique : revue des spectacles anciens et modernes*. (sans Éd.). t.1, p. 428.
- S. n. (1844). « Le Salon : aperçu sur la critique théâtrale au point de vue de l'art ». *Journal des artistes*. (sans Éd.). Paris.

XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle

- Abraham, P. (1935 VIIe année, septembre 30). « Le succès au théâtre et ses facteurs sociaux : une expérience ». *Annales d'histoire économique et sociale, Annales d'histoire*(N°35).
- Berthier, P. (1988, Mai). « Théâtre néo-Classique ou théâtre Juste-milieu ? Situation de Casimir Delavigne » <web/revues/home/prescript/article/caief\_05715865\_1998\_num\_50\_1\_1315>
- Berthier, P. (1993). « Casimir Delavigne et ses parodistes : ou de *Louis XI* à Louis Bronze (1832) ». (pp. 31-72). *Revue de la Société d'histoire du théâtre*.
- Dargan, E. P. (1934, Juin ). « Scott and the French Romantics ». *PMLA*, 49(N°2), pp. 599-629.
- Dungen, P. V. (2008). « Ecrivains du quotidien : Journalistes et journalisme en France au XIXe siècle ». *Semen, revue de sémio-linguistique des textes et discours*.  
<<http://semen.revues.org/8108> >
- Dhombres, J. (1954). « La gloire de la science : Culture et poésie vers 1800 ». *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*
- Duchet, C. (1969). « Théâtre; histoire et politique sous la Restauration ». (A. Colin, Éd.) *Romantisme et Politique 1815-1851*, pp. 281-302.
- Ferenczi, T. (2003, automne). « L'éthique des journalistes au XIXe siècle ». *Le temps des médias*(N°1), pp. 190-199.
- Glaesener, H. (1948 48e année, Janvier-Mars). « Autour des Ballades de Casimir Delavigne », avec une lettre de Delavigne à Ladvoat. *Revue d'Histoire littéraire de la France*(N°1), pp. 164-166.
- Glaesener, H. (1965). La genèse du « Louis XI » de Delavigne. t. 14 fasc. 2, pp. 389-403.
- Lanvi, G. (1980, Janvier-Mars). « Debates on the definition of romanticism in literary France (1820-1830) ». *Journal of the History of Ideas*, Vol. 41(N°1).
- Melmoux-Montauban, M.-F. (2003). « L'écrivain-journaliste au XIXe siècle : un mutant des Lettres ». *Revue d'histoire du XIXe siècle*.
- Molinet, J. (s.d.). Chapitre 100 « L'extinction des deux fils du roy Edouard d'Angleterre ». *Chroniques nationales françaises*(N°25 N°78).
- O. Evans, D. (1932, Dec.). A source of Hernani : Le Paria by Casimir Delavigne. (T. J. Press, Éd.) *Modern Language notes*(N°8), pp. 514-519.
- Shackford, M. H. (1918). « Swinburne and Delavigne ». (PMLA, Éd.) *Vol. 33 N°1*, pp. 85-95.
- Souriau, M. (1900, avril 13). (A. Colin, Éd.) *La revue littéraire d'histoire de France*.
- Souriau, M. (1900, janvier 13). « Le roman de Casimir Delavigne ». (A. Colin, Éd.) *la revue littéraire d'histoire de France*.



## OUVRAGES COLLECTIFS

- Laplace-Claverie, H., Ledda, S., Naugrette, F. (dir.) (2008). *Le théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: L'avant-scène théâtre.
- Ledda, S., Naugrette, F. (dir.) (juin 2012). Actes du Colloque *Casimir Delavigne en son temps, Vie culturelle, théâtre, réception*. Bordeaux: Eurédit.
- Vidalenc, J. (1977). « Un orléaniste oublié : Casimir Delavigne (1793-1843) » in *Histoire et littérature. Les écrivains et la politique*. [Univ. de Rouen], Centre d'étude et de recherche d'histoire des idées et de la sensibilité, P.U.F.

En particulier dans les actes du colloque cités *supra* :

- Arthur, S. « Poésie et politique dans les Messéniennes ». pp. 35-45.
- Autrand, M. « Delavigne et Shakespeare ». pp. 177-188.
- Cooper, B. « L'inspiration mélodramatique dans les tragédies de Delavigne : le cas de *Louis XI* ». pp. 189-199.
- Dord-Crouslé, S. « Ce 'Louis-Philippe en littérature' : Flaubert juge de Casimir Delavigne ». pp. 327-339.
- Fauchier-Delavigne, C. « Delavigne et sa correspondance ». pp. 355-366.
- Joassin, M. « Le dossier de presse de *La Fille du Cid* ». pp. 297-309.
- Krakovitch, O. « Casimir Delavigne, réformiste tranquille honni des censeurs », pp. 145-174.
- Ledda, S., Naugrette, F. « Casimir Delavigne et le romantisme ». pp. 7-20.
- Mentzel, S. « La figure du roi dans le théâtre de Casimir Delavigne ». pp. 217-228.
- Moindrot, I. « S'amuser aux dépens des comédiens ». pp. 253-265.

## OUVRAGES CRITIQUES ET THEORIQUES

- Accarias, L. (1835). « Budget littéraire ». *La France littéraire*, t. 22, pp. 361-364.
- Arsac, L. (1996). *Le théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: ellipses.
- Autrand, M. (2006). *Le théâtre en France de 1870 à 1914*. (H. Champion. Éd.) Paris.
- Buffard-Moret, B. (2007, janvier). *Précis de Versification*. (B. Dreyffus, Éd.) Hertsal.
- Couprrie, A. (2001). *Lire la tragédie*. Paris: Nathan / VUEF.

- Dratwcki, A. (2006). « Mozart est un classique, Beethoven un romantique », *Mozart*. s. l.: Le cavalier bleu.
- Duquesnel, A. (1839). Chapitre IX « Théâtres », *Du travail intellectuel en France depuis 1815 jusqu'à 1837*. t. 2. (W. C. Edition, Éd.) Imprimerie de Bourgogne et Martinet.
- Gengembre, G. (1999). *Le théâtre français du 19<sup>e</sup> siècle*. (A. C. Éd.) Paris.
- Herrig, L., Burguy, F. (1862). « Casimir Delavigne » . (G. Westermann, Éd.) *La France littéraire*, pp. 575-576.
- Janin, J. (1877). « Critique dramatique : la Tragédie, La fille du Cid » in *Oeuvres diverses* (Vol. t.2). Paris: Librairie des bibliophiles.
- Jauss, H. R. (1978). Pour une esthétique de la réception. Paris: Gallimard.
- Maurel, J. (2006). *Le vocabulaire de Victor Hugo*. Le Vocabulaire des Ecrivains. Ellipses.
- Ledda, S. (2009). *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique*. Champion.
- Lenient, C. (1894). « Casimir Delavigne : *La Parisienne* » in Chapitre XVI « La monarchie de Juillet (1830-1848) ». *La poésie patriotique en France dans les temps modernes*. t. 2. Hachette et Cie.
- Lovenjoul, D. S. (1968). *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*. t. 2. Genève: Slatkine reprints.
- Maigrion, L. (1912). *Le roman historique à l'époque romantique : essai sur l'influence de Walter Scott*. (H. Champion, Éd.) Paris: Librairie ancienne.
- Marix-Spire, T. (1954). *Les romantiques et la musique, le cas de Georges Sand, 1804-1838*.
- Naugrette, F. (2001). *Le Théâtre romantique*. Paris / Leck: Ed. du Seuil.
- Naugrette, F. (2001). *Le Théâtre romantique, histoire, écriture, mise en scène*. Paris: Ed. du Seuil.
- Pelta, C. (2001), « L'écrivain libéral : un éducateur du peuple », *Le romantisme libéral en France 1815-1830*, Paris: L'Harmattan.
- Robardey, S. (2008), « Regards sur l'œuvre dramatique de Casimir Delavigne tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle » in *Le miel et le fiel : la critique théâtrale en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. De Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie. Paris: PUPS (coll. Theatrum mundi). pp. 147-158.

- Roy, A. L. (1904). « *Casimir Delavigne* », « *Marino Faliéro* », *L'Aube du théâtre romantique*. Paris: P. Ollendorf.
- Spitzer, A. B. (1987). *The French Generation of 1820*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Spitzer, L. (1970). *Etudes de style*. Paris: Gallimard.
- Stendhal, *Racine et Shakespeare*. (1823). Paris: Bossange Ed.
- Ubersfeld, A. (1993). *Le drame romantique*. Paris: Belin Sup.
- Verenet, G. (1844). *Eloge de Casimir Delavigne, avec un aperçu de ses ouvrages, la description de ses funérailles, les discours prononcés sur sa tombe, une pièce de vers inédits du grand poète, des notes, etc.* (Kemink et Fils, Éd.) Utrecht.
- Vidalenc, J. (1977). « Un orléaniste oublié : Casimir Delavigne », in *Histoire et littérature : les écrivains et la politique*, sous la direction de Françoise Joukovsky et Alain Niderst, Paris: PUF. pp. 105-121.
- Vielledent, S. (2009). *1830 aux théâtres*. Paris: Honoré Champion.

## **THESES ET COMMUNICATIONS**

- Berthier, P. (1997). *La presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de juillet (1830-1836)*. Lille : Editions universitaires du Septentrion.
- Fazio, M. (2013, mai 18). « Talma, un acteur néo-classique ou romantique ? ». Paris.
- Melai, M. (2011). *Les derniers feux de la tragédie classique : étude du genre tragique en France sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*.
- Naugrette, F. (2010, 29 mai). « Le drame romantique, un contre-modèle ? Sa place dans les histoires littéraires et manuels scolaires de la III<sup>e</sup> République », Communication au Groupe Hugo, Université Paris 7, équipe 19<sup>e</sup> siècle.

## OUTILS, ANTHOLOGIES ET BASES DE DONNEES

ARTFL Groupe International de Recherches Balzaciennes, Groupe ARTFL (Université de Chicago), Maison de Balzac (Paris). Balzac. *La Comédie humaine*. Edition critique en ligne [En ligne]. [Consultation du 3 juillet 2004]. Disponible sur internet : <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm><http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/presentation.htm>

S.n.a. (mai 2005). *Le Petit Robert de la langue française*. (Maury, Éd.). Malherbes puis Auxerre.

Base documentaire La Grange (Comédie Française),  
< [www.http://www.comedie-francaise.fr/la-grange-autorite.php?id=554&aut=00008150&ref=00009943&p=1](http://www.comedie-francaise.fr/la-grange-autorite.php?id=554&aut=00008150&ref=00009943&p=1) >

*XIXe siècle : Les Grands Auteurs français du programme - Anthologie et Histoire littéraire*, Lagarde et Michard, Bordas, Paris, 1993.

## Index.

- 1830, 18, 19, 23, 47, 63, 64, 65, 68, 71, 74, 77, 103, 122, 146, 147, 168, 169, 173, 176, 179, 184, 185, 187, 191, 192, 202, 215, 277
- Académie française, 19, 223
- antique, 15, 98, 179, 181, 191
- applaudissements, 78, 156, 178, 184, 189, 215, 216
- argent, 15, 127, 168, 184
- Arsac, 68, 163, 168, 169, 183
- Arthur, 173, 184
- Auréville, 133, 134
- Autrand, 113, 136, 148, 169, 174, 182, 184, 188
- Balzac, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 75, 136
- Bara, 190
- Baudelaire, 65, 95, 136
- Béranger, 16, 65, 66, 67, 69, 88, 100
- Berthier, 10, 16, 19, 21, 44, 47, 52, 176, 179, 186, 187, 188
- bourgeoisie, 68, 73, 168, 169, 170, 185
- Byron, 23, 64, 65, 66, 85, 90, 99, 101, 106, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 137, 210, 215, 216
- censure, 11, 23, 64, 73, 81, 113, 115, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 150, 168, 189, 284, 285
- Charles VI*, 12, 64, 67
- Cid, 20, 75, 99, 137, 149, 171, 172, 186, 198, 200, 202, 203, 207, 208, 277
- comédie, 14, 15, 48, 51, 58, 65, 68, 113, 114, 115, 117, 148, 150, 153, 159, 179, 193, 215, 223, 284
- Comédie Française, 64, 114, 152, 167, 188, 277
- Corneille, 99, 137, 176, 189, 200, 201, 218, 221, 276
- couleur locale, 204, 207
- Dabot, 138, 139, 140, 142, 146, 162, 163, 284
- Delaroche, 23, 91, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 195, 279, 281, 282
- Delavigne
- Derniers chants*, 67, 85, 106, 107, 111, 208, 213
- Don Juan d'Autriche*, 85, 173, 176, 178, 192, 206, 225, 279
- Dors-Croulé, 94
- drame, 15, 44, 64, 67, 68, 71, 72, 73, 75, 120, 132, 139, 142, 163, 167, 168, 169, 172, 179, 183, 192, 200, 201, 203, 206, 207, 215, 219, 222, 223, 224, 281, 284
- Ducis, 76, 160, 193
- Dumas, 15, 16, 19, 23, 44, 51, 63, 65, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 103, 121, 129, 130, 131, 136, 138, 152, 184, 192, 226, 281
- Duquet, 113, 125, 174, 181, 220
- Ecole des Vieillards*, 14, 86, 87, 92, 96, 97, 99, 113, 115, 137, 149, 158, 159, 165, 170, 177, 192, 215, 225
- Elisa, 12, 15, 168, 181, 223
- Etienne, 65, 69, 113, 114, 115, 116, 220
- Evans, 119, 121, 122, 123, 124, 125
- Evariste Dumoulin, 141, 175, 220
- famille, 12, 13, 20, 55, 82, 132, 135, 138, 146, 147, 168, 171, 172, 175, 177, 179, 180, 200, 202, 208, 221, 279, 285
- Fauchier-Delavigne, 12, 13, 14, 15, 168
- Fazio, 159, 160, 161, 162
- Flaubert, 15, 65, 94, 136
- Gautier, 23, 73, 97, 99, 133, 134, 180, 185, 195, 198, 199, 200
- Gengembre, 173
- génie, 18, 73, 85, 98, 100, 131, 135, 173, 190, 198, 201, 213, 218, 220, 221, 277, 279
- Germain, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 64, 82, 107, 126, 135, 140, 141, 187, 192, 193, 220, 277
- Glaesener, 104, 105
- goût, 10, 23, 45, 68, 72, 73, 86, 106, 107, 131, 134, 136, 141, 145, 147, 151, 153, 155, 157, 161, 162, 165, 166, 169, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 196, 198, 205, 206, 207, 208, 210, 216, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226
- Grèce, 118, 119, 122, 146, 196
- Halévy, 126
- Hernani*, 19, 63, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 152, 173, 184, 192, 275, 277
- Hortense de Beauharnais, 15
- Hugo, 13, 18, 19, 23, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 73, 79, 83, 84, 88, 91, 92, 93, 95, 99, 108, 110, 117, 118, 121, 122, 123, 124, 125, 130, 133, 136, 144, 152, 157, 167, 173, 177, 187, 189, 190, 195, 201, 210, 211, 214, 220, 221, 226, 275, 277
- imagination, 15, 80, 115, 120, 137, 160, 186, 206, 218, 221, 225, 226, 284
- Italie, 12, 20, 64, 92, 108, 127, 144, 145, 148, 192, 193, 206, 209, 215, 223
- Janin, 20, 65, 200, 201, 202, 218
- Journal des débats*, 26, 190, 191, 219, 277
- Journal des Débats*, 166, 201, 217
- juste-milieu, 10, 16, 19, 93, 134, 172, 187, 213
- Krakovitch, 141, 143, 144, 145, 146, 168, 178, 284
- l'Artiste*, 133
- L'école des Vieillards*, 51
- La Princesse Aurélie*, 15, 191
- Lamartine, 64, 66, 67, 70, 79, 88, 91, 96, 97, 98, 136, 211
- Le Paria*, 48, 53, 97, 119, 121, 122, 123, 124, 170
- Le Roy, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219
- Ledda, 10, 67, 70, 71, 136, 150, 173, 187
- les Comédiens*, 14, 79, 99, 101, 141, 153, 177, 205
- Les Enfants d'Edouard*, 15, 79, 113, 127, 128, 133, 180
- lettres, 12, 28, 66, 76, 100, 102, 134, 135, 137, 144, 145, 147, 158, 159, 187, 192, 193, 194, 205, 209, 211, 214, 215, 275, 277
- liberté, 19, 28, 47, 53, 69, 71, 72, 75, 77, 78, 98, 119, 139, 144, 145, 146, 147, 178, 191, 196, 211, 221, 226, 284
- Limbes, 107, 108, 109, 110, 111, 112

