

Dossiers lord Byron

N°15

Byron et le théâtre



Sommaire :

Introduction (p. 3)

Les pièces de Byron : fiches techniques (p. 25)

L'œuvre théâtrale de Byron vue par les écrivains (p. 27)

Byron sur les scènes françaises : comptes rendus, 1821-1844 (p. 30)

Dossiers lord Byron.

ISSN 2496-3569

N°15, octobre 2020.

Rédaction et traduction : Davy Pernet.

Mise en page et iconographie : Éditions Fougereuse. Publié en France.

Site : www.editionsfougereuse.com / contact : editionsfougereuse@yahoo.fr.

Tous droits de traduction, de reproduction, et d'adaptation réservés.

Écrivains, chercheurs, journalistes : — les Dossiers lord Byron sont une vraie revue, rédigée par de vraies personnes. Lorsque vous y puisez des renseignements, lorsque vous vous en inspirez, ayez la politesse d'indiquer vos sources. Ceux qui font cette revue connaissent très bien tout ce qui se rapporte à Byron ; ils font la différence entre les informations répétées d'une étude à l'autre, et celles qui ont exigé des efforts et du temps, des enquêtes, des recoupements. Ils savent quelles informations émanent de leur travail, et par conséquent, qui est venu se servir sans le dire.

Note éditoriale

Nous avons déjà beaucoup parlé de théâtre dans le Dossier n°14 ; ce quinzième numéro en pousse l'étude plus loin, en se penchant non seulement sur les pièces de Byron, mais plus généralement sur son intérêt pour le théâtre. Cette revue étant avant tout une revue d'histoire, nous n'avons pas proposé une analyse littéraire détaillée des pièces de Byron ; il existe pour cela d'excellents livres et articles, dont la bibliographie ci-dessous offre un aperçu (le livre de Samuel Chew, malgré son âge, reste selon nous la meilleure approche globale). Nous avons au contraire privilégié l'aspect spectaculaire du théâtre, en mettant au premier plan le rôle des régisseurs, des acteurs, des décorateurs..., en donnant une place importante aux adaptations posthumes des pièces de Byron, lesquelles nous ont d'ailleurs fourni de précieuses illustrations. Voilà aussi pourquoi nous avons consacré la section la plus importante de ce Dossier aux comptes rendus attestant de la présence des pièces de Byron, ou imitées des siennes, sur les scènes parisiennes. Les quelques poèmes courts que Byron a consacrés au théâtre, qui sont nommés dans l'Introduction, ne nous ont pas semblé mériter de figurer dans ce numéro.

Quelques précisions langagières : — Le mot *drame*, fréquent dans les textes cités, ne doit pas être pris dans son sens francophone. Il n'a ici aucun rapport avec le nouveau type de pièces que défendirent les Romantiques français, en opposition à la tragédie classique. S'ils faisaient parfois une différence dans leurs publications, les Anglais employaient indifféremment *drama* et *tragedy* à l'oral ou dans leur correspondance. — D'autre part, nous avons choisi, comme d'autres avant nous, de considérer chaque titre de pièce comme appartenant au genre féminin ; nous ne disons donc pas *Les Deux Foscari furent joués*, mais *Les Deux Foscari fut jouée*.

Illustrations

Couv. : "The execution scene in *The Doge of Venice* in Drury Lane Theatre" ; *The Illustrated London news*, 23 nov. 1867 ; p. 561.

P. 5 : "Drury Lane theatre" ; William Gaspey : *Tallis's illustrated London* ; Tallis, 1852 ; vol. 2, p. 218.

P. 6 : "Robert Elliston" ; George Raymond : *The Life and enterprises of Robert William Elliston* ; Routledge, 1857 ; frontispice.

p. 10 : "Scene from *Manfred* at Drury Lane Theatre : the Steinbach waterfall, haunt of the Witch of the Alps" ; *The Illustrated London news*, 17 oct. 1863 ; p. 389.

P. 15 : "Two Foscari, Act V" ; George Scharf : *Recollections of the scenic effects of Covent Garden Theatre* ; sans mention d'éditeur, 1839.

P. 18 : "[Caïn et Lucifer]" ; *The Illustrated Byron* ; Vizetelly, s. d. ; p. 427.

P. 20 : "W. C. Macready" ; *Macready's reminiscences, and selections from his diaries and letters* ; éd. par Frederick Pollock ; Harper & bros, 1875 ; frontispice.

P. 21 : "Mrs Mardyn" ; *Ladies' monthly museum*, vol. 4, juil. 1816 ; p. 1.

P. 44 : "Second Théâtre Français : Sardanapale..." *L'Illustration*, n°63, vol. 3, 11 mai 1844 ; p. 169.

Indications bibliographiques

William Gerard [Mrs William Gerard Smith] : *Byron restudied in his dramas ; being a contribution towards a definitive estimate of his genius* ; White & co, 1886.

Samuel C. Chew : *The Dramas of Lord Byron* ; Vandenhoeck & Ruprecht, Johns Hopkins, 1915.

Peter Manning : *Byron and the stage* ; thèse, 1968.

Boleslaw Taborski : *Byron and the theatre* ; Universitat Salzburg, 1972.

Paulino M. Lim : *The Style of Lord Byron's plays* ; Universitat Salzburg, 1973.

John Ehrstine : *The Metaphysics of Byron : a reading of the plays* ; Mouton, 1976.

B. G. Tandon : *The Imagery of Lord Byron's plays* ; Universitat Salzburg, 1976.

Margaret Howell : *Byron tonight ; a poet's plays on the 19th century stage* ; Spingwood books, 1982.

Martyn Corbett : *Byron and tragedy* ; St Martin's press, 1988.

Alan Richardson : *A Mental theatre : poetic drama and consciousness in the Romantic age* ; Pennsylvania State U. P., 1988.

Barry Weller : "The stage history of Byron's plays" ; annexe à *The Complete poetical works*, vol. 6 ; Clarendon Press, 1991.

Bernard Beatty et Robert Gleckner (éd.) : *The Plays of Lord Byron, critical essays* ; Liverpool U. P., 1997.

Paul Elledge : *Lord Byron at Harrow school : speaking out, talking back, acting up, bowing out* ; Johns Hopkins U. P., 2000.

Peter Cochran (éd.) : *Byron at the theatre* ; Cambridge scholars publishing, 2008.

Introduction : Mon talent « *essentiellement non-dramatique* »

Toute œuvre littéraire comporte sa part maudite, pour reprendre le terme de Georges Bataille ; et, dans l'œuvre complexe et contradictoire de Byron, c'est sans nul doute à son théâtre que correspond le mieux cette étiquette. Même si ses pièces, à distance, ont montré qu'elles valaient amplement celles de ses contemporains, elles ont dès leur parution été jugées inférieures au reste de l'œuvre, et rien ni personne n'a jamais pu infléchir ce jugement.

Venu au théâtre par une authentique passion remontant à l'enfance, Byron trouva celui de son pays dans un triste état. Ce constat, loin de l'en détourner, l'incita à en tenter une profonde réforme. Mais cette réforme ne fut pas comprise, et encore moins acceptée. Malgré huit tentatives dans des styles très différents, le poète ne parvint jamais à s'imposer comme auteur de théâtre. Ce statut, il ne l'obtint qu'après sa mort, lorsque ses pièces, enfin jouées dans des conditions dignes, connurent d'immenses succès, et entrèrent (provisoirement) au répertoire.

1. « *Je lançais mes graves imprécations.* »

L'intérêt de Byron pour le théâtre commença de manière paradoxale. La plus ancienne référence est cette allusion dans la préface de *Werner* : un drame écrit « à treize ans, intitulé *Ulric et Ilvina*, que j'ai eu le bon sens de brûler ». À cet âge-là, Il entra à l'école de Harrow. Aucune trace écrite, aucun témoignage n'atteste d'une fréquentation des théâtres (il n'avait jamais encore résidé à Londres), ce qui laisserait supposer que l'envie d'écrire cette première pièce vint par les livres. Ce moyen efficace et pratique ne fut pourtant pas le vecteur principal de sa passion.

Comme beaucoup de ses contemporains, Byron vint au théâtre par deux voies complémentaires. Comme tout membre des classes aisées, il le découvrit naturellement en tant que spectateur, avec cependant moins de fascination qu'on aurait pu s'y attendre. Le plus ancien souvenir conservé remonte à l'été 1805 ; il avait 17 ans, et venait de terminer ses études à Harrow :

Pour sûr, nous étions pour la plupart *plutôt* saouls, et sommes allés ensemble au théâtre de Haymarket où nous avons fait du tapage, comme vous pouvez le supposer quand autant de *Harroviens* et d'*Etoniens* se rencontrent en un même lieu ; j'étais l'un des sept à monter dans une voiture de location, 4 d'Eton et 3 camarades de Harrow, nous sommes tous entrés dans la même loge, ce qui a généré un tel fichu bruit qu'aucun de nos voisins n'a pu entendre un mot du drame, à la suite de quoi, n'étant pas *vraiment ravis*, ils ont commencé à se quereller avec nous, et nous en sommes presque venus à une *bataille royale*.⁽¹⁾

Aucune conclusion ne saurait évidemment être tirée de cette virée entre étudiants alcoolisés, et pourtant on peut y déceler une certaine distance avec l'art théâtral, une désinvolture qui tranche avec l'éblouissement que purent ressentir dans leurs jeunes années des écrivains comme Chateaubriand ou Victor Hugo⁽²⁾. C'est que Byron, dès cette époque, s'était déjà forgé une idée très précise de ce que devait être le théâtre. À l'instar de nombreux acteurs et auteurs (lesquels s'en feront écho dans leurs autobiographies tout au long du siècle), il estimait que la scène anglaise était tombée très bas, délaissant les pièces classiques sérieuses pour des spectacles hybrides mêlant musiques, ballets, et autres artifices. Quelques années plus tard, dans sa féroce satire *Bardes anglais et critiques écossais* (*English bards and Scotch reviewers*) il n'hésita pas à dénoncer publiquement cette déchéance :

Et maintenant au tour du drame — oh ! quel spectacle bariolé ! Quelles précieuses scènes nos yeux émerveillés sont invités à contempler ! Des calembours, et un Prince dans un tonneau enfoncé, et les absurdités de Dibdin engendrent un complet contentement. Même si désormais, Dieu merci ! la Rosciomanie est passée, et qu'on accepte de nouveau de vrais acteurs expérimentés, à quoi servent leurs vaines tentatives de plaire, quand les critiques anglais tolèrent de telles scènes ? Quand REYNOLDS exhale ses « fichtre ! », « bah ! » et ses « morbleu ! », et confond lieu commun et sens commun ? Quand le « Monde » de KENNY — ah ! où est l'esprit de Kenny ? — ennuie les tristes balcons, endort l'inattentif par terre ; et le Caratach emprunté à BEAUMONT fournit une tragédie parfaite en tout sauf les mots ? Qui ne déplorerait pas, quand c'est là tout ce qui s'agit, la dégradation de notre scène tant vantée ? (V. 560-575.)

Comme nous le verrons, même en mûrissant, même en mettant un pied dans le monde du théâtre, Byron conserva toute sa vie cette opinion négative de la scène de son pays.

Néanmoins, une autre approche lui fut plus agréable. Pendant ses années d'études à Harrow, il se livra à plusieurs activités qui contribuèrent fortement à ancrer en lui le goût du théâtre. Tout d'abord, il eut en tant qu'élève à participer aux journées de récitation qui clôturaient l'année scolaire, fin juin, début juillet, en présence d'un public de parents et de proches.

En juillet 1804, il récita le discours du roi Latinus de Virgile ; en juin 1805, un extrait de *La Revanche* d'Edward Young, l'auteur des *Nuits*, puis en juillet de la même année un extrait du *Roi Lear* de Shakespeare. Il semble que ni sa mère ni sa demi-sœur Augusta, alors sa seule famille, n'aient assisté à ces journées, ce qui n'empêcha pas le jeune poète d'y prendre un immense plaisir, et d'en garder à jamais un souvenir ému. Il y revint à plusieurs reprises en 1821 dans son *Journal de Ravenne* et dans les *Pensées détachées* qui lui firent suite. L'une de ces dernières insiste spécifiquement sur son talent pour la déclamation :

Mes qualités étaient bien plus oratoires et martiales — que poétiques — et le Dr D, mon grand patron (notre maître) pensait sérieusement que je deviendrais un Orateur — du fait de mon aisance — de ma véhémence — de ma voix — de l'abondance de ma déclamation — et de mon jeu. — Je me souviens que ma première déclamation — l'étonna au point de me faire d'inhabituels (car il en était plutôt avare) et soudains compliments — devant les autres récitants, à nos premières répétitions. ⁽³⁾

Mais ce talent allait bien au-delà. Non seulement Byron parlait haut et clair, mais il savait moduler sa voix, prendre un visage expressif, joindre le geste à la parole. De l'avis général, ses récitations firent grande impression. Lui-même s'en félicita dans un poème de son premier recueil *Pièces fugitives* (*Fugitive pieces*), "Sur une vue lointaine du village et de l'école de Harrow-on-the-Hill" ("On a distant view of the village and school of Harrow on the Hill"), qui restitue parfaitement l'émotion qu'il ressentit ces jours-là, en se prenant au jeu :

Une fois encore je vois la salle, bondée de spectateurs, où, dans le rôle de Zanga, je foulai aux pieds Alonzo renversé ; où, gonflant mon jeune orgueil, de tels applaudissements résonnaient que je me figurai que j'avais surpassé Mossop lui-même.

Où, dans le rôle de Lear, je lançais mes graves imprécations, par mes filles privé de royaume et de raison ; au point que, enflammé par les bruyantes acclamations et par l'auto-adulation, je me considérais comme un Garrick ressuscité. (St. 5-6.)

Mais un autre poème des *Pièces fugitives* nous dévoile que le jeune Byron ne se cantonna pas à réciter des extraits. Harrow ne fut pas d'emblée le lieu de son triomphe. Au départ, il s'y plut peu, et fit tout pour s'y rendre le moins possible. Il préférerait séjourner dans la petite ville de Southwell, dans le Nottinghamshire, où sa mère louait un petit manoir. Là, entre autres activités, il aimait organiser des représentations privées avec quelques amis, parmi lesquels John Becher, Elizabeth Pigot ou Julia Leacroft, auxquels sont adressés nombre de ses poèmes de jeunesse. En octobre 1806, alors qu'il était déjà inscrit à Cambridge, il joua avec ses amis plusieurs pièces, et composa pour une d'entre elles un « Prologue de circonstance » ("An occasional prologue delivered by the author, prierious to the performance of the Wheel of fortune, at a private theatre") qu'il tint à inclure dans son premier recueil. Il y demandait l'indulgence pour les « acteurs embryons » qui faisaient là leurs débuts. Ce poème fut le premier d'une courte série plutôt malheureuse sur le théâtre.

Là encore, il garda de ces premiers pas dans le théâtre des souvenirs émus, qui ressurgirent eux aussi lors des épanchements de 1821 :

Quand j'étais jeune — j'étais considéré comme un bon acteur. — Outre les « discours de Harrow » (dans lesquels j'ai brillé) j'ai interprété Penruddock dans la "Roue de la Fortune" et Tristram Fickle dans la farce d'Allingham "La Girouette" — pendant trois nuits (la durée de notre contrat) dans des représentations privées à Southwell en 1806 — sous de forts applaudissements. — Le prologue de circonstance pour notre pièce d'amateurs — était aussi de ma composition. — Les autres interprètes étaient de jeunes dames et messieurs du voisinage — & l'ensemble se sépara en faisant grand effet sur notre bienveillant public. — ⁽⁴⁾

On sait qu'il continua d'organiser des représentations privées aussi bien à Cambridge — « Je suis très friand de représentations privées, dit-il. Je me revois avec quelques amis montant une pièce à Cambridge... », rapporte Medwin ⁽⁵⁾ — qu'à Newstead :

Je vais monter une pièce ici, le hall constituera un théâtre tout à fait admirable [;] j'ai établi le Dramatis personæ et puis me passer de Dames, puisque j'ai de jeune amis qui feront de tolérables substitués aux femmes, et il ne nous manque que trois personnages outre M. Hobhouse et moi-même pour la pièce que nous avons choisie, qui sera la Revanche. ⁽⁶⁾

Ce goût pour le théâtre amateur se ne perdit jamais, comme en témoigne la représentation avortée d'*Othello* à Pise en février 1822 (voir le Dossier n°11, p. 21). Mais jamais personne ne poussa Byron à prendre au sérieux cette activité d'acteur. La seule fois où il se produisit sur une vraie scène, comme il le raconte dans une des *Pensées détachées* (n°70), il le fit de manière masquée, se mêlant avec quelques-uns de ses plus proches amis à une pantomime jouée au prestigieux théâtre de Drury Lane.

2. « Je n'ai jamais pu résister aux premières. »

Bien qu'il fit mention de quelques spectacles lors de son séjour en Grèce, le Grand Tour marqua une pause dans la passion de Byron pour le théâtre. Celle-ci ne reprit vigueur qu'à son retour, et surtout à partir de 1812, lorsque rouvrit Drury Lane, le plus prestigieux théâtre de Londres.



Le nouveau théâtre de Drury Lane.

Détruit par un incendie en février 1809, il venait d'être entièrement refait. Un concours avait été lancé pour choisir l'allocution qui serait lue lors de la soirée d'ouverture le 10 octobre 1812. Le comité chargé de trancher, déçu par la totalité des productions, s'était alors tourné vers le poète le plus célèbre du pays, qui n'avait pas souhaité entrer dans la compétition. Après plusieurs essais infructueux, Byron accoucha d'un poème assez lourd et plutôt consensuel, "Allocution prononcée à l'ouverture du théâtre de Drury Lane" ("Address, spoken at the opening of Drury-Lane Theatre"). Lord Holland, le commanditaire, nous a laissé un témoignage qui résume parfaitement la position du poète dans cet épisode :

Il était singulièrement de bonne humeur et même docile en corrigeant, abrégeant ou rallongeant à ma requête ; mais il me conjura avec sérieux et emphase, une fois que « ces camarades les acteurs » auraient eu ou même vu ces vers, de ne pas permettre qu'une simple virgule soit changée. Nous lui offrîmes de se tenir caché dans le théâtre pour les écouter les réciter, mais il s'écria avec véhémence : « je ne me tiendrai pas à moins de cinquante miles cette nuit-là, pour rien au monde. » Et c'est aussi bien qu'il ne fût pas là : M. Elliston récita ces vers d'une manière qui eût rendu l'auteur fou. ⁽⁷⁾

L'allocution fut effectivement récitée par l'acteur Robert Elliston lors des dix premières soirées, et parut également dans la presse, puis en plaquette pirate. Si elle n'eut pas d'incidence immédiate sur la passion de Byron pour le théâtre, elle contribua cependant à raviver son intérêt pour cet art, et elle prépara son implication dans le sous-comité de gestion.



Robert William Elliston.

À partir de cette année-là, il commença à fréquenter très régulièrement les deux grands théâtres londoniens, Drury Lane et Covent Garden. Le 23 novembre 1813, il consignait dans son journal : « J'ai pris la loge de lord Salisbury à Covent Garden pour la saison ; — et à présent je dois aller me préparer pour rejoindre lady Holland et ses amis, dans la leur, à Drury Lane, *questa sera*. »⁽⁸⁾ Il fit connaissance avec de nombreux acteurs et actrices, parmi lesquels le fameux Edmund Kean. Isaac Nathan, le commanditaire des *Mélodies hébreuses* (*Hebrew melodies*), était présent lors de leur rencontre, fin 1814 : « Après avoir raconté maintes anecdotes qui ravirent fortement lord Byron, Kean donna une représentation simple mais vraiment drôle, qui fit se plier de rire Sa Seigneurie, lequel alla se jeter sur le sofa, tout en extase. »⁽⁹⁾

Entre 1812 et 1815, la correspondance de Byron fourmille d'anecdotes relatives au théâtre : il y narre certains incidents, distribue les compliments (« Allé voir une pièce avec Hobhouse. Mme Jordan superlative en Hoyden, et Jones assez bien en Foppington. *Quelles pièces !* quel esprit ! »⁽¹⁰⁾), mais aussi les blâmes :

La tragédie de Mme ** a été damnée la nuit dernière. Il se peut qu'ils la rejouent, et ils le feront probablement ; mais damnée elle l'était — pas un mot du dernier acte n'était audible. J'y étais (*malgré* que j'aurais dû rester chez moi sous les draps pour une fois, mais je n'ai jamais pu résister aux *premières* quelles qu'elles soient) dans un recoin calme et privé de ma loge privée, et j'ai assisté à toute l'affaire. Les trois premiers actes, avec quelques jaillissements transitoires d'applaudissements, ont passé de manière pesante mais patiente. Je dois dire que c'était mal joué, particulièrement par ***, qui essuya des grognements dans le troisième acte — quelque chose comme « horreur — quelle horreur » en était la cause⁽¹¹⁾

En guise d'explication à ce ratage, Byron ajouta en fin de lettre : « Les femmes (sauf Joanna Baillie) ne peuvent écrire de tragédie ; elles n'ont pas assez vu ni assez senti la vie pour cela. » En quoi il ne faut pas voir du sexisme, mais l'affirmation d'un positionnement constant chez lui, voulant que l'œuvre littéraire ne soit jamais entièrement fiction.

Quoi qu'il en soit, ce récit attestait de l'impartialité du poète, puisque le *** qui joua si mal cette tragédie (*Ina*, par Mme Wilmot, la future lady Dacre) n'était autre que le grand Kean. Byron ne fut d'ailleurs jamais un admirateur inconditionnel de cet acteur, comme le confirme une nouvelle Pensée détachée de 1821 :

Parmi les acteurs — Cooke était le plus naturel — Kemble le plus surnaturel — Kean à mi-chemin entre les deux — mais Mme Siddons les valait tous réunis — parmi ceux que je me souviens avoir vus en Angleterre.⁽¹²⁾

Opinion confirmée un peu plus tard, lors de l'expédition en Grèce :

Hamlet, dans l'ensemble, est original ; mais je ne l'admire pas autant que l'opinion générale. Plus que tous, il exige d'être joué à la perfection. Kean n'a pas compris le rôle, et personne ne pouvait le regarder après avoir vu John Kemble, dont la déclamation s'effaçait devant son maintien noble et sa parfaite compréhension du personnage. ⁽¹³⁾

Les auteurs eux non plus n'échappaient pas aux critiques du poète. Toujours convaincu de la médiocrité du théâtre anglais, il n'épargnait presque aucun auteur de son temps, et étendait sa gourme aux auteurs passés, y compris le plus illustre d'entre eux, Shakespeare. Depuis toujours, contrairement à beaucoup de ses confrères et amis, Byron marquait une certaine distance avec l'auteur d'*Hamlet*. Bien avant sa discussion passionnée avec Shelley (voir le Dossier n°11, p. 34), il avait exprimé ses réserves sur ses pièces, comme dans cette lettre de mars 1814 :

Le nom de Shakespeare, vous pouvez en être sûr, est absurdemement trop haut placé, et il sera rétrogradé. Il n'avait aucune inventivité quant aux histoires, en quoi que ce soit. Il a tiré toutes ses intrigues de vieux romans, et a donné à leurs histoires une forme dramatique, en faisant aussi peu d'efforts que vous ou moi en ferions pour retransformer ses pièces en romans. Qu'il ait jeté sur ce qu'il a écrit quelques éclairs de génie, personne ne peut le nier : mais ce fut tout. Supposez que quelqu'un ait en main, pour la première fois, la trame *dramatique* d'histoires déjà prêtes telles que Lear, Macbeth, &c. ; ce serait un triste individu, vraiment, s'il ne pouvait en tirer quelque chose de grand. Quant aux pièces historiques, proprement historiques je veux dire, elles ne furent que rhabillages de pièces antérieures sur les mêmes sujets, et dans vingt cas sur vingt-et-un, les meilleures choses, les meilleures choses elles-mêmes, sont entièrement tirées verbatim des vieilles intrigues. Vous croyez, sans doute, que *Un cheval, un cheval, mon royaume pour un cheval !* est de Shakespeare. Pas une syllabe. Vous trouverez cela intégralement chez d'anciens dramaturges anonymes. Est-ce que personne ne pourrait reprendre *Tom Jones* et l'améliorer, sans être un plus grand génie que Fielding ? Pour ma part, je pense que les pièces de Shakespeare pourraient être améliorées, et le public semble et a semblé pensé de même, car pas une d'entre elles n'a été jouée telle qu'il l'a écrite ; et ce que le parterre a applaudi ces cent dernières années, fut cinq fois sur dix non pas de Shakespeare, mais de Cibber. ⁽¹⁴⁾

S'il est évident que la postérité n'a pas confirmé l'opinion de Byron, il faut aussi reconnaître que ses critiques sur le dévoiement des pièces de Shakespeare, modifiées par ses éditeurs ou par les professionnels du théâtre, ne sont pas dénuées de fondement. Quant au fait d'avoir tiré ses intrigues d'auteurs antérieurs, on est en droit de ne pas s'en offusquer vu le résultat obtenu, mais il faut noter que ce sera un point essentiel de la future œuvre dramatique de Byron.

En réalité, malgré toutes ces critiques, c'est au cours des années 1813-1815 que Byron fit ses premiers pas dans le théâtre, mais d'une manière plutôt erratique.

Tout d'abord, c'est lors de cette période qu'il essaya d'écrire ses premières pièces, comme en attestent plusieurs textes. Ainsi mentionnait-il dans son *Journal de Londres*, le 23 novembre 1813 : « J'ai brûlé mon *Roman* — ainsi que les premières scènes et esquisses de ma comédie — et, pour autant que je voie, le plaisir de brûler est presque aussi grand que celui d'imprimer. Ces deux-là n'auraient rien donné. » Et le 20 février 1814, il se désespérait : « J'aimerais avoir du talent pour les drames ; j'écrirais une tragédie *aujourd'hui*. Mais non — c'est envolé. » ⁽¹⁵⁾

Mais, fait moins connu et peu commenté, c'est aussi lors de cette période que Byron fit son apparition sur les planches... contre son gré. Le 25 novembre 1813 fut joué à Drury Lane un mélodrame oriental intitulé *Les Transes de Nourjahad* (*The Trances of Nourjahad*), par Frances Sheridan, que beaucoup attribuèrent à Byron. Celui-ci y fit référence dans une lettre du 27 novembre à John Murray, dans laquelle il estimait qu'il n'était pas nécessaire de démentir et que cette pièce ferait de la publicité à ses œuvres (*La Promise d'Abydos* était sur le point d'être publiée). Cette version scénique donna sans doute des idées à certains.

Le 1^{er} février 1814 sortait *Le Corsaire*, dont le succès fut phénoménal. Le poème fut immédiatement adapté par Michael O' Sullivan sous forme d'un opéra dramatique qui fut joué le 20 avril au théâtre de Crow-Street, à Dublin, sous le titre *Le Corsaire, ou l'île au pirate* (*The Corsair, or the pirate's isle*) ; il ne resta apparemment au programme que quelques jours. Une seconde adaptation, due à Thomas Dibdin, fut jouée le 1^{er} août 1814, au théâtre de Sadler's Wells à Islington, en banlieue de Londres. L'année suivante, une adaptation de la *Fiancée d'Abydos* parut sous le titre *Selim et Zuleika, une tragédie, en trois actes* (*Selim and Zuleika, a tragedy, in three acts*) dans un recueil de pièces « pas encore jouées » ⁽¹⁶⁾. Rien ne semble confirmer que cette version fut interprétée.

Ces adaptations non autorisées s'expliquaient par le fait que dans le droit anglais, toute œuvre pouvait être jouée sur scène, sous toute forme que ce soit, à partir du moment où elle avait été publiée. Curieusement, ni Byron ni son éditeur Murray ne semblent avoir prêté attention à ces spectacles. Étant donné ce qui se passa quelques années plus tard, ils auraient peut-être dû.

3. « *Toutes mes nouvelles fonctions.* »

S'il y eut une année décisive dans l'intérêt de Byron pour le théâtre, ce fut 1815 ; mais cette importance ne se mesura pas sur le moment.

Tout se précipita lorsque le poète accepta, fin mai, de rejoindre le comité de direction de Drury Lane. Mal géré depuis des décennies, le théâtre croulait sous les dettes (205900 Livres en 1814, à quoi s'ajoutaient diverses rentes et les frais de location). Il appartenait à une société de quatre-vingts six actionnaires (nobles, banquiers, politiciens...) ; ce sont eux qui décidèrent d'engager un nouveau comité, contre l'avis du directeur Samuel Whitbread (qui se suicida le 6 juillet) et du directeur adjoint, le dramaturge Samuel Arnold. Ce sous-comité, comme l'appela Byron, se composait de six personnes : le comte George d'Essex, Augustus Cavendish Bradshaw, Peter Moore, George Lamb, Douglas Kinnaird et lui-même. Deux de ces membres étaient bien connus de Byron : Lamb, le fils de lady Melbourne, et Kinnaird, un de ses amis les plus intimes depuis Cambridge. Ce sous-comité fut chargé à la fois de remplir les caisses et de rehausser le niveau, ce qui semblait peu compatible. Byron s'en rendit très vite compte :

Quand je faisais partie du comité de DL et étais un des membres du SC de direction — le nombre de *pièces* sur les étagères était d'environ *cinq* cents ; — estimant que parmi celles-ci il devait s'en trouver *quelques-unes* de mérite — en personne et indirectement j'ai mené une enquête. — Je ne crois pas que parmi celles que j'ai vues — il y en avait une qu'on eût pu consciencieusement tolérer. — — Pour la plupart on n'avait jamais vu pareilles choses. ⁽¹⁷⁾

Il prit cependant son rôle très au sérieux. Il se rendait régulièrement aux réunions du groupe, passait des heures au théâtre à discuter avec les auteurs et les acteurs. Cet engagement a d'autant plus de quoi surprendre que c'est à ce moment-là, comme nous l'avons évoqué dans le Dossier n°13, que son ménage commença vraiment à tanguer. Cette activité assez mondaine ne fit rien pour alléger ses problèmes financiers, et sa camaraderie avec le turbulent Kinnaird l'entraîna à boire plus que de raison. Proximité trop tentante, il entama aussi une liaison avec l'actrice Susan Boyce, pendant que la rumeur lui en prêtait une avec Charlotte Mardyn. C'est encore en partie par le biais du théâtre que Claire Clairmont entra en contact avec lui en avril 1816 (dans une de ses lettres à Byron elle écrit : « J'hésite à m'orienter vers une vie littéraire ou une carrière théâtrale. » ⁽¹⁸⁾) (sur Susan Boyce, voir le Dossier n°13 ; sur Claire Clairmont, voir le Dossier n°11).

L'ambiance des premières semaines au sous-comité nous est parfaitement rendue par une lettre de juin à Thomas Moore :

J'aurais voulu et voudrais encore que vous soyez au Comité, de tout mon cœur. Cela semble une tâche si désespérée, que la présence d'un ami serait bien consolante — mais je vous en dirai plus quand nous nous verrons. [...] Toutes *mes* nouvelles fonctions consistent à écouter le désespoir de Cavendish Bradshaw, les espoirs de Kinnaird, les vœux de lord Essex, les plaintes de Whitbread, et les calculs de Peter Moore — lesquels et lesquelles semblent en total désaccord. C. Bradshaw veut éclairer le théâtre *au gaz*, ce qui pourrait, on ne sait jamais (s'il faut en croire le vulgaire), empoisonner la moitié des spectateurs, et tout le Dramatis Personæ. Essex s'est efforcé de persuader K** de ne pas s'enivrer, en conséquence de quoi il n'a plus été sobre depuis. Kinnaird, avec un égal succès, a voulu convaincre Raymond qu'il, ledit Raymond, touchait un trop gros salaire. Whitbread veut faire payer le parterre six pence de plus, — une proposition foutrement insidieuse — qui va se terminer par un embrasement de type A. P. Pour couronner le tout, R**, l'actionnaire, a l'impudence d'être mécontent, parce qu'il ne touche pas de dividendes. Le scélérat possède des parts, et c'est un orateur plein d'endurance lors des réunions. J'ai entendu dire qu'il avait prédit notre échec — « une issue nullement douteuse » dont j'espère lui donner d'insignes preuves avant que nous ayons fini. ⁽¹⁹⁾

Pendant toute la seconde moitié de l'année 1815, ses lettres nous le montrent très impliqué, parlant théâtre, pensant théâtre. Bien vite, en plus d'examiner ce qui parvenait au sous-comité, il se démena également pour que les auteurs qu'il admirait écrivent pour Drury Lane. Il sollicita Walter

Scott ; se souvenant du triomphe de *Remords* (*Remorse*) en janvier 1813, juste après la réouverture de Drury Lane, il écrivit également à Samuel Coleridge pour lui demander une nouvelle tragédie :

Oh — votre tragédie — je ne veux pas vous presser — mais en vérité j'ai hâte de l'avoir en main — c'est un terrain sur lequel il n'est personne de vivant qui puisse rivaliser avec vous & sur lequel j'aimerais être fier & heureux de vous voir comparé aux morts — je ne vous dis *pas* cela de manière désintéressée mais en tant que membre du *Comité* — nous n'avons rien qui soit seulement tolérable — excepté une tragédie de Sotheby — qui n'interférera pas avec la vôtre — quand elle sera prête — vous ne pouvez avoir idée des déchets qui figurent parmi les quatre cents drames *en friche* qui reposent actuellement sur les étagères de DL. Jamais comme maintenant je n'avais eu aussi haute opinion des bons écrivains — depuis que j'ai eu l'occasion de les comparer avec les pires. ⁽²⁰⁾

Un peu plus tard, il appuya Charles Robert Maturin, futur auteur de *Melmoth l'homme errant* (*Melmoth the wanderer*) :

Monsieur — M. Lamb (un de mes collègues au sous-comité) & moi-même avons lu votre tragédie : — il est d'accord avec moi pour penser qu'il s'agit d'une production tout à fait extraordinaire — d'un grand & singulier mérite en tant que composition & capable — nous l'espérons — avec quelques altérations & omissions — d'être adaptée, même dans l'état *présent* de notre théâtre — lequel n'est pas des plus encourageants pour les hommes de talent. — Ce qui semble lui manquer pour cela c'est de *ralentir* (dans certaines scènes) — & ceci dans l'intérêt des capacités physiques des acteurs — aussi bien que pour soulager l'attention du public — aucun acteur ne pourrait endurer le ton & l'effort d'une passion continuelle & soutenue pendant cinq actes — le « chevalier Noir » devrait être aussi éliminé — et une autre catastrophe substituée — ce qui devrait pouvoir se faire sans grande difficulté. — Peut-être autoriseriez-vous mon ami G. Lamb (qui est un homme plein de bon sens & très capable) à tenter l'adaptation — puisque vous n'êtes pas sur place vous-mêmes — pour ma part — je le ferais volontiers — si je n'estimais pas qu'il le fera mieux que moi ; — c'est en outre une responsabilité que je ne saurais prendre qu'en un cas précis — si j'étais indifférent quant au résultat — ce qui, j'ai à peine besoin de l'ajouter, ne serait pas le cas ici. ⁽²¹⁾

La pièce de Coleridge, *Zapolya, un conte de Noël* (*Zapolya, a Christmas tale*) ne fut jamais jouée à Drury Lane. Contrairement à ce qu'on peut encore lire çà ou là, elle fut bel et bien terminée au printemps 1816, quand Byron quittait son pays (et, incidemment, le sous-comité). Et malgré le soutien de Kinnaird, qui fit plusieurs tentatives d'adaptation, elle fut oubliée lorsque ce dernier fut renvoyé. Ironiquement, une des causes de cet échec fut le succès considérable que connut *Bertram*, la pièce de Maturin, en mai 1816 : Coleridge estima que son confrère était mieux traité, et lui négligé. Dibdin finit tout de même par faire fit jouer *Zapolya* au Surrey Theatre en février 1818. Si le succès de *Bertram* fut redevable à Byron, ce fut son seul succès en tant que membre du sous-comité.

Devant une telle implication, une question brûle légitimement les lèvres : pourquoi Byron n'écrivit-il pas alors pour le théâtre ? En réalité, il le fit. C'est pendant sa participation au sous-comité, en novembre 1815, qu'il composa le début d'une première version de *Werner* : une scène complète et une seconde apparemment inachevée d'un acte I très différent de la version définitive. Bien que Byron ait mentionné lui-même ce premier essai avorté dans la préface de 1822, ainsi que dans plusieurs lettres de l'automne 1821, cette version ne fut publiée qu'en 1901 dans l'édition E. H. Coleridge. Mais sur le moment, il n'en dit mot à personne.

Il faut dire qu'il était en proie à un vif déchirement. Contre toute attente, l'implication de Byron dans les affaires de Drury Lane eut surtout pour conséquence de l'éloigner du théâtre. Il s'en expliqua lui-même très clairement à Medwin, bien des années plus tard :

Quand j'ai fait mes premiers pas dans le monde théâtral, j'avais dans l'idée d'écrire moi-même pour ce lieu, mais je me suis vite rangé à l'opinion de Pope à ce sujet. Qui voudrait s'abaisser à la corvée de la scène, et s'asservir aux humeurs, aux caprices, aux goûts ou manques de goût de notre époque ? En outre, il faut écrire pour tels acteurs en particulier, les avoir continuellement à l'œil, sacrifier un personnage à l'interprétation qui en est faite, faire des courbettes au favori du public, ne lui donner ni trop ni trop peu de vers à déclamer, prévoir comment il déclamera telle ou telle phrase, comment il jouera telle ou telle passion, comment il se pavanera dans telle ou telle scène. Qui, je le dis, voudrait se soumettre à tout cela ? ⁽²²⁾

C'est donc en voyant au plus près l'envers du décor, que Byron développa un sentiment de défiance qui fut directement à l'origine de sa théorie du « théâtre mental », conçu pour n'être pas joué. Certes, il n'abandonnerait pas l'idée d'écrire des pièces, mais son théâtre pâtirait à jamais de cette expérience.

4. « *Trois actes — mais dans un genre très sauvage.* »

Le 25 avril 1816, Byron quittait l'Angleterre. Pendant quelques mois, la direction de Drury Lane crut qu'il pouvait encore revenir participer au sous-comité, mais elle finit par se faire une raison. Douglas Kinnaird, lui, continua à siéger, et il n'oublia pas son ami. À peine installé en Suisse, Byron recevait cette étonnante invitation :

Il est un autre sujet à propos duquel je vous implore de me satisfaire — quand recevrai-je de vous une tragédie ? — Jamais il n'y eut de moment plus favorable pour que vous vous y essayiez avec l'assurance que l'auteur reste inconnu — vous avez sans doute lu & entendu avec quelle obstination la moitié du public croit que vous êtes l'auteur caché de Bertram — j'ai toujours traité la question de manière mystérieuse, ayant dans l'idée que cela vous permettrait de produire une pièce avec l'assurance que votre nom reste caché. — Nul autre que moi n'aurait besoin de connaître le secret — & je serais assez espiègle pour faire croire qu'elle serait de Maturin, qui est connu pour travailler pour d'autres. — Si vous êtes d'accord, je n'hésiterai pas à venir en personne à Genève pour recevoir vos ordres...⁽²³⁾

Byron, qui pouvait à l'occasion se montrer facétieux, n'accepta pas. Mais l'idée d'écrire une pièce avait suffisamment mûri en lui ; il se sentait maintenant prêt. Le 15 février 1817, il parlait pour la première fois de l'œuvre qui l'avait occupé depuis plus de six mois :

J'ai oublié de vous mentionner — qu'une sorte de poème en dialogue (en vers blancs), ou drame — dont "L'Incantation" est un extrait —, commencé l'été dernier en Suisse, est fini — il comporte trois actes — mais dans un genre très sauvage — métaphysique — et inexplicable.⁽²⁴⁾



Samuel Phelps jouant *Manfred* à Drury Lane en octobre 1863.

La gestation de *Manfred* reste assez obscure. Les deux premiers actes semblent avoir été composés en août et septembre 1816 à Genève, et le troisième en janvier et février 1817 à Venise. Mais certaines parties auraient pu être bien antérieures. En se fiant aux manuscrits, et notamment à la qualité des papiers, Jerome McGann a estimé que la "Chanson d'Ashtaroth" (un passage de la version primitive de l'acte III) et "L'incantation" (le passage qui clôt la scène 1 de l'acte I) pourraient remonter aux années 1812-1813, voire aux années 1808-1809, la première option étant cependant la plus probable. Ces suppositions sont effectivement de l'ordre du possible, puisque Byron, lorsqu'il prépublia "L'incantation" dans *Le Prisonnier de Chillon et autres poèmes* (*The Prisoner of Chillon and other poems*) en décembre 1816, lui adjoignit cette note : « Le poème suivant constituait le Chœur d'un drame sorcier, commencé il y a plusieurs années. » Enfin, à la demande de Murray et de son conseiller Gifford, Byron accepta de réécrire l'acte III, jugé trop anticlérical. Il le termina le 5 mai 1817.

Manfred, un poème dramatique (*Manfred, a dramatic poem*) parut le 16 juin 1817. Ce fut donc, officiellement, la première pièce de Byron. Mais ce n'était pas une pièce comme les autres ; Byron n'avait pas varié quant à sa défiance vis-à-vis du théâtre. Deux jours avant la publication, de Venise où il se régalaït pourtant de spectacles, il écrivait à Murray : « Plus je suis en contact avec la scène — moins j'ai envie d'avoir quoi que ce soit à faire avec elle — »⁽²⁵⁾ Il alla même plus loin, en prenant une position pour le moins surprenante. En février, il écrivait à Murray :

Cette esquisse vous donnera peut-être l'impression que je n'ai pas grande opinion de cette pièce de fantaisie — mais du moins l'ai-je rendue *tout à fait impossible* pour la scène — pour laquelle mes relations avec D Lane m'ont donné le plus grand mépris.⁽²⁶⁾

Et le mois suivant :

En vérité je l'ai composée avec une aversion pour la scène — & en ayant pour but de la rendre même en pensée impraticable, connaissant le zèle de mes amis, pour que j'essaie ce pour quoi j'ai une invincible répugnance — c'est-à-dire — la représentation.⁽²⁷⁾

La notion de « théâtre mental » n'était pas encore lâchée, mais l'idée était déjà là. Mais Byron était-il vraiment sincère ? Cette volonté de ne pas être joué a été discutée ; certains critiques ont mis en doute les affirmations péremptoires de Byron, estimant qu'en secret, il ne rêvait que de briller sur la scène de Drury Lane, avec Kean en vedette. Car si *Manfred* présentait quelques difficultés, la pièce était loin d'être « impossible » à jouer ; c'est ce que l'histoire prouva une vingtaine d'années plus tard (nous y reviendrons), et c'était déjà ce qu'estimait un des conseillers littéraires de Murray, qui fit part de ses remarques peu avant la publication :

Je crois cependant que je veux me risquer à dire que vous devriez vous efforcer de faire comprendre à lord Byron qu'une *pièce* est par essence faite pour être *jouée* & qu'en conséquent il faudrait prendre soin que les *actes* ne contiennent rien qui ne puisse être *joué* — Je mentionne ceci parce que dans les quelques pages que vous m'avez envoyées, j'observe qu'il y a les *Voix* de deux Esprits, & les *silhouettes* (je le présume par déduction) de 4 autres ; ces dernières pourraient être arrangées de manière efficace par de la gaze = nuages &c mais je ne sais pas comment l'Esprit de la Montagne & l'Esprit des Eaux pourraient suffisamment se distinguer par leurs voix. Après tout il est possible que d'après sa conception originale, ce drame soit « *injouable* » mais lord Byron doit avoir (ou du moins aurait dû avoir) en tête un millier d'idées pouvant être réduites en action [...] ; il a l'art de peindre d'après nature, tout en produisant des résultats plus grands & plus sublimes & plus terrifiants que la nature, ce que j'appellerais la première exigence pour un dramaturge & que pour autant que je sache Shakespeare, seul parmi les Modernes, possédait.⁽²⁸⁾

Comme on le voit, cette volonté de ne pas être joué n'était pas comprise, ou pas prise au sérieux. Il est vrai qu'elle allait trop fortement à l'encontre des fondements de l'écriture théâtrale : partout dans le monde, les dramaturges ne rêvaient que de voir leurs pièces jouées sur scène, accédant ainsi à la notoriété et, pourquoi pas, à l'aisance financière (Coleridge avait admis que *Remords* lui avait rapporté davantage que tous ses autres écrits réunis).

L'argent n'entrait pas dans les calculs de Byron ; il était sur le point de vendre Newstead au major Wildman (voir le Dossier n°5). Le fond du problème était plus psychologique : il s'agissait pour lui de garder le contrôle de son œuvre, de ne pas permettre que sa création puisse être *interprétée*, voire détournée. On est en alors en droit de se demander pourquoi il tint à découper son « poème dramatique » en actes et en scènes, et pourquoi il développa l'intrigue comme on le faisait au théâtre, en crescendo, avec des rebondissements et des points d'orgue. Il est indéniable en effet que *Manfred* fut écrite sous l'emprise d'un fort sentiment d'ambivalence. C'est d'ailleurs ce qui rend cette œuvre si captivante : cette ambivalence a imprégné le texte, et surtout le personnage-titre ; elle l'a rendu plus humain que tous les héros byroniens précédents, à l'exception peut-être du giaour.

C'est peut-être également cette ambivalence qui a poussé Byron à s'aventurer aussi loin dans le fantastique : aucune de ses œuvres passées ou à venir, pas même *Caïn*, ne s'y abandonna avec autant d'aisance et de confiance. Cette spécificité conféra à *Manfred* un statut à part dans l'œuvre byronienne, qui lui attacha pour longtemps beaucoup de lecteurs de l'époque romantique, avides de frissons nouveaux, appréciant tout spécialement, après d'austères décennies dédiées au culte de la Raison, ce mélange de philosophie et de magie. La pièce reste, aujourd'hui encore, fascinante, et on peut estimer,

comme le fit George Sand dans son fameux “Essai sur le drame fantastique”, qu’elle est supérieure au *Faust* de Goethe. Byron, quant à lui, affirma à Murray : « C’est un de mes meilleurs rejets. »⁽²⁹⁾

4. « L’unité observée trop scrupuleusement. »

Lorsque *Manfred* parut, Byron était déjà installé à Venise, et il s’y plaisait. Comme nous l’avons raconté dans le Dossier précédent, il y fréquenta assidument les théâtres, s’imprégnant des auteurs italiens, de leur sens dramatique, mais aussi de leur façon d’organiser les pièces. Il s’enthousiasma également pour l’histoire vénitienne, entendant parler dès son arrivée de la conjuration ratée du doge Marino Faliero. Cet épisode mûrit lentement en lui, et en 1820 il se décida à en faire une tragédie.

Il ne s’agissait plus de proposer un « poème dramatique », soit une forme intermédiaire entre la poésie à lire et le théâtre à jouer, peu estimée des puristes. Cette fois-ci, Byron mettait la barre au plus haut, et osait se mesurer aux plus grands. Mais, dès le début, il s’y prit très mal.

Dès la phase d’écriture, il se montra obsédé par l’origine historique de son intrigue, au point de décider d’adjoindre à la pièce de longues notes ayant pour but non seulement de prouver la véracité des faits, mais de rendre compréhensible la pièce. Il écrivait à Murray : « Souvenez-vous que sans avoir lu auparavant la *Chronique*, il est difficile de comprendre la tragédie. »⁽³⁰⁾ C’était aller trop loin. Byron savait très bien qu’une intrigue doit être compréhensible en elle-même, sans intervention extérieure. S’il avait tenu à faire dépendre la sienne de notes historiques, c’était pour en empêcher la représentation sur scène. Ce qu’il ne prévit pas, c’est qu’aucun lecteur n’eut ni l’envie ni le courage d’éplucher l’annexe de l’édition originale : trente-trois pages de textes en trois langues, italien, français, et anglais.

En outre, l’intrigue de la tragédie comportait elle-même de dangereux écueils. Toute l’histoire repose sur un simple crime de lèse-majesté, une insulte écrite faite au doge, ce qui peut paraître bien peu comparé aux menaces de guerre ou de destruction de familles qui constituent le fond de tant de tragédies classiques, chez Shakespeare, Corneille ou Schiller. Cette première faiblesse entraîne une seconde, et non des moindres : le personnage principal ne peut nous être sympathique. C’est parce qu’il est outré par la clémence accordée à l’insulteur que Faliero décide de rejoindre les conjurés ; sa motivation est donc clairement intéressée, voire franchement égoïste. De plus, ces conjurés veulent éliminer tous les patriciens, et instaurer un régime absolu ; c’est aux agissements d’une bande de factieux autoritaristes que le lecteur est invité à s’intéresser.