*Louis XI*, 44, 51, 52, 73, 74, 75, 76, 94, 99, 104, 105, 106, 128, 130, 147, 148, 154, 155, 156, 159, 164, 177, 186, 187, 189, 195, 207, 208, 225  
 Louis-Philippe, 15, 90, 94, 146, 191  
 Madame de Staël, 161  
 Madeleine, 168  
 mariage, 122, 187  
*Marino Faliero*, 15, 18, 44, 79, 85, 89, 92, 99, 104, 119, 121, 129, 130, 164, 165, 170, 178, 179, 183, 207, 208, 215, 217  
 mélodrame, 73, 156, 163, 183, 215  
*Mélusine*, 128, 220  
*Messéniennes*, 10, 12, 13, 47, 67, 76, 77, 79, 83, 84, 86, 88, 91, 97, 107, 117, 118, 119, 138, 173, 183, 189, 190, 191, 195, 196, 197, 198, 199, 205, 209, 211, 213, 214, 215, 222  
 Meyerbeer, 135, 136, 279, 285  
 M<sup>lle</sup> Mars, 14, 152, 159, 219, 277  
 mode, 16, 73, 74, 167, 183, 207, 220, 224, 284  
 Moindrot, 148, 149, 150, 174, 175, 182, 183  
 Molière, 49, 58, 97, 114, 115, 116, 117, 137, 176, 189  
 monarchie de Juillet, 71, 182  
 Musset, 211  
 Napoléon, 84, 127, 134, 146, 147, 160, 222, 277  
 nation, 10, 12, 78, 103, 139, 222, 279  
 Nodier, 120, 164, 178, 179, 183, 184, 185  
 Odéon, 14, 65, 77, 217, 284  
 Opéra, 68, 127, 141  
*Orientales*, 108, 118  
*Parisienne*, 47, 67, 191  
 Patrie, 12, 196  
 père, 12, 13, 53, 54, 55, 58, 59, 61, 122, 154, 172, 221  
 pièces, 44, 65, 196, 198, 199, 275  
 Planche, 132, 133, 135, 195, 279  
 Poitevin, 176, 177, 178, 179, 180, 181  
 politique, 16, 20, 23, 45, 61, 63, 67, 70, 79, 92, 93, 131, 139, 141, 146, 147, 162, 164, 169, 173, 176, 182, 191, 199, 201, 205, 209, 212, 215, 217, 219  
 Porte-Saint-Martin, 73, 75, 89, 92, 93, 120, 140, 183, 184, 217, 218, 219  
 postérité, 10, 20, 23, 64, 65, 134, 135, 136, 160, 198, 212, 214  
 presse, 10, 12, 20, 45, 47, 97, 104, 132, 149, 153, 154, 176, 177, 179, 186, 187, 188, 191, 202, 212  
 public, 11, 139, 150, 155, 164, 167, 168, 174, 182, 185  
 Pyat, 202  
 Racine, 56, 73, 101, 102, 103, 135, 137, 160, 176, 215, 218, 221, 222, 276, 279  
 réécriture, 23, 113, 114, 130  
 religion, 81, 82, 141  
 Révolution, 68, 147, 168, 169, 182, 183, 191, 215, 217  
*Revue de Paris*, 120, 132, 179, 187, 208, 277  
 Rigault, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226  
 rire, 50, 52, 54, 59, 74, 97, 110, 114, 151, 175, 201, 222  
*Robert le diable*, 135  
 Sainte-Beuve, 20, 43, 66, 190, 201, 211, 212, 214, 215, 220, 224, 225  
 Sand, 133, 135, 161  
 Sandeau, 277  
 Sarcey, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 163, 167, 175, 186, 278, 283  
 Scribe, 12, 64, 127, 146, 185, 275  
 Séchan, 80, 90, 127, 130, 281  
 Shakespeare, 23, 27, 73, 75, 85, 90, 99, 113, 130, 132, 135, 136, 160, 161, 174, 176, 188, 215, 279, 281  
 Souriau, 117, 223  
 succès, 12, 13, 15, 16, 19, 51, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 86, 87, 89, 90, 92, 94, 98, 103, 107, 113, 123, 134, 136, 143, 146, 147, 150, 156, 157, 158, 159, 162, 166, 168, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 183, 184, 186, 188, 189, 190, 193, 195, 199, 204, 206, 208, 209, 211, 213, 214, 215, 216, 218, 225, 277, 279, 281  
 Swinburne, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 137  
 Talma, 14, 64, 68, 87, 148, 158, 159, 160, 161, 162  
 Théâtre de la Renaissance, 63, 198  
 Théâtre-Français, 14, 44, 68, 92, 93, 94, 143, 149, 156, 214, 277, 281  
 Théophile Gautier, 63, 198  
 tragédie, 15, 28, 44, 53, 54, 55, 57, 58, 69, 71, 72, 73, 120, 121, 124, 132, 137, 140, 142, 144, 146, 149, 153, 159, 161, 164, 168, 169, 171, 173, 174, 175, 180, 182, 183, 195, 200, 201, 205, 215, 216, 217, 223, 274, 285  
 Ubersfeld, 167, 173  
 Vêpres, 14, 62, 64, 77, 79, 97, 104, 107, 140, 142, 147, 149, 169, 171, 173, 177, 182, 183, 188, 190, 192, 204, 214, 225  
*Vêpres Siciliennes*, 64, 77, 97, 173, 190  
 vieillesse, 277  
 Vigny, 64, 65, 87, 136, 152, 211, 274  
 Walter Scott, 64, 99, 103, 104, 105, 107, 137  
 Waterloo, 10, 77, 205  
 Zaragoza, 179  
 Zola, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 136, 185

Annexes.

A

Parodies des œuvres de Casimir Delavigne

ARTOIS Armand, SIMONNIN Antoine, *Les Vêpres Odéoniennes* aux Variétés, Paris, Variétés, 22 novembre 1819, Paris : Mme Huet-Masson, 1819.

BALISSON DE ROUGEMONT Michel-Nicolas, ROMIEU Auguste, *Mérimos Beliéro, ou l'Autre école des vieillards*, parodie en 5 actes et en vers, de *Marino Faliéro*, Paris, Variétés, Quoy, Paris, 1829.

BALISSON DE ROUGEMONT M. N., D'ARTOIS Ac., DUPEUTY C. D., *Jean-Jean Don Juan*, Marchant, 1835.

BAYARD et VARNER, *Marino Faliéro à Paris*, folie à-propos, vaudeville en un acte, 1829.

BORDESE Luigi (musique), GOUBAUX Prosper (dit Hautefeuille), PLANARD Eugène, parodie de *La Popularité : La Mantille*, opéra comique en un acte, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Opéra Comique, le 31 décembre 1838, E. Brière (A. Belin), Paris.

CUISIN J. P. R., *Le Paria travesti ou la pagode faubourienne*, Les Marchands de nouveautés, Paris, 1822.

D'ARTOIS Armand, FRANCIS M., GABRIEL M., *L'école des ganaches*, Mme Huet et Barba, Paris, 1824.

DUPIN et DUMERSAN, *L'Ecole des béquillards*, Barba, 1824.

DUPIN Henri, CARMOUCHE Pierre-Frédéric-Adolphe, *Cadet Roussel-Procida ou la cloche du dîner* au théâtre de la Porte-Saint- Martin le 23 novembre 1819.

DUVEYRIER-MELESVILLE Charles, SCRIBE, Eugène, VERDI, Giuseppe (musique), *Les Vêpres Siciliennes* au Vaudeville le 1<sup>er</sup> novembre 1819, Michel-Lévy frères, Paris, 1863.

LANGLOIS (dit LANGLE) Ferdinand, VANDER-BURCH Emile, parodie de *Louis XI : Louis Bronze et le Saint-Simonien*, en trois actes et en vers burlesques, 27 février 1832, J.-N. Bara, Paris, 1832.

ODRY Jacques Charles, *Trois messéniennes, enrichies de notes brillantes rédigées par M. PFSGHZ, ex-savant francé, membre de la 3<sup>e</sup> classe de l'Académie d'Otaïty, é lecteur de S.-M. Le Roi des îles Sandwich*, foyer des Variétés et chez tous les marchands de nouveaux thés, Paris, 1824.

OURRY Maurice, 1 acte en chanson « Et nous aussi chantons aux Vêpres ou Fanfan Laqueue aux Vêpres siciliennes », Emery, Paris, 1820.

PAPION DU CHATEAU F., *Messéniennes polonaises*, 1832.

POTIER Charles, *Trois messéniennes, Avec des Notes savantes et des Remarques / sur les beau-thés du texte ; / Par le Révérend / Claude Aldiborontophoscophornio, / nez à Bétuhune*, les marchands de nouveautés, Paris, 1824.

ROMIEU Auguste, Parodie de *La Parisienne* : « La Grégorienne ou Serment d'un buveur », *Chansonnier du « Gastronomes »*, bureau du « Gastronomes », Paris, 1831.

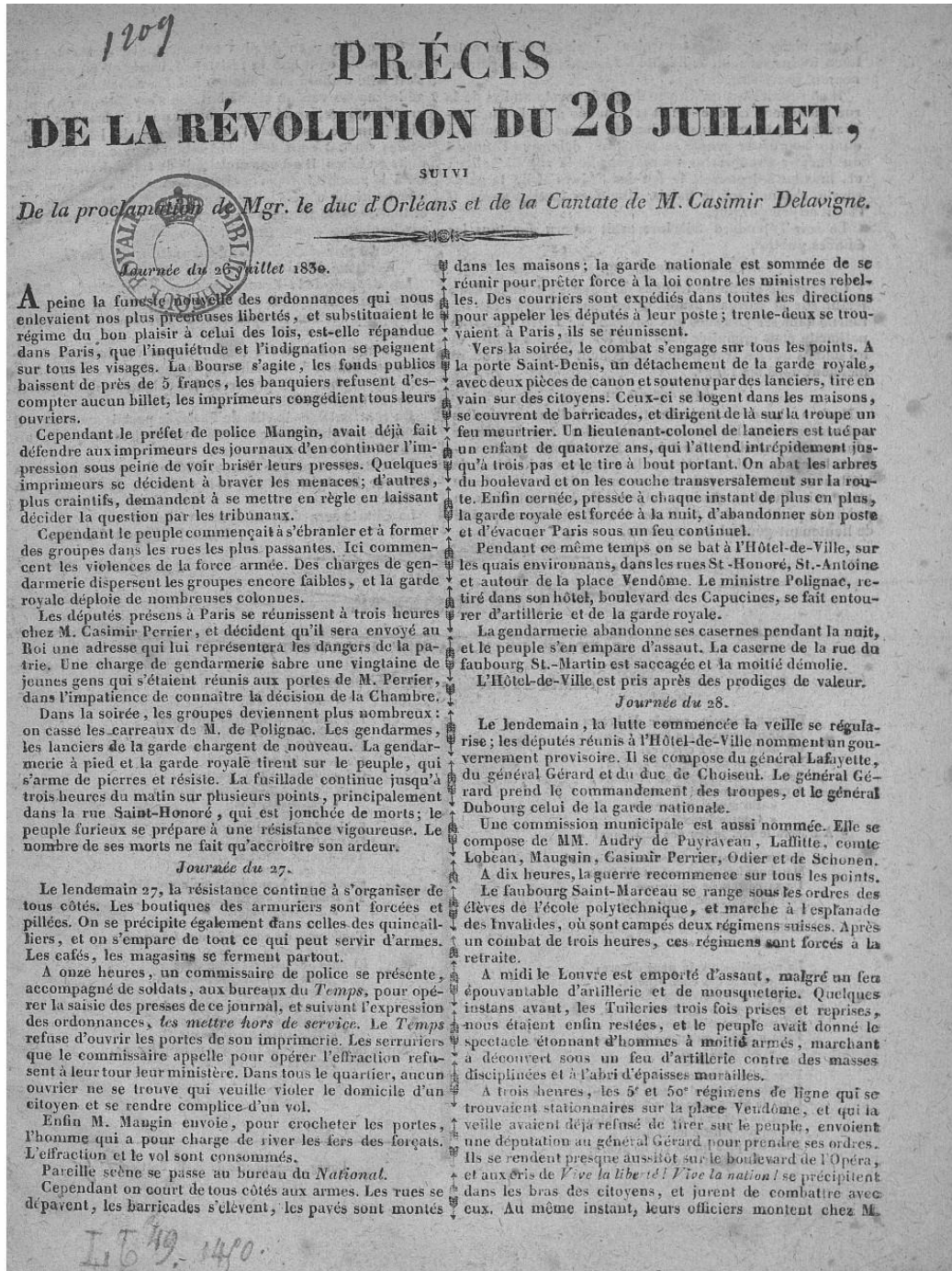
SIMONNIN Antoine, VANDER-BURCH Emile, *Le doge et le dernier jour d'un condamné, ou le canon d'alarme* ; vaudeville en 3 tableaux, Théâtre des nouveautés, Quoy, Paris, 1829.

SUZANNE T., *Mes délassements scolaires*, « Simple essai de Mésénienne » (1847), l'Auteur, Bayeux, 1851.



Source : Gallica.fr S. n., (P.-F. Bottier Éd.). (1830). *Précis de la révolution de Juillet; suivi de la proclamation de monseigneur le duc d'Orléans, et de la cantate de M. Casimir Delavigne.*

Bourg



Lante, où les députés se trouvaient réunis, et prêtent entre leurs mains serment de fidélité à l'assemblée et au gouvernement provisoire.

Il ne restait plus qu'un peu de garde royale au bas de la rue Richelieu, où elle s'était retranchée dans le Théâtre-Français et les maisons voisines de la rue St.-Honoré. A quatre heures, le peuple se précipite, débouque l'ennemi du Théâtre-Français et des maisons de la rue Richelieu, et, bravant à découvert le feu des Suisses et de la garde royale, s'élance sur le Palais. Quelques instans après, il l'avait en son pouvoir.

Le soir l'étendard tricolore avait reparu sur tous les édifices publics.

#### Journée du 29.

Une grande partie de troupes de ligne s'est débandée, jetant sur le carreau armes et bagages; le reste est retourné dans ses casernes aux environs de Paris. La garde nationale était organisée dans tous les villages voisins, et les soldats qui les traversaient en étaient poursuivis ou se mêlaient dans ses rangs.

#### Journée du 30.

Il n'y a plus dans Paris des troupes de ligne que celles qui servent sous les couleurs nationales. Les boutiques sont ouvertes ainsi que les caisses; la confiance renaît partout. La garde nationale et tous les citoyens redoublent de vigilance; toutes les précautions sont prises contre toute attaque inattendue, quoique impossible. A deux heures on publie la proclamation de M. le duc d'Orléans en qualité de lieutenant-général du royaume.

Ce qu'il y a eu de plus extraordinaire dans cette lutte sanglante, c'est que la résistance légale qu'on a opposée s'est faite d'abord sans aucun chef. Un même esprit a dirigé les masses vers un même but. On s'est battu avec le plus grand courage, armé comme on l'a pu. Une brave et intrépide jeunesse a secondé l'audace du peuple. Les élèves des écoles surtout ceux de l'école polytechnique, se sont conduits en héros. Il est une multitude de traits dignes de passer à la postérité. Dans ces jours de trouble et de sang, pas une boutique n'a été pillée, excepté celles des armuriers, et tout homme trouvé volant ou avec des objets volés était sur-le-champ châtié par le peuple.

#### Le duc d'Orléans aux habitans de Paris.

Habitans de Paris!

Les députés de la France, en ce moment réunis à Paris, m'ont exprimé le désir que je me rendisse dans cette capitale pour y exercer les fonctions de lieutenant-général du royaume.

Je n'ai pas balancé à venir partager vos dangers, à me placer au milieu de votre héroïque population, à faire tous mes efforts pour vous préserver des calamités de la guerre civile et de l'anarchie.

En rentrant dans la ville de Paris, je portais avec orgueil ces couleurs glorieuses que vous avez reprises, et que j'avais moi-même long-temps portées.

Les chambres vont se réunir. Elles aviseront aux moyens d'assurer le règne des lois et le maintien des droits de la nation.