Enfin, la pièce souffre de nombreux défauts techniques dont il est inutile de donner le détail (inexactitudes historiques, anachronismes, répétitions...). Byron le reconnaissait d’ailleurs aisément :

Je pensais vous avoir dit depuis longtemps — que cette pièce n’a *jamais* été prévue pour la Scène. — Je l’ai dit dans la préface également. — Elle est trop longue — et trop régulière pour votre scène. — Les personnages sont trop peu nombreux — et l’*unité* observée trop scrupuleusement.⁽³¹⁾

Par « trop régulière », Byron entendait peut-être admettre qu’elle comporte beaucoup de dialogues, et peu d’action. Loin de le regretter, il s’en vantait, affirmant (à propos de *Sardanapale*) : « Vous voyez que j’ai soigneusement évité tout ce qui ressemble au *goût* du jour — pour les extravagants “coups de théâtre”. »⁽³²⁾

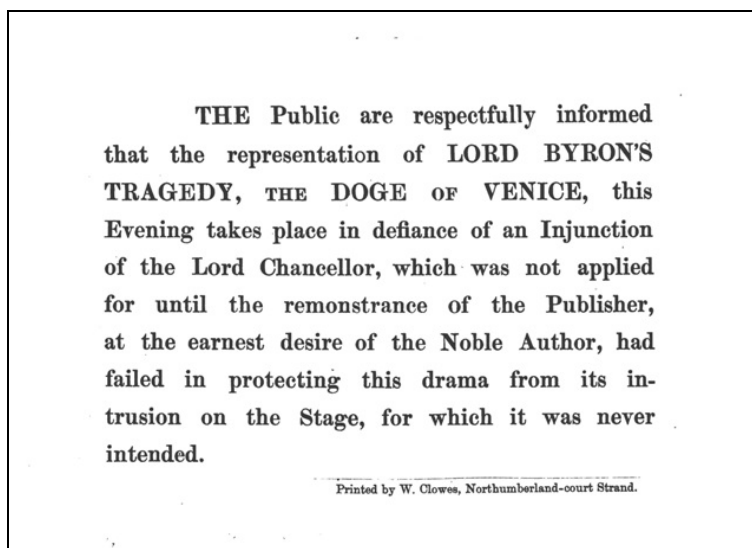
Comme le montrent ces deux extraits de lettres à Murray, Byron était sous l’influence d’un modèle de tragédie qu’il disait avoir emprunté à Vittorio Alfieri, mais qui en vérité n’était autre que le modèle classique du XVII^e siècle français, illustré par Racine et Corneille. Le poète connaissait les œuvres de cette époque — dans une liste de lectures de 1807 (il avait 19 ans), il avait mentionné : « Quelques Français dans la langue parmi lesquels le *Cid* est mon préféré... », et dans son *Journal de Ravenne* : « ... Molière, qui a écrit quelques-unes des meilleures comédies au monde... »⁽³³⁾ —, mais ce n’est qu’en Italie qu’il en avait redécouvert les règles, et qu’il avait décidé de s’y soumettre aveuglément.

Cette soudaine conversion aux Trois Unités pouvait surprendre : jusque-là, Byron avait toujours été dans le camp des novateurs, offrant un *Pèlerinage* proche du journal de voyage, ou arrangeant *Le Giaour* sous forme de fragments. Sa première pièce, qu’il avait qualifiée de « sauvage », ne laissait rien présager d’une telle soumission. Soudain, comme nous le verrons, il entendait « réformer » le théâtre anglais ; pouvait-il vraiment, dans ces conditions, avoir renoncé à y être joué ? Car malgré toutes ses protestations, Byron fut certainement blessé qu’aucun théâtre anglais n’ait eu ne serait-ce que l’intention d’adapter *Manfred*. En coulant *Marino Faliero* dans le moule classique, en en faisant offi-

ciellement une tragédie, il la destinait de fait aux théâtres ; il savait pertinemment que ceux-ci ne pourraient résister à la tentation. Cette fois-ci, il ne s'agirait plus d'adaptations bâtarde de poèmes narratifs, bricolées hâtivement, mais d'une véritable œuvre théâtrale.

Et, de fait, les poissons mordirent à l'hameçon. Au moins trois théâtres se montrèrent intéressés dès qu'ils surent que Byron avait écrit une tragédie : Covent Garden, le Surrey Theatre, et Drury Lane ; ce fut ce dernier qui emporta la mise. Le sous-comité de direction avait été renvoyé en 1819 ; c'était maintenant Elliston, celui qui avait lu l'allocution de 1812, qui était à la manœuvre, et il sut mettre tous les moyens. Il avait déjà prévu de reprendre des costumes utilisés pour *Le Marchand de Venise* et *Venise préservée*. Son intention était de faire jouer la pièce avant même qu'elle ne soit publiée : il entra en contact avec Murray, qui refusa ; mais il parvint à se procurer le texte auprès de l'imprimeur. Quand ils surent que la tragédie allait être montée, Byron et son éditeur réagirent vivement : tandis que Murray déposait les recours habituels, le poète écrivit lui-même au chancelier, lord Eldon. Mais Elliston ne fut pas en reste : il alla rencontrer ce dernier sur son pas-de-porte, et réussit à le convaincre de suspendre le jugement jusqu'à la première. En vérité, cette faveur ne changeait rien au problème. Comme Murray l'expliqua à Byron, rien ne pouvait empêcher une représentation : « Il est une circonstance dont vous n'êtes probablement pas conscient, c'est que, comme le permet la loi sur les Droits d'auteur, les Théâtres ont le droit de faire jouer toute pièce qui est publiée — de modifier — d'ajouter &c sans aucun contrôle de l'auteur — »⁽³⁴⁾ En faisant au mieux, la pièce put être publiée le 21 avril.

La première eut lieu le 25 ; mais elle se déroula dans des conditions inhabituelles.



Tout d'abord, à la surprise générale, des cartons furent distribués aux spectateurs, ce qui contraria grandement Elliston. Ces cartons disaient : « LE public est respectueusement informé que la représentation de la TRAGÉDIE DE LORD BYRON LE DOGE DE VENISE, ce soir, a lieu au mépris de l'injonction du lord chancelier, laquelle n'a été sollicitée qu'après que la remontrance de l'éditeur, à la demande expresse du Noble Auteur, eut échoué à protéger la pièce contre son apparition sur scène, ce pour quoi elle n'a jamais été prévue. » C'était là tout ce que pouvait faire Murray pour soutenir son auteur.

En réponse, un des responsables du théâtre prit la parole pour tenter de sauver les apparences :

Ceux qui ont lu attentivement *Marino Faliero* auront anticipé la nécessité de considérables coupes, conscients que conversations et monologues, quoiqu'agréables et intéressants en cabinet, laisseront trop souvent en représentation publique. Cette indication émane d'ardents admirateurs de l'éminent talent de lord Byron, et constituera, pense-t-on, une excuse suffisante pour la grande liberté prise dans la représentation de cette tragédie sur la scène du théâtre de Drury Lane.⁽³⁵⁾

Car, en effet, la version que virent les spectateurs fut loin d'être celle que nous connaissons. Une vieille connaissance, George Lamb, en avait réduit le texte de plus de la moitié. Dans son travail d'élagage, il avait supprimé presque tous les passages poétiques ponctués d'images, amoindri drasti-

quement certains rôles, et éliminé la dernière scène : la version scénique s'arrêtait au moment où Faliero s'agenouillait pour être exécuté. Après le rideau, quelqu'un vint encore s'adresser au public :

Mesdames et Messieurs — afin de respecter une certaine procédure légale actuellement en attente, la direction n'aura pas le plaisir d'annoncer une représentation de cette tragédie demain soir, mais elle espère avoir très bientôt l'honneur d'en annoncer la continuation. ⁽³⁶⁾

Ces conditions lamentables ne portèrent pas chance à la pièce. Malgré l'injonction du chancelier, Elliston s'entêta à la faire jouer six soirs encore. Sans être « damnée », elle ne trouva pas son public. Les journaux s'accordèrent à trouver mauvais John Cooper, qui jouait Marino Faliero ; Sarah West, dans le rôle d'Angiolina, ne marqua pas non plus les mémoires. Quand il apprit la nouvelle, Byron ne décoléra pas. D'une part il était mécontent d'avoir été bafoué juridiquement, mais il était également blessé par l'insuccès. S'il avait rêvé d'être joué à Londres, ce n'était pas dans ces conditions. Il s'en montra abattu comme rarement, allant jusqu'à regretter d'avoir publié *Marino Faliero* (en P. S., il se proposait même généreusement de rembourser les pertes de Murray sur les ventes, qui furent effectivement médiocres) :

Un article de Milan raconte que la pièce a été représentée & unanimement condamnée. — Puisque les remontrances ont été vaines — une plainte serait inutile. — Je présume cependant que dans votre propre intérêt (sinon pour le mien) vous et mes autres amis aurez au moins publié mes différentes protestations contre le simple fait qu'elle soit portée sur scène — et prouvé qu'Elliston (au lieu de l'écrivain) l'a *arbitrairement* amenée au théâtre. — Il n'y aurait pas de sens à dire que cela ne m'a pas fortement vexé — mais je ne suis pas abattu — et je n'aurai pas recours à l'habituel blâme du public (qui était dans le vrai) ou de mes amis pour n'avoir pas prévenu ce qu'ils ne pouvaient empêcher — ni moi non plus — une représentation *arbitraire*, par un Directeur spéculateur. Il est dommage que vous ne leur ayez pas démontré qu'elle *ne convenait pas* à la scène avant que la pièce ne soit *publiée* — & obtenu la promesse des directeurs de ne pas la jouer. En cas de refus — nous ne l'aurions pas publiée du tout. — Mais il est trop tard. ⁽³⁷⁾

Cet échec, Byron l'avait anticipé. En janvier déjà, dans son *Journal de Ravenne*, il avait résumé les points qui poseraient problème sur scène :

Elle est trop régulière — le temps, vingt-quatre heures — peu de changements de lieux — rien de *mélodramatique* — pas de surprises, pas de rebondissements, pas de chausse-trappes, pas d'occasions de « secouer la tête et frapper le talon » — et pas d'*amour* — l'ingrédient majeur d'une pièce moderne. ⁽³⁸⁾

Et plus tard, à Medwin, il signala encore d'autres faiblesses, reconnaissant implicitement qu'Elliston avait bien fait de raccourcir le texte :

J'ai commis une erreur : j'aurais dû qualifier *Marino Faliero* et *Les Deux Foscari* de drames, de poèmes historiques, ou de n'importe quoi, bref, sauf de tragédies ou de pièces. En premier lieu, j'ai été desservi au possible par le fait que le Doge ait été joué sur scène, après ma préface. Ensuite, il se compose de 3500 vers : une bonne pièce jouée ne devrait pas excéder 1500 ou 1800 ; et, conformément à ce que j'avais prévu, le contenu n'a pas pu être comprimé en un espace aussi réduit. ⁽³⁹⁾

Comme l'admettait Byron, il était trop tard. Son calvaire se prolongea tout au long de cette année 1821, puisque des adaptations de *Marino Faliero* furent encore jouées au Park Theatre de New York le 26 septembre, puis à Paris : *Faliéro*, drame historique en vers, en 5 actes, par Étienne Gosse, le 1^{er} octobre au Théâtre-Français (il n'y eut que deux représentations) ; puis *Le Doge de Venise ou la vengeance*, en trois actes, par MM. **, le 7 novembre à la Porte Saint-Martin (sur ces deux versions, voir les comptes rendus ci-après, p. 30-32).

5. « Aucune réforme n'a eu du succès dès le début. »

1821 fut décidément pour Byron l'année du théâtre. L'affaire *Marino Faliero* lui donna à méditer, mais elle ne changea pas sa détermination. Ce fut entre janvier 1821 et janvier 1822 qu'il conçut six des huit pièces que compte son œuvre. Néanmoins, toutes ne furent pas écrites sur le même modèle.

La première de ses tragédies n'était pas publiée qu'il en avait commencé une autre, *Sardanapale* (*Sardanapalus, a tragedy*), qu'il termina en mai, avant d'en écrire une troisième, *Les Deux Foscari* (*The Two Foscari, an historical tragedy*), en juin-juillet. Il y a assez peu à dire sur ces deux tragédies : elles sont aussi bien écrites que la première, recelant quelques beaux passages pleins de poésies, mais elles souffrent aussi des mêmes défauts. Comme l'avait fait remarquer Samuel Chew, leur principal problème était de mettre en scène des personnages quasi-inconnus du public : le roi assyrien était à peine familier des lettrés, et Francesco Foscari était un doge encore plus obscur que Faliero (Byron recommença d'ailleurs à adjoindre à sa seconde histoire de doge des notices historiques multilingues). Petit progrès néanmoins, ses tragédies devenaient de moins en moins longues : 3493 vers pour *Marino Faliero*, 2833 pour *Sardanapale*, 1980 pour *Les Deux Foscari*. On était encore loin de la barre idéale de « 1500 ou 1800 », mais cela se rapprochait des critères professionnels. Est-ce à dire qu'il espérait être joué ? Il serait plus juste de dire qu'il le redoutait.



Macready en Foscari, bien des années plus tard.

Pour preuve qu'il considérait une représentation à Londres comme étant de l'ordre du possible, il essaya une tactique nouvelle : il demanda à Murray d'attendre la fin de la saison pour publier ses nouvelles tragédies, afin que les textes puissent être lus avant d'avant été vus :

Je suis particulièrement désireux d'imprimer pendant que les *théâtres d'hiver sont fermés* — pour gagner du temps au cas où ils essaieraient encore leur acte de politesse. — — Toute *perte* — sera étudiée dans notre contrat — qu'elle soit occasionnée par la saison ou d'autres causes — mais continuez l'impression — et publiez. ⁽⁴⁰⁾

Mais Murray répondit le 12 août que Drury Lane restait ouvert pour l'été. Les deux tragédies, auxquelles se joignit en fin de compte *Caïn*, parurent en décembre — en pleine saison.

Une autre lettre à Murray confirme l'ambiguïté de Byron au sujet de la représentation de ses pièces :

Votre ami — comme le public, n'a pas conscience que ma simplicité dramatique est *studieusement* grecque — & doit continuer à l'être — *aucune* réforme n'a eu du succès dès le début. — — J'admire les vieux dramaturges anglais — mais il s'agit là d'un tout autre combat — & qui n'a rien à voir avec les leurs. — Je veux créer un drame anglais *régulier* — pour la Scène ou non, peu importe — laquelle n'est pas mon but — mais plutôt un *théâtre mental* — ⁽⁴¹⁾

L'hésitation est palpable (« pour la Scène ou non »), mais elle semble sur le point d'être résolue. D'après les documents connus, il s'agit en effet de la première apparition sous sa plume du terme de « théâtre mental » et le premier exposé d'une théorie qu'il expliqua également à... Annabella, à qui il n'écrivait habituellement que des méchancetés :

J'essaie de faire une expérience — qui est d'introduire dans notre langue — la tragédie *régulière* — sans considération pour la Scène — laquelle ne l'admettra pas — mais simplement pour le théâtre *mental* du lecteur. — Jusqu'ici — je n'ai pas eu grand succès — les gens regardant cela comme une trahison envers le vieux drame anglais déréglé — ⁽⁴²⁾

L'idée d'un théâtre écrit pour la lecture et non pour la scène n'était pas nouvelle en Angleterre : des contemporains de Shakespeare l'avaient déjà évoquée, sans réellement lui donner une assise théorique. Elle avait repris de la vigueur à l'époque romantique, où on parlait facilement de « drame de cabinet » (*closet drama*). Mais elle servait davantage de consolation pour des auteurs qui ne parvenaient pas à se faire jouer — tel Wordsworth avec ses *Frontaliers* (*The Borderers*) — que d'étendard pour une nouvelle école. Byron, qui n'avait fait que parler du « labeur mental » de l'écrivain dans la préface de *Marino Faliero*, entendait désormais systématiser sa méthode.

Malheureusement, ce virage théorique eut un effet plutôt négatif sur ses tragédies ; il ne fit qu'en aggraver les défauts. Tel fut en tous cas l'avis de deux de ses admirateurs et grands connaisseurs de son œuvre : William Gifford et Percy Shelley. Avant même que ne soit exposée cette théorie du *théâtre mental*, le premier écrivait à Murray en août :

Peu importe si ses pièces sont adaptées à la scène : à notre époque, cela ne signifie pas grand-chose — mais il possède une vraie technique dramatique, & n'échoue que dans ses intrigues. S'il pouvait adopter même un peu l'agitation de nos vieux dramaturges, aussi absurde soit-elle parfois, cela fonctionnerait : sinon il faudra qu'il meure en martyr pour sa *simplicité* et sa sincérité. ⁽⁴³⁾

Shelley, quant à lui, se montra encore plus sceptique, et ne parvint jamais à comprendre cette soumission aux Unités. Il confiait à un ami : « Cela ne me paraît pas aller dans le bon sens ; les génies comme le sien sont destinés à mener et non à suivre. » ⁽⁴⁴⁾

Comme l'avait noté Gifford, les pièces de Byron péchaient avant tout par le déroulement de leur intrigue. Mais un autre écueil, insurmontable, les pénalisait. Leur insuccès était moins imputable à leur configuration et à leur style qu'à leur sujet, sinon à leur nature même. Le public de Byron regrettait clairement ses poèmes narratifs ; il préférerait encore le scandaleux *Don Juan*, dont les Chants III à V connurent un vif succès cette année-là, à des tragédies graves sur des sujets historiques éloignés de leurs préoccupations. La seule chance de succès aurait été de faire jouer ces pièces, mais c'était justement ce à quoi il s'opposait. Et il le fit avec une telle ardeur que le public finit par croire que ces pièces ne convenaient effectivement pas à la scène. Pire encore : c'est au cours de cette année si féconde en écriture théâtrale que l'opinion générale se persuada que les pièces du poète, dans leur ensemble, étaient mauvaises, et que cette part de son œuvre resterait de piètre importance. Lorsque *Les Deux Foscari* et *Sardanapale* parurent en décembre 1821, dans le même volume que *Caïn*, seule cette dernière œuvre suscita des réactions (nous y reviendrons). *Werner*, la dernière tragédie de Byron, parut en novembre 1822 dans l'indifférence totale. Byron n'avait vraiment pas réussi à s'imposer comme *tragédiste* (pour reprendre un mot employé par Beaumarchais ou Louis-Sébastien Mercier).

Sa dernière pièce régulière fut donc *Werner* (*Werner, a tragedy*), qui lui tenait beaucoup à cœur. L'histoire originale l'avait marqué lorsqu'il était adolescent, et il n'avait pu se résoudre à en rester au brouillon de 1815, qu'il refit entièrement. Sans être inintéressante, cette ultime tragédie donne surtout l'impression de concentrer tous les défauts des précédentes. L'indifférence habituelle envers le personnage principal (qu'il est bien difficile de qualifier de *héros*) est renforcée par le fait qu'il se présente lui-même comme un homme faible, malade et sans le sou (on est loin du titan qu'était Manfred) ; le lecteur éprouve plus de pitié que de sympathie. Cette pitié devient presque répugnance lorsqu'il apprend que l'homme est un voleur honteux et son fils chéri un bandit doublé d'un assassin. Les deux personnages féminins sont assez fades, et le duel entre Gabor et Ulric plutôt ridicule. Le changement de décor et de noms à l'acte IV (*Werner* est désormais appelé *le comte Siegendorf*) donne l'impression qu'une autre pièce commence.

La critique contemporaine fut très sévère avec *Werner*, et la postérité guère plus clémentine : en 1915, l'universitaire Samuel Chew disait que « jamais dans la littérature on ne s'était autant approché de l'échec le plus complet » ⁽⁴⁵⁾. La pièce découragea même ses défenseurs : Robert Escarpit la considérait comme le « chef-d'œuvre dramatique de Byron ». Mais il ajoutait : « Ce n'est pourtant pas un chef-d'œuvre. Le mieux que Byron a fait en ce domaine n'était pas le mieux qu'on pût faire. » ⁽⁴⁶⁾. La pièce prit néanmoins une revanche inattendue une dizaine d'années plus tard sur les scènes anglaises, ce qui incita certains critiques à réviser leur jugement ; nous verrons pourtant que le *Werner* qui attira les foules dans les théâtres n'avait plus guère à voir avec celui de Byron.

6. « Mon style gai et métaphysique. »

Il est assez étrange qu'entre toutes ces tragédies « *studieusement* grecque[s] », Byron ait pris le temps d'écrire deux œuvres théâtrales très différentes, qu'il qualifia lui-même de « mystères » : *Caïn* (*Cain*) et *Le Ciel et la Terre* (*Heaven and Earth*). Il est vrai qu'il composa aussi cette année-là deux satires enjouées : *Les Bleus* (*The Blues, a literary eclogue*) et *La Vision du Jugement* (*The Vision of Judgment*) et son cocasse *Journal de Ravenne*. Sans doute cette diversité lui était-elle nécessaire.

Un de ces interludes, *Les Bleus*, mérite qu'on s'y arrête. Il est étrange que personne n'ait jamais signalé que cette œuvre, qui se présente sous la forme de deux scènes entièrement dialoguées faisant intervenir une dizaine de personnages, n'est rien d'autre qu'une petite comédie. Elle pourrait être interprétée sans aucune modification, et ferait certainement rire les spectateurs. Les échanges sont savoureux, chargés d'une ironie mordante digne d'Oscar Wilde, et la satire est loin d'être gratuite. Elle est même au cœur de l'engagement de Byron contre la bien-pensance, exactement comme dans *Don Juan*, et nous retrouvons là, outre ses cibles préférées (les Lakistes), beaucoup d'éléments-clés de son univers : lady Byron, Moore, et Byron lui-même.

Outre que ce poème s'apparente à une pièce, il contient un échange amusant sur le théâtre, dans lequel l'auteur semble vouloir régler ses comptes (Inkel figure Thomas Moore ; Botherby, l'auteur William Sotheby ; lady Bluebottle serait lady Holland ; le taquin qui s'amuse à forcer la main à Inkel n'est autre que Byron) :

INKEL. À propos — Votre pièce est-elle enfin acceptée ?

BOTHERBY. — Enfin ?

INKEL. Eh bien je pensais — c'est-à-dire — certains bruits sont venus du Salon vert, qui laissaient entendre — vous savez que le goût des acteurs, au mieux, est comme ci comme ça.

BOTHERBY. Monsieur, le Salon vert est aux anges, et le Comité également.

INKEL. Oui — c'est à vous que revient d'écrire des pièces qui excitent « notre pitié et notre peur », comme disent les Grecs : pour « purger la pensée » ; je doute que quelqu'un vous égale après vous.

BOTHERBY. J'ai écrit le prologue, et pensais vous demander un soupçon de votre bel-esprit pour l'épilogue.

INKEL. Bah, il sera temps d'y penser quand la pièce sera sur le point d'être jouée. La distribution est-elle faite ?

BOTHERBY. Les acteurs se battent pour les rôles, comme c'est souvent le cas dans cet art très litigieux.

LADY BLUEBOTTLE. Nous nous réunirons tous, et nous rendrons à la *première*.

TRACY. Et vous avez promis l'épilogue, Inkel.

INKEL. Pas tout à fait. [...]

Cet essai clandestin à la comédie ne fut pas renouvelé : pour s'amuser, Byron avait *Don Juan* ; pour ce qui était du théâtre, il était déjà passé à de tout autres sujets.

L'idée d'écrire des mystères n'était pas tout à fait nouvelle chez lui : après tout, *Manfred*, sans mettre en scène des personnages bibliques ou relevant de l'hagiographie chrétienne, possédait beaucoup de caractéristiques de ce type de texte. Il s'agissait d'une sorte de mystère agnostique, mêlant aux principes et aux éléments naturels quelques notions judéo-chrétiennes (il y était déjà question de l'arbre de la science, entre autres). Au XX^e siècle, la pièce fut plusieurs fois jointe aux deux autres sous le titre général de « Mystères ».

Byron projeta d'écrire *Caïn* dès janvier 1821 : « Un sujet métaphysique, quelque chose dans le style de Manfred, mais en cinq *actes*, peut-être, avec le chœur... »⁽⁴⁷⁾ Mais il n'en commença la rédaction qu'en juillet, et l'acheva à la mi-septembre. La pièce ne comptait plus alors que « trois (long) actes » : nul ne sait pourquoi Byron renonça aux deux autres, mais c'était la première fois depuis qu'il s'était mis en tête d'écrire du théâtre régulier qu'il dérogeait à la règle qu'il s'était fixée. Il s'en écarta doublement, puisque *Caïn* ne respectait ni l'unité de lieu ni l'unité de temps, emmenant le personnage-titre dans un vaste voyage dans « l'abîme de l'espace » et l'Hadès, à la découverte du passé pré-adamite. En revanche, le sujet choisi lui permit de rompre enfin avec un des défauts récurrents de ses pièces : le trop grand nombre de personnages, et sa difficulté à les rendre identifiables au lecteur. Ici, les premiers rôles étaient immédiatement reconnaissables (Caïn, Abel, Adam, Eve) et les seconds rôles, un peu moins connus, étaient bien dessinés et attachants (Adah surtout, Zillah un peu

moins). Mais la grande surprise de la pièce était ce Lucifer philosophe, cultivé et subtil, sachant bien sûr retourner les arguments de son interlocuteur, mais pouvant aussi se montrer sensible et touchant malgré sa haine et sa jalousie pour celui qui l'avait banni. Byron avait indéniablement réussi là une des plus belles incarnations du diable dans la littérature occidentale, à égalité avec celle du *Faust* de Goethe et celle de *La Fin de Satan* de Victor Hugo.



Lucifer emmenant Caïn dans « l'abîme de l'espace ».

Cette fois-ci, Byron s'était moins concentré sur l'aspect dramatique de son œuvre que sur sa qualité poétique. S'il n'y avait plus dans *Caïn* de véritables morceaux de bravours çà et là, comme dans ses tragédies, les scènes tout entières n'étaient que poésie, baignée d'images justes et de formules frappantes. Comment ne pas rappeler les propos de Shelley à ce sujet, que nous avons déjà cités dans le Dossier n°11 :

Que pensez-vous du dernier Volume de lord Byron ? Selon moi il contient la plus belle poésie qu'on ait vue en Angleterre depuis la publication du Paradis reconquis. — Caïn est apocalyptique — c'est une révélation qui n'avait pas encore été communiquée à l'homme. ⁽⁴⁸⁾

Byron, sans être aussi dithyrambique, n'était pas mécontent non plus de sa dernière création :

Par la poste de mardi — je vous ai envoyé en trois paquets — le drame de "Caïn" en trois actes — dont je demande que vous accusiez réception dès son arrivée. [...] Faites-moi savoir ce que Gifford en pense (si la pièce arrive saine et sauve) car j'ai bonne opinion de cette pièce en tant que poésie — c'est dans mon style gai et métaphysique & dans le vers de Manfred. ⁽⁴⁹⁾

Mais tout le monde n'est pas poète. Lorsque *Caïn* parut en décembre 1821, elle déclencha un ouragan de réprobations. Presque tous les comptes rendus furent négatifs ; les critiques passèrent complètement à côté des beautés de la pièce, ne retenant que son contenu, résumé en l'accusation de *blasphème*. L'Angleterre conservatrice ne reprochait plus à Byron de prendre des libertés avec la bonne morale comme dans les premiers Chants de *Don Juan*, mais d'attaquer un des fondements de la société. Elle ne voulut pas même entendre sa défense. Il fut question de poursuivre Murray, ce dont certains entendirent bien profiter : dès janvier 1822, une édition pirate fut imprimée par l'éditeur Benbow. Murray porta l'affaire en justice, reprenant les propres arguments de Byron ; mais lord Eldon, celui qui avait autorisé la représentation de *Marino Faliero*, débouta Murray sous le prétexte que la loi ne pouvait défendre un livre immoral. Cinq nouvelles éditions pirates parurent dans l'année, plombant les ventes officielles. Byron jouait décidément de malchance : sa meilleure pièce depuis *Manfred* se trouvait condamnée pour des questions extra-littéraires.

Cet accueil catastrophique porta un coup fatal à l'autre « mystère » qu'il avait composé cette année-là, *Le Ciel et la Terre*. Il tenta bien d'en vanter l'orthodoxie — « Le nouveau Mystère est moins spéculatif que “Caïn”, et très pieux ; en outre, il est essentiellement lyrique. », expliquait-il à Moore ⁽⁵⁰⁾ —, mais Murray en repoussa la publication, craignant de nouvelles poursuites. Le poète en récupéra le manuscrit lorsqu'il se brouilla avec Murray (voir le Dossier n°10, p. 16) et publia la première partie dans le second numéro du *Libéral* en janvier 1823. Cette pièce ne fut jamais achevée. Byron en esquaissa la suite à Medwin, mais n'eut pas l'occasion de l'écrire.

Le Ciel et la Terre prenait en quelque sorte la suite de *Caïn*, mettant en scène les descendants du fratricide, à la veille d'être détruits par le Déluge. Le style était sensiblement le même, avec effectivement plus de lyrisme : alors que *Caïn* tournait surtout autour du problème de la mort, ce mystère traitait avant tout de celui de l'amour. Comme l'autre, et comme *Manfred*, il donnait la parole à des entités immatérielles, ici des anges et archanges. La principale différence tenait à sa composition : si l'essentiel du texte était en vers blanc, celui-ci comportait aussi de nombreux passages dans des vers plus courts (parfois un seul mot), en rimes plates ou croisées. Ces passages créaient une vraie respiration parmi les échanges d'arguments philosophiques, et renforçaient l'impression lyrique. La pièce s'apparentait presque à un oratorio.

Le Difforme transformé (*The Deformed transformed, a drama*) fut composée d'après les mêmes principes en janvier 1822, puis au début de 1823. Elle non plus ne fut pas achevée. Le sujet n'avait plus rien de biblique, mais poursuivait dans la veine surnaturelle en réservant quelques scènes d'apparitions et de transformations. Sur le principe, Byron semblait vouloir mêler ses tragédies historiques (ou les parties « historiques » de *Don Juan*) à ses mystères. S'il avait pu mener à bien son projet, peut-être aurait-il livré sa meilleure pièce. Dans son état actuel, il est néanmoins difficile de se prononcer, le texte paraissant quelque peu bâclé (surtout dans la seconde partie), et donnant un pénible sentiment de déjà-vu. Medwin a raconté la réaction de Shelley quand Byron lui fit lire la première partie :

Shelley, je viens d'écrire une sorte de drame faustien : dites-moi ce que vous en pensez.

Après l'avoir lu attentivement, Shelley le lui rendit.

Alors, demanda Byron ; est-ce que vous aimez ?

Moins que tout ce que j'ai vu voir de vous, répondit-il. C'est une mauvaise imitation de *Faust* ; et en outre, il y a dedans deux vers complets de Southey.

Lord Byron changea immédiatement de couleur, et demanda aussitôt quelles étaient ces vers. Shelley répéta : « Et les eaux te verront, te craindront, et te fuiront. » Elles figurent dans *La Malédiction de Kehama*.

Sa Seigneurie, sans faire la moindre observation, jeta à l'instant le poème au feu. ⁽⁵¹⁾

Du fait qu'elles soient restées inachevées, ces deux pièces ont généré peu de commentaires. Personne ne paraît s'être interrogé sur leur forme, et en particulier sur le fait que Byron, après avoir prôné un théâtre de pure tradition, eût décidé de recourir à des parties s'apparentant à des chants. Depuis toujours il s'était insurgé contre l'abâtardissement du théâtre anglais, qui osait adjoindre aux textes classiques toutes sortes d'artifices (chant, danse, pyrotechnie...) : « et bien sûr par de chœurs », avait-il encore écrit en janvier 1821. Est-ce à dire qu'il avait fini par céder, et qu'il espérait toujours, malgré toutes ses déconvenues, être joué ? Ou s'accordait-il simplement la liberté de faire ce qui lui plaisait ? Peut-être songeait-il que, si le présent lui était défavorable, l'avenir lui sourirait un jour.

Durant ses derniers mois de vie, à Gênes puis en Grèce, Byron écrivit peu ; il ne se donna même pas la peine de terminer ses deux pièces inachevées. On n'en découvrit pas d'inédites à sa mort. Mais son histoire avec le théâtre ne s'arrêta là pas pour autant.

Épilogue : « Sans rien perdre de ses beautés essentielles. »

L'histoire d'amour entre Byron et la scène avait vraiment très mal débuté. Une petite récapitulation n'est pas inutile.

Il y avait eu d'abord ces représentations non autorisées de ses contes dans ses premières années de gloire : *Le Corsaire, ou l'île au pirate* en avril 1814, puis un autre *Corsaire* en août 1814 (voir plus haut). Le 5 février 1818 fut encore jouée à Drury Lane une adaptation par William Dimond de *La Fiancée d'Abydos* : *The Bride of Abydos, a tragick [sic] play, in three acts*, avec Kean dans le rôle de Selim et Mme Mardyn dans celui de Zulieka (*sic*).

Puis, toujours de son vivant, et toujours sans autorisation, ses pièces elles-mêmes furent jouées en divers capitales et grandes villes : outre la version d'Elliston à Drury Lane en avril 1821, une seconde version de *Marino Faliero* fut jouée au Park Theatre de New York en septembre, puis deux autres à Paris en octobre et novembre. *Les Deux Foscari* fut jouée au Holiday Street Theatre de Baltimore en novembre 1822, puis au New Chestnut Street Theatre de Philadelphie en mars 1823. Toutes ces productions eurent peu de succès, ne dépassant pas la dizaine de représentations.

Après la mort de Byron, la série se poursuivit hors d'Angleterre, avec toujours peu de succès. *Werner* fut jouée au Park Theatre de New York le 16 décembre 1828. L'année suivante, on joua deux versions de *Marino Faliero* à Paris : celle de Casimir Delavigne le 30 mai 1829, au Théâtre de la Porte Saint-Martin ; puis une version du tandem Théaulon et Brisset intitulée *Angiolina ou la femme du doge*, au Théâtre des Nouveautés le 22 juin. Un critique laissa ce commentaire laconique : « Succès. »

Ce ne fut véritablement qu'à partir de 1830 que les pièces de Byron acquirent tout leur prestige sur scène. Il en va souvent ainsi : tant qu'un auteur n'est pas accepté et admiré dans son pays, il peine à rayonner ailleurs. Le théâtre anglais n'avait pas oublié Byron, mort depuis six ans seulement, et il croyait encore en son œuvre dramatique. Il y croyait tellement, que ce fut à la moins facile de ses pièces qu'il s'attaqua en premier.

C'est à l'instigation d'Henry Irving, que l'acteur Charles Macready écrivit une adaptation de *Werner*. Il pratiqua à peu près comme George Lamb avec *Marino Faliero* : il coupa largement dans les dialogues, éliminant les redites (les commentaires oiseux de l'intendant) ; il supprima certaines allusions délicates et un grand nombre de métaphores et de passages lyriques. Il modifia la fin, en faisant mourir Werner, tout en laissant planer un doute sur la mort de Stralenheim, rendant plus forte la révélation de la culpabilité d'Ulric. Il se permit aussi d'ajouter une scène montrant Werner voulant rendre à un prêtre l'or volé, en puisant dans le roman d'Harriet Lee, dont Byron s'était inspiré.



William Charles Macready.

Cette version fut jouée à Bristol le 25 janvier 1830 et eut beaucoup de succès ; elle permit de convaincre les dirigeants de Drury Lane de la monter à son tour. Et le 15 décembre Macready paraissait sur la plus grande scène de Londres, dans le rôle-titre. Vêtu de bas bleus et d'un majestueux manteau vert foncé, il joua avec une grande conviction, trouvant le ton juste, sachant joindre le geste à la parole sans en abuser : tous ceux qui le virent furent impressionnés. À l'affiche figuraient également deux acteurs qui avaient joué dans *Marino Faliero* en 1821 : John Cooper dans le rôle de Gabor, et James Wallack dans celui d'Ulric. Helen Faucit jouait Josephine.

Macready ne parvint pas seulement à obtenir un succès ; il réussit le tour de force de faire entrer durablement la pièce la moins attrayante de Byron dans le répertoire anglais. Sa version, avec ou sans lui, fit le tour du monde. Lui-même vint jouer à Paris en 1844-1845. *Werner* contribua tellement à forger sa légende que l'envie lui vint bientôt d'adapter une autre pièce de Byron.

Le 11 janvier 1834 fut jouée au Théâtre Royal de Bruxelles une version de *Sardanapale* due à Louis Alvin. Cela put conforter Macready, qui rêvait depuis quelques mois déjà de s'attaquer à cette autre pièce difficile, jamais encore jouée en Angleterre. En 1831, Alfred Bunn, un grand admirateur de Byron, était devenu directeur de Drury Lane. Pressé de remplir les caisses pour payer ses immenses dettes, il proposa à Macready de produire un *Sardanapale* haut-de-gamme, avec un final grandiose. Il chargea Frederick Reynolds d'adapter la tragédie qui, telle que l'avait écrite Byron, durait plus de quatre heures.

Tandis qu'elle était annoncée dans les journaux, la pièce bénéficia d'un coup de pouce inattendu : de Paris où elle vivait, Charlotte Mardyn, l'actrice avec laquelle Byron était censé avoir eu une liaison en 1815-1816, envoya une lettre prétendant que le poète avait écrit le rôle de Myrrha pour elle, et qu'elle était prête à venir l'interpréter. Ce rebondissement fit à Bunn une publicité inespérée, qui alla jusqu'à faire sortir Augusta de sa réserve habituelle : celle-ci dépêcha Fletcher, l'ex-valet de Byron, chez Murray, craignant que la présence officielle d'une maîtresse supposée de son frère dans une de ses pièces ne porte atteinte à toute la famille. Heureusement, l'affaire se débrouilla rapidement d'elle-même : on comprit enfin que Mme Mardyn n'avait pu avoir de liaison avec Byron au moment où il composait sa tragédie, puisqu'il était notoire qu'il vivait alors avec Teresa Guiccioli, et l'auteur de la plaisanterie fut bientôt identifié.



L'actrice Charlotte Mardyn.

Sardanapale fut jouée le 10 avril. La version interprétée était bien sûr très différente de celle de l'auteur : considérablement raccourcie (plusieurs scènes supprimées), simplifiée, rendue plus dramatique. Comme promis, les décors furent majestueux, et les effets impressionnants : au final, le bûcher tournait à l'explosion, les murs de la cité s'abattant ; le machiniste avait obtenu, par des procédés chimiques, une lumière rouge mêlée de fumées. Sur le rideau final avait été peinte une scène montrant Byron lisant dans une barque, sur le lac de Newstead. La pièce eut vingt-trois représentations, avant de tourner dans le reste du pays en 1835. Si elle reçut un bon accueil, la plupart des critiques estimèrent que Macready n'y était pas aussi impressionnant qu'en Werner. De nouveau, l'acteur réussit néanmoins à imposer la pièce au répertoire : des adaptations différentes furent ensuite jouées par Charles Kean en 1853 (93 représentations !), puis par Charles Calvert en 1875.

Forts du succès de *Sardanapale*, le tandem Bunn-Reynolds n'en resta pas là. Depuis 1833, Bunn dirigeait également l'autre grand théâtre de Londres, Covent Garden ; cette même année 1834 il décida de s'attaquer à *Manfred*. Comme pour les autres adaptations, Reynolds et lui modifièrent considérablement le « poème dramatique », passant de trois à deux actes, coupant dans les dialogues (la célèbre pensée sur l'arbre de vie en fit les frais), faisant d'Astarté la cousine du héros. Ils se permirent même de réintégrer la version primitive de l'acte III, dont la fameuse chanson du démon Ashtaroth. Ils intégrèrent également une chanson tirée du Chant III du *Pèlerinage du chevalier Harold*. Décors et machinerie furent de très bonne qualité : la scène du pandémonium s'inspirait d'un tableau de John Martin ; le spectacle incluait avalanche, tonnerre, apparitions.

La première eut lieu le 29 octobre. Le jeune acteur Henry Denvil, qui joua Manfred, s'avéra excellent ; ce fut véritablement le rôle de sa vie, au point qu'on le surnomma désormais « Manfred Denvil ». « Je rêverai longtemps de Mlle Ellen Tree en *Sorcière des Alpes* ! »⁽⁵²⁾, écrit Augusta, décidément assidue aux pièces de son frère. La pièce compta trente-trois représentations et entra elle aussi au répertoire : une nouvelle version fut jouée à Drury Lane en octobre 1863, avec Samuel Phelps, avec tout autant de succès (63 représentations) ; une autre en mars 1867 à Manchester avec Charles Calvert.

La gestion des théâtres anglais restait cependant toujours aussi chaotique. En 1837, Bunn céda sa place à Macready à la tête de Covent Garden ; ce dernier entreprit de monter *Les Deux Foscari*. Comme d'habitude, la pièce fut raccourcie (600 vers d'éliminés), mais cette adaptation resta plus respectueuse de l'original, moins « grand spectacle ». Ce choix ne lui porta pas chance : après la première le 7 avril 1838, elle ne fut jouée que deux autres soirs, puis une dernière fois en mai 1839 pour les adieux de l'acteur.

Trois des huit pièces de Byron ne furent jamais jouées au XIX^e siècle : *Caïn*, *Le Ciel et la Terre*, et *Le Difforme transformé*. *Caïn* ne fut créée qu'en 1920, à Moscou, par le célèbre Stanislavski. Le contexte et la méthode ne furent sans doute pas idéaux : les personnages étaient tous déguisés en moines, et après cent-soixante répétitions, la pièce ne resta à l'affiche que huit soirs. *Le Difforme transformé* fut créé le 2 mars 1972 au Roundhouse Theatre de Londres. On sait pourtant que Charles Calvert en avait tenté une adaptation plus d'un siècle plus tôt, mais le projet n'aboutit pas. *Le Ciel et la Terre* fut la dernière des pièces de Byron à être jouée : la création eut lieu à l'université d'Erevan en Arménie, le 29 mai 2000.

Le succès posthume des pièces de Byron dans son pays et, dans une moindre mesure, en France, pouvait constituer une belle revanche. À l'indifférence et à la désapprobation succédait enfin l'acceptation publique et critique. Mais à quel prix ! Il avait fallu remodeler ses pièces, retrancher et ajouter, mêler des effets pyrotechniques et sonores, jusqu'à les rendre méconnaissables. Il leur était arrivé à peu près ce que leur auteur déplorait à propos de Shakespeare : « Pas une d'entre elles n'a été jouée telle qu'il l'a écrite. » Mais pouvait-il en être autrement ? Même si Byron avait répété à l'envi que ses pièces étaient « impossibles » à jouer, l'attraction liée à son nom était trop puissante pour décourager les gens de théâtre. Et dès lors que ces derniers étaient intéressés, il était fatal qu'elles soient transformées. Même Goethe, un des rares écrivains de cette période à avoir proclamé son admiration pour le théâtre de Byron, se prononça en faveur de modifications :

Si j'avais encore à diriger le théâtre, disait Goethe ce soir, je ferais jouer le *Doge de Venise*, de Byron. Certes, la pièce est trop longue et devrait être abrégée ; toutefois, il n'y faudrait pas faire de coupures ni de suppressions, mais s'y prendre de la manière suivante : on devrait bien s'assimiler le contenu de chaque scène et se contenter de le rendre plus court. Ainsi le drame se rétrécirait sans qu'on l'eût gâté par aucun changement, et il produirait plus d'effet sans rien perdre de ses beautés essentielles.⁽⁵³⁾

Conclusion

Dire que les pièces de théâtre de Byron ne lui apportèrent pas un surcroît de gloire est un euphémisme. Sans aller jusqu'à affirmer qu'elles lui en enlevèrent, on peut dire qu'elles contribuèrent à faire baisser l'estime générale portée à son œuvre.

Ses pièces ont trop souvent en effet donné le sentiment d'encombrer son œuvre, de l'alourdir. Quel que soit le type de lecteur, depuis le simple amateur jusqu'au spécialiste patenté, personne n'a jamais considéré la moindre de ses pièces comme son chef-d'œuvre ; personne n'a jamais mis aucune d'entre elles au-dessus de ses récits. Elles sont respectées parce qu'elles constituent environ un cinquième de l'œuvre, parce qu'elles sont de taille conséquente, et que leurs sujets sont plutôt sérieux. Mais, malgré le temps écoulé, elles demeurent moins estimées : leurs morceaux de bravoure sont rarement inclus dans les anthologies ; les pensées qu'elles contiennent sont peu citées ; leurs rapports avec l'œuvre globale restent mal étudiés. En bref, les pièces de Byron sont restées des œuvres de seconde importance.

Le constat est amer, mais il est vrai aussi que Byron en porte en grande partie la responsabilité.

Parce qu'il s'entêta à aller contre l'histoire, en défendant des règles obsolètes. Quel décalage entre son attachement aux Unités en 1821 et le théâtre romantique français moins de dix ans plus tard, qui chercha au contraire à en finir une bonne fois avec les rigidités du classicisme, et à libérer le théâtre !

(L'aboutissement en sera, précisément, le *Théâtre en liberté* de Victor Hugo.) Toute l'histoire du théâtre au XIX^e, de Kleist à Tchekhov, de Musset à Maeterlinck, est celle d'une vaste émancipation. Comment s'étonner qu'un écrivain ayant prôné le mouvement contraire se retrouve isolé et déconsidéré ?

Ensuite, paradoxalement, parce qu'il échoua dans sa tentative de réforme. Non seulement sa théorie ne fit pas école, mais elle se brisa contre la réalité de la scène : tous ceux qui adaptèrent ses pièces le firent sans se soucier le moins du monde des Unités et de la régularité. Or l'histoire n'aime pas les perdants ; d'autant plus quand ils semblent accepter, sinon franchement encourager leur défaite. La lettre du 4 janvier 1821 à Murray dans laquelle il confie : « ... Beaucoup de gens estiment mon talent « *essentiellement non-dramatique* » — et je ne suis pas du tout certain qu'ils n'aient pas raison. »⁽⁵⁴⁾ fut connue dès 1830, et fut souvent citée à charge.

Il n'en reste pas moins que si Byron, en tant qu'auteur dramatique, resta à des années lumières du modèle inévitable qu'est Shakespeare, comme tant de commentateurs se sont plus à le répéter, on ne peut pas dire qu'il se montra indigne de ses contemporains. Dans le genre « magie et secrets de famille », une pièce comme *Manfred* est tout à fait digne de figurer aux côtés du *Remords* de Coleridge (dont elle s'inspire en partie) ; dans la catégorie des tragédies italiennes, *Marino Faliero* ou *Les Deux Foscari* valent amplement *Une Légende de Florence* (*A Legend of Florence*, 1840) de Leigh Hunt, et elles ne sont pas aussi inférieures qu'on a voulu le dire aux *Cenci* (*The Cenci*, 1821) de Shelley ; *Werner* vaut largement *Les Frontaliers* de Wordsworth.

Il faut reconnaître à Byron d'avoir été courageux en abordant des épisodes difficiles de l'histoire vénitienne, ou en s'attaquant à des personnages contrastés, tels que le traître Marino Faliero, ou l'efféminé Sardanapale. Il faut admettre qu'il les a fait entrer dans la lumière mieux que n'importe quel historien. Il ne faut pas oublier non plus que ses pièces inspirèrent à leur tour de nombreux peintres, dont Delacroix n'est que le plus célèbre, et tout autant de musiciens. Quant à ses mystères, s'ils furent négligés en Angleterre, parce qu'estimés inférieurs à Milton ou à Blake, ils eurent sur nos poètes et écrivains une profonde influence. On sait que ce mot de *mystère* fit florès en France, figurant comme sous-titre aussi bien chez Vigny ("Éloa, ou la sœur des anges" et "Le déluge", en 1824-1826) que chez Gautier ("Une larme du diable" en 1839). On sait aussi quelle influence eut *Manfred* sur des esprits aussi différents et prestigieux que Victor Hugo, George Sand, Villiers de L'Isle-Adam, Nietzsche ou Lautréamont.

Si toutes ces pièces avaient été irrévocablement médiocres, elles seraient venues se ranger auprès des œuvres oubliées de Byron, celles que plus personne ne lit, et que personne ne cite (*La Valse*, *L'Âge de Bronze*, *La Malédiction de Minerve*...), ou elles auraient tout bonnement disparu comme tant d'autres. En littérature comme en tout, l'histoire d'une époque ne se confond jamais avec son actualité : l'immense majorité des noms qui remplissaient les théâtres du vivant de Byron ont aujourd'hui sombré dans l'oubli, à commencer par cette Joanna Baillie qu'il admirait tant. Les pièces de Byron ont maintenant pris la place de ces œuvres oubliées, et elles ne la quitteront plus.

NOTES

Principales abréviations :

BLJ : *Byron's letters and journals* ; éd. de Leslie A. Marchand ; Murray, Londres, 1973-92.

BCJ : *Byron's correspondence and journals* ; éd. de Peter Cochran ; <http://petercochran.wordpress.com/byron-2/byron/>.