La Charte sera désormais une vérité.

Louis-Philippe d'ORLÉANS.

## LA PARISIENNE.

CANTATE DE M. CASIMIR DELAVIGNE,

CHANTÉE SUR DIFFÉRENS THÉÂTRES DE PARIS.

PEUPLE français, peuple de braves,  
La liberté rouvre ses bras:  
On disait: Soyez esclaves!  
Nous avons dit: Soyons soldats!  
Soudain Paris, dans sa mémoire,  
A retrouvé son cri de gloire:  
« En avant, marchons  
« Contre leurs canons,  
« A travers le feu, le feu des bataillons! »  
Serrez vos rangs, qu'on se soutienne!  
Marchons! Chaque enfant de Paris  
De sa cartouche citoyenne  
Fait une offrande à son pays.  
O jour d'éternelle mémoire!  
Paris n'a plus qu'un cri de gloire:  
« En avant, etc.  
La mitraille en vain nous dévore:  
Elle enfante des combattants.  
Sous les boulets voyez éclore  
Ces vieux généraux de vingt ans.  
O jour d'éternelle mémoire!  
Paris n'a plus qu'un cri de gloire:  
« En avant, etc.  
Pour briser leurs masses profondes,  
Qui conduit nos drapeaux sanglants?  
C'est la liberté des deux Mondes,  
C'est LA FAYETTE en cheveux blancs.  
O jour d'éternelle mémoire!  
Paris n'a plus qu'un cri de gloire:  
« En avant, etc.

Les trois couleurs sont revenues,  
Et la Colonne, avec fierté,  
Fait briller à travers les nues  
L'arc-en-ciel de sa liberté.  
O jour d'éternelle mémoire!  
Paris n'a plus qu'un cri de gloire:  
« En avant, etc.

Soldat du drapeau tricolore,  
D'ORLÉANS, toi qui l'as porté!  
Ton sang se mêlerait encore  
A celui qu'il nous a coûté:  
Comme aux beaux jours de notre histoire;  
Tu redirais ce cri de gloire:  
« En avant, etc.

Tambours, du convoi de nos frères  
Roulez le funèbre signal;  
Et nous, de lauriers populaires  
Chargeons leur cercueil triomphal.  
O temple de deuil et de gloire,  
Panthéon, reçois leur mémoire!  
« Portons-les, marchons,  
« Découvrons nos fronts...!  
Soyez immortels, vous tous que nous pleurons,  
Martyrs de la Victoire!

Bourg, Imprimerie de P.-F. Bottier.

46 2

spectateurs, l'autre soir, à la Comédie-Française. Pendant les deux premiers actes surtout, on se regardait, on se tâtait. Chatterton faisait l'effet d'un habitant de la lune tombé parmi nous. Que voulait donc ce monsieur, qui se désespérait, sans qu'on sût pourquoi, et qui se fâchait de tirer de son travail un gain légitime? Le quaker paraissait tout aussi surprenant. Etrange, ce quaker qui lâche, sans crier gare, des maximes à se faire immédiatement sauter la cervelle! Pourquoi diable se promène-t-il là-dedans! Quant à John Bell, le tyran, le mari implacable, il est certainement le seul personnage sympathique de la pièce. Au moins celui-là travaille, et il apparaît comme un sage au milieu de tous les fous qui l'entourent.

On s'extasie beaucoup sur la figure de Kitty Bell. C'est une des créations les plus pures, dit-on, qui soient dans notre théâtre. Je le veux bien. Mais ce personnage est un personnage négatif; j'entends que la pureté, la résignation, la tendresse discrète de Kitty sont obtenues par un effacement continu. Jusqu'au dernier acte, elle n'a pas une scène en relief. C'est une déclamation à vide sans arrêt. Elle n'agit pas, elle se raidit dans une attitude. Le personnage, dans ces conditions, devient une simple silhouette et ne demandait pas un grand effort de talent.

Le drame, d'ailleurs, est la négation du théâtre, tel qu'on l'entend aujourd'hui. Il ne contient pas une seule situation. C'est une élogie en quatre tableaux. Les deux premiers actes sont complètement vides. On a, dans la salle, l'impression de la nudité de l'œuvre, maintenant qu'elle n'est plus échauffée par les phrases démodées qui passionnaient autrefois. Le premier tableau du troisième acte, long monologue de Chatterton dans sa mansarde, est peut-être ce qui a le plus vieilli. Rien d'incroyable comme ce poète, déclamant au lieu de travailler, et déclamant les choses les plus inacceptables du monde. Enfin, le tableau du dénouement est le seul qui reste dramatique. Un garçon qui s'empoisonne, une femme qui meurt de la mort de l'homme qu'elle aime, cela remuera toujours une salle.

L'avouera-t-elle? ma préoccupation, ma seule et grande préoccupation, pendant la soirée, a été le fameux escalier. Et je suis sorti avec la conviction que cet escalier est le personnage important du drame. Remarquez quel en est le succès. Au premier acte, quand Chatterton apparaît en haut de l'escalier et qu'il le descend, son entrée fait beaucoup plus d'effet que s'il poussait simplement une porte sur la scène. Au second acte, quand les enfants de Kitty Bell montent des fruits au pauvre poète, c'est une joie dans la salle de voir les petites jambes des deux adorables gamins se hisser sur chaque marche; encore l'escalier. Enfin, au quatrième acte, le rôle de l'escalier devient tout à fait décisif. C'est au pied de l'escalier que l'aveu de Chatterton et de Kitty a lieu, et c'est par-dessus la rampe qu'ils échangent un baiser. L'agonie de Chatterton empoisonné est d'autant plus effrayante qu'il gravit l'escalier, en se traînant. Ensuite Kitty monte presque sur les genoux, elle entr'ouvre la porte du jeune homme, le voit mourir, et se renverse en arrière, glissant le long de la rampe, venant tourner et s'abattre à l'avant-scène. L'escalier, toujours l'escalier.

Admettez un instant que l'escalier n'existe pas, faites jouer tout cela à plat, et demandez-vous ce que deviendra l'effet. L'effet diminuera de moitié, la pièce perdra le peu de vie qui lui reste. Voyez-vous Kitty Bell ouvrant une porte au fond et reculant? Ce serait fort maigre. Voilà donc l'accessoire élevé au rôle de personnage principal. Et je pensais au cerisier vrai qui porte de vraies cerises, dans *l'Ami Fritz*. L'a-t-on assez foudroyé, ce cerisier! La Comédie-Française s'était déshonorée en le plantant sur ses planches. La profanation était dans le temple, mais il me semble, à moi, que la profanation y était depuis quarante-deux ans, car l'escalier sort tout à fait de la tradition.

Je dirai même que cet escalier n'est pas excusable, au point de vue des théories théâtrales. Il n'est nécessité par rien dans la pièce, il n'est là que pour le pittoresque. Pas une phrase du drame ne parle de lui, aucune indication de l'auteur ne le rappelle. Au contraire, dans *l'Ami Fritz*, le cerisier a son rôle marqué; il donne un épisode charmant. On raconte que l'escalier est une invention, une trouvaille de madame Dorval. Cette grande artiste, qui avait certainement le sens dramatique très développé, avait dû très bien sentir la pauvreté scénique de *Chatterton*; elle ne savait comment dramatiser cette élogie monotone. Alors, sans doute, elle eut une inspiration, elle imagina l'escalier; et j'ajoute qu'un esprit rompu aux effets scéniques pouvait seul inventer un accessoire dont le succès a été si prodigieux. A mon point de vue, c'est l'escalier qui joue le rôle le plus réel et le plus vivant dans le drame.

Certes, le drame est très purement écrit. Mais cela ne me désarme pas. Cette langue correcte est aussi factice que les personnages. On n'y sent pas un instant la vibration d'un sentiment vrai. Il y a deux ou trois cris qui sont beaux; le reste n'est que de la rhétorique, et de la rhétorique dangereuse et ennuyeuse. Le public a formidablement bâillé.

Je remercie cependant la Comédie-Française d'avoir remonté *Chatterton*. J'estime qu'on rend un grand service à notre génération littéraire, en lui montrant le vide des succès romantiques d'autrefois. Que tous les drames vieillissés de 1840 défilent tour à tour, et que les jeunes écrivains sachent de quels mensonges ils sont faits. Voilà les guenilles d'il y a quarante ans, tâchez de ne plus recommencer un pareil carnaval, et n'ayez qu'une passion, la vérité. Celle-là ne vous ménera aucun mécompte; on ne rira, on ne bâillera jamais devant elle, parce qu'elle est toujours la vérité, celle qui existe.

## II

Le théâtre de la Porte-Saint-Martin, auquel appartient la propriété du répertoire de Casimir Delavigne, paraît user de cette propriété avec la plus grande prudence. Il attend l'été, les lourdes chaleurs, qui vident toutes les salles, pour hasarder un drame en vers, bien convaincu que les recettes sont compromises à l'avance et que la prose elle-même devient d'une digestion impossible. Casimir Delavigne est simplement là pour

boucher un trou, entre une pièce à spectacle, comme *le Tour du monde en 80 jours*, et un mélodrame populaire, comme *les Deux Orphelines*.

Et telle est, au bout de trente ans, la gloire d'un poète acclamé, d'un académicien, d'une personnalité littéraire, considérable en son temps, qui a contrebalancé autrefois les succès de Victor Hugo ! Il y a là matière à de sages réflexions. On se demande où l'on jouera dans trente ans les pièces applaudies cette année sur nos grandes scènes, signées de noms retentissants, déclarées de purs chefs-d'œuvre par la bourgeoisie qui tient à suivre la mode. Evidemment, on les jouera l'été, sur des planches encanaillées par les féeries et les pièces militaires; et les banquettes elles-mêmes bâilleront.

J'estime qu'on est bien sévère pour Casimir Delavigne. Autour de moi, pendant la représentation de *Louis XI*, j'ai entendu des ricanelements, des plaisanteries, toute une « blague » préméditée. Vraiment, des critiques, qui ont discuté sérieusement et sans se fâcher *les Danicheff* et *l'Etrangère*, des écrivains qui trouvent du génie à M. Dumas fils et qui lui accordent en outre de l'esprit, sont singulièrement mal venus de traiter avec cette légèreté une œuvre de grand mérite, dont certaines parties sont fort belles en somme. Il n'y a pas aujourd'hui un seul de nos auteurs dramatiques qui pourrait composer un acte aussi large que le quatrième acte de *Louis XI*.

Certes, la tragédie classique est morte, le drame romantique est mort. Qu'ils reposent en paix, ce n'est pas moi qui demanderai leur résurrection ! Casimir Delavigne a, dans notre histoire littéraire, une situation d'autant plus fâcheuse, qu'il a voulu rester en équilibre entre les deux formules, demeurer le petit-neveu de Racine et devenir le filleul de Shakespeare. Le génie ne s'accommode jamais de ces arrangements; il est extrême et entier. Tout concilier, croire qu'on atteindra la perfection en prenant à chaque école ses meilleurs préceptes, conduit droit au simple talent, et même au très petit talent. Un tempérament d'écrivain original ne choisit pas; il crée, il marche à l'intensité la plus grande possible des notes personnelles qu'il apporte. Mais si Casimir Delavigne nous apparaît aujourd'hui ce qu'il est réellement, un arrangeur habile, un esprit souple et intelligent, il n'en est pas moins d'une étude intéressante et il n'en reste pas moins très supérieur aux arrangeurs de notre époque.

Et voyez l'aventure, ce qui fait sourire maintenant dans ses œuvres, ce sont justement la rhétorique classique et la rhétorique romantique, tout le clinquant littéraire des modes d'autrefois. Les vers, par moments, sont abominablement plats, alourdis de périphrases, d'une banalité de mauvaise prose; là est l'apport classique. Quant à l'apport romantique, il est aussi fâcheux, il consiste dans la stupéfiante façon de présenter l'histoire et dans l'étalage grotesque des guenilles du moyen âge. Rien ne me paraît comique comme les romantiques impénitents d'aujourd'hui, qui ricangent à une reprise de *Louis XI*. Eh ! bonnes gens, ce sont justement les panaches et les mensonges en pourpoint abricot de 1830, qui ont vieilli et qui gâtent l'œuvre à cette heure !

Je ne parle pas des anachronismes qui font de *Louis XI* le plus singulier cours d'histoire qu'on puisse imaginer; il est entendu que l'anachronisme est une licence nécessaire, sans laquelle toute composition dramatique se trouverait entravée. Mais je parle de la grande vérité humaine, de la vérité des caractères. Le *Louis XI* de Casimir Delavigne, assassin, fou, lugubre, est une figure ridicule, si on le compare au véritable *Louis XI*, que la critique moderne a su enfin dégager des brouillards sanglants de la légende. Il est vu à la manière romantique, une manière noire, avec des clairs de lune par derrière, éclairant des gibets, avec des donjons et des tourelles, des ferrailles et des poignards, tout un tralala de grand opéra. La vérité se trouve à chaque scène sacrifiée à l'effet, les personnages ne sont plus que des pantins qui montent sur des échasses pour paraître des colosses. C'est ainsi que Casimir Delavigne a transformé en un héros de ballade le grand roi si énergique et si habile qui travailla un des premiers à la France actuelle.

Nous sommes ici dans la question grave, dans le mouvement fatal de science qui doit peu à peu influencer sur notre théâtre et le renouveler. Pendant que le romantisme combattait pour la liberté des lettres et substituait fâcheusement une rhétorique à une rhétorique, il ne s'apercevait pas que, parallèlement à lui, les sciences critiques marchaient et devaient un jour le dépasser et le vaincre, comme il venait de vaincre l'esprit classique. Il a conquis la liberté de tout écrire, rien de moins, rien de plus; il a été une insurrection nécessaire. On peut indiquer ainsi les trois phases : règne classique, épuisement de la langue, immobilité des formules, mort lente des lettres; règne romantique, révolution dans les mots, déclaration des droits illimités de l'écrivain, bataille des opinions et fondation d'une nouvelle Eglise; règne naturaliste, plus d'Eglise d'aucune sorte, création d'une méthode, enquête universelle à la seule clarté de la vérité.

Ce qui rend aujourd'hui certaines œuvres romantiques presque comiques, ce qui fait que la jeune génération les trouve si vieilles et ne peut les lire sans un sourire, c'est que la critique a marché, que l'histoire vraie commence à se dégager des documents, que nous nous sommes mis à étudier l'homme et à en connaître les ressorts. Interrogez les jeunes gens de vingt-cinq ans, demandez-leur ce qu'ils pensent des plus grands poètes romantiques, ils vous répondront que la lecture leur en est devenue impossible et qu'ils sont obligés de se rejeter sur Stendhal et Balzac; car ce qu'ils cherchent, avant tout, c'est la science exacte de l'homme. Cela est un symptôme décisif. Evidemment, pour tout esprit juste, le mouvement naturaliste s'accroît, le besoin de méthode s'est propagé des sciences à la littérature; on ne peut plus mentir, sous peine de n'être pas écouté.

J'insiste, on ne doit pas chercher ailleurs les causes de la mort du drame. L'esprit moderne, façonné à la vérité, ne tolère plus au théâtre, même à son insu, les contes à dormir debout qui amusaient nos pères. Certes, le drame historique peut renaître, mais il faudra qu'il soit vrai, qu'il ressuscite l'histoire et ne la mette pas en complainte pour les petits et les grands

enfants. Dès qu'un auteur dramatique se dégage des draperies de convention et pousse un cri de vérité humaine, un frémissement passionné la salle. Le trait restera éternel, on l'applaudira toujours, en dehors des modes littéraires.

La représentation de *Louis XI* à la Porte-Saint-Martin a été caractéristique. Rien n'est long et pénible comme les trois premiers actes. Casimir Delavigne les a employés à peindre un Louis XI légendaire, une figure sombre dans laquelle la cruauté domine, malgré les touches familières et comiques. Je ne parle pas de la fable romanesque, de ce Nemours dont le père a été assassiné sur l'ordre de Louis XI, et qui revient à la cour comme ambassadeur de Charles le Téméraire, avec des pensées de vengeance. Cette fable, compliquée des tendresses de Nemours et de Marie de Commynes, n'a d'autre intérêt que de ménager une belle scène au quatrième acte. Les personnages entrent, disent ce qu'ils ont à dire, puis s'en vont. On ne peut guère détacher que la scène où Louis XI vient assister aux danses des paysans et la scène dans laquelle Nemours, accomplissant sa mission, jette aux pieds du roi son gant, que le dauphin relève.