- (1) Byron : lettre du 4 août 1805 à Charles Gordon ; *BLJ*, vol. 1, p. 71.
- (2) Voir Chateaubriand : *Mémoires d'outre-tombe*, livre II, chap. 3 ; *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, 2^{ème} partie, ch. 1.
- (3) Byron : *Pensées détachées*, n°88 ; *BLJ*, vol. 9, p. 42-43.
- (4) Byron : *Pensées détachées*, n°71 ; *BLJ*, vol. 9, p. 37.
- (5) Thomas Medwin : *Medwin's Conversations of lord Byron* ; éd. d'Ernest Lovell ; Princeton U.P., 1966 ; p. 132.
- (6) Byron : lettre du 14 sept. 1808 à John Becher ; *BLJ*, vol. 1, p. 170.
- (7) *His Very self and voice : collected conversations of Lord Byron* ; éd. d'Ernest Lovell ; Macmillan, 1954 ; p. 60.
- (8) Byron : *Journal de Londres*, 23 nov. 1813 ; *BLJ*, vol. 3, p. 215.
- (9) *His Very self and voice*, p. 86.
- (10) Byron : *Journal de Londres*, 10 mars 1814 ; *BLJ*, vol. 3, p. 249.
- (11) Byron : lettre du 23 avril 1815 à Thomas Moore ; *BLJ*, vol. 4, p. 290.
- (12) Byron : *Pensées détachées*, n°56 ; *BLJ*, vol. 9, p. 31.
- (13) *His Very self and voice*, p. 423.
- (14) Byron : lettre du 24 mars 1814 à James Hogg ; *BLJ*, vol. 4, p. 84-85.
- (15) Byron : *Journal de Londres*, 23 nov. 1813 et 20 fév. 1814 ; *BLJ*, vol. 3, p. 217 et 245.
- (16) *The New British theatre ; a selection of original dramas not yet acted* ; vol. 4, 1815.
- (17) Byron : *Pensées détachées*, n°67 ; *BLJ*, vol. 9, p. 35.
- (18) Claire Clairmont : lettre de mars ou avril 1816 à Byron ; *BCJ*, section 6, p. 153.
- (19) Byron : lettre du 12 juin 1815 à Thomas Moore ; *BLJ*, vol. 4, p. 296-297. A. P. : suite à une augmentation des prix, des émeutes avaient eu lieu à Covent Garden en 1809, au cri de « L'ancien prix ! ».
- (20) Byron : lettre du 18 oct. 1815 à Samuel Coleridge ; *BLJ*, vol. 4, p. 319.
- (21) Byron : lettre du 21 déc. 1815 à Charles Robert Maturin ; *BLJ*, vol. 4, p. 336.
- (22) *Medwin's Conversations of lord Byron*, p. 93.
- (23) Douglas Kinnaird : lettre du 9 juil. 1816 à lord Byron ; *BCJ*, section 7, p. 20.
- (24) Byron : lettre du 15 fév. 1817 à John Murray ; *BLJ*, vol. 5, p. 170.
- (25) Byron : lettre du 14 juin 1817 à John Murray ; *BLJ*, vol. 5, p. 238.
- (26) Byron : lettre du 15 fév. 1817 à John Murray ; *BLJ*, vol. 5, p. 170.
- (27) Byron : lettre du 9 mars 1817 à John Murray ; *BLJ*, vol. 5, p. 185.
- (28) John Wilson Croker : lettre du 12 avr. 1817 à John Murray ; *The Letters of John Murray to Lord Byron* ; éd d'Andrew Nicholson ; Liverpool U. P., 2007 ; p. 225.
- (29) Byron : lettre du 9 juil. 1817 à John Murray ; *BLJ*, vol. 5, p. 249.
- (30) Byron : lettre du 24 juil. 1820 à John Murray ; *BLJ*, vol. 7, p. 142.
- (31) Byron : lettre du 28 sept. 1820 à John Murray ; *BLJ*, vol. 7, p. 182.
- (32) Byron : lettre du 22 juil. 1821 à John Murray ; *BLJ*, vol. 8, p. 156.
- (33) Liste de lectures, 1807 ; *The Complete miscellaneous prose* ; éd d'Andrew Nicholson ; Clarendon Press, 1991 ; p. 6. *Journal de Ravenne*, 21 ; *BLJ*, vol. 8, p. 31.
- (34) John Murray : lettre du 19 déc. 1820 à lord Byron ; *The Letters of John Murray to Lord Byron*, p. 364.
- (35) *The Literary chronicle and weekly review*, n°102, 28 avril 21, p. 270.
- (36) *Galignani's messenger*, 1^{er} mai 1821, n°1929 ; pages non numérotées.
- (37) Byron : lettre du 14 mai 1821 à John Murray ; *BLJ*, vol. 8, p. 116.
- (38) Byron : *Journal de Ravenne*, 12 jan. 1821 ; *BLJ*, vol. 8, p. 23.
- (39) *Medwin's Conversations of lord Byron*, p. 119-120.
- (40) Byron : lettre du 22 juil. 1821 à John Murray ; *BLJ*, vol. 8, p. 155.
- (41) Byron : lettre du 23 août 1821 à John Murray ; *BLJ*, vol. 8, p. 186-187.
- (42) Byron : lettre du 14 sept. 1821 à lady Byron ; *BLJ*, vol. 8, p. 210.
- (43) William Gifford : lettre du 4 août 1821 à John Murray ; citée dans *The Letters of John Murray to Lord Byron*, p. 412.
- (44) Percy Shelley : lettre du 14 sept. 1821 à Horace Smith ; *The Letters of Percy Bysshe Shelley* ; éd. de Frederick Jones ; The Clarendon Press, 1964 ; vol. 2, p. 349.
- (45) Samuel C. Chew : *The Dramas of Lord Byron* ; Vandenhoeck & Ruprecht, Johns Hopkins, 1915 ; préface.
- (46) Robert Escarpit : *Lord Byron, un tempérament littéraire* ; Le Cercle du livre, 1955-1957 ; t. 2, p. 191.
- (47) Byron : *Journal de Ravenne*, 28 janvier 1821 ; *BLJ*, vol. 8, p. 36-37.
- (48) Percy Shelley : lettre du 26 jan. 1822 à John Gisborne ; *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, t. 2, p. 388.
- (49) Byron : lettre du 12 sept. 1821 à John Murray ; *BLJ*, vol. 8, p. 206.
- (50) Byron : lettre du 4 mars 1822 à Thomas Moore ; *BLJ*, vol. 9, p. 118.
- (51) *Medwin's Conversations of lord Byron*, p. 153.
- (52) Augusta Leigh : lettre de (?) 1834 à Alfred Bunn ; citée par Margaret Howell : *Byron tonight ; a poet's plays on the 19th century stage* ; Spingwood books, 1982 ; p. 104-105.
- (53) *Conversations de Goethe avec Eckermann* ; 24 fév. 1825 ; trad. de Jean Chuzeville ; Gallimard, 1988 ; p. 141.
- (54) Byron : lettre du 4 jan. 1821 à John Murray ; *BLJ*, vol. 8, p. 57.

Les pièces de Byron : fiches techniques

Manfred

Titre original : *Manfred, a dramatic poem* (*Manfred, un poème dramatique*).

Première publication : Murray, Londres, juin 1817.

Composition : non connue avec précision ; actes I et II probablement écrits entre le début août et la fin septembre 1816, acte III entre janvier et mars 1817 ; acte III récrit à la demande de l'éditeur entre le 25 avril et le 5 mai 1817. Selon Jerome McGann, une partie de la scène 1 de l'acte I ("L'Incantation"), ainsi qu'un passage de la première version de l'acte III ("La Chanson d'Ashtaroth") auraient pu être écrits vers 1813-1814.

Prépublication de "L'Incantation" dans *Le Prisonnier de Chillon et autres poèmes* (*The Prisoner of Chillon and other poems*) en décembre 1816.

Ordonnancement : 3 actes (acte I : 2 scènes ; acte II : 4 scènes ; acte III : 4 scènes) ; 4 notes de l'auteur. Version primitive de l'acte III publiée pour la première fois par Thomas Moore (*Letters and journals of Lord Byron*, 1830) : une scène de 60 vers, une autre de 45 vers.

1339 vers (vers blancs ; quelques parties rimées).

Marino Faliero

Titre original : *Marino Faliero, Doge of Venice. An historical tragedy, in five acts* (*Marino Faliero, doge de Venise. Une tragédie historique, en cinq actes*).

Première publication : Murray, Londres, le 21 avril 1821.

Composition : 4 avril-17 juillet 1820 ; préface terminée le 24 août ; épreuves renvoyées courant septembre.

Ordonnancement : 5 actes (2 scènes chacun, sauf acte V : 4 scènes) ; 11 notes de l'auteur ; 7 notices historiques en annexe.

3493 vers (vers blancs).

La pièce devait être dédiée à Goethe, mais Byron y renonça au dernier moment. Une seconde dédicace à Douglas Kinnaird ne fut ajoutée qu'à partir de 1832.

Sardanapale

Titre original : *Sardanapalus, a tragedy* (*Sardanapale, une tragédie*).

Première publication : Murray, Londres, le 19 décembre 1821 (avec *Les Deux Foscari* et *Cain*).

Composition : manuscrit daté « 13 janvier 1821. » en tête, et « 27 mai 1821. » en fin.

Ordonnancement : 5 actes (1 scène chacun, sauf acte I : 2 scènes) ; 3 notes de l'auteur.

2833 vers (vers blancs).

La pièce est dédiée à Goethe (la dédicace fut oubliée dans l'édition originale).

Les Deux Foscari

Titre original : *The Two Foscari, an historical tragedy* (*Sardanapale, une tragédie historique*).

Première publication : Murray, Londres, le 19 décembre 1821 (avec *Sardanapale* et *Cain*).

Composition : manuscrit daté « Ravenne, le 12 juin 1821. » en tête, et « Complété le 9 juillet. » en fin.

Ordonnancement : 5 actes (1 scène chacun) ; 3 notices historiques.

1980 vers (vers blancs).

Cain

Titre original : *Cain, a mystery* (*Cain, un mystère*).

Première publication : Murray, Londres, le 19 décembre 1821 (avec *Les Deux Foscari* et *Sardanapale*).

Composition : manuscrit daté « R—e, le 16 juillet 1821. » en tête, et « Ravenne, le 9 septembre 1821. » en fin.

Ordonnancement : 3 actes (acte I : 1 scène ; acte II : 2 scènes ; acte III : 1 scène).

1794 vers (vers blancs).

La pièce est dédiée à Walter Scott.

Le Ciel et la Terre

Titre original : *Heaven and Earth, a mystery* (*Le Ciel et la Terre, un mystère*).

Première publication : *The Liberal* (*Le libéral*), n°2, 1^{er} janvier 1823.

Byron souhaitait publier la pièce dans le même volume que *Sardanapale*, *Les Deux Foscari*, et *Caïn*, mais un retard empêcha ce projet. Elle fut ensuite jointe à *Werner* dans une édition imprimée par Murray en 1822, mais l'éditeur détruisit les exemplaires suite à sa brouille avec Byron.

Composition : non connue avec précision ; entre le 9 et le 25 octobre 1821 d'après les *Conversations* de Medwin. La pièce est inachevée.

Ordonnancement : 1^{ère} partie seulement (3 scènes) ; la suite est résumée dans les *Conversations* de Medwin.

1194 vers (vers blancs ; nombreuses parties rimées).

Werner

Titre original : *Werner, a tragedy* (*Werner, une tragédie*).

Première publication : Murray, Londres, novembre 1822.

Composition : première version inachevée datée « nov. 1815 » (acte I, scènes 1 et 2), publiée en 1901 ; seconde version datée « Pise, 18 déc. 1821 » en tête, et « 20 j—r 1822 ».

Le manuscrit de la seconde version porte le titre *Werner, or the Inheritance, a drama* (*Werner, ou l'héritage ; un drame*) ; ce titre fut parfois repris dans certaines éditions des œuvres de Byron.

Ordonnancement : 5 actes (acte I : 1 scène ; acte II : 2 scènes ; acte III : 4 scènes ; acte IV : 1 scène ; acte V : 2 scènes).

3221 vers (vers blancs).

La pièce est dédiée à Goethe.

Le Difforme transformé

Titre original : *The Deformed transformed, a drama* (*Le Difforme transformé, un drame*).

Première publication : John Hunt, Londres, février 1824.

Composition : manuscrit daté « Pise, j—r 1822 » en tête. La pièce est inachevée.

Ordonnancement : 3 parties (1^{ère} partie : 2 scènes ; 2^{ème} partie : 3 scènes ; 3^{ème} partie : 1 scène et 1 fragment).

1394 vers (101 pour le fragment) (vers blancs ; nombreuses parties rimées).

Poèmes courts en lien avec le théâtre :

1806 “An occasional prologue delivered by the author, previous to the performance of the Wheel of Fortune, at a private theatre” (“Un prologue de circonstance prononcé par l’auteur avant la représentation de La Roue de la Fortune, sur une scène privée”).

1812 “Address, spoken at the opening of Drury-Lane theatre Saturday, October 10th, 1812” (“Allocution prononcée à l’ouverture du théâtre de Drury Lane le samedi 10 octobre 1812”).

“Parenthetical address, by Dr. Plagiary” (“Allocution parenthétique, par le Dr Plagiaire”).

1815 “Epilogue to The Merchant of Venice intended for a private theatrical” (“Épilogue au Marchand de Venise conçu pour une représentation privée”).

L'œuvre théâtrale de Byron vue par les écrivains

[À propos de *Marino Faliero*.] Le poème est plein de *grandeur* et de cette vérité qui jaillit des profondeurs du cœur humain. La tragédie, c'est possible, est trop longue : on y agit moins qu'on ne parle — pourtant je ne bifferais pas un seul vers. Le Doge est magnifique ; et bien que je ne me risquerais pas à lui faire dire d'aussi longs discours ni à lui faire répéter si souvent les mêmes choses, son éloquence sourd avec tant d'ardeur, sa pensée est si élevée, et ces répétitions semblent dictées par sa situation et ses sentiments, si naturellement que je suis cependant forcé d'admirer ce que, en fusté-je capable, je n'irais jamais imiter. Les autres personnages sont admirablement bien dessinés ; *Israël* est un vrai Gracchus plébéien et vénitien, et Angiolina est un modèle de perfection féminine sans aucune de ces vellétés d'*Idéalisme* qui sont la ressource favorite de ces écrivains — et de quelques-uns de vos poètes, qui en raison de leur piètre connaissance de la Nature, s'efforcent d'imiter ce courant visionnaire qui, je crois, est né tout d'abord en Allemagne. Le procès et les juges sont décrits avec une telle exactitude qu'on peut en tirer le tableau historique des manières du temps jadis ; — et la dernière prophétie de Faliero, malheureusement pour mon pays, est strictement exacte. Ayant longuement vécu sur les lieux et parmi les habitants, l'auteur est parvenu à offrir enfin une vraie tragédie vénitienne ; car dans les autres, aussi belles qu'elles soient, je n'ai jamais pu trouver quelque chose appartenant à l'histoire et aux manières de Venise, excepté le nom de la Cité. L'intrigue est menée avec très grand art ; elle consiste presque toujours en discours, et pourtant je n'ai jamais ressenti de manque d'action et l'attention est maintenue jusqu'au tout dernier vers. Je n'aime pas l'acte de *Calendaro* quand il crache au visage de Bertram ; c'est très naturel, mais ce n'est pas nécessaire pour marquer son mépris absolu : en outre, le vrai mépris ne se dévoile pas lui-même par des actes injurieux. Telle est mon opinion quant au mérite global de cette tragédie — et je l'admire de plus en plus, d'autant que lorsque vous m'en avez dit le sujet, je ne pouvais imaginer comment il serait possible d'en faire un bon poème.

(Ugo Foscolo : lettre du 14 sept. 1820 (?) à John Murray ; citée par Andrew Nicholson : *The Letters of John Murray to Lord Byron* ; Liverpool U. P., 2007 ; p. 341.)



Depuis que j'ai écrit les lignes ci-dessus, j'ai lu *Foscari* et *Caïn*. Le premier ne me plaît pas aussi fortement que *Sardanapale*. Il a les défauts de toutes ces violentes histoires vénitiennes : il manque de naturel et de crédibilité et, en conséquence, et en dépit de tout votre savoir-faire, il ne suscite que lointainement notre sympathie. Mais *Caïn* est merveilleux — terrible — tel qu'on ne l'oublie pas. Si je ne fais pas erreur, il va aller s'ancrer profond dans le cœur des gens ; et si beaucoup frissonneront devant son blasphème, tous tomberont à genoux devant sa grandeur. Parler d'Eschyle et de son Prométhée ! — voilà le véritable esprit à la fois du Poète — et du Diable.

(Thomas Moore : lettre du 30 sept. 1821 à lord Byron ; *The Letters of Thomas Moore* ; éd. par Wilfred Dowden ; Clarendon Press, Oxford, 1964 ; vol. 2, p. 494-495.)



Lord Byron, auteur de quelques héroïdes sublimes, mais toujours les mêmes, et de beaucoup de tragédies mortellement ennuyeuses, n'est point du tout le chef des romantiques.

(Stendhal : *Racine et Shakespeare*, 1823 ; ch. III.)



Dimanche, le 12 octobre 1823.

[Goethe] parla de *Caïn* et de *Ciel et Terre*, de Byron. Il décrit cette dernière œuvre avec un esprit et un humour incomparables. « Elle est, dit-il, beaucoup plus claire, plus intelligente que l'autre dont les intentions sont trop profondes, trop amères, quoiqu'elle ait de la noblesse, de la hardiesse et qu'elle soit saisissante. Rien d'ailleurs n'est plus sacrilège que l'ancienne dogmatique elle-même, qui représente un Dieu colère, furieux, injuste, partial. »

Lundi, le 8 mars 1824.

[...] Il analysa de nouveau *Caïn* et le *Déluge*, de Byron : « Je conçois bien comment un si grand génie put s'ennuyer partout après avoir produit tant de belles œuvres, et qu'il ne se soit saisi avec tant de passion des événements de Grèce que comme d'un nouveau passe-temps. »

(Johan Wolfgang Goethe : *Entretiens avec le chancelier de Muller* ; trad. d'Albert Béguin ; Stock, 1930 ; p. 130 et 152.)



... Quel homme que ce Shakespeare ! je n'en reviens pas. Comme Byron le tragique est mesquin devant lui ! Ce Byron qui n'a jamais conçu qu'un caractère (les femmes n'ont pas de caractère, elles ont des passions dans leur jeunesse ; et voilà pourquoi il est si facile de les peindre), ce Byron donc a partagé entre ses personnages tel et tel trait de son caractère ; son orgueil à l'un ; sa haine à l'autre, sa mélancolie au troisième, etc. et c'est ainsi que d'un caractère plein, sombre et énergique il a fait plusieurs caractères insignifiants — ce n'est pas là de la tragédie.

(Alexandre Pouchkine : brouillon d'une lettre de juil. 1825 à N. N. Raevski ; *Œuvres complètes, t. 3 : Autobiographie, critique, correspondance* ; éd. d'André Meynieux ; André Bonne, 1958 ; p. 162.)



Il est curieux d'observer la tendance qu'a le dialogue de lord Byron à toujours perdre son caractère de dialogue, et à devenir soliloque. Les scènes entre Manfred et le Chasseur de chamois, entre Manfred et la Sorcière des Alpes, entre Manfred et l'Abbé, sont des exemples de cette tendance. Manfred, après quelques discours de peu d'importance, accapare toute la parole. Les autres interlocuteurs ne sont plus que de bons auditeurs. Ils lâchent à l'occasion une question, ou une exclamation, qui poussent de plus belle Manfred à poursuivre l'inépuisable exposé de ses sentiments personnels. Si nous examinons les meilleurs passages des drames de lord Byron, la description de Rome, par exemple, dans *Manfred*, la description d'une fête vénitienne dans *Marino Faliero*, l'ultime invective que le vieux Doge prononce contre Venise, nous découvrons qu'ils n'ont rien de dramatique ; que rien dans leur effet ne découle du personnage ou de la situation de celui qui parle ; et qu'ils auraient été aussi beaux, ou plus beaux encore, s'ils avaient été publiés comme des fragments de vers blancs de lord Byron. Il n'y a pratiquement pas un discours chez Shakespeare dont on puisse dire la même chose. [...]

D'un autre côté, on peut douter qu'il y ait, dans toutes les pièces de lord Byron, un seul passage remarquable qui doive la moindre portion de son intérêt ou de son effet à son lien avec les personnages ou avec l'action. Il n'a écrit qu'une seule scène, pour autant que nous nous en souvenions, qui soit dramatique dans son traitement même — la scène entre Lucifer et Caïn. L'échange dans cette scène est animé, et chacun des interlocuteurs y prend une part égale. Mais on trouvera, en examinant cette scène, qu'elle confirme nos remarques. C'est un dialogue uniquement dans sa forme. C'est un soliloque par essence. C'est en réalité un débat organisé à l'intérieur d'une seule pensée inquiète et sceptique. Les questions et les réponses, les objections et les solutions, tout appartient au même personnage.

(Thomas Babington Macauley : "Moore's Life of Byron", 1830 ; *Essays, critical and miscellaneous* ; Hart, 1852 ; p. 126.)



Je ne pense pas que le fantastique ait jamais été et puisse jamais être traité avec cette supériorité. Jamais, avec des moyens aussi simples, on n'a produit un effet plus dramatique. Cette lente apparition de l'Esprit, que le vieux prêtre n'aperçoit pas d'abord, et qu'il contemple avec douleur mais sans effroi, à mesure qu'elle se dessine entre Manfred et lui, est d'une gravité lugubre. Je crois qu'il n'y avait rien de plus difficile au monde que d'évoquer le démon sérieusement. Goethe, après avoir rendu Méphistophélès étincelant d'esprit et d'ironie, avait été obligé, pour le rendre terrible à l'imagination, de faire jouer tous les ressorts de son invention féconde en tableaux hideux, en cauchemars épouvantables. Après lui, rien dans ce genre n'était plus possible, et marcher sur ses traces n'eût produit qu'une parodie. Byron n'a pas couru ce danger ; son génie sombre et majestueux méprisait les petits moyens que le génie à mille facettes de Goethe savait rendre si puissants ; Byron n'a vu dans le diable

que la personnification du désespoir qu'il portait en lui-même, et pourtant, dans l'apparition de cette divinité infernale, il a été aussi grand artiste que Goethe. Il a même fait preuve d'un goût plus pur, en ne donnant à aucune de ses figures fantastiques les formes effrayantes qui sont du domaine de la peinture. Il ne les a rendues telles que par l'idée qu'elles représentent, et cependant ce ne sont pas de froides allégories, du moins on ne les accueille pas comme telles. Elles glacent l'imagination tout aussi bien que ces sorciers qui *sèment et consacrent* autour des gibets, lorsque Faust, à cheval, traverse avec Méphistophélès la nuit mystérieuse. Elles font d'autant plus d'impression qu'on est moins en garde contre elles. C'est un coup de maître que d'avoir ainsi obtenu cet effet et d'avoir su rendre insaisissable la nuance qui sépare l'allégorie philosophique de la fantaisie poétique.

(George Sand : "Essai sur le drame fantastique : Goethe, Byron, Mickiewicz" ; *Revue des deux mondes*, 1^{er} déc. 1839.)



Pendant ces années passées à Ravenne, à Bologne ou à Pise, lord Byron, continuant mais plus décevant sa vie de sybarite, écrivait par délassément des œuvres très inférieures selon nous aux premières explosions de sa jeunesse : *les Lamentations du Tasse*, *la Prophétie du Dante*, une traduction licencieuse du poème italien de *Pulci*, la tragédie vénitienne de *Marino Faliero* et d'autres drames ou plutôt d'autres poèmes dialogués, toujours colorés des plus riches teintes poétiques, mais fastidieux par leur surabondance à la lecture, et dont aucune scène ne pourrait admettre la représentation. Il attestait involontairement ainsi son immense infériorité à Shakespeare son compatriote, le drame humain personnifié. Il affectait ou il éprouvait peu d'estime pour ce grand poète du théâtre, soit qu'il désespérât de l'égaliser, soit que ces deux poètes fussent deux natures trop opposées pour se comprendre à travers les temps.

(Alphonse de Lamartine : *Vie de lord Byron : feuilleton du Constitutionnel*, 26 septembre – 2 décembre 1865 ; éd. de Marie-Renée Morin ; Bibliothèque nationale, 1989 ; p. 173.)