Mais, je l'ai dit, le quatrième acte garde encore aujourd'hui une belle largeur. Louis XI se traînant aux genoux de François de Paule, le suppliant de prolonger son existence par un miracle, puis confessant ses crimes; et ensuite Nemours apparaissant un poignard à la main, tenant le roi grelottant de peur, lui laissant la vie comme vengeance : ce sont là des situations superbes et profondes qui ont de l'au-delà. Même les vers prennent plus de concision et de force, s'élèvent, sinon à la poésie, du moins à la correction et à la netteté. Il faut citer encore la mort de Louis XI, au cinquième acte, l'épisode emprunté à Shakespeare du roi agonisant qui voit le dauphin, la couronne sur la tête, jouer déjà son rôle royal.

### III

Je parlerai de deux reprises, celles de *la Tour de Nesle* et du *Chandelier*, qui me paraissent soulever d'intéressantes réflexions, au point de vue de la philosophie théâtrale.

L'Ambigu, éprouvé par une longue suite de désastres, a eu l'excellente idée de rouvrir ses portes en jouant *la Tour de Nesle*, dont le succès est toujours certain. La fortune de ce drame est d'être une pièce typique, contenant la formule la plus complète d'une forme dramatique particulière. En littérature, aussi bien au théâtre que dans le roman, l'œuvre qui reste est l'œuvre intense que l'écrivain a poussée le plus loin possible dans un sens donné. Elle demeure un patron, la manifestation absolue d'un certain art à une certaine époque.

Que l'on songe au mélodrame de 1830, et aussitôt l'idée de *la Tour de Nesle* vient à l'esprit. Elle est encore à cette heure le modèle indiscuté d'une forme dramatique qui s'est imposée pendant de longues années; et même aujourd'hui que cette forme est usée, la pièce conserve presque toute sa puissance sur la foule. Telle est, je le répète, la fortune des œuvres typiques.

La formule que représente *la Tour de Nesle* est une des plus caractéristiques dans notre histoire littéraire. On pourrait dire qu'elle exprime le romantisme intransigeant et radical. Je ne connais pas de réaction plus violente contre notre théâtre classique, immobilisé dans l'analyse des sentiments et des passions. Le théâtre de Victor Hugo laisse encore des coins aux développements analytiques des personnages. Mais le théâtre de MM. Dumas et Gaillardet coupe carrément toutes ces choses inutiles et s'en tient d'une façon stricte aux faits, à l'intrigue nouée de la façon la plus puissante, sans avoir le moindre égard à la vraisemblance et aux documents humains.

En somme, cette formule peut se réduire à ceci : poser en principe que seul le mouvement existe; faire ensuite des personnages de simples pièces d'échec, impersonnelles et taillées sur un patron convenu, dont l'auteur usera à son gré; combiner alors l'armée de ces personnages de bois de façon à tirer de la bataille le plus grand effet possible; et aller carrément à cette besogne, ne pas faire la petite bouche devant les mensonges monstrueux, agir seulement en vue du résultat final, qui est d'étourdir le public par une série de coups de théâtre, sans lui laisser le temps de protester.

On connaît le résultat. Il est réellement foudroyant. Le public suit la terrible partie avec une émotion qui augmente à chaque tableau. Ce spectacle tout physique le prend aux nerfs et au sang, le secoue comme sous les décharges successives d'une machine électrique. Une fois engagé dans l'engrenage de cet art purement mécanique, s'il a livré le bout du doigt au prologue, il faut qu'il laisse le corps entier au dernier acte. La langue étrange que parlent les personnages, les situations stupéfiantes de fausseté et de drôlerie, rien n'importe plus. On assiste à la pièce, comme on lit un de ces romans-feuilletons dont les péripéties vous empoignent et vous brisent, à ce point qu'on ne peut s'en arracher, même lorsqu'on en sent toute l'imbécillité.

Mais qu'arrive-t-il quand on a terminé la lecture d'une telle œuvre? On jette le roman, dégoûté et furieux contre soi-même. Quoi! on a pu perdre son temps dans cette fièvre de curiosité malsaine! On s'essuie la face comme un joueur qui s'échappe d'un tripot. Et, au théâtre, la sensation est la même. Interrogez le public qui sort, par exemple, d'une représentation de *la Tour de Nesle*. Sans doute, la soirée a été remplie, et tout ce monde s'est passionné. Mais, au fond de chacun, il y a un grand vide, de la lassitude et de la répugnance. Les plus grossiers sentent un malaise, comme après une partie de cartes trop prolongée. Rien n'a parlé à l'intelligence, aucun document nouveau n'a été fourni sur la nature et sur l'humanité.

J'ai appelé cet art un art mécanique. Je ne saurais le définir plus exactement. Tout y est ramené à la confection d'une machine, dont les pièces s'emboîtent d'une façon mathématique. Le chef-d'œuvre du genre sera le drame où les personnages, réduits à l'état de rouages, n'auront plus en eux aucune humanité et garderont le seul mouvement qui conviendra à la poussée de l'ensemble. Ils ne parleront plus, ils lanceront uniquement le mot nécessaire. Ils seront

D

Source : Gallica.fr

# Lettre

DE

M. ALPHONSE DE LAMARTINE

A M. Casimir Delavigne,

QUI LUI AVAIT ENVOYÉ  
SON ÉCOLE DES VIEILLARDS.



Troisième Edition.



PARIS,

URBAIN CANEL, RUE HAUTEFEUILLE, N° 5.  
AUDIN, QUAI DES AUGUSTINS, N° 25.

1824.





## LETTRE

DE

M. ALPHONSE DE LAMARTINE

A M. CASIMIR DELAVIGNE.

Saint-Point, près Mâcon, 9 Février 1824.

GRACE AUX vers enchanteurs que tout Paris répète,  
 Ton nom a retenti jusque dans ma retraite;  
 Et le soir, pour charmer les ennuis des hivers,  
 Autour de mon foyer nous relisons ces vers  
 Où brille en se jouant ta muse familière,  
 Qu'eût enviés Térence, et qu'eût signés Molière.

» 7 «

Obéissant aux cris d'un parterre idolâtre,  
 Livrer ton nom modeste aux bravos du théâtre,  
 Je n'ai point encor lu ces chants que par ta voix  
 Messène a soupirés pour la troisième fois.  
 En vain d'un feuilleton l'écho trompeur et mince,  
 Oracle suranné qu'on jette à la province,  
 A porté jusqu'à moi quelques lambeaux de vers,  
 Quelques sons décousus de tes brillans concerts :  
 Dans ma soif des beaux vers, que ton nom seul rallume,  
 J'ai dévoré la page, et j'attends le volume.

On dit que dans ces chants ton génie exalté  
 Prêche à des convertis l'antique liberté;  
 On dit qu'après trente ans d'esclavage et de crimes,  
 Cette divinité respire dans tes rimes

» 6 «

Comment peux-tu passer, par quel don, par quel art,  
 De Syracuse au Hâvre, et du Gange à Bonnard?  
 Puis, déployant soudain les ailes de Pindare,  
 Sur les bords profanés de Sparte et de Mégare,  
 Aller d'un vers brûlant tout à coup rallumer  
 Ces feux dont leurs débris semblent encor fumer,  
 Ces feux de la vertu, de l'honneur, du courage,  
 Que recouvrent en vain dix siècles d'esclavage?  
 Comment, redescendu de ce brillant séjour,  
 Dans les bois de Meudon viens-tu chanter l'amour?  
 Franchissant d'un seul trait tout l'empire céleste,  
 Le génie est un aigle, et ton vol nous l'atteste!

Relégué loin des bords où tout Paris charmé  
 Voit le fier Manlius en bourgeois transformé,

» 8 «

Les parfums épurés d'un chaste et noble encens;  
 Que son nom dans ta bouche a repris son beau sens,  
 Et que, de trois pouvoirs lui formant un trophée,  
 De son bonnet sanglant ta main l'a décoiffée.  
 Ah! j'en rends grâce à toi! nous pourrons adorer  
 Celle qu'avant tes vers il nous fallait pleurer;  
 Son culte entre tes mains est pur et légitime.  
 Tu renirois tes dieux, s'ils commandoient le crime.

Pour moi, tremblant encor du nom qu'elle a porté,  
 J'aborde ses autels avec timidité,  
 Craignant à chaque instant qu'arraché de sa base,  
 Le dieu mal affermi ne tombe et nous écrase.  
 Le siècle où je naquis excuse mes terreurs :  
 J'entendois au berceau le bruit de ses fureurs.

Son arbre, dont le sang arrosoit les racines,  
 Portoit, au lieu de fruits, la mort et les rapines.  
 Pour la première fois quand j'invoquai son nom,  
 Ce fut sous les verrous d'une indigne prison,  
 Dans les étroits guichets d'un cachot solitaire.  
 Elle me disputoit aux baisers de mon père,  
 Qui, caressant son fils à travers les barreaux,  
 Payoit d'un reste d'or la pitié des bourreaux.  
 Je vis, en grandissant, je vis sa main sanglante  
 Arracher des autels la prière tremblante,  
 Souiller, jeter aux vents la cendre des tombeaux,  
 Des temples avilis disperser les lambeaux,  
 Et, le pied chancelant des suites d'une orgie,  
 Couvrant ses cheveux plats du bonnet de Phrygie,  
 Au long cri de la mort, à sa voix renaissant,

Mais c'est assez parler de nos vaines querelles;  
 Le temps emportera ce siècle sur ses ailes,  
 Et laissera tomber dans l'éternelle nuit  
 De nos dissensions le misérable bruit.  
 D'autres siècles viendront, chargés d'autres promesses,  
 Ils tromperont encor nos trompeuses sagesse:  
 Sur leur cours orageux l'homme encore emporté  
 Dans ses rêves nouveaux verra la vérité!  
 C'est la loi des esprits : tout cherche, et tout travaille.  
 Ce monde, cher Lavigne, est un champ de bataille  
 Où des ombres d'un jour passent en combattant;  
 Pour qui? pour un fantôme, un système, un néant;  
 Et, quand ils sont tout près de saisir leur idole,  
 C'est un ballon qui crève, et du vent qui s'envole.

Danser sous l'échafaud qui ruisseloit de sang.  
 Oui, voilà sous quels traits, dans ma sombre pensée,  
 Par la main du malheur son image est tracée.  
 Pardonne, ô Liberté! pour effacer ces traits,  
 Il faut, il faut au moins un siècle de bienfaits.

Hâte ces jours heureux, toi qui chantes sa gloire!  
 Mêle une page blanche à sa funèbre histoire :  
 Qu'on la voie en tes vers, vierge de sang humain,  
 Rejeter ce poignard qui ruisselle en sa main;  
 Devant un sceptre juste incliner son front libre;  
 De la force et du droit maintenir l'équilibre;  
 Nous couvrir d'une main du bouclier des lois,  
 Et de l'autre affermir la majesté des rois.

Émule harmonieux des cygnes d'Eurotas,  
 Ne prétons point la lyre à ces tristes combats.  
 Laissons d'un siècle vain l'impuissante sagesse  
 Soulever ces rochers qui retombent sans cesse;  
 Dans la coupe d'Hébé ne versons point de fiel;  
 Ne mêlons pas les voix de ces filles du ciel,  
 Ne mêlons pas les sons des lyres profanées  
 Aux cris des passions de nos jours déchaînées :  
 Mais demandons ensemble à la nature, aux dieux,  
 Ces chants modérateurs, sereins, mélodieux,  
 Ces chants de la vertu, dont la sainte harmonie  
 Ressemble quelquefois à la voix du génie,  
 Qui calment les partis, adoucissent les mœurs,  
 S'élèvent au-dessus des terrestres clameurs,  
 Et, sur l'aile du temps traversant tous les âges,



Brillent comme l'iris sur les flancs des nuages.

Mais, adieu; de l'épître osant braver les lois,  
Ma muse inattentive élève trop la voix.  
D'un ton plus familier, d'une voix plus touchante,  
Je voulois te parler; et voilà que je chante.

Ainsi, quand sur les bords du lac qui m'est sacré,  
Séduit par la douceur de son flot azuré,  
Ouvrant d'un doigt distrait l'anneau qui la captive,  
J'abandonne ma barque à l'onde qui dérive,  
Je ne veux que raser, dans mon timide cours,  
De ses golfes rians les flexibles contours,  
Et, sous le vert rideau des saules du bocage,  
Glisser, en déroband quelques fleurs au rivage.

Mais du vent qui s'élève un souffle inaperçu  
Badine avec ma voilè, et l'enfle à mon insu;  
Le flot silencieux sur la liquide plaine  
Pousse insensiblement la barque qui m'entraîne;  
L'onde fuit, le jour tombe; et, réveillé trop tard,  
Je vois le bord lointain fuir devant mon regard.



Dumas, « l'hémistiche du lion », CXXXII, *Mes Mémoires*, Michel Lévy frère, Paris, t. 5, 1863, pp. 273-278. Source : Gallica.fr

## CXXXII

L'invasion des barbares. — Répétitions d'*Hernani*. — Mademoiselle Mars et l'hémistiche du lion. — La scène des portraits. — Hugo redemande le rôle de doña Sol à mademoiselle Mars. — Les complaisances de Michelot pour le public. — Le quatrain de l'armoire. — Joanny.

Cette fois, il n'y avait rien à craindre de la censure : ne fût-ce que par pudeur, elle n'eût point osé arrêter *Hernani*. Je crois que j'ai dit la pudeur de la censure !

Ah ! ma foi, tant pis ! puisque le mot est tombé sur le papier, qu'il y reste !

La pièce prenait naturellement la place de son aînée ; elle fut lue pour la forme, reçue avec des bravos, des acclamations, des cris, — Hugo lit très-bien, surtout ses propres ouvrages, — distribuée et mise en répétition.

Je consigne ici qu'Hugo lit très-bien, non pas que je pense que sa manière de lire ait pu influencer sur le plus ou le moins d'enthousiasme de la réception, mais parce que, ne l'ayant jamais entendu à la tribune, je ne puis, d'après les opinions très-variées que j'ai vu exprimer devant moi sur son talent d'orateur, me faire une idée de la façon dont il parle en public. Ce que je sais, c'est que ses discours lus m'ont toujours paru des chefs-d'œuvre de langue et de logique.

Avec les répétitions commencèrent les déboires.

Il n'y avait, au Théâtre-Français, de sympathie réelle pour la littérature romantique que chez le vieux Joanny ; les autres — mademoiselle Mars la première, malgré le splendide succès qu'elle venait d'obtenir dans la duchesse de Guise, — ne regardaient l'envahissement qui s'opérait que comme une espèce d'invasion de barbares à laquelle il fallait se soumettre en souriant.

Dans les caresses que nous faisait mademoiselle Mars, il y avait toujours les restrictions mentales de la femme violée.

Michelot, professeur au Conservatoire, homme du monde,

homme poli, nous présentait une surface des plus gracieuses et des plus agréables.

Au fond, il nous abhorrait.

Quant à Firmin, qui nous fut si utile par son talent, — talent réel, quoique rejetant au plus haut degré la forme, c'est-à-dire le côté plastique de l'art, — il n'avait pas d'opinion littéraire ; il avait seulement une espèce d'instinct dramatique qui donnait, à défaut d'art, le mouvement et la vie à son jeu.

Il nous aimait donc assez, nous chez qui étaient ses qualités, à lui : la vie et le mouvement ; mais il craignait fort les autres, les vieux ; de sorte qu'il restait neutre dans toutes les querelles littéraires, et assistait rarement à une lecture, afin de ne pas être obligé de manifester son opinion. Ce n'était pas un obstacle, mais ce n'était pas non plus un soutien.

La pièce était distribuée — nous parlons des rôles principaux — entre les quatre artistes que nous venons de nommer, et qui étaient les premiers du Théâtre-Français.

Mademoiselle Mars jouait doña Sol ; Joanny, Ruy Gomez ; Michelot, Charles-Quint, et Firmin, Hernani.

J'ai dit que notre littérature n'était pas sympathique à mademoiselle Mars ; mais je dois ajouter ou plutôt répéter une chose, c'est que, comme mademoiselle Mars, au théâtre, était le plus honnête homme du monde, une fois la première représentation engagée, une fois que le feu des applaudissements ou des sifflets avait salué le drapeau — fût-il étranger — sous lequel elle combattait, elle se serait fait tuer plutôt que de reculer d'un pas ; elle aurait subi le martyre plutôt que de renier, nous ne dirons pas sa foi, — notre école n'était pas sa foi, — mais son serment.

Seulement, pour en arriver là, il fallait passer par cinquante ou soixante répétitions, et ce qu'il y avait, pendant ces cinquante ou soixante répétitions, d'observations hasardées, de grimaces faites, de coups d'épingle donnés à l'auteur, c'était incalculable.

Il va sans dire que ces coups d'épingle pour le corps étaient bien souvent des coups de poignard pour le cœur.

J'ai raconté ce que j'avais souffert avec mademoiselle Mars pendant les répétitions d'*Henri III* ; les discussions, les querelles, les disputes même que j'avais avec elle ; les emportements auxquels, malgré mon obscurité, je n'avais pu, au risque de ce qui en adviendrait, m'empêcher de me laisser aller.

La même chose devait arriver et arriva à Hugo.

Mais Hugo et moi avons deux caractères absolument opposés ; lui est froid, calme, poli, sévère, plein de mémoire du bien et du mal ; moi, je suis en dehors, vif, débordant, railleur, oublieux du mal, quelquefois du bien.

Il en résultait, entre mademoiselle Mars et Hugo, des dialogues tout à fait différents des miens.

Notez qu'au théâtre, en général, le dialogue entre l'acteur et l'auteur a lieu par-dessus la rampe, c'est-à-dire de l'avant-scène à l'orchestre ; de sorte que pas un mot n'en est perdu pour les trente ou quarante artistes, musiciens, régisseurs, comparses, garçons de théâtre, allumeurs et pompiers assistant à la répétition.

Cet auditoire, comme on le comprend, toujours disposé à bien accueillir les épisodes destinés à le distraire de l'ennui du fait principal, la répétition, ne contribue pas peu à agacer les nerfs des interlocuteurs, et, par conséquent, à infiltrer une certaine aigreur dans les relations téléphoniques qui s'établissent de l'orchestre au théâtre.

Les choses se passaient à peu près ainsi :

Au milieu de la répétition, mademoiselle Mars s'arrêtait tout à coup.

— Pardon, mon ami, disait-elle à Firmin, à Michelot ou à Joanny, j'ai un mot à dire à l'auteur.

L'acteur auquel elle s'adressait faisait un signe d'assentiment, et demeurait muet et immobile à sa place.

Mademoiselle Mars s'avancait jusque sur la rampe, mettait la main sur ses yeux, et, quoiqu'elle sût très-bien à quel endroit de l'orchestre se trouvait l'auteur, elle faisait semblant de le chercher.

C'était sa petite mise en scène, à elle.

— M. Hugo ? demandait-elle ; M. Hugo est-il là ?

- Me voici, madame, répondait Hugo en se levant.
- Ah! très-bien! merci... Dites-moi, monsieur Hugo...
- Madame?
- J'ai à dire ce vers-là :

Vous êtes, mon lion, superbe et généreux!

- Oui, madame; Hernani vous dit :

Hélas! j'aime pourtant d'un amour bien profond!  
Ne pleure pas... Mourons plutôt! Que n'ai-je un monde,  
Je te le donnerais! Je suis bien malheureux!

et vous lui répondez :

Vous êtes, mon lion, superbe et généreux!

- Est-ce que vous aimez cela, monsieur Hugo?
- Quoi?
- Vous êtes, *mon lion* !...
- Je l'ai écrit ainsi, madame; donc, j'ai cru que c'était bien.
- Alors, vous y tenez, à votre *lion*?
- J'y tiens et je n'y tiens pas, madame; trouvez-moi quelque chose de mieux, et je mettrai cette autre chose à la place.
- Ce n'est pas à moi à trouver cela: je ne suis pas l'auteur, moi.
- Eh bien, alors, madame, puisqu'il en est ainsi, laissons tout uniment ce qui est écrit.
- C'est qu'en vérité, cela me semble si drôle d'appeler M. Firmin *mon lion*!
- Ah! parce qu'en jouant le rôle de doña Sol, vous voulez rester mademoiselle Mars; si vous étiez vraiment la pupille de Ruy Gomez de Sylva, c'est-à-dire une noble Castillane du xv<sup>e</sup> siècle, vous ne verriez pas dans Hernani M. Firmin; vous y verriez un de ces terribles chefs de bande qui faisaient trembler Charles-Quint jusque dans sa capitale; alors, vous

comprendriez qu'une telle femme peut appeler un tel homme son *lion*, et cela vous semblerait moins drôle!

— C'est bien! puisque vous tenez à votre *lion*, n'en parlons plus. Je suis ici pour dire ce qui est écrit; il y a dans le manuscrit: « Mon lion! » je dirai: « Mon lion! » moi... Mon Dieu! cela m'est bien égal! — Allons, Firmin!

Vous êtes, mon lion, superbe et généreux!

Et la répétition continuait.

Seulement, le lendemain, arrivée au même endroit, mademoiselle Mars s'arrêtait comme la veille; comme la veille, elle s'avancait sur la rampe; comme la veille, elle mettait la main sur ses yeux; comme la veille, elle faisait semblant de chercher l'auteur.

— M. Hugo? disait-elle de sa voix sèche, de sa voix, à elle; de la voix de mademoiselle Mars, et non pas de Célimène. — M. Hugo est-il là?

— Me voici, madame, répondait Hugo avec sa même placidité.

— Ah! tant mieux! je suis bien aise que vous soyez là.

— Madame, j'avais eu l'honneur de vous présenter mes hommages avant la répétition.

— C'est vrai... Eh bien, avez-vous réfléchi?

— A quoi, madame?

— A ce que je vous ai dit hier.

— Hier, vous m'avez fait l'honneur de me dire beaucoup de choses.

— Oui, vous avez raison... Mais je veux parler de ce fameux hémistiche.

— Lequel?

— Eh! mon Dieu, vous savez bien lequel!

— Je vous jure que non, madame; vous me faites tant de bonnes et justes observations, que je confonds les unes avec les autres.

— Je parle de l'hémistiche du *lion*...

— Ah! oui: *Vous êtes, mon lion!* je me rappelle...

- Eh bien, avez-vous trouvé un autre hémistiche ?  
 — Je vous avoue que je n'en ai pas cherché.  
 — Vous ne trouvez donc pas cet hémistiche dangereux ?  
 — Qu'appellez-vous dangereux ?  
 — J'appelle dangereux ce qui peut être sifflé.  
 — Je n'ai jamais eu la prétention de ne pas être sifflé.  
 — Soit ; mais il faut être sifflé le moins possible.  
 — Vous croyez donc qu'on sifflera l'hémistiche du *lion* ?  
 — J'en suis sûre !  
 — Alors, madame, c'est que vous ne le direz pas avec votre talent habituel.  
 — Je le dirai de moi mieux... Cependant, je préférerais...  
 — Quoi ?  
 — Dire autre chose.  
 — Quoi ?  
 — Autre chose, enfin !  
 — Quoi ?  
 — Dire, — et mademoiselle Mars avait l'air de chercher le mot, que, depuis trois jours, elle mâchait entre ses dents, — dire, par exemple... heu... heu... heu...

Vous êtes, *monseigneur*, superbe et généreux !

Est-ce que *monseigneur* ne fait pas le vers comme *mon lion* ?  
 — Si fait, madame ; seulement, *mon lion* relève le vers, et *monseigneur* l'aplatit. J'aime mieux être sifflé pour un bon vers qu'applaudi pour un méchant.

— C'est bien, c'est bien !... ne nous fâchons pas... On dira votre *bon vers* sans y rien changer ! — Allons, Firmin, mon ami, continuons...

Vous êtes, mon lion, superbe et généreux !

Il est bien entendu que, le jour de la première représentation, mademoiselle Mars, au lieu de dire : « Vous êtes, mon lion ! » dit : « Vous êtes, *monseigneur* ! »

Le vers ne fut ni applaudi ni sifflé : il n'en valait plus la peine.

Un peu plus loin, Ruy Gomez, après avoir surpris Hernani et doña Sol dans les bras l'un de l'autre, fait, à l'annonce de l'entrée du roi, cacher Hernani dans une chambre dont la porte est masquée par un tableau.

Alors, commence la fameuse scène connue sous le nom de *scène des portraits*, scène qui a soixante et seize vers, scène qui se passe entre don Carlos et Ruy Gomez, scène que doña Sol écoute muette et immobile comme une statue, scène à laquelle elle ne prend part qu'au moment où le roi veut faire arrêter le duc, et où, arrachant son voile et se jetant entre le duc et les gardes, elle s'écrie :

Roi don Carlos, vous êtes

Un mauvais roi!...

Ce long silence et cette longue immobilité avaient toujours choqué mademoiselle Mars. Le Théâtre-Français, habitué aux traditions de la comédie de Molière ou de la tragédie de Corneille, était on ne peut plus rebelle à la mise en scène du drame moderne, et, en général, ne comprenait ni l'ardeur du mouvement ni la poésie de l'immobilité.

Il en résultait que la pauvre doña Sol ne savait que faire de sa personne pendant ces soixante et seize vers.

Un jour, elle résolut de s'en expliquer avec l'auteur.

Vous connaissez sa façon d'interrompre la répétition, et sa manière de s'avancer sur les quinquets.

L'auteur est debout à l'orchestre; mademoiselle Mars debout à la rampe.

— Vous êtes là, monsieur Hugo?

— Oui, madame.

— Ah! bien!... Rendez-moi donc un service.

— Avec grand plaisir... Lequel?

— Celui de me dire ce que je fais là, moi.

— Où cela?



— Mais sur le théâtre, pendant que M. Michelot et M. Joanny causent ensemble.

— Vous écoutez, madame.

— Ah ! j'écoute... Je comprends ; seulement, je trouve que j'écoute un peu longtemps.

— Vous savez que la scène était beaucoup plus longue, et que je l'ai déjà raccourcie d'une vingtaine de vers ?

— Eh bien, mais ne pourriez-vous pas la raccourcir encore de vingt autres ?...

— Impossible, madame !

— Ou, tout au moins, faire que j'y prenne part d'une façon quelconque ?

— Mais vous y prenez part naturellement, par votre présence même. Il s'agit de l'homme que vous aimez ; on débat sa vie ou sa mort ; il me semble que la situation est assez forte pour que vous en attendiez impatiemment mais silencieusement la fin.

— C'est égal... c'est long !

— Je ne trouve pas, madame.

— Bon ! n'en parlons plus... Mais, certainement, le public se demandera : « Que fait donc là mademoiselle Mars, la main sur sa poitrine ? Ce n'était pas la peine de lui donner un rôle pour la faire tenir debout, un voile sur les yeux, et sans parler, pendant toute une moitié d'acte ! »

— Le public se dira que, sous la main, non pas de mademoiselle Mars, mais de doña Sol, son cœur bat ; que, sous le voile, non pas de mademoiselle Mars, mais de doña Sol, son visage rougit d'espérance ou pâlit de terreur ; que, pendant le silence, non pas de mademoiselle Mars, mais de doña Sol, l'amante d'Hernani amasse dans son cœur l'orage qui éclate par ces mots, médiocrement respectueux d'une sujette à son seigneur :

Roi don Carlos, vous êtes

Un mauvais roi !

et, croyez-moi, madame, cela suffira au public.

— C'est votre idée, soit ! Au fait, je suis bien bonne de me

tourmenter ainsi : si l'on siffle pendant la scène, ce ne sera pas moi qu'on sifflera, puisque je ne dis pas un mot.. Voyons, Michelot; voyons, Joanny, continuons.

Roi don Carlos, vous êtes  
Un mauvais roi !..

La, vous êtes content, n'est-ce pas, monsieur Hugo?

— Très-content, madame.

Et, avec son imperturbable sérénité, Hugo saluait et s'asseyait.

Le lendemain, mademoiselle Mars arrêtait la répétition au même endroit, s'avancait sur la rampe, mettait sa main sur ses yeux, et, de la même voix que la veille :

— M. Hugo est-il là? demandait-elle.

— Me voici, madame.

— Eh bien, avez-vous trouvé à me faire dire quelque chose?

— Où cela?

— Mais vous le savez bien... dans la fameuse scène où ces messieurs disent cent cinquante vers, tandis que je les regarde et que je me tais... Je sais qu'ils sont charmants à regarder; mais cent cinquante vers, c'est long!

— D'abord, madame, la scène n'a pas cent cinquante vers; elle n'en a que soixante et seize, je les ai comptés; puis je ne vous ai pas promis de vous faire dire quelque chose, puisque, au contraire, j'ai essayé de vous prouver que votre silence et votre immobilité, dont vous sortez par un éclat terrible, étaient une des beautés de cette scène.

— Des beautés! des beautés!... J'ai bien peur que le public ne soit pas de votre avis.

— Nous verrons.

— Oui, mais il sera un peu tard quand vous verrez... Ainsi, vous tenez bien décidément à ce que je ne dise pas un mot de toute la scène?

— J'y tiens.

— Ça m'est égal; j'irai au fond, et je laisserai ces messieurs causer de leurs affaires sur le devant de la scène.

F

Source : Gallica.fr

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

CASIMIR DELAVIGNE

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE



NOUVELLE ÉDITION

POÉSIES

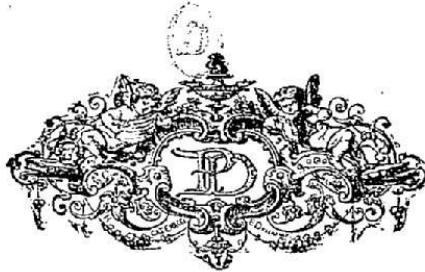
Messéniennes. — Chants populaires

Poésies diverses

*Oeuvres posthumes*

Derniers Chants

Poèmes et Ballades sur l'Italie



PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET C<sup>ie</sup>, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES AUGUSTINS, 35

1864

Tous droits réservés.

## CHANT DEUXIÈME

## LES LIMBES.

Comme un vain rêve du matin,  
Un parfum vague, un bruit lointain,  
C'est je ne sais quoi d'incertain  
    Que cet empire ;  
Lieux qu'à peine vient éclairer  
Un jour qui, sans rien colorer,  
A chaque instant près d'expirer,  
    Jamais n'expire.

Partout cette demi-clarté  
Dont la morne tranquillité  
Suit un crépuscule d'été,  
    Ou de l'aurore  
Fait pressentir que le retour  
Va poindre au céleste séjour,  
Quand la nuit n'est plus, quand le jour  
    N'est pas encore !

Ce ciel terne, où manque un soleil,  
N'est jamais bleu, jamais vermeil ;  
Jamais brise, dans ce sommeil  
    De la nature,  
N'agita d'un frémissement  
La torpeur de ce lac dormant,

Dont l'eau n'a point de mouvement,  
Point de murmure.

L'air n'entr'ouvre sous sa tiédeur  
Que fleurs qui, presque sans odeur,  
Comme les lis ont la candeur  
De l'innocence ;  
Sur leur sein pâle et sans reflets  
Languissent des oiseaux muets :  
Dans le ciel, l'onde et les forêts,  
Tout est silence.

Loin de Dieu, là, sont renfermés  
Les milliers d'êtres tant aimés,  
Qu'en ces bosquets inanimés  
La tombe envoie.  
Le calme d'un vague loisir,  
Sans regret comme sans désir,  
Sans peine comme sans plaisir,  
C'est là leur joie.

Là, ni veille ni lendemain !  
Ils n'ont sur un bonheur prochain,  
Sur celui qu'on rappelle en vain,  
Rien à se dire.  
Leurs sanglots ne troublent jamais  
De l'air l'inaltérable paix ;  
Mais aussi leur rire jamais  
N'est qu'un sourire.

Sur leurs doux traits que de pâleur !  
Adieu cette fraîche couleur  
Qui de baiser leur joue en fleur  
Donnait l'envie !,  
De leurs yeux, qui charment d'abord,  
Mais dont aucun éclair ne sort,

Le morne éclat n'est pas la mort,  
N'est pas la vie.

Rien de bruyant, rien d'agité  
Dans leur triste félicité!  
Ils se couronnent sans gaité  
De fleurs nouvelles.  
Ils se parlent, mais c'est tout bas ;  
Ils marchent, mais c'est pas à pas ;  
Ils volent, mais on n'entend pas  
Battre leurs ailes.