Chez Byron, le pouvoir conféré par cette passion n'en est que plus frappant du fait de son manque de capacité dramatique. Excepté dans les scènes les plus légères et brèves de *Don Juan*, il ne fut jamais capable de poser deux interlocuteurs face à face et de leur faire dire les bons mots. En structure comme en métrique, ses tragédies très élaborées sont à proscrire entièrement, envahies qu'elles sont dans leur esprit par les débordements de sa furieuse énergie. *Manfred* et *Caïn* sont à proprement parler des monologues arrangés et rehaussés par l'ajout succinct d'ornementation ou d'explication. Dans ce dernier poème, supérieur à l'autre, aucune différence n'est perceptible, sauf en force et en savoir, entre Lucifer et Caïn. Ainsi incompetent à manier le mystère et la diversité des personnages, Byron revient toujours avec un vif délice et une vive confiance au domaine dans lequel il se sent fort et sûr de lui.

(Algernon Charles Swinburne : "Byron" ; *Essays and studies* ; Chatto & Windus, 1876 ; p. 247-248.)

Notice : Bien que loin d'être exhaustive, cette petite collection donne une idée de l'intérêt que purent susciter les pièces de Byron chez ses contemporains. Certains ne retiennent pas leurs coups, mais leurs critiques sont souvent fondées. Le choix des œuvres défendues tendrait à désigner un trio de tête formé de *Marino Faliero*, de *Manfred* et de *Caïn*, ce qui paraît assez justifié ; néanmoins, *Le Ciel et la Terre* ou *Sardanapale* ont aussi des défenseurs. Nous n'avons pas trouvé de texte à la louange de *Werner*.

Byron sur les scènes françaises : comptes rendus, 1821-1844

Faliero

Drame historique en vers, en 5 actes

Par Étienne Gosse

Théâtre-français, le 1^{er} octobre 1821

Le sujet de ce drame, pour lequel on fit de grandes dépenses de décorations, est tiré de l'histoire de la république de Venise ; et, pour en donner une analyse exacte, je n'ai qu'à citer le passage qui l'a fourni en entier, lord Byron n'y a rien changé, et le traducteur français s'est traîné le plus possible sur les traces de son devancier.

On donna pour successeur à Dandolo, Marino Faliero, de l'une des plus anciennes maisons de Venise, qui avait donné deux doges à la république. Après avoir occupé les principales dignités de la république, Marino, déjà presque octogénaire, était en ambassade à Rome lorsqu'il apprit son élection. Il donnait un bal le jeudi gras : un jeune patricien, nommé Michel Steno, membre de la Quarantie ⁽¹⁾ criminelle, s'y permit, auprès d'une des dames qui accompagnaient la femme du doge, quelques légèretés que le mystère du masque rendaient [*sic*] peut-être excusables ; mais le doge ordonna que l'on fit sortir cet insolent.

Le jeune homme en se retirant, le cœur ulcéré de cet affront, passa par la salle du Conseil, et écrivit sur le siège du doge : Marino Faliero a une belle femme, mais elle n'est pas pour lui.

On informa contre l'auteur, qu'on eut peu de peine à découvrir. Steno avoua sa faute avec une ingénuité qui ne désarma point l'époux irrité.

Il ne demandait rien moins que de voir renvoyer cette affaire au Conseil des Dix, comme un crime d'État ; mais on jugea autrement de son importance, on eut égard à l'âge du coupable, aux circonstances qui atténuèrent la faute.

Une satisfaction si ménagée parut au doge une nouvelle injure ; il éclata en plaintes qui furent inutiles. Malheureusement il vit peu après venir à son audience un ouvrier de l'Arsenal, le chef des patrons, qui, le visage ensanglanté, demandait justice d'un patricien qui s'était oublié jusqu'à le frapper. « Comment veux-tu que je te fasse justice, lui répondit le doge, puisque je ne puis pas l'obtenir pour moi-même ? » « Ah ! dit le patron dans sa colère, il ne tiendrait qu'à nous de punir ces insolens. » Le doge, loin de réprimander le plébéien, le questionna à l'écart et l'encouragea à tel point, que cet homme, attroupant quelques-uns de ses matelots, se montra dans les rues avec des armes et annonçant la résolution de se venger du noble qui l'avait offensé.

Celui-ci écrivit au doge pour réclamer la sûreté qui lui était due. Le patron fut mandé devant la seigneurie. Le prince le réprimanda sévèrement, le menaça de le faire pendre, et le renvoya, en lui ordonnant, s'il avait quelques plaintes à former, de les porter devant les tribunaux.

La nuit étant venue, un émissaire alla trouver cet homme, qui se nommait Israël Bertuccio, l'amena au palais et l'introduisit mystérieusement dans un cabinet où étaient le doge et son neveu, Bertuce Faliero.

Là, l'irascible vieillard écouta avec plaisir tous les projets de vengeance du patron, lui demanda ce qu'il pensait des dispositions des hommes de sa classe ; quels étaient ceux dont on espérait se servir le plus utilement. Bertuccio indiqua plus particulièrement un ouvrier nommé Philippe Calendaro. On le fit venir à l'instant même. À quel excès d'imprudence la colère peut-elle entraîner ! Un doge de quatre-vingts ans passe une partie de la nuit en conférence avec deux hommes du peuple qu'il ne connaissait pas la veille, pour discuter les moyens d'exterminer la noblesse vénitienne.

Au bout de quelques jours, les conjurés se croyant assez forts en nombre, arrêtèrent que le signal serait donné avant le lever du soleil par la cloche de Saint-Marc : à ce moment, ils devaient se réunir, en criant que la flotte arrivait à la vue de Venise.

Un Bergamasque nommé Bertrand voulut préserver le noble Léoni, à qui il était dévoué, du sort réservé à tous ses pareils. Léoni fit arrêter Bertrand, qui, pour sauver sa vie, dévoila bientôt tout ce qu'il savait.

Bertuccio et Calendaro furent pendus. La journée du 15 fut employée à l'instruction du procès du doge. Le 16, on procéda à son jugement ; toutes les voix se réunirent pour son supplice.

Le 17, à la pointe du jour, les portes du palais furent fermées ; on amena Faliero au haut de l'escalier des Géans, où les doges reçoivent la couronne ; on lui ôta le bonnet ducal, en présence du Conseil des Dix ; un moment après, le chef de ce Conseil parut sur le grand balcon du palais, tenant à la main une épée sanglante, et s'écria : « Justice a été faite du traître. » Les portes furent ouvertes, et le peuple, en se précipitant dans le palais, trouva la tête du prince roulant sur les degrés.

Dans la salle du grand Conseil, où sont tous les portraits des doges, un cadre, voilé d'un crêpe, fut mis à l'endroit que devait occuper celui-ci avec cette inscription : *Place de Marino Faliero, décapité.*

Lord Byron se trouvait à Venise en 1817 ; en lisant ce récit de la vie et de la mort de Faliero, il crut voir le sujet d'une tragédie dans cette catastrophe, et il en traça le plan. On la connaissait en France avant qu'elle fût représentée sur le théâtre de Londres, où on la joua malgré le noble lord, qui ne l'avait pas composée pour le théâtre. Ses pressentimens ne le trompèrent pas : le parterre siffla sa tragédie ; la seconde représentation fut défendue par l'autorité ⁽²⁾.

Cela n'empêcha pas les comédiens français d'admettre l'imitation servile de la pièce. Le romantique prit place un instant sur la scène française à côté des chefs-d'œuvre de nos maîtres, mais pour n'y jamais remonter. Le premier acte fut patiemment écouté, mais bientôt chaque mot, chaque vers, chaque situation excitèrent une gaieté générale ; on peut en juger par ces citations :

Avant de vous répondre,

Répondez.

Des larmes de la veuve enflez votre trésor !

C'est un homme capable

De conserver un trône et d'en renverser un.

Il vient pour *redonner* de la force au plus fort !

Enfanté par la peur, qu'il est beau ce courroux !

Bertrand veut sauver le sénateur Léoni, *qui a sucé un doux et même lait.*

Je dois être *égorgé* !

— Je n'ai pas dit cela ... — Mais je l'ai *deviné* !

De long-tems on n'avait vu chute pareille. On annonça une seconde représentation ; mais, comme à Londres, l'autorité la défendit.

(Anonyme : *Histoire critiques des théâtres de Paris pendant 1821* ; Lelong et Delauney, 1822 ; p. 69-73.)

Le Doge de Venise ou la vengeance

Drame en trois actes

Par MM. **

Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 7 novembre 1821

Faliéro, dont j'ai parlé aux Français, est pris à la même source que ce mélodrame ; ces deux pièces ne diffèrent qu'en quelques points.

Le doge furieux que Steno n'ait été condamné qu'à une peine légère, repousse loin de lui le diadème, vaine image de son pouvoir. Pendant qu'il roule dans sa tête mille projets de vengeance contre les sénateurs, un homme ensanglanté se présente à ses yeux, c'est Calendaro, commandant les travaux du port, qui vient demander justice contre un patricien qui l'a frappé. Comme dans *Faliéro*, le doge lui répond qu'il ne le peut puisqu'on refuse de la lui rendre à lui-même. Enfin il se ligue avec cet homme pour une vengeance commune et lui ordonne de revenir.

Au second acte, Dagolino, commandant des gardes du sénat, arrive dans les souterrains du palais avec Sténo dont il est la créature et qui s'enfonce dans la partie la plus écartée, au bruit que font plusieurs personnes ; ce sont les compagnons de Calendaro. Dagolino reçoit avec plaisir ce dernier qu'il croit dans les intérêts de Sténo et demande au chef des travaux quel est l'étranger qu'il doit présenter ? *C'est le doge, le doge lui-même !* Attéré [*sic*] à cette vue, Dagolino cache pourtant sa surprise, et feint même d'être dans le parti du doge qui fait part de ses projets à ceux qui l'entourent. Il

s'agit de profiter de la réunion des sénateurs, pour faire tomber leurs têtes : au moment où la cloche de Saint-Marc sonnera les conjurés devront se rendre sur la place, et frapper tous ceux qui sortiront du palais, où le doge donne une fête. Sténo se croit déjà vengé ; il s'éloigne avec Dagolino pour dénoncer le doge.

Le théâtre change, et laisse voir les jardins préparés pour la fête. Faliero éloigne son épouse de la scène d'horreur qui va se passer. Les danses commencent et sont bientôt interrompues par le bruit des armes. Le doge ne comprend rien à cela : la cloche n'a pas encore retenti. Sténo, *quoique condamné*, se présente l'épée à la main, et *l'arrête par l'ordre des Dix*. Faliéro appelle les sénateurs à son secours ; mais Sténo, après avoir dévoilé son complot, le conduit au sénat, malgré les cris de la princesse.

Le sénat assemblé ouvre le troisième acte. Les réponses du doge sont fières, insultantes. Avant d'aller aux voix, le président veut éloigner la princesse qui refuse de se séparer de son époux. Bertuccio, neveu du doge, après avoir tué Sténo, a été accablé par le nombre : on l'amène chargé de fers, ainsi que Calendaro, *qui a déjà le corps fracassé par les tortures* ; puis on les envoie au supplice : on lit au doge sa sentence de mort. Après quelques instans qui lui sont accordés pour rester avec la princesse, le shérif se présente ; le fond du théâtre s'ouvre ; l'escalier des Géants se découvre : Faliero quitte avec peine son épouse, qui s'évanouit : il monte au milieu des degrés ; on le dépouille de ses ornemens du pouvoir, et on le conduit au supplice : la princesse revient à elle, demande son époux, s'élanche sur l'escalier pour arrêter le bras du bourreau.... la tête de son époux était déjà tombée.

La pièce aurait pu réussir comme tant d'autres malgré la nullité de presque tous les personnages, si, dès les premières scènes, des phrases du dernier ridicule n'avaient commencé à égayer le parterre ; le doge disait : *Le souvenir du bonheur n'est plus un bonheur quand le souvenir du tourment est encore un tourment*. La position de ce prince rappelait à chaque instant celle du père Sournois, et, quoique historiques, les noms des personnages excitèrent le rire des spectateurs peu familiers avec l'histoire de Venise et la politique tortueuse de cette république.

Enfin, au troisième acte, lorsque montant sur l'escalier, le doge, dépouillé de sa couronne, s'écriait : *Le doge n'est plus*, un spectateur ajouta : *Amen*.

(Anonyme : *Histoire critiques des théâtres de Paris pendant 1821* ; Lelong et Delauney, 1822 ; p. 266-268.)

Marino Faliero

Mélodrame en cinq actes et en vers

Par Casimir Delavigne

Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 31 mai 1829

Le recueil auquel nous confions ces considérations rapides n'est ouvert qu'à des travaux spéciaux, qu'à des pages destinées à l'entretenir de notions nouvelles, et jeunes au moins par la forme, quand elles ne le sont plus par le fond. Il n'a pu admettre par conséquent ce genre de critique littéraire, tout nourri de faits actuels, tout vivant d'une vie d'un jour, tout fondé sur l'hypothèse d'une disgrâce que l'avenir peut réparer, ou d'un triomphe sans avenir. Cependant, en s'asseyant sur des bases plus larges et plus profondes, en cherchant à jeter ses semaines à travers les années, en se défendant les luttes ingénieuses de la polémique, et jusqu'aux plaisirs si doux de la louange, la *Revue* ne s'est pas interdit le droit de laisser quelques jalons sur son chemin hebdomadaire, quand un événement inattendu [*sic*] prête à la littérature contemporaine un aspect piquant et instructif, quand un esprit de renouvellement, qui est propre à certaines époques, modifie tout à coup les formes reçues, quand du fait vulgaire de la publication d'un livre ou de la représentation d'un ouvrage dramatique, il sort un de ces faits inaccoutumés et puissans dont les conséquences peuvent influencer long-temps sur la vie intellectuelle des peuples. L'apparition de *Marino Faliero*, drame en cinq actes et en vers sur un théâtre jusqu'ici très-secondaire, est un de ces événements ; 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.

Il y a dans ce fait deux déplacemens remarquables, le premier, celui du genre de l'auteur qui, jusqu'ici, respectueusement fidèle aux doctrines immobiles de la tragédie, semble vouloir s'en affranchir tout à coup, soit en puisant son sujet dans une source suspecte à l'ancienne école, soit en lui

imprimant une physionomie insolite, et en le soumettant à ce cortège d'accessoires que notre classicisme scénique répudie encore ; le second, celui du théâtre même où ce sujet est transporté, et qui n'a, le plus souvent, retenti que des accens frénétiques du mélodrame. Il y a là deux choses qui plaisent à l'esprit de l'époque, et qui sont par conséquent de nature à faire une profonde impression sur tout le monde ; ce sont deux émancipations, deux libertés acquises, et quel cœur ne palpite aujourd'hui à de pareilles idées ? Mais la littérature, comme la politique, ne doit pas être jugée tout-à-fait par sentiment. Les émancipations ont un jour d'éclat qui doit être suivi d'un grand nombre de jours, et ces jours ou ces résultats laissent, pendant long-temps, de grandes questions à résoudre. Ici, elles se présentent en foule, et je me garderai bien d'y toucher. Je suis placé trop loin de ce genre de débats par mes études et par mes habitudes, pour y porter quelque lumière. Si j'y reviens un jour, ce sera pour les considérer sous d'autres points de vue. On n'a pas assez dit, par exemple, que le mouvement de nos idées politiques avait dû nécessairement produire, sinon un changement total, du moins d'immenses modifications dans la constitution du drame. 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'État, 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. Il sait faire aussi des tragédies ; personne même n'en fait comme lui, les rois les plus classiques n'en auraient pas fait sans lui. 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. Vous le feriez rire aujourd'hui en lui montrant des conspirations qui s'ourdissent dans la salle du conseil, et qui se dénouent dans la salle du trône, des révolutions *intramuros* [*sic*] qui changent la destinée d'un empire, entre deux tyrans, deux confidens, deux traîtres et deux amoureux, escortés tout au plus d'une demi-douzaine de figurans à hallebarde ; une sédition romaine sans *forum*, une révolte napolitaine sans *lazzaroni*. Je le répète, le peuple veut se voir où il est, et vous ne lui persuaderiez plus qu'il était resté chez lui le jour de la disgrâce de Coriolan ou de la mort de César. Ce n'est pas la toute la question, mais une partie de la question est là.

Après ces aperçus bien incomplets quant à l'importance du sujet, mais bien longs pour le lecteur, et je sais pourquoi, arrivons au théâtre, qui nous dédommagera, cette fois, de la stérile maigreur du *proscenium*. Hâtons-nous de dire que le succès de *Marino Faliero*, un des plus mémorables du théâtre, a été aussi un des plus éclatans et des moins contestés. Je ne sais si l'administration du lieu avait recouru cette fois à l'ignoble et honteuse ressource des applaudisseurs gagés, mais elle expierait cette insulte au bon goût et à la pudeur du public, par le regret de s'être armée à ses dépens d'une précaution inutile. Les applaudisseurs étaient partout, et le silence curieux de l'attention émue suspendait seul les applaudissemens. 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.

Je ne conclus pas de là que *Marino Faliero* soit un ouvrage sans reproche ; je blesserais l'auteur lui-même en donnant à cette pièce le premier rang parmi les siennes, puisque le système général de composition qu'il a presque toujours suivi appartient à Byron, et qu'on ne pouvait pas mieux faire que de le suivre. Ce qui a révélé dans le poète un véritable progrès, c'est la partie de l'art où l'on dit depuis si long-temps qu'il est maître. C'est le style. Je connais tel admirateur et tel ami de Casimir Delavigne que l'admiration et l'amitié n'ont pas tellement prévenu qu'il ne lui restât quelquefois à désirer, à travers son éloquence fluide, et sa pompe majestueuse, et son harmonie sonore, un peu de naïveté et d'abandon. Ce n'est pas tout que de répandre à main ouverte des cascadelles de mots retentissans ; il faut que ce murmure doré de la parole ne soit pas perdu pour l'âme, et cela arrive quelquefois en vers et en prose. Dans *Marino Faliero*, le dialogue est presque toujours plein, animé, propre à la situation et aux personnages, empreint de la mollesse du courtisan, de l'énergie du conspirateur, de la dignité du doge, de la naïveté austère de l'homme du peuple ; il est quelquefois si vif, si naturel, si bien coupé comme de l'excellente prose, qu'on croirait que le romantique a passé par-là. Et voilà le style. Encore quelques efforts, et il serait débarrassé de ce placage éblouissant de descriptions qu'il ne faut pas perdre, mais qu'il ne faut pas déplacer ; qui sont délicieuses à la lecture, quand elles enrichissent un récit de peu d'intérêt, mais qui sont pénibles dans le drame, parce qu'elles brisent sous vos yeux le prisme de l'illusion, et que derrière ces iris prestigieux de la peinture déclamée, vous ne voyez qu'un écrivain habile qui fait du pittoresque à froid. Le poète n'a point de plus grand ennemi

que le périodiste aux brillans épisodes, que le phrasier aux circonlocutions ambitieuses. Le bon sens de la génération actuelle commence à faire justice de la périphrase si chère à notre dernière école dramatique, et il n'y aura bientôt plus que les mercenaires de la cabale qui oseront accueillir de leur suffrage honteux ce vers factice et faux qu'on appelle le vers à effet. Tout le monde comprend déjà que le vrai mérite du style dramatique, c'est le naturel, et il n'y a rien de moins naturel que ces phrases à prétention qui commandent le *brouhaha*, quand l'action ne demande que le développement naïf d'un sentiment. Sous ce rapport, je dois le redire encore, le style de M. Casimir Delavigne me paraît annoncer d'immenses progrès, et je me félicite de pouvoir en faire un éloge qui paraîtra probablement fort nouveau : il y a dans *Marino Faliero* peu de vers à citer, peu de ces vers qui se tiennent seuls et debout, précisément parce qu'ils ne tiennent à rien, et que la foule répète en sortant d'une représentation dramatique dont elle n'a pas pu emporter autre chose. Nul doute qu'il ne persiste à l'avenir dans cette excellente voie, qu'il ne s'enrichisse tous les jours de la perte volontaire de ce luxe si pauvre qui gâte la nature, et que son admirable talent n'arrive enfin à la plus haute expression du talent, à la simplicité. Cela n'est pas aisé quand on a derrière soi Voltaire et tout son monde ; mais le succès n'en sera que plus beau, et le premier pas est fait.

Il ne faut pas plus de temps pour raconter l'histoire de Marino Faliero, que pour dire qu'elle est trop connue pour avoir besoin d'être racontée. C'était un doge de Venise, presque octogénaire, et mari d'une jeune et belle femme. Elle avait été outragée dans un écriteau diffamatoire dont Faliero découvrit l'auteur. Il demanda vengeance, il l'obtint, et cette vengeance accordée à sa juste colère ne fut qu'une dérision plus cruelle que l'outrage. On punit l'offenseur d'une peine qui n'aurait pas lavé l'affront du dernier des gondoliers. Faliero, indigné contre le patriciat vénitien, se saisit de la première occasion venue pour exercer une vengeance plus ample. Il pénétra le mystère d'une conspiration du peuple contre les nobles, et s'en fit le chef ; il fut trahi, et mourut. 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 lui tenir compte. Fidèle à une belle tradition, il l'a transportée sur la scène comme il l'avait reçue. C'est un sujet gothique soumis aux formes de l'école grecque. On croirait que la pièce anglaise est écrite sous la dictée de l'Italien Alfieri.

J'avoue que le chaste amour de ce vieillard pour une jeune fille, pleine d'innocence et de grâce, qu'il a comme adoptée en l'épousant, soit qu'il voulût protéger son inexpérience contre les dangers d'un monde corrompu, soit qu'une tendresse toute paternelle se fût convertie en passion dans ce cœur ardent, jaloux et vindicatif, que les glaces de l'âge n'avaient pas éteint ; j'avoue que le sentiment pur de cette vierge épouse pour ce père époux, ou bien l'entraînement d'une ame toute ingénue, subjuguée par une ame de feu qui survit presque à la vie ; j'avoue que ce mariage affectueux du printemps et de l'hiver des années, de l'adolescence et de la mort, ce mélange divin de la piété filiale dans toute sa douceur, de la pudeur dans toute son ignorance, de je ne sais quel sentiment inconnu qui n'est plus pour l'un qu'une réminiscence, qui n'est encore pour l'autre qu'un instinct ; j'avoue, pour parler *classique* enfin, que ce Titon et cette Aurore du moyen-âge, si heureusement personnifiés, si puissamment tracés par Byron sur la foi de l'histoire, étaient dignes d'être inventés, et que je ne sais pourquoi on n'en veut point quand on les trouve tout faits.

Quand M. de Lavergne Champ-Laurier, commandant de Longwy, fut condamné à mort le 31 mars 1794, il était déjà vieux, exténué d'infirmités, lié par la paralysie sur les banquettes du tribunal. Sa femme avait obtenu de l'y accompagner, et de tenir, près de lui, dans ses bras, une petite fille, l'unique fruit de leur mariage. Elle se leva, chercha des yeux une femme du peuple dans l'auditoire, et lui dit : Êtes-vous mère ? — Cette bonne femme la comprit. Elle vint prendre l'enfant et l'embrassa en pleurant. Madame de Lavergne sourit et embrassa aussi son enfant. Ensuite elle le laissa aux mains de cette femme, se retourna du côté des juges, et cria : *Vive le roi*. Elle mourut une heure après avec son mari, qui s'appuya sur elle pour monter à l'échafaud, parce que son âge et sa maladie ne lui permettaient pas de marcher sans soutien. Je ne sais pas si elle avait vingt ans. Et puis, il est possible que je me trompe sur l'impression que ce fait m'a laissée, mais il me semble que le vieux répertoire des adultères tragiques ne renferme rien de plus dramatique et de plus touchant.

L'auteur du nouveau *Faliero* n'a pas adopté cette manière d'envisager le sujet. Il l'a compliqué d'un adultère, parce que la pureté d'un sentiment légitime ne passe pas pour un ressort dramatique, dans l'école à laquelle il appartient encore. Cet ange dont je parlais auparavant, il est tombé, et l'auditeur sait dès la première scène qu'il n'y a plus là qu'un homme à plaindre, un homme qui sera trop heureux d'échapper au ridicule par une mort illustre, et qui serait Georges Dandin, s'il n'était pas Faliero. Cette concession à je ne sais quel faux intérêt, à je ne sais quel jeu mal-entendu des combats du devoir et du crime, des repentirs d'une ame égarée et des remords d'une ame perdue ; cette combi-

raison, dis-je, a pu séduire un poète, mais elle tourmente le cœur du commencement à la fin, ou si peu s'en faut, que je serai obligé d'expliquer tout à l'heure cette réticence. L'indignation de Faliero contre ce *calomniateur* qui n'a fait que raconter étourdiment ce que tout le monde pouvait savoir, devient l'expression d'une méprise burlesque; il n'y a pas même ici le doute heureux de Sganarelle ; il y a un crime tout entier, un crime qui plane sur la pièce de l'exposition au dénouement, et remarquez que la destinée de Venise, qui était le monde, suspendue dans la tragédie de Byron à la juste indignation d'un souverain outragé, dépend, dans la nouvelle composition, de l'illusion comique d'un barbon trompé par sa femme. Je ne saurais trop dire, quand je suis forcé à critiquer, pour me mettre à l'abri de quelque récusation quand je viendrai à rappeler tout l'enthousiasme que m'inspirent l'auteur et ses ouvrages. Hé bien ! je le dirai sans réserve : il fallait éviter au moins de compliquer, d'aggraver, d'incriminer le crime par le crime, de le faire plus criminel que le crime. Le complice d'Hélène est un neveu, un fils adoptif, un héritier, un ami, auquel ce malheureux vieillard, qui joue sa tête et la république pour laver une insulte faite à sa femme, est près de léguer la couronne ducale et sa femme. Et c'est dans le sein de cette hospitalité prodigue, c'est dans le foyer du bienfaiteur, que s'ourdit cette intrigue plus mal placée mille fois qu'elle n'est mal conçue ! — Et c'est pour cela qu'on me dérobe cette belle image de la vertu la plus intéressante et la plus respectable, celle d'une pauvre jeune fille qui, par reconnaissance ou par sentiment, lie sa vie à celle d'un vieillard qu'elle aime, et veut mourir avec lui !...

Voyez cependant quels effets le poète a obtenus de cette donnée vicieuse et repoussante, et puis vous lui pardonnerez peut-être. Il a mis une tragédie dans sa tragédie, une tragédie neuve, tendre et passionnée. Cette conception n'en est pas meilleure, à mon avis ; mais ce qui en résulte est sublime. La rudesse d'une critique sans autorité m'autorise à exprimer ici une opinion qui n'en a pas davantage. Il n'y a nulle part, selon moi, de scène plus magnifique, et je n'excepte ni Shakespeare ni Eschyle, que celle de la dernière entrevue de Faliero et de sa femme. Cela est profond, cela est immense, cela est vu dans le cœur humain à une portée à laquelle les regards du jeune poète n'étaient pas encore parvenus. La scène de l'interrogatoire rappelle une scène inimitable de l'*Agamemnon* de de [sic] M. Lemerrier, mais elle est ici ajustée avec un art infini à une autre situation et à d'autres mœurs, et compliquée d'un artifice admirable. Le tableau du bal, l'épisode du duel, doivent avoir été saisis sous l'inspiration de *Shakespeare* et du *théâtre anglais*. Ce qui appartient à une autre inspiration, c'est le caractère défiguré de Bertram, dont Byron a tiré un si grand parti. Le hasard avait fait de ce Bertram, qui est le révélateur de la conspiration, le frère de lait d'un sénateur. Il va lui dénoncer cette conspiration pour lui sauver la vie. Voilà toute l'histoire, et que voulez-vous de plus ? Ce Jaffier de l'amitié est un assez beau personnage. S'il faut absolument des déclamations et de la haine à une certaine tragédie, il restait belle place à déclamation contre l'aristocratie infidèle à ses dupes, et les trahissant sous des caresses, et les livrant en secret au barrigel ⁽³⁾ et au bourreau, et leur retirant du pain quand elle s'enivre d'or. Notre excellent poète va tout droit s'attacher au chrétien, qui est tout ce qui reste de la société ancienne, si, comme je le pense, la noblesse n'y est plus. On s'est trompé toutefois sur cet élément de succès, car il n'est pas compris. La raison de notre temps est si adulte, que ceux qui ne croient pas n'osent plus calomnier ceux qui croient, et que vous verrez des athées qui daignent estimer un fidèle ; il y a d'ailleurs une affectation impardonnable à se saisir d'un fanatique pour en faire un lâche. On n'a jamais dit, à ma connaissance, que les chrétiens reculassent devant les tortures, et qu'ils vendissent [sic] pieusement leurs complices. Dans cette superbe scène de l'interrogatoire, dont la fin, par parenthèse, n'est pas adroitement scellée avec l'action, le chrétien est ce qu'il doit être. Comment s'est-il changé en vil délateur, si ce n'est qu'il fallait livrer cette proie à je ne sais quelle opinion qui n'est plus nulle part ? La haine de la noblesse était au moins une des pièces constitutives de l'action ; elle y rentrait par tous ses pores, comme les stupides ambitions de la démocratie qui sont parfaitement exprimées dans le rôle d'un pêcheur. Mais si le déclamateur de circonstance se met à la place du poète pour éveiller dans quelque auditeur complaisant quelque sympathie de parti, il y a de quoi désoler l'amant d'un beau génie qui s'égare à la merci d'une loge du balcon ou d'un coin de l'amphithéâtre, et qui fait un si large échange de son avenir contre le succès d'un moment si fugitif. Cet appel à l'impression éphémère des salons est ingénieux au Vaudeville, qui *s'accroît en marchant*, et ne marche qu'un jour. Elle est déplorable dans la tragédie, qui a la prétention de vivre, et qui a devant elle toute la postérité. Ce qu'il y a de plus triste, c'est que le résultat de ce sacrifice est compromis par le [sic] moindre *relâche* pour cause d'indisposition, et que ces combinaisons à la minute finissent par produire l'effet d'une lettre long-temps oubliée à la poste, qui vous annonce le mariage d'un cousin dont vous avez suivi l'autre jour l'enterrement. Au bout du compte, si

on n'a vu dans la poésie que de la popularité, passe pour être le poète de la semaine; mais celui de la semaine passée, à quoi cela mène-t-il ?

L'exécution théâtrale ne servira pas peu à entretenir, à prolonger l'immense succès de *Faliero*. Depuis le *Robert chef de brigands* de la rue Culture-Sainte-Catherine, où Baptiste aîné révéla un talent admirable, aujourd'hui trop oublié, je n'avais jamais vu de pièce mieux jouée en France. L'acteur qui est chargé du principal personnage me paraît doué d'une profonde intelligence. On sent qu'il a composé son rôle avec profondeur, et qu'il s'est initié aux secrets du poète. Les rôles accessoires sont saisis aussi avec beaucoup d'esprit et d'adresse. Mme Dorval est tout ce que la combinaison de l'auteur lui permet d'être, c'est-à-dire sublime dans l'expression des remords et du désespoir. Je ne sais comment elle aurait pu relever le caractère dramatique d'Hélène dans les premières scènes. Quand une femme perdue n'est pas entraînée vers son crime par la violence d'une passion qui se développe sous les yeux du spectateur, elle n'est qu'une femme perdue, et cela n'est pas dramatique. Le crime est *beau*, comme disait Diderot, mais il faut le voir passer à travers les péripéties d'une action bien conduite. Rejeté dans l'avant-scène, il est sale et hideux. J'entends dire que Mme Dorval n'a pas répondu à l'attente du public dans sa manière de dire le vers ; et ce reproche est heureux, parce qu'il marque un grand perfectionnement dans nos théories sur le système de la diction, sur l'art de lire et de parler. Mais je crois qu'il faut s'en prendre un peu à l'auteur, qui a écrit ce rôle patricien avec une élégance patricienne, et qui a marqué dans sa composition l'accouplement des rimes, le brisement des hémistiches et la suspension des césures. *Quand les vers vont deux à deux*, il faut les dire comme ils sont, sous peine de les dire mal. Voyez la fameuse tirade de Mahomet à Zopire⁽⁵⁾, où le premier vers de chaque distique se balance sur une virgule, et où le second s'appuie infailliblement sur un point, comme pour noter l'amble d'un cheval. La grande moitié de nos tragédies a été jetée dans ce moule intolérable, et voilà pourquoi l'oreille, au théâtre, regrette si souvent la prose. La diction de Mme Dorval est donc parfaite comme son talent. Ce n'est pas sa faute si quelques vers de son rôle sont encore empreints du défaut radical de notre vieille facture rythmique. Pour dissimuler l'artifice et la symétrie de la période, il faudrait mutiler le sens.

Le rôle le mieux écrit de l'ouvrage est sans contredit celui de ce marin qui vient initier Faliero à la conspiration. Ici le style est d'une vérité merveilleuse, et l'acteur s'est trouvé à la hauteur du style et du sujet. Ce grand comédien, c'est Gobert, dont le nom n'était connu qu'au boulevard, et qui a dû étonner ses nouveaux camarades des premiers théâtres. Ils conviendront sans doute que ce talent de mélodrame ne gâte pas trop l'ensemble d'une tragédie. Il y a plus que de l'avenir dans cette manière de créer un personnage. Il y a une puissance complète et consommée. Si j'avais entendu de l'anglais, j'aurais cru voir Macready.

J'ai déjà dit ce que je pensais de l'exécution matérielle. On ne pouvait l'obtenir plus parfaite, et cependant on n'attendait pas moins de l'intelligence active et spirituelle de M. Jousslin de la Salle, qui n'est pas coupable certainement de l'in vraisemblance criante de cette conspiration en plein air, dont le délateur livre le secret par une lâcheté bien gratuite. Je jurerais que le mot d'ordre a été entendu de toutes les gondoles du grand canal, et de tous les balcons de la Placette ; au reste, rien de plus naturel que de n'avoir pas voulu sacrifier à un intérêt d'illusion une scène superbe et une superbe décoration. 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 ?

(Charles Nodier : *Marino Faliero*, mélodrame en cinq actes et en vers, par M. Casimir Delavigne, membre de l'Académie française ; représenté le 31 mai 1829, au théâtre de la Porte Saint-Martin" ; *Revue de Paris*, t. 3, 1829 ; p. 54-64.)

Angiolina, ou la femme du doge

Drame en trois actes, mêlé de chants

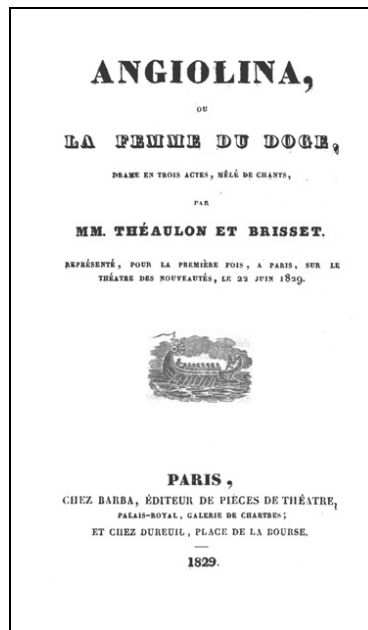
Par Emmanuel Théaulon et Mathurin-Joseph Brisset

Théâtre des Nouveautés, le 22 juin 1829

Quelques personnes avaient reproché à M. Casimir Delavigne d'avoir, dans la tragédie de *Marino Faliero*, blessé la vérité historique ; d'avoir rendu coupable l'épouse du Doge conspirateur, de lui avoir donné un amant, de l'avoir enfin jetté dans une intrigue amoureuse qui n'ajoute que bien peu d'intérêt à l'action principale. Que diront-elles en assistant à la représentation de la nouvelle pièce ?

Ses auteurs ont annoncé qu'ils avaient trouvé une vieille chronique de l'histoire de Venise, dans laquelle on racontait que l'épouse de Marino Faliero avait seule imaginé la conspiration qui fit périr le Doge. Est-ce une plaisanterie, est-ce une réalité ? Il est à croire que c'est une plaisanterie, car nous avons beau consulter nos études, nos souvenirs, nous ne trouvons rien qui ressemble à la prétendue chronique dont on a eu la complaisance de s'occuper. Une fois pour toutes, ne saurait-on cesser ces sortes de mystifications qui deviennent vraiment trop nombreuses. Mémoires, histoires, pièces de théâtres, œuvres complètes [*sic*], tout est duperie, tout est mensonge ! La littérature est dans le désordre le plus complet, et si la Bibliographie est une science difficile, importante, qui ne peut s'acquérir que par de nombreuses études, que peu de personnes possèdent parfaitement, que sera-ce dans dix ans lorsqu'il s'agira de débrouiller cet épouvantable chaos organisé par les auteurs modernes ? Ne valait-il pas mieux dire qu'avec quelques parties du fait historique, déjà traité par Byron, M. Casimir Delavigne, M. Berryer, on avait composé un roman, qu'on s'était efforcé de le rendre intéressant, et ensuite laisser au public le soin de faire la réponse. Nous autres qui ne croyons pas au récit si miraculeusement trouvé, nous parlerons donc d'*Angiolina* comme d'un roman historique à la façon de la plus grande partie des productions de Mad. de Genlis.

Au lieu de choisir son épouse parmi les jeunes héritières de la noblesse vénitienne, Marino Faliero, reconnaissant des services qui lui avaient été rendus dans une campagne par un gondolier auquel il a dû la vie, a élevé jusques à lui la jeune Angiolina, sa fille. Grâce, beauté, l'humble plébéienne possédait tout ; mais elle ne citait pas de nobles ayeux dans sa famille, et, parvenue au faite du pouvoir, Marino avait cru devoir entourer la naissance de sa compagne, et son hymen, du plus profond mystère. Il a éloigné tous les témoins qui pouvaient révéler son secret, et même l'époux de Thérésina, sœur d'Angiolina, le jaloux Bertram, ignore que sa belle-sœur est la souveraine des lieux près desquels il habite. Cependant la Dogaresse se rend quelques fois près de ce parent, qui ne soupçonne pas son rang, pour jouir des embrassemens de sa sœur ; alors elle se cache sous quelque obscur vêtement : ou, si elle reçoit Thérésina dans son palais, ce n'est qu'en la faisant arriver, jusques à elle, avec les plus grandes précautions.



Malheureusement Angiolina a refusé les vœux du séducteur le plus accrédité de Venise, de Steno, l'un des Quarante. C'est un homme dangereux, vindicatif ; il s'est promis de se venger des dédains de la Dogaresse ; et, quel est son bonheur, lorsqu'il parvient à savoir que celle qui repousse ses hommages, qui lui fait si bien sentir sa supériorité, n'est que la fille d'un gondolier ! Il a surpris la confiance de Thérésina qu'il cherche à tromper : c'est par elle qu'il possède un moyen de vengeance, et il ne tarde pas à l'employer. Au milieu d'une imposante réunion, il révèle ce que la Dogaresse voudrait cacher aux yeux de tous, et il peut jouir du spectacle d'une femme évanouie de rage et de honte, abandonnée de tous les lâches courtisans, qui, un instant avant, applaudissaient, obéissaient à tous ses caprices.

Où l'ambition, la colère peuvent-elles nous conduire ? Avide de consolations, Angiolina, sous le costume qu'elle portait dans sa jeunesse, se rend auprès de Thérésina. C'est là que le hasard la met à même de pénétrer un hardi complot à la tête duquel se trouve Bertram. Un moment, elle a été sur le point de tout faire connaître au Doge, mais Steno a redoublé ses outrages, mais on lui a fait craindre que le Doge se trouvât dans l'obligation de la répudier ; elle ne connaît plus rien, se met à la tête de la conspiration : et en ourdit la trame de manière à ce que ce soit au milieu d'une fête, que ceux qui l'ont humiliée tombent sous les poignards des assassins.

Sa fureur est trompée. La conspiration est découverte. Marino Faliero, époux trop généreux, voulant arracher sa compagne et les complices qu'elle s'est donnée à une mort honteuse et terrible, se charge de tout, s'accuse. On l'arrête, on le condamne, et quand Angiolina, que l'on a arrachée évanouie de ses bras, revient à elle et veut voler à sa défense, un voile noir, jeté sur la statue du Doge, annonce que Venise est vengée..... Elle tombe morte auprès de l'image de son époux.

Le succès de ce drame mêlé de chants a été complet ; on a accueilli par des bravos les noms de MM. Théaulon et Brisset, mais ces messieurs avaient d'avance rendu les éloges qu'on pouvait leur accorder, à Mme Albert, sur laquelle reposait le sort de l'ouvrage ; à M. Cicéri, qui a fait de magnifiques décorations. Nous sommes les échos de tous les journaux, en parlant du succès qu'a obtenu Mme Albert. Quant à M. Cicéri, son admirable tableau de la mer, cette vue de Venise, sortant au lever du soleil, des brouillards qui couvrent la surface des flots, ne peut qu'ajouter à la réputation qu'il s'est acquise depuis long-temps, par le grand nombre de productions remarquables que l'on doit à ses pinceaux. Les avis sont partagés sur le mérite littéraire d'*Angiolina* ; nous ne nous mêlerons pas de la discussion. Le théâtre des Nouveautés a besoin d'un succès, et nous tenons trop à ce qu'il se soutienne, pour ne pas nous charger uniquement de parler des chances de vogue que peut renfermer le nouvel ouvrage. Il en a beaucoup, et nous serions surpris qu'il n'attirât pas la foule pendant long-temps.

(Anonyme : "Théâtre des Nouveautés. Angiolina, ou l'Épouse [*sic*] du Doge" ; *Journal des comédiens*, n°25, 25 juin 1829 ; p. 5-6.)

Werner

Tragédie de lord Byron

Adaptée et interprétée par Charles Macready

Salle Ventadour, le 1^{er} janvier 1845

C'est une étrange pièce que cette tragédie de lord Byron, et, nous qui l'avions lue seulement, nous n'aurions jamais pensé qu'elle pût être représentée ; car la France, si téméraire d'ailleurs, est, en fait de théâtre, d'une timidité dont rien n'approche. De combien de belles choses nous a privés cette prétendue science des planches, dont les vaudevillistes croient avoir seuls le secret ! Et pourtant, tout ce qui semblerait impossible à ce point de vue étroit s'exécute avec une facilité et un succès surprenants. Aucun directeur de théâtre à Paris n'admettrait la plupart des chefs-d'œuvre étrangers. Cette persuasion qu'on doit toujours entrer et sortir d'une certaine manière, passée des directeurs au public et, par contre-coup, aux auteurs, nous prive de bien vives jouissances scéniques.

Dans la salle la plus nue d'un vieux château délabré où n'habitent plus guère que les rats, les chauves-souris et un vieil intendant imbécile, s'est abrité un pauvre diable d'apparence inquiète et chétive, accompagné d'une femme jolie encore et dont la beauté ne demanderait qu'un rayon de soleil pour reflurir. Le mari relève de maladie et voudrait quitter ce lieu, dont le séjour ne lui paraît pas sûr, car il est poursuivi par un ennemi acharné et puissant, le comte de Stralenheim ; mais l'Oder est débordé et couvre au loin les campagnes de ses flots jaunâtres ; les communications avec l'autre rive sont interrompues, et chaque instant de retard rapproche la victime de son persécuteur, qui convoite le riche héritage des comtes de Siegendorf, dont Werner est le descendant légitime quoique contesté.

Un grand tumulte se fait entendre dans la demeure abandonnée ; les valets vont et viennent ; il s'agit d'un grand seigneur qui a failli se noyer en essayant de traverser l'Oder, malgré les représentations, avec cinq chevaux de poste, deux singes, un caniche et un valet de chambre. Sa Seigneurie a été retirée de l'eau à travers la portière de sa voiture, tout juste à temps, par deux gaillards intrépides et vigoureux. L'intendant Idenstein s'empresse et se hâte, avec une servilité obséquieuse, de faire transporter Sa Seigneurie dans une chambre qui, pour être un peu humide, l'est, à coup sûr, beaucoup moins que l'endroit d'où elle sort. Quelqu'un qui ne viendrait pas de se noyer courrait

risque de s'y enrhummer ; mais, comparativement, c'est un lieu fort sec. Le comte peut avoir besoin d'un lit ou d'une fosse ; les deux sont préparés, car maître Idenstein est un homme de précaution. Stralenheim, bien qu'il ait avalé assez d'eau pour faire crever deux paysans, se remet de son accident, — ces nobles ont la vie si dure ! — et commence par être ingrat envers le brave Hongrois Gabor, qui se repent de ne pas l'avoir laissé au fond de l'Oder, ou, du moins, d'avoir aidé Ulric à l'en tirer. « Comment, dit Idenstein dans la naïve stupidité de son égoïsme, l'avez-vous sauvé, ne le connaissant pas ? — On ne sauve que les gens qu'on ne connaît pas », répond Gabor avec cette âpre humeur qui n'abandonne jamais lord Byron. Ulric n'est autre que le fils de Werner ; il a reconnu, dans l'homme qu'il a sauvé des flots, Stralenheim, son mortel ennemi, et se repent d'avoir cédé à ce mouvement généreux ; mais il profitera des relations que cet accident ne peut manquer de faire naître, pour réparer sa maladresse.

Werner, qui inquiète autant Stralenheim que Stralenheim l'inquiète, n'a d'autre idée que de fuir ; mais il n'a pas d'argent, et son fils ne paraît guère mieux en fonds que lui. — Une pensée coupable lui vient à l'esprit. — En parcourant tous les recoins du vieux manoir, il a découvert un long et ténébreux passage qui mène à l'appartement où Idenstein a logé le comte ; il s'y engage ; et, profilant du sommeil de Stralenheim, il vole une poignée d'or éparpillée sur la table et s'en retourne, sans avoir accompli la pensée qui lui était venue de poignarder le comte. Mais cette pensée du père, le fils l'exécute ; et c'est encore ce pauvre diable de Hongrois, d'abord accusé de vol, qui endosse le meurtre. Werner fuit au moyen d'une bague de brillants qu'Ulric lui donne, et qu'il remet à Idenstein, car c'est de l'or, et non une bague, qu'on a volé. — Le dénouement de tout cela est que Werner rentre dans l'héritage des comtes de Siegendorf, et veut faire épouser à Ulric Ida Stralenheim par manière d'expiation. À la fin, tout se découvre : Gabor prouve qu'Ulric est le meurtrier de Stralenheim et qu'il commande les bandits qui infestent les forêts de la Lusace.

Comme vous le voyez, la fable n'est pas très-compiquée ; mais ce qui est admirable, c'est la fermeté mâle du style, l'incisive ironie du sarcasme, l'étude profonde du cœur humain : ce Stralenheim, qui, à peine séché de sa noyade, veut faire passer le fleuve à de pauvres diables grelottants, pour quelque projet qu'il a en tête, n'imaginant pas qu'un manant puisse tenir à sa vie quand on la lui paye ; cet Ulric, esprit froid, courage indomptable, qui accable de son mépris respectueux et glacé un père qui n'a pas eu l'énergie du crime et a volé, quand il pouvait tuer ; cette Joséphine si tendre et si dévouée ; cette Ida si naïve ; cet Idenstein si rampant ; ce Gabor si brave et si loyal dans sa brusquerie d'aventurier ; tout cela est peint de main de maître, avec cette touche large et sombre, ces éclairs sinistres, cette cruauté calme qui caractérisent le chef de l'école satanique. — Une chose curieuse, c'est la rage concentrée avec laquelle lord Byron, pair d'Angleterre, aristocrate lui-même et tenant fort à ses titres, parle des nobles tout le long de la pièce. Quelle plaisanterie amère ! quelle gaieté implacable ! comme il fait ressortir leur mobilité inquiète, leurs engouements puérils, leurs défiances injurieuses, leur infatuation d'eux-mêmes, leur sécheresse d'âme et leur dédain de l'espèce humaine ! Il les connaissait, on le voit. Mais comme aussi, en esprit impartial, il peint dans Idenstein la plate servilité, la bassesse avide des classes inférieures ! Après cela, soyez donc philanthrope !

Macready a représenté le rôle de Werner, qui est un de ses plus beaux, avec une intimité d'étude, une variété de nuances très-remarquables ; pourtant, il est à croire que cette pièce, toute d'analyse et de style, fera un moindre effet sur des spectateurs français qu'une tragédie de Shakspeare, où, à la beauté des détails se joint une action si clairement dessinée, qu'elle se comprend comme une pantomime.

(Théophile Gautier : *L'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 4^{ème} série ; Hetzel, 1859 ; p. 13-15.)

Sardanapale

Tragédie en cinq actes, en vers

Par Louis Lefèvre

Théâtre de l'Odéon, le 2 mai 1844

Non certes, il ne sera pas dit que le sang de Nemrod et de Sémiramis se perdra dans la terre sans faire pousser et fleurir sa petite tragédie ; non, l'histoire d'un empire de treize siècles ne finira pas comme un conte de berger. Sardanapale dort sur son trône de fleurs sans épines, réveillons-le ; il énerve ses forces dans des fatigues qui ne donnent ni la santé, comme fait la chasse, ni la gloire,

comme fait la guerre, réveillons-le. Mais par quel bruit le tirer de sa léthargie honteuse ? Il nous faudrait le bruit du tonnerre, ou tout au moins l'avalanche sonore de deux ou trois mille vers alexandrins.