Parmi tout ce peuple charmant,  
Qui se meut si nonchalamment,  
Qui fait sous son balancement  
Plier les branches,  
Quelle est cette ombre aux blonds cheveux,  
Au regard timide, aux yeux bleus,  
Qui ne mêle pas à leurs jeux  
Ses ailes blanches ?

Elle arrive, et, fantôme ailé,  
Elle n'a pas encor volé ;  
L'effroi dont son cœur est troublé,  
J'en vois la cause :  
N'est-ce pas celui que ressent  
La colombe qui, s'avancant  
Pour essayer son vol naissant,  
Voudrait et n'ose ?

Non ; dans ses yeux roulent des pleurs.  
Belle enfant, calme tes douleurs ;  
Là sont des fruits, là sont des fleurs  
Dont tu disposes.  
Laisse-toi tenter, et, crois-moi,  
Cueille ces roses sans effroi ;

Car, bien que pâles comme toi,  
Ce sont des roses.

Triomphe en tenant à deux mains  
Ta robe pleine de jasmins ;  
Et puis, courant par les chemins,  
Va les répandre.  
Viens, tu prendras en le guettant  
L'oiseau qui, sans but voletant,  
N'aime ni ne chante, et partant  
Se laisse prendre.

Avec ces enfants tu jouâras ;  
Viens, ils tendent vers toi les bras ;  
On danse tristement là-bas,  
Mais on y danse.  
Pourquoi penser, pleurer ainsi ?  
Aucun enfant ne pleure ici,  
Ombre rêveuse ; mais aussi  
Aucun ne pense.

Dieu permet-il qu'un souvenir  
Laisse ton cœur entretenir  
D'un bien qui ne peut revenir  
L'idée amère ?  
« — Oui, je me souviens du passé,  
Du berceau vide où j'ai laissé  
Mon rêve à peine commencé,  
Et de ma mère. »

---

## G

### Vigny, *Journal d'un poète*.

Il est question de Casimir Delavigne dans le *Journal d'un poète*<sup>722</sup> de Vigny ; encore une fois le nom de Delavigne a valeur de référence – pas nécessairement pour Vigny lui-même, mais certainement pour celui qui l'interroge sur sa tragédie :

Aujourd'hui, M. de S. me demande je fais et si j'écris encore :  
Toujours, lui dis-je, et je pense donner bientôt une pièce aux Français.  
Est-ce une tragédie dans le genre de Casimir Delavigne ? dit-il.  
Non, dans le genre d'Alfred de Vigny, si vous permettez<sup>723</sup>.

Vigny consacre une note à Casimir Delavigne :

#### CASIMIR DELAVIGNE

Malade, et, avec un soin de convalescent craintif, les pieds sur un tabouret chauffé intérieurement, il me reçoit en frère, affectueusement, les mains pressées dans les siennes, mais ne me cache pas qu'il a avec M. Patin une liaison de collègue qui l'engage. – Mais, comme il croit qu'il aura peu de chances, passera à moi au second tour<sup>724</sup>.

---

<sup>722</sup> Recueilli et publié sur les notes intimes d'Alfred de Vigny par Louis Rastibone.

<sup>723</sup> Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, 1842-1845, 17 mars.

<sup>724</sup> *Idem*, 22 mars.



## H

Extraits des *Lettres* de Juliette Drouet mentionnant Delavigne,  
surnommé « mister Casimir dé Raizin<sup>725</sup> ».

23 mai 1838

*L'École des vieillards* et *Les Comédiens* pourrissent sur l'affiche. Moi,  
je t'aime. Je t'adore<sup>726</sup>.

13 Février 1838

Quelle haine et quelle rage au fond de tous les salamalecs de tous ces gens-là. Pour trois ou quatre d'honnêtes, il y en a vingt d'ignobles et de stupides crétins qui aimeraient mieux l'enfer avec François que le ciel avec toi. Je dis François pour les C. D., les Sc<sup>727</sup>. et autres. Moi je t'aime toujours plus, voilà mon OPIGNION<sup>728</sup>.

---

<sup>725</sup> Transcription de Gwenaëlle Sifferlen assistée de Florence Naugrette, BnF, Mss, NAF 16364, f. 273-274.

<sup>726</sup> Transcription d'Hélène Hôte, assisté de Florence Naugrette. BnF, Mss, NAF 16334, f. 186-187.

<sup>727</sup> « Sans doute s'agit-il de Casimir Delavigne et de Scribe. Hugo était revenu à la Comédie-Française avec Angelo tyran de Padoue en 1835. Son contrat prévoyait la reprise la même année d'Hernani, et de Marion de Lorme. Mais le théâtre tarde à respecter ses engagements. Hugo, pour obtenir la reprise de ses pièces, entre en procès avec Védel, directeur-gérant de la Comédie-Française : il l'accuse de favoriser à ses dépens la coterie des auteurs classiques et « juste-milieu », parmi lesquels Scribe et Delavigne, qui lui font barrage, pour des raisons de rivalité littéraire, et non pas pour des raisons économiques, puisque précisément ses pièces sont largement bénéficiaires. »

Note indiquée par Marie Rouat assistée de Gérard Pouchain,

[http://www.juliettedrouet.org/lettres/spip.php?page=article&id\\_article=125#nb2](http://www.juliettedrouet.org/lettres/spip.php?page=article&id_article=125#nb2)

<sup>728</sup> Transcription de Marie Rouat assistée de Gérard Pouchain, BnF, Mss, NAF 16333, f. 69-70, 13 février [1838], mardi après-midi, 2 h.

Extrait de la *Préface* de *Marino Faliéro*, Casimir Delavigne

Delavigne prône ici le respect des chefs-d'œuvre de la littérature pour se protéger de toute accusation de plagiat et marque par la même occasion son admiration pour ceux que l'on devine être Racine, Corneille, Shakespeare et Byron.

Plein de respect pour les maîtres qui ont illustré notre scène par tant de chefs-d'œuvre, je regarde comme un dépôt sacré cette langue belle et flexible qu'ils nous ont léguée. Dans le reste, tous ont innové ; tous, selon les mœurs, les besoins et le mouvement de leur siècle, ont suivi des routes différentes qui les conduisaient au même but. C'est en quelque sorte les imiter encore que de chercher à ne pas leur ressembler, et peut-être la plus grande preuve, l'hommage le mieux senti de notre admiration pour de tels hommes est ce désespoir même de faire aussi bien qui nous force à faire autrement.

## J

### Sur les comédiens, exemples.

Nous avons déjà donné notre opinion sur l'avenir dramatique de M<sup>lle</sup> Guyon. M<sup>lle</sup> Guyon a joué le rôle d'Elvire comme M<sup>lle</sup> Noblet aurait pu le jouer au Théâtre-Français. C'est sans doute un heureux début, mais de là au génie tragique, il reste un abîme à combler. M. Montdidier a bien joué la première partie de son rôle ; il a faibli dans la seconde. Le guerrier a fait regretter le novice. Quant à M. Guyon, ne saurions trop louer le talent qu'il a déployé dans le rôle du Cid. Il nous a presque consolé de la vieillesse de Rodrigue. La grâce du gentilhomme, la bonhomie du vieux guerrier, la familiarité du héros, il a tout compris, tout senti, tout rendu avec une merveilleuse intelligence<sup>729</sup>.

Le dialogue de cette pièce est surtout remarquable par sa pureté, son éloquence, sa coupe heureuse, et par des traits brillants et spirituels. M<sup>lle</sup> Mars, M<sup>lle</sup> Anaïs et Madame Menjaud, Ligier et Joanny sont de dignes interprètes de l'auteur, et l'ensemble de la représentation est d'une perfection presque irréprochable<sup>730</sup>.

Parmi les comédiens qui sont cités ci-dessus, les plus connus et ceux que l'on retrouve régulièrement dans les pièces de Delavigne sont M<sup>lle</sup> Mars<sup>731</sup>, Ligier<sup>732</sup> ou encore Joanny<sup>733</sup>.

---

<sup>729</sup> Sur les comédiens de *La Fille du Cid*. Jules Sandeau, *Revue de Paris*, 1840, *op. cit.*, p.80.

<sup>730</sup> Sur les comédiens des *Enfants d'Edouard*. « Théâtres : Théâtre-Français », *Journal des débats*, 1814-1844/45, s. n., Paris, Vol. 1, n°21, 7e année, 26 mai 1833, pp.397-398.

<sup>731</sup> « Anne Boutet, dite Mlle Mars Actrice française (Paris 1779-Paris 1847). Elle débuta en 1794, au théâtre Feydeau, puis fut admise en 1799 dans la Société des comédiens-français. Elle fut l'actrice favorite de Napoléon I<sup>er</sup>. Elle connut de grands succès dans les rôles d'ingénue et de grande coquette et mit son talent au service du romantisme. Elle créa doña Sol dans *Hernani* (1830), puis fut la rivale de Marie Dorval dans *Angelo, tyran de Padoue*(1835), de Victor Hugo. », Larousse.fr,

< <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Mars/132041> >. Voir aussi *Mlle Mars, notice biographique*, M. Lireux, deuxième édition augmentée de deux lettres autographes de la célèbre Comédienne, J. Hetzel, Warnod et Cie, Paris, 1847, et *Confidences de M<sup>lle</sup> Mars*, recueillie par Madame Roger de Beauvoir, Paris, Locard-Davi et de Vresse, 1855 et Florence Naugrette, *op. cit.*, pp. 98-99.

<sup>732</sup> Voir *Les fastes de la Comédie Française*, Hubert / Delaunay / Petit / Niogret / Mongie libraires, Paris, t. 2, 1822. Joanny p. 303. Ligier p. 255.

<sup>733</sup> Voir Germain Sarrut et B. Saint-Edme, *Biographie des Hommes du jour*, Henri Krabbe, Paris, 1836, t. 2, 2<sup>e</sup> partie, pp.216-219.

Sur les représentations de *Louis XI*  
et les comédiens qui l'ont jouée, par Sarcey<sup>734</sup>

« Peut-être eût-il été plus facile à Leloir de se grimer en Louis XI. Car il est  
maigre de corps et de visage » ;

[...] mais je crois que sur ce point le public est comme moi. Il ne tient pas beaucoup à la ressemblance physique. C'est tant mieux, sans doute, si l'acteur peut se donner l'air et la figure du personnage qu'il représente. Mais si le facies ne s'y prête pas, le public en prend aisément son parti, pourvu que le comédien traduise avec une vérité puissante le caractère et les sentiments dont le poète l'a marqué<sup>735</sup>.

Silvain a bien été forcé de composer avec son visage trop plein, avec sa taille trop épaisse. Les journaux ont conté en grand détail, à l'aide de quels arrangements ingénieux il s'est, autant que la chose était possible, rapproché de son original. Mais si nous n'avions que ce compliment à lui faire, la louange serait mince. Il a, par bonheur, un autre mérite et qui est plus essentiel. Il a creusé profondément le rôle, et il en a rendu, avec beaucoup de vérité et de puissance, les aspects très divers. C'est une composition très étudiée et qui lui fait le plus grand honneur<sup>736</sup>.

---

<sup>734</sup> Francisque Sarcey, feuilletons de théâtre, *Quarante ans de théâtre : Feuilletons dramatiques*, 1900-1902, Bibliothèque des annales politiques et littéraires, Paris, 8 Vol. Voir aussi le feuilleton du 19 septembre 1898 *Le Temps*.

<sup>735</sup> Sarcey, t. 4, *op. cit.*, p. 158.

<sup>736</sup> *Id.* p. 159.

## K

Gustave Planche, *Chronique de Paris*, « Théâtres : Académie royale de musique. Première représentation des *Huguenots* », 3<sup>e</sup> année, 28 février 1836, 9 p., pp. 250-253.

Ce qui reste prouvé, après la représentation des *Huguenots*, c'est que M. Meyerbeer est un homme de talent, mais non pas un homme de génie, comme se plaisent à le répéter quelques dénicheurs d'immortalités. Il n'a pas réconcilié l'école allemande et l'école italienne dans l'école française ; il n'a pas réuni en lui seul Mozart et Cimarosa : il a tenté, il est vrai, d'allier et de confondre le style de plusieurs écoles ; mais cette tentative a eu dans l'ordre musical le même succès que dans l'ordre pittoresque et dans l'ordre littéraire : M. Meyerbeer est entré dans la famille de Paul Delaroche et de Casimir Delavigne. D'épreuve en épreuve, il est arrivé comme eux à perdre sa virilité. Il représente Mozart et Cimarosa comme Delaroche représente Raphaël et Rubens, comme Casimir Delavigne Racine et Shakespeare. Comme il ne sentait pas en lui-même la force de créer un type nouveau et de marquer au coin d'une royauté aventurière le métal qu'il voyait devant ses yeux en lingots informes, il s'est proposé d'emprunter à toutes les dynasties quelque trait de leurs armoiries ; son dessein est réalisé, il a battu monnaie ; mais son blason appartient à toutes les races. Il s'est anobli violemment et n'a oublié qu'une chose, de se donner des ancêtres.

*Don Juan d'Autriche* et *Jane Gray* se placent au même rang que les *Huguenots*. Casimir Delavigne et Paul Delaroche se sont défiés d'eux-mêmes comme Meyerbeer, et comme lui ils ont appelé à leur secours les préceptes contradictoires de plusieurs écoles. Livrés à eux-mêmes, ils ne seraient pas devenus, des artistes de premier ordre ; mais du moins ils seraient fidèles à leur nature, ils auraient une physionomie individuelle et ne se confondraient pas avec le troupeau innombrable des imitateurs passés et futurs ; ils seraient médiocres à leur manière. En offrant au public un échantillon de tous les styles, ils n'ont pas consulté le bon sens, **mais ils ont prouvé qu'ils connaissent bien le caractère de la nation française**. Nous sommes malheureusement un peuple de jageurs, et le plus sûr moyen de nous désarmer, c'est d'offrir à notre vanité libertine l'occasion d'une facile victoire. Pourvu que nous ayons quelques souvenirs à citer, nous nous laissons aller à l'indulgence ; nous pardonnons au poète et au peintre les plagiats que nous indiquons.

Aux yeux du public français, Meyerbeer a donc raison comme Casimir Delavigne et Paul Delaroche ; comme eux il réussit par des moyens négatifs, mais aucun de ces trois noms n'entrera dans l'histoire de l'invention ; ils auront la vogue et passeront à côté de la gloire

## L

### Dumas, Oudard et Delavigne

« Vous voulez donc absolument faire de la littérature<sup>737</sup> ? » demanda Oudard à Dumas.

« Oui, monsieur, et par vocation, et par nécessité, je le veux », répondit Dumas.

« Et bien, faites de la littérature comme Casimir Delavigne, et, au lieu de vous blâmer, nous vous encouragerons ».

Dumas répliqua alors :

Monsieur, répondis-je, je n'ai point l'âge de M. Casimir Delavigne, poète lauréat de 1811 : je n'ai pas reçu l'éducation de M. Casimir Delavigne, qui a été élevé dans les meilleurs collèges de Paris. Non, j'ai vingt-deux ans ; mon éducation, je la fais tous les jours, aux dépens de ma santé peut-être, car tout ce que j'apprends, – et j'apprends beaucoup de choses, je vous jure, – je l'apprends aux heures où les autres s'amuse ou dorment. Je ne puis donc faire dans ce moment-ci ce que fait M. Casimir Delavigne. Mais enfin, M. Oudard, écoutez bien ce que je vais vous dire, dû ce que je vais vous dire vous paraître bien étrange : si je croyais ne pas faire dans l'avenir autre chose que ce que fait M. Casimir Delavigne, eh bien, monsieur, j'irais au-devant de vos désirs et de ceux de M. de Broval, et, à l'instant même, je vous offrirais la promesse sacrée, le serment solennel de ne plus faire de littérature<sup>738</sup>.

---

<sup>737</sup> Dumas, *Mes Mémoires*, op. cit., p.262.

<sup>738</sup> *Ibid.*

## M

### Avis de Séchan sur Delavigne et Delaroche

Il accuse Delavigne d'avoir surtout cherché à

[...] partager le succès du peintre en flattant, comme lui, le sentimentalisme des bourgeois, et qu'au lieu de faire revivre le drame sublime de Shakespeare, il n'eut pas d'autre but que d'arriver à un tableau vivant [...], et représentant avec une scrupuleuse exactitude, à la manière d'un trompe-l'œil, la toile de Delaroche<sup>739</sup>.

Séchan cite encore Dumas lorsqu'il affirme que

Delaroche est le peintre adroit par excellence. Il possède l'adresse de Casimir Delavigne, avec lequel il a toute sorte de points de ressemblance, quoique, à notre avis, il nous semble plus fort, comme peintre, que Casimir Delavigne comme auteur dramatique<sup>740</sup> ...

Il cite encore :

A côté de cela, tout ce que Delaroche peut mettre de conscience dans son œuvre, il l'y met. C'est un autre point de ressemblance qu'il a avec Casimir Delavigne ; seulement, il ne se vide pas comme lui jusqu'au fond : il ne lui faut pas, comme à Delavigne, des amis pour reprendre la force et la vie ; il est plus abondant. Casimir Delavigne est malingre ; Delaroche n'est que quinteux<sup>741</sup> ...

---

<sup>739</sup>Charles Séchan, *Souvenirs d'un homme de théâtre* (1831-1854), *op. cit.*, p. 47, il semble que ce passage soit emprunté à un passage de la 9<sup>e</sup> série des *Mémoires* de Dumas : « Les trois actes de Delavigne n'ont pas d'autre but que d'arriver à faire un tableau vivant encadré par le manteau d'Arlequin du Théâtre-Français, représentant avec une scrupuleuse exactitude et à la manière d'un trompe-l'œil, le tableau sur toile de Delaroche. » *op. cit.*, p.29.

<sup>740</sup>*Ibid.*, p. 49

<sup>741</sup>Séchan, *op. cit.*, p. 49. Voir aussi en comparaison : Dumas, *op. cit.*, 9<sup>e</sup> série, p.29.

## N

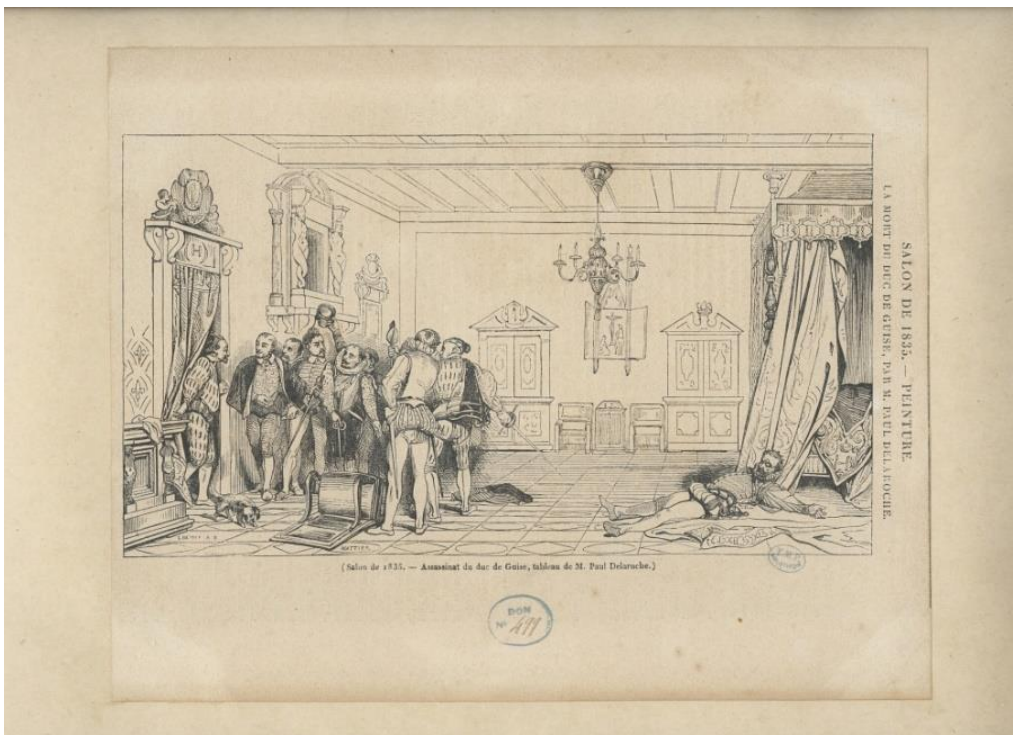
### Avis de Dumas sur les choix de sujets faits par Delaroche (applicable à Delavigne)

L'adresse de Delaroche, en effet, est grande ; non pas que nous croyions que cette adresse soit le fruit d'un calcul ; on est adroit instinctivement, et l'adresse peut être, non pas une qualité acquise, mais un don naturel, don un peu négatif, au point de l'art<sup>742</sup>.

J'aime mieux certains peintres, certains poètes, certains comédiens trop maladroits que trop adroits. Mais, de même que toutes les études du monde ne changeront pas la maladresse en adresse, de même vous ne corrigerez pas un homme adroit de ce défaut. Et bien, c'est singulier à dire, Delaroche a le défaut d'être trop adroit<sup>743</sup>.

« [...] le duc de Guise est couché mort au pied du lit [...] les poignards et épées sont essuyés<sup>744</sup> [...] »

Si l'homme va à l'échafaud, ce n'est ni le moment de frisson où les gardes ouvrent les portes de la prison, ni le moment de terreur où le patient apercevra l'échafaud, que Delaroche choisira. Non, la victime résignée passera, en descendant un escalier, devant la fenêtre de l'évêque de Londres, s'agenouillera les yeux baissés et recevra la bénédiction que lui donneront les mains blanches, aristocratiques et tremblantes, passant à travers les barreaux de cette fenêtre<sup>745</sup>.



*L'assassin  
at du duc  
de Guise,  
Delaroche.*

Source :  
Gallica.fr.

Graveurs :  
Andrew, Best,  
Leloir  
Auteur de l'image :  
Wattier  
Technique :  
Gravure - Bois



## O

### Quarante ans de Théâtre

Au temps jadis, quand le public était presque exclusivement parisien et par cela même homogène, se composant de spectateurs familiers les uns aux autres et qui, comme on dit, se sentaient les coudes, c'était lui qui devinait les talents, qui choisissait ses favoris, qui les ceignait d'une auréole. Il ne prenait point le *la* dans les journaux, par l'excellente raison que la critique s'occupait des œuvres plus que des interprètes et que souvent même elle les passait sous silence. Lisez les anciens feuilletons dramatiques ; ils sont des plus sobres sur les comédiens. Les plus grands y sont nommés et jugés en quelques lignes. Pas un mot des autres. Le reportage n'existait pas encore et ne pouvait suppléer à cette frugalité de renseignements<sup>746</sup>.

Le reportage y va de toutes ses cloches, qui sonnent à grandes volées ! On convie, à grand renfort de tambour et de musique, toute la garnison de la ville, je veux dire le ban et l'arrière-ban des amateurs. Et quel recueillement dans la salle à l'offertoire, pardon ! aux premiers mots du jeune lévite... Ah ! non, ce n'est pas cela ; je m'embrouille dans les archevêques et les comédiens : ça ne se ressemble pas du tout, si ce n'est que les comédiens portent leur tête à cette heure comme si c'était le saint sacrement ; et ils sont sérieux, et ils se prennent au sérieux et on les prend au sérieux!... Ah ! Seigneur Dieu ! les prend-on assez au sérieux<sup>747</sup> !...

---

<sup>746</sup> Sarcey, « Devoirs de la critique envers les jeunes comédiens », t. 1, *op. cit.*, 16 août 1897.

<sup>747</sup> Sarcey, « Les débuts d'artistes, autrefois et aujourd'hui », *id.*, 16 janvier 1882.

## P

### Le prologue des *Comédiens*

Delavigne fut certainement contraint de revoir son texte en beaucoup d'endroits, mais visiblement il ne céda pas sur tout, comme nous l'apprend la réception des *Comédiens*. Le 18 janvier 1820, soit douze jours après la première, des sifflets se firent entendre dans la salle de l'Odéon, non pas contre ce qui était dit, contre ce qui n'était pas dit. Le prologue, en prose, qui expose le dialogue entre deux comédiens, l'un à la retraite, l'autre acteur dans la pièce, sur l'opportunité de présenter la corporation des gens du théâtre sur scène, avait tout simplement été supprimé. Par 'trois fois... Laforgue essaya de vaincre par son débit les tumultueux emportements du parterre<sup>748</sup>, pour expliquer la maladie (réelle ou supposée?) de l'acteur Thénard et son impossibilité de jouer ce prologue, rien n'y fit ; il fallut appeler au secours Samson qui lut le rôle de son collègue<sup>749</sup>.

### Hallays-Dabot et la censure

[...] une façon d'histoire intime d'un peuple ; il [le théâtre] reproduit la physionomie d'une époque, il en révèle l'esprit moral, il se fait l'écho des bruits qui courent, il transmet les caprices de la mode, enfin il commente, souvent même il explique les mouvements politiques<sup>750</sup>.

La poésie dramatique est comme un champ qui, pour porter une riche moisson, veut n'être pas envahi par les herbes parasites, qui étouffent, dominant et étouffent le bon grain. Il faut au drame et à la comédie une liberté sagement réglée : la liberté du bien et non la liberté du mal [...].

Il n'en est pas, en effet, du drame comme du livre. Celui-ci se lit dans le silence du foyer, les idées qu'il propage, les paradoxes qu'il émet, les tableaux qu'il présente n'influent sur l'esprit du lecteur que dans la mesure de son imagination et de ses opinions individuelles. [...] L'œuvre dramatique éclot avec une soudaineté qui exige une autre action. Voyez ces masses attentives au spectacle qui se déroule devant leurs yeux, étudiez ces physionomies haletantes qui reflètent toutes les passions du drame, écoutez les appréciations brèves et brutales, les conclusions d'une logique parfois imprévue, les jugements sans appels qui portent mille bouches pour courir du salon à l'atelier, du café au cabaret, et vous comprendrez avec quelle énergique puissance le théâtre s'empare des imaginations populaires, quel germe, mauvais ou bon, il dépose dans les esprits<sup>751</sup>.

---

<sup>748</sup> Note 10 : *Courrier des spectacles* du 19 janvier 1820 (BnF, Département des Arts du Spectacle, fonds Rondel, RF. 24 174), O. Krakovitch, *op. cit* p.172.

<sup>749</sup> *Id.*, p.149.

<sup>750</sup> Victor Hallays- Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, E. Dentu éditeur, Paris, 1862, 340 p., p. V.

<sup>751</sup> *Ibid.*, IX.

Les questions religieuses à la scène sont toujours irritantes et fâcheuses. Bientôt après l'opéra de Meyerbeer, se présente la tragédie de Casimir Delavigne : *Une Famille au temps de Luther*. Supposons à cette œuvre un auteur inconnu, nous doutons fort qu'elle eût été autorisée. Ce tableau d'un fanatisme barbare et poussé à ce point qu'un frère assassine son frère, au nom du Dieu vivant et par ordre de Rome, afin de sauver son âme, coïncidait d'une façon regrettable avec les *Huguenots*. C. Delavigne avait, de par son talent, sous la Restauration, le privilège de subir la censure directe du ministre. Sous le régime nouveau, il était trop l'ami de la maison pour ne pas trouver une indulgence plus complète. La censure protesta vainement contre *Une famille au temps de Luther*. Cette tragédie fut rendue, autorisée sans changement<sup>752</sup>.

---

<sup>752</sup> *Id.*, p. 314.

Extrait du « Dernier jour de Carnaval », Delavigne, *Derniers chants*.

Oeuvres complètes de Casimir Delavigne. 4.2 / précédées d'une notice par M. Germain  
Delavigne, Delavigne, Casimir, Firmin-Didot (Paris), 1877-1881.

LE PRÊTRE,

87

### CHANT CINQUIÈME

#### LE DERNIER JOUR DU CARNAVAL.

Vingt ans se sont passés : jusqu'au ciel Rome envoie  
De tout un peuple ému les confuses rumeurs,  
Regardez ce concours ! Écoutez ces clameurs !  
Jamais soleil plus beau n'éclaira plus de joie.  
Un jeune homme, lui seul, morne au milieu du bruit,  
Sous le soleil frissonne et regrette la nuit.  
Entraîné par le flux de la mer qui le presse,  
Il l'entend, sans la voir, rouler ses flots épais  
Du forum Flaminie au temple de la Paix,  
Et reste indifférent à la publique ivresse.

Sur toi, Rome, un grand jour a lui !  
As-tu pris Sagonite ou Numance ?  
Quel grand homme traîne après lui  
De tes enfants la foule immense ?  
Après quarante ans de vertus,  
Est-ce le vieux Cincinnatus  
Qu'aux dieux le triomphe assimile ?  
Vas-tu recevoir l'Africain,  
Ou du chêne républicain  
Ceindre le front de Paul-Émile ?

O cité veuve de tes droits,  
Est-ce un des successeurs d'Octave  
Qui de la dépouille des rois  
Vient couronner la reine esclave ?  
Aux jeux cours-tu de toute part  
Pour applaudir un léopard  
Que le sang chrétien désaltère ?

[...]

90

DERNIERS CHANTS.

Et ta liberté sans licence ;  
Il faut tous tes rangs confondus,  
Tes rois dans la foule perdus,  
Ton égalité fraternelle ;  
Il faut le contraste charmant  
De ton délire d'un moment  
Avec ta tristesse éternelle.

Courez, marquise en domino ;  
Prélats, cachez-vous sous le masque ;  
Dans les airs, filles d'Albano,  
Agitez vos tambours de basque !  
Du plaisir gais dilettanti,  
A la grêle des confetti.  
Que la grêle en sifflant réponde ;  
Vive le jour sans lendemain !  
Vive le carnaval romain !  
C'est le seul carnaval du monde.

Pourtant, sous le balcon du palais Rospoli,  
Ce jeune homme, en lambeaux, médite, enseveli  
Dans quelque noir projet ou quelque horrible rêve.  
Tantôt avec fierté sur la foule il relève  
Son front, qu'avant le temps la débauche a pâli ;  
Tantôt, pour se cacher, ramenant sur sa bouche  
Les plis du vieux manteau qu'il froisse dans ses mains,  
Il insulte en riant de son dédain farouche  
Au spectacle nouveau qui ravit les Romains.

Contenez encore  
L'ardeur qui dévore.  
Ces chevaux rétifs !  
La barrière à peine  
Peut fermer l'arène  
A leurs bonds captifs.

L'aigrette éclatante  
Que dans leur attente  
Ils livrent aux vents  
Voltige, et sans cesse  
S'élève ou s'abaisse  
Sur leurs fronts mouvants.

Leur regard s'allume ;  
Leur poitrail qui fume  
Se cabre dans l'air.  
Leurs pieds qui s'abattent  
Du pavé qu'ils battent  
Font jaillir l'éclair.

Vainement leur guide,  
D'un bras intrépide,  
Veut les enchaîner :  
Tombant dans la lutte,  
Il fait par sa chute  
Rire et frissonner.

Soudain l'airain tonne ;  
La trompette sonne ;  
Rome pousse un cri ;  
C'est l'éclair qui passe ;  
Dévorez l'espace,  
Fougueux barberi !

En vrai fils du Tibre,  
Chacun d'eux est libre,  
Et, sans cavalier,  
Ces rivaux de gloire  
Ont de leur victoire  
L'honneur tout entier.

Leurs muscles se tendent ;

[...]

96

DERNIERS CHANTS.

Le carnaval, ivre de volupté,  
Y tombe enfin dans des flots de clarté,  
Et ces transports, ces cris, cette fumée,  
Ces mille feux se croisant dans les airs,  
Sont du mardi qui meurt brillant d'éclairs,  
Sont du plaisir l'agonie enflammée.

Descends au tombeau,  
Brillant mardi, l'airain sonne;  
Éteins au signal qu'il donne  
Ton dernier flambeau !  
Plus de cris, plus d'étincelles !  
Paix et nuit universelles !  
Rome est un tombeau.

Le jeune homme s'éloigne, et, si l'on pouvait lire  
Sur ces beaux traits voilés des ténèbres du soir,  
On verrait qu'il poursuit d'un regret sans espoir  
Ces plaisirs dont lui seul dédaigna le délire.  
A travers les détours de la vaste cité,  
Toujours morne, il arrive au pied d'un monastère,  
Et semble, en s'arrêtant près du seuil solitaire,  
S'indigner de la honte où descend sa fierté.  
Le marteau sous sa main a retenti dans l'ombre;  
La porte s'ouvre; il jette une lettre au gardien,  
Et, sans courber le front, l'œil irrité, l'air sombre,  
Se retire en disant : « Pour le frère Adrien ! »

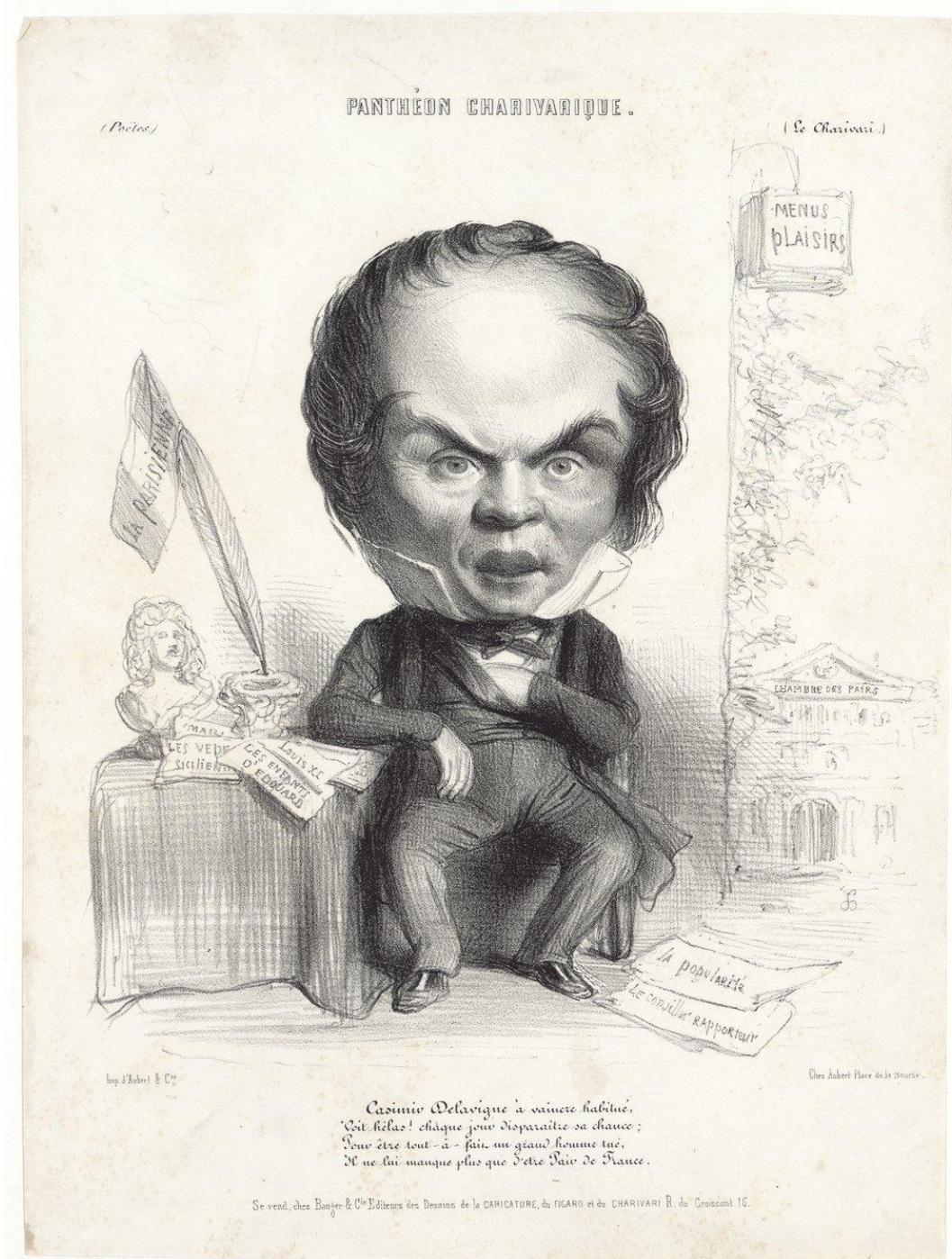
Thèmes récurrents dans les Oeuvres de Casimir Delavigne																
	Orient	Religion	Métatexte	Père-fils	Vieillesse	guerre	Italie	le pouvoir	Antiquité	Amour / Passion	Liberté	Patrie	spectre	mort	nuit	innocence
Les Vêpres Siciliennes				x		x		x		x	x	x		x		
Les comédiens			x													
Le Païsa	x			x	x			x		x	x					
Une famille au temps de Luther		x		x											x	
La Fille du Cid				x		x				x						
L'école des Vieillards				x	x											
Lettres, correspondance				x												
Louis XI				x	x			x								
Les Messéniennes						x			x		x	x		x		
Derniers Chants	x	x			x	x	x			x		le mont st Bernard	x	x	x	x
La Princesse Aurélie								x		x						
Les Enfants d'Edouard								x			x			x	x	x
Poèmes divers									x							
Poèmes de jeunesse									x							
Mélusine	x															
Mariano Faliero																
Le conseiller Raponeur			x							x			x	(fausse)	x	x
Don Juan d'Autriche				x	x											
La Popularité				x				x								

Tableau 1. Thèmes récurrents dans les œuvres de Delavigne.



# Figures.

Figure 1



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Roubaud / Benjamin / 1811-1847 / 0480. Casimir Delavigne / [lithogr. de Benjamin Roubaud]. [ca 1838].

Figure 2 : *Les Enfants d'Edouard*, Delaroche.



[estampe] / par Paul Delaroche ; [signature illisible du graveur] Auteur : Delaroche, Paul (1797-1856). Date d'édition : 1831. Type : Scènes historiques 1800-1869, image fixe, estampe. Format : 1 est. ; 22 x 26,5 cm (f.) Format : image/jpeg Droits : domaine public. Identifiant : ark:/12148/btv1b84374681. Source : Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, Relation : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41475138x>. Provenance : bnf.fr. Date de mise en ligne : 18/07/2011.

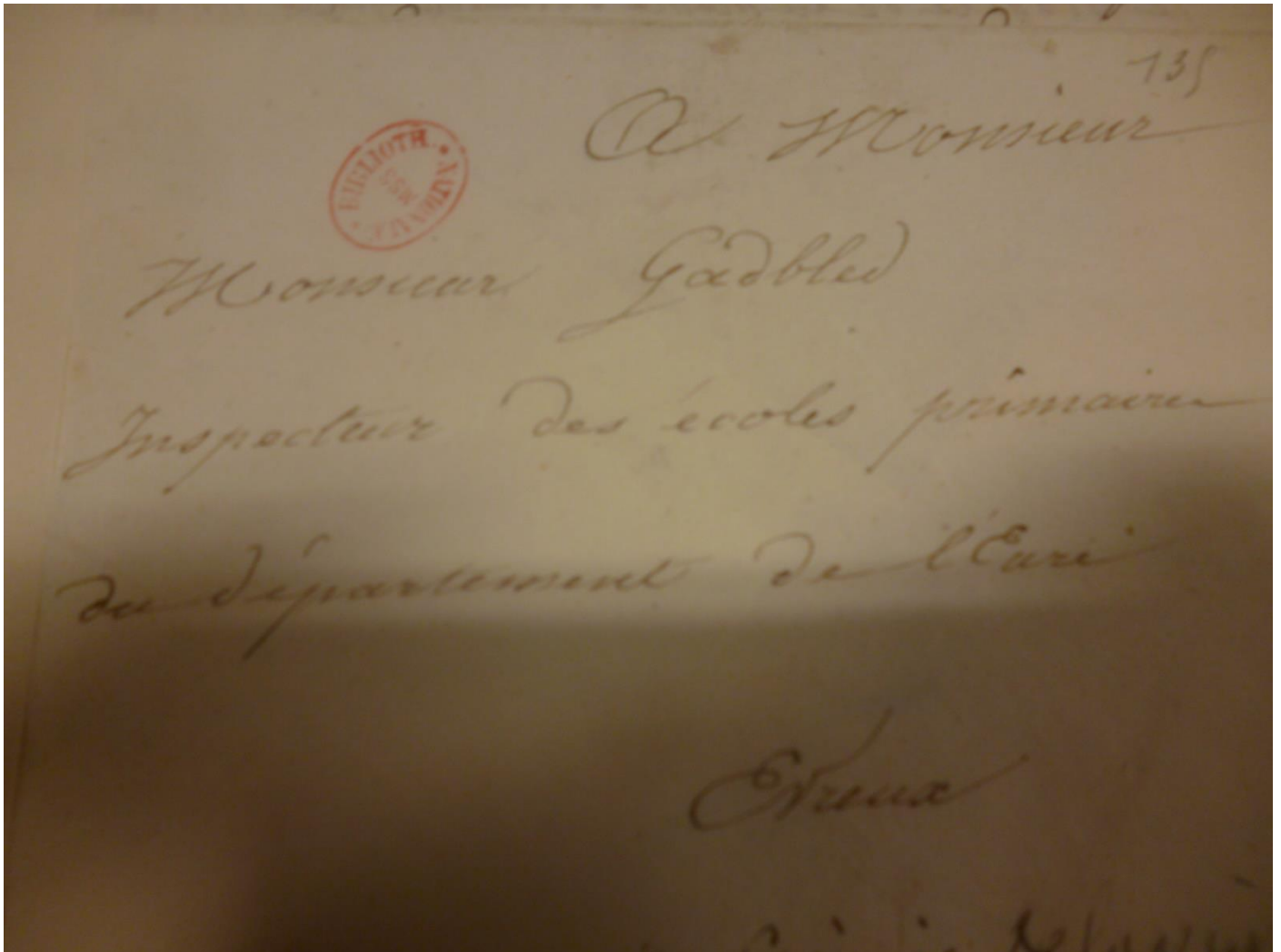
Figure 3 : *Les Comédiens*



Source : Gallica.fr.

Figure 4 : Lettre autographe de Casimir Delavigne

Catalogue d'une précieuse collection de lettres autographes, Madame Ducloux.  
CV-530 > Ex 1 / 2 / 3 / 4. Source : BNF Richelieu.  
Photo M. Joassin.



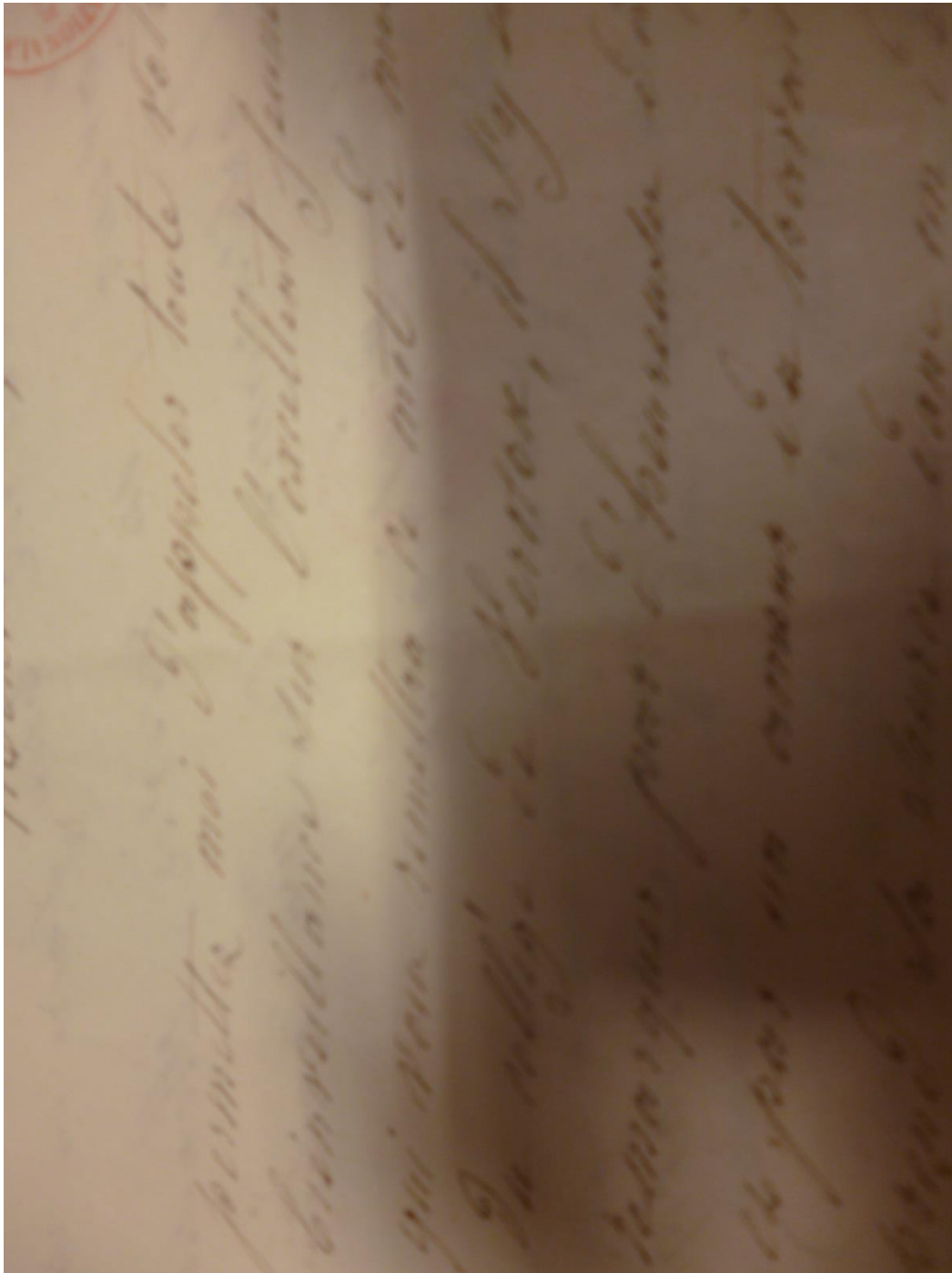
[Casimir Delavigne]

Paris 1834

130

Monsieur,

permettez moi d'appeler toute votre  
bienveillance sur l'excellent jeune homme  
qui vous remettra ce mot et moi. élève  
du collège de Ferron, il s'y est fait  
remarquer par sa heureuse disposition  
à passer son temps en travail qui  
prend sa source dans un épanouement  
filial qu'on ne saurait trop louer  
il vient à vous chargé de sonman  
de il désire vivement entrer à  
l'école normale d'Étampes, où je  
crois qu'il justifiera par sa constante  
application l'intérêt que sa  
demande pour lui. quant à moi



*Idem.* Source : BNF Richelieu. Photo M. Joassin.

croyez que je rendrai une  
reconnaissance de tout ce que  
vous voudrez bien faire en ma  
faveur, en respect, Monsieur  
l'assurance de ma reconnaissance  
très distinguée.

Casimir Delavigne

A la Havre, le 4 oct. 1833

Idem. Source : BNF Richelieu. Photo M. Joassin.

Figure 5 : Disque 1 : Face A : *Louis XI* : acte 4, sc. 6, « Guérissez moi mon père [...] monter à leur surface » / Casimir Delavigne, enregistrement de 1912.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k129487s.r=delavigne.langFR>



Titre : Louis XI. [Acte 4, scène 6], [Guérissez... monter à leur surface] / Casimir Delavigne, aut.. Lorsque l'enfant parait : [extrait des « Feuilles d'automne », XIX] / Victor Hugo, aut. Éditeur : Pathé (Paris). Date d'édition : 1912. Sujet : enregistrement parlé. Type : document. sonore. Langue : Français.Format : 1 disque (5 min 48 s) : 90 t, saphir ; 35 cm.

Format : disc

Format : disque pré-lp

Format : multipart/mixed

Droits : domaine public

Identifiant : ark:/12148/bpt6k129487s

Identifiant : 68053-RA, 70648-RAPathé [saphir]

Identifiant : Numéro commercial : Pathé [saphir] D.830-1

Source : Bibliothèque nationale de France, département Audiovisuel, AP-92

Relation : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38072915x>

Description : [Méthode de langue (français)]

Description : Collection : Pathégraphie ; D.830

Description : Comprend : Louis XI / Casimir Delavigne, aut. ; Lorsque l'enfant parait / Victor Hugo, aut.

Provenance : bnf.fr

Date de mise en ligne : 26/11/2012.



Figure 6 : Casimir Delavigne par Kate Boxer.



Drypoint , carborundum and ink 100 x 76 cm

©Kate Boxer

[www.kateboxer.co.uk](http://www.kateboxer.co.uk)