Pendant que nous parlons ainsi, le luth et la lyre, et la douce voix des femmes se font entendre dans le lointain. Le monarque de toute la terre connue a déposé sur son lit de repos, la couronne trop lourde pour son front, cet *homme-reine* ne songe qu'à la fête et aux plaisirs ; quand viendra minuit, il veut que ses courtisans et ses femmes l'attendent sur l'Euphrate ; de toutes ses femmes la plus aimée, c'est Myrrha ; de tous ses courtisans, le plus dévoué c'est Salemènes, son beau-frère. — Salemènes est un grand politique, il voudrait que Sardanapale devînt enfin un roi. — À quoi bon ? répond le prince, mes sujets sont heureux, ils vivent dans l'abondance. — Et la gloire ? dit Salemènes ! — Prends-y garde, répond Sardanapale ; si je me mets à vouloir de la gloire, je ferai comme Sémiramis, et je vous mènerai au bord du Gange. Elle nous a donné la Perse, la Médie et la Bactriane, à la bonne heure ; mais ces royaumes qu'elle a pris, je les gouverne. Nous avons un autre conquérant, il est vrai, un certain Bacchus, qui a dompté l'Inde ; mais ce Bacchus, je l'aime et je l'honore. Holà ! mon échanson, apporte-moi, pleine jusqu'aux bords, la coupe de Nemrod ! Voilà comme j'aime ce Bacchus, voilà pourquoi je l'admire ; conquérant, à peine s'il a laissé le bruit de la gloire ; mais le premier il a pressé le fruit de la vigne pour en tirer cette divine liqueur ! Oui, vraiment, Bacchus est dieu ! Il donne au cœur son courage, il rend la jeunesse au vieillard ; je bois à lui ! — Laisse-moi donc être roi à ma guise. Il est vrai que je suis le mari de ta sœur, mais je l'ai épousée parce qu'il faut qu'un roi se marie. Il est vrai que je ne mènerai pas mes sujets à la bataille, mais le sang versé me fait horreur. Sémiramis mon aïeule a renversé vingt cités : compte donc celles que j'ai fondées ; il en est deux que j'ai bâties en dix jours, on ne les brûlerait pas en six mois, et sur le front de ces cités de mon caprice, moi-même j'ai écrit ces vers : « *Chantez, buvez, aimez ! le reste ne vaut pas une chiquenaude !* » Voilà ce que j'appelle être roi. — Quant à être Dieu plus tard, comme l'ont été mes ancêtres, le vrai Dieu qui dévore le Dieu dans le tombeau. Et puis comment résister à mes instincts, les instincts d'un homme qui n'a rien de divin ? Laisse-moi donc en repos dans Ninive ; laisse-moi vivre à la façon d'un tout-puissant qui ne songe qu'au plaisir ; et cependant viens avec moi, sur l'Euphrate, viens ; les coupes sont remplies, les roses sont tressées en couronnes. Laissons-là ces propos de guerre, et même laissons-là notre épée. Que m'importe l'estime de la foule ? J'aime mieux le sourire de ma maîtresse. Ainsi il parle. Cependant Myrrha, la maîtresse du Roi, n'est pas moins jalouse de la gloire de son maître que Salemènes son beau-frère. Elle agit comme Agnès Sorel, et elle parle comme elle ; mais lui il répond à peu près comme l'amant d'Agnès. — Je déteste la guerre et les guerriers ; je ne veux pas que l'on me craigne, mais bien que l'on m'aime. Allons ! Myrrha, trêve aux conseils, viens sur l'Euphrate. On m'a dit qu'un grand danger me menaçait à cette fête, et j'y cours. À demain les affaires ! et si enfin il faut que je me conduise en roi, tu verras quel monarque la nécessité fera de Sardanapale. Je veux être roi comme Baal, comme Nemrod et Sémiramis. Ainsi il parle. Il ressemble un peu à un écolier en vacances, à un fou qui sort de sa cellule, et Myrrha le suit, quelque peu honteuse de l'aimer autant que s'il était un héros.

Au second acte, voici le traître Belèse, et il semble chercher dans le ciel la dernière heure de l'empire d'Assyrie. Peu à peu la nuit tombe du ciel étoilé, c'est l'heure que les conjurés ont choisie pour décider du sort de Sardanapale ; mais Sardanapale n'a pas attendu l'heure de minuit pour être déjà chancelant sous l'ivresse, et plus il est ivre, plus il fait d'héroïsme, plus il dit de folies. Ainsi il pourrait s'emparer, à l'instant même, de tous les conspirateurs, mais il les laisse partir ; il pourrait mettre Belèse à la raison, il lui rend son épée ; il faut convenir que ce Belèse est un fier gueux de ne pas être touché de la clémence d'un si bon prince. — Belèse ne sait pas gré à Sardanapale de sa clémence : s'il pardonne, c'est pour se mieux abandonner à la joie. — En vain le ciel se couvre de nuages, en vain la tempête éclate et tonne, raison de plus si l'orage éclate en dehors pour qu'on s'amuse en dedans du palais.

Aussi bien la fête commence ; elle est tout aussi splendide qu'on peut la faire à l'Odéon. Un rideau vert, des enfants qui dansent, une chanteuse qui s'appelle tout bonnement Garcia, et la coupe de Nemrod pleine jusqu'au bord. Ce Sardanapale est bien le plus grand buveur de toute l'Assyrie. « C'est ici, s'écrie-t-il, que je vois mon vrai royaume ! Les yeux brillants, un visage heureux et la joie dans tout ce qui m'entoure, voilà mon règne. » Plus la foudre gronde et plus le monarque se trouve en belle humeur. Cependant la fête est troublée par les conspirateurs, et Sardanapale n'en perd pas un coup de vin. À la fin cependant il demande ses armes, — mais point de bouclier, le bouclier est trop lourd ! Donnez-lui son épée, amenez-lui son cheval ; son casque est trop lourd, autant porter le Caucase, il ira tête nue... Mais cependant notre roi veut se regarder au miroir ; ainsi faisait l'empe-

reur Othon avant d'aller à la bataille. Adieu, Myrrha ! — Et il sort. — Va combattre et vaincre, dit Myrrha, je mourrai si tu meurs. Cependant Sardanapale donne l'exemple à son armée ; longtemps la bataille est incertaine ; mais enfin la révolte est la plus forte. Bientôt je vous annonce la perte d'un royaume et d'une race de treize siècles ; adieu race royale de l'Assyrie ! adieu fils de Nemrod-le-Chasseur ! — Ô bonheur ! tout est sauvé ; le traître Belèse est désarmé par Sardanapale. De plus belle Sardanapale se précipite sur ses ennemis, suivi qu'il est par sa fidèle Myrrha ; tout fuit devant elle et devant lui. Bref, la bataille est complètement gagnée et le roi demande... de l'eau ! À ce mot : De l'eau ! toute la cour est émue, et elle se demande si le roi est dans son bon sens ? Sardanapale boit de l'eau ! Eh ! eh ! trop heureux le drame, trop heureuse la tragédie où l'on trouve de l'eau à boire.

Mais hélas ! cette fièvre ne dure guère ! Roi un instant dans la mêlée, le puissant monarque redevient bien vite l'efféminé de tout à l'heure. Que voulez-vous ? c'est la faute de Myrrha ! Elle était si belle dans cette bataille : ses yeux noirs brillaient à travers ses longs cheveux, sa voix dominait le tumulte, son bras était plus brillant encore que l'épée qu'elle tenait à la main.

Dans la double chaleur du combat, Sardanapale a reçu une blessure dont il s'est peu inquiété tout d'abord. — Il dort. — Son sommeil est agité. — Sur cette tête assoupie, Myrrha peut lire quelques unes des souffrances de son amant. — Le roi a fait un mauvais rêve : il se promenait tout à l'heure, en songe, dans les tombeaux de sa famille. — On l'avait invité à un festin, et naturellement il s'y était rendu. Mais horreur ! il a été reçu par un hôte étranger, au visage sombre et terrible ! Pour comble d'épouvante, cet hôte refuse de porter ses lèvres à la coupe remplie. — Il était à la droite du roi. — À la gauche du roi se tenait un autre fantôme aux cheveux gris, aux traits ridés, la main sanglante, — et dans sa coupe bouillonnait du sang. — Ce songe est un peu long. L'Odéon nous en a fait grâce ou à peu près, pourtant ce songe n'est pas un vain songe, il est sorti par la porte de corne. En effet, Sardanapale voit revenir sa femme, la reine elle-même, Zarina ! Cette épouse tendre, autant qu'outragée, Sardanapale la reçoit à bras ouverts. Il se met à l'aimer de plus belle, et cependant il aime Myrrha plus que jamais ; Myrrha, aussi dévouée que Zarina, et qui a sur la reine le grand avantage de n'être pas la femme du roi. — Ici, le trône est en danger de nouveau, les ennemis, si complètement battus, sont revenus plus nombreux que jamais ; c'est une bataille à recommencer.

Acte cinquième. — Myrrha est à son balcon occupée à voir venir le jour, Sardanapale est à se battre contre les rebelles, Belèse est tué pour la seconde ou pour la troisième fois... c'est encore une fausse joie qu'on nous donne. Celui qui est tué c'est le vaillant Salemènes, il porte encore dans le flanc la javeline qui l'a frappé ; il va mourir, mais auparavant il voudrait savoir des nouvelles de son roi... Le roi a perdu sa dernière bataille, il est au désespoir, et maintenant il doit regretter fort ses fanfaronnades du premier acte. À cette nouvelle Salemènes expire. Zamès, Atalda, Pania, tous les capitaines assyriens ont été tués ; les soldats privés de leurs chefs sont maintenant sans courage, le fleuve même, comme s'il était d'intelligence avec l'ennemi, a brisé les remparts ; à cette heure Sardanapale n'a plus qu'à mourir. Rien n'est plus simple. — Entassez dans le palais un vaste bûcher, placez au-dessus du bûcher l'encens et la myrrhe. — Le prince est obéi ; la flamme brille déjà ; alors arrive Myrrha pour mourir avec son amant, et voilà que l'incendie s'empare de ce palais qui contient les trésors, les armes, les annales, les dépouilles des rois de l'Assyrie. La flamme du bûcher de Sardanapale s'élève et brille tout au loin comme une clarté salutaire qui doit enseigner aux rois à venir le mépris des voluptés. Fidèle jusqu'à la fin à la passion de sa vie, Sardanapale vide une dernière coupe en l'honneur de Myrrha, il donne un dernier baiser à sa maîtresse, un dernier regret à l'Assyrie. « Je t'aimais, terre de mes pères, bien plus parce que tu étais ma patrie que mon royaume ! » La flamme monte, et l'instant d'après elle a dévoré... un empire !

Telle est la tragédie de lord Byron ; vous comprenez bien que lorsque je peux analyser l'œuvre originale, je n'irai pas perdre mon temps à vous dire comment est faite la copie ; mieux vaut ramasser dans le poème de Byron quelques unes de ces belles images d'une espèce si nouvelle et dont l'effet est imprévu, que de courir après de longs vers efflanqués qui se laissent prendre tout de suite et qui n'y mettent pas de coquetterie. Mais que l'on s'attache au poème de lord Byron ou à la traduction qu'en a faite l'autre soir M. Lefèvre, il est impossible de trouver là les éléments d'une tragédie. L'admiration sans fin et sans cesse n'est pas un élément dramatique. Ce héros pris de vin n'a rien qui nous plaise ; et enfin même cette couleur orientale n'est pas faite pour nous charmer au théâtre. C'est choisir vos personnages trop loin de nous ; et d'ailleurs, de quel droit ? Vous voulez les faire agir et parler, vous ne savez pas même pas comment ils s'habillaient. Quand lord Byron donnait à ces poèmes la forme du dialogue, c'est qu'il voulait en finir bien vite avec l'idée qui le poussait ; et d'ailleurs cette petite contrefaçon dramatique le dispensait d'ordinaire de prodiguer les trésors de sa poésie. Dans un poème raconté, il faut en effet plus d'efforts et plus de style que dans une œuvre où vous conservez le

droit de dire en prose, *le théâtre représente le palais de Sardanapale*. Bref, cette tragédie de Byron n'a jamais été une tragédie, et M. Lefèvre a commis une grande maladresse quand il s'est avisé de prendre au sérieux ces cinq actes d'une longue déclamation. Au moins si la beauté de la forme, si l'éclat poétique, si les corrections faites au poème original faisaient excuser la hardiesse de l'auteur, encore pourrait-on prendre sa défense, mais son vers est froid, terne, languissant, bien que très correct, et les changemens qu'il a faits à la pièce sont malhabiles. Le beau mérite, en effet, de faire de Myrrha la belle Grecque une fille juive moitié galante et moitié missionnaire, qui, d'un bout à l'autre de la pièce, et pour le convertir, prédit la venue du Messie à ce brave Sardanapale qui ne s'en inquiète guère. Quant à la pompe du spectacle, Dieu merci, elle est nulle, et encore fera-t-on bien de faire disparaître ces malheureuses petites filles qui dansent à se casser le cou, et cette grande personne qui chante à se déchirer les oreilles, sauf ensuite à moins lésiner sur l'incendie final ; en effet, nous n'aurions jamais cru que la résine fût renchérie à ce point-là.

[...]
 (J.J. [Jules Janin] : "La semaine dramatique. *Sardanapale*. — *Louise de Lignerolles*. — Mme Volnys. Mlle Judith. — *Zélia la Danseuse*. — Mlle Taglioni" ; *Journal des débats politiques et littéraires* ; 6 mai 1844, p. 1-2.)



On a beaucoup calomnié Sardanapale, que Villon appelle, dans son jargon gothique, le preux chevalier Sardina. Les historiens l'ont toujours pris sur le ton rogue avec les empereurs qui se lavaient les mains et se faisaient servir plus de trois plats à leur dîner. Ils en ont fait des monstres abominables. Malheureusement, la postérité a cru sur parole ces rétheurs [*sic*] hyperboliques, et de fort aimables garçons, très-artistes, très-spirituels, ont passé pour des tigres et des crocodiles couronnés.

Sardanapale a été l'un des plus maltraités ; on lui reproche ses bains parfumés, ses flacons d'essence, ses robes de byssus ⁽⁴⁾ teintes trois fois, ses colliers de perles et ses miroirs d'acier fondu, comme des crimes impardonnables. C'était un jeune homme beau, élégant, ingénieux, délicat, aimant le faste, le luxe, les arts, l'or, le marbre, la pourpre, tout ce qui brille noblement, tout ce qui, par son éclat, symbolise la puissance et le bonheur !

En général, on n'admire que les gens qui se nourrissent mal, et il y a bien des philosophes qui n'ont d'autre titre à la gloire que d'avoir mangé pendant longtemps des racines crues et des lapins cuits à l'eau. Dès que l'on préfère une table bien garnie à du pain mêlé de cendre, on passe pour un être abruti, dégradé, et les moralistes font des tirades sur vos menus : celui-ci vous accuse de langues de perroquets ; celui-là, de laitances ⁽⁵⁾ de murène ; cet autre, de foies de phénicoptère ⁽⁶⁾. Vous voulez faire accommoder un turbot, un poète fait là-dessus une satire, et vous êtes un empereur perdu.

Lord Byron, qui était un dandy accoutumé à bien vivre, n'a pas envisagé Sardanapale sous ce côté bourgeois et déclamatoire ; il en a fait un prince oriental un peu efféminé, non par lâcheté, mais par raffinement. Il préfère les soupers de la volupté aux clameurs de la guerre ; la brutale destruction, le carnage grossier lui répugnent ; il ne trouve pas que la renommée vaille les hécatombes humaines qu'on lui sacrifie. La cuisine sanglante de la gloire révolte la délicatesse de ses sens : il aime mieux la pourpre du vin que celle du sang. Et, s'il ne rend pas son peuple illustre, au moins il le rendra heureux, et l'on ne verra pas les rues de Ninive peuplées de boiteux, de manchots et de tous ces débris humains que les conquérants sèment sur leur passage. Myrrha, la fière esclave grecque, tout en déplorant ce qu'elle nomme sa faiblesse, ne peut s'empêcher d'aimer ce jeune et beau voluptueux.

Et quelle belle fin — car, s'il craignait la fatigue, il ne craignait pas la mort — que celle de Sardanapale ! — Entre autres mérites, elle a celui d'avoir inspiré à M. Eugène Delacroix un de ses plus magnifiques tableaux ! Mourir dans sa jeunesse, dans sa beauté ! emporter avec soi dans une tombe enflammée tout ce qui vous accompagnait à travers la vie : les éléphants aux trompes cerclées d'or ; les cavales à la croupe tigrée, à la crinière folle ; les vases myrrhins ⁽⁷⁾ ; les tapis persiques ; les esclaves de toutes couleurs ; les Égyptiennes au profil de sphinx, au pagne étroit et bariolé ; les Nubiennes, noires comme la nuit ; les Grecques d'Ionie, blondes comme le jour ; et serrer sur son cœur, dans le tourbillon de feu et de fumée, la belle préférée, la Myrrha hautaine et superbe, dont la cendre se mêlera à la vôtre ! C'est le plus splendide trépas qu'on puisse imaginer ! Faire disparaître avec soi toutes les formes qui ont occupé vos yeux, tout ce qu'on a aimé, tout ce qu'on a possédé, surtout quand le sacrifice est accepté des victimes ! Certes, si quelqu'un a dû mourir tranquille et l'esprit en repos, c'est Sardanapale ! car ce qu'il y a de cruel dans la mort, ce n'est pas de quitter la

terre, c'est d'y laisser les autres. Quelle rage pour un amant jaloux de mourir en laissant vivante une maîtresse adorée !

Le sujet de *Sardanapale* est plus propre à l'opéra qu'à la tragédie. La pièce de lord Byron, malgré les incontestables beautés dont elle brille, a eu fort peu de succès au théâtre de Drury-Lane. Une semblable donnée exige des chœurs, une immense mise en scène, des décorations dans le goût des gravures de Martynn⁽⁸⁾ ; sans quoi, malgré toute la pompe du style, une portion du sujet ne sort pas. — Il est singulier qu'aucune tentative lyrique n'ait été faite dans ce sens. Rendu avec les moyens dont dispose l'Académie royale de musique et de danse, le dénouement serait un des plus beaux spectacles qui puissent terminer un drame.

Quant à la tragédie de M. Lefèvre, dont les rares incidents sont empruntés à celle de lord Byron, tout ce que nous pouvons dire en sa faveur, c'est que nous y avons survécu ! D'autres spectateurs ont aussi donné à la fin quelques signes de vie ; mais les malheureux n'avaient plus que le souffle !

Un mot à Bouchet, qui représentait Sardanapale : il nous semble que son costume était un peu sévère et sa figure bien farouchement barbue pour donner l'idée d'un prince qui passait les jours à aller au milieu de ses concubines, fardé comme elles, et vêtu de telle sorte, que rien, dit-on, ne le distinguait des femmes. — Mais, bah ! qu'est-ce que la couleur locale ? M. Lefèvre s'en est bien occupé lui-même en écrivant sa tragédie !

(Théophile Gautier : *L'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 4^{ème} série ; Hetzel, 1859 ; p. 184-187.)



Les théâtres sont d'une indigence et d'une stérilité sans égale ; il y a longtemps qu'ils n'avaient mis le public à un pareil régime de famine ; depuis deux mois, le feuilleton dramatique n'a certainement pas rencontré deux pièces dignes seulement d'une mention et d'un coup d'œil. Quelques chétifs vaudevilles, voilà tout ce que le ciel lui a envoyé pour sa consommation ; il faut excepter cependant la *Jane Grey* de M. Alexandre Soumet, œuvre sérieuse et poétique qui a rompu un instant cette monotonie de vaine pâture ; faut-il faire aussi une exception pour le *Sardanapale* de M. Lefèvre ? Certes, *Sardanapale* semble, à la première vue, mériter qu'on en parle avec ménagement et avec respect ; d'abord *Sardanapale* est une tragédie en cinq actes, ni plus ni moins, et tout le monde sait qu'une tragédie en cinq actes n'est pas le moins du monde une chose plaisante ; en second lieu, l'auteur, M. Lefèvre, est un homme qui a l'air de se prendre parfaitement au sérieux ; or le bon goût consiste, sinon la franchise, à faire croire aux gens qu'on est de leur propre avis sur eux-mêmes, et qu'on les accepte pour ce qu'ils s'estiment. Nous déclarons donc positivement que M. Lefèvre est un auteur tragique des plus respectables, et *Sardanapale* une tragédie très-grave et très-capable de vous ôter l'envie de vous divertir. Quant à être une bonne tragédie, c'est autre chose ; et dût M. Lefèvre jouer avec nous le rôle qu'Oronte joue avec le Misanthrope, et ne pas être complètement de notre avis, nous soutiendrons, morbleu ! que sa tragédie n'est pas bonne et que ses vers sont comme sa tragédie ; nous ne pousserons pas, toutefois, l'affaire jusqu'où la pousse Alceste. M. Lefèvre peut donc se dispenser de se faire pendre ; car, bien que ses vers soient mauvais, nous ne le croyons pas pendable pour les avoir faits.

La tragédie de M. Lefèvre débute de la façon la plus ordinaire et comme tant de vieilles tragédies, c'est-à-dire par deux traîtres et une conspiration ; ces deux traîtres sont, d'une part, le prêtre Belesès ; de l'autre, Arbace le guerrier ; quant au complot dont ils sont les meneurs secrets et les chefs, il a pour but de jeter Sardanapale à bas de son trône et de s'y mettre à sa place.

Sardanapale n'est pas homme à se douter du piège qu'on lui tend ni du tour qu'on va lui jouer ; il a bien autre chose à faire, vraiment ! Une fête sur l'Euphrate, un souper fin, des esclaves charmantes, du vin fumeux dans les coupes brûlantes, le luxe, la mollesse, le plaisir, l'insouciance, voilà les seuls travaux de Sardanapale. M. Lefèvre l'a pris tel que les annales assyriennes le lui donnent, avec l'aide de Diodore de Sicile et de ce bon Rollin.

Le voluptueux serait donc détrôné du premier coup par le traître Arbace et l'infâme Belesès, si l'honnête Salemènes et Zara la Juive ne veillaient sur lui et ne dépistaient la conspiration d'une lieue à la ronde. Zara aime Sardanapale, et c'est là une raison suffisante pour expliquer sa perspicacité et sa clairvoyance. De son côté, Salemènes professe un royalisme ardent, ce qui justifie son dévouement pour Sardanapale, le seigneur et maître du royaume.



(Second-Théâtre-Français. — *Sardanapale*, scène du 3^e acte : Sardanapale, M. Bouchet ; Salemènes, M. Rouvière ; Belèsès, M. Rey ; Arbace, M. Achille ; Pirnia, M. Vorbel ; Zara, Mlle Maxime ; Saphira, Mlle Garcia.

« Prenez garde, sire, dit Salemènes ; ces gens-là en veulent à votre couronne et à votre vie ! — faites attention, Majesté, ajoute Zara ; ces polissons s'apprêtent à vous en faire voir de cruelles ! » Mais Sardanapale ne s'émeut pas plus de ses propres dangers que s'il s'agissait des affaires du voisin. Que dis-je ! le prévoyant Salemènes fait arrêter préventivement Belèsès et Arbace, et Sardanapale le débonnaire donne immédiatement l'ordre de les remettre en liberté. Et aussi qu'arrive-t-il ? Mes deux scélérats lèvent l'étendard de la révolte (vieux style) et attaquent le palais.

Cependant que fait Sardanapale ? Retiré dans un lieu de plaisance sur l'Euphrate, il boit, mange et fait l'amour conformément à sa devise ; son échanton remplit sa coupe ; ses esclaves sourient de leurs plus voluptueux sourires et dansent à son profit des danses assyriennes qui ne sont pas sans analogie avec la polka. Il y a parmi ces complaisantes bayadères une certaine brune d'Assyrie qui laisse dénouer complaisamment sa ceinture par le roi, trait de bonne volonté qui excite la jalousie de Zara et l'oblige à faire les gros yeux à Sardanapale.

« Aux armes ! crie un esclave, Belesès est là, et Arbace aussi ! Défendez-vous, sire ! — Diable ! dit Sardanapale, ceci me contrarie. J'aimerais mieux rire et boire et narguer le chagrin. » Enfin il se décide, prend son casque et son bouclier, et part pour la bataille ; il se bat, pardieu, comme un lion. Le ciel d'abord récompense sa bravoure : Arbace et Belesès sont mis en déroute, et Sardanapale recommence sa bonne vie de membre du caveau de Ninive et de Babylone. Zara, qui a sur le cœur la ceinture dénouée, Zara, qui pense après tout qu'une Juive un peu comme il faut ne doit pas permettre qu'on lui fasse *des traits*⁽⁹⁾, Zara, dans un violent accès de jalousie, est sur le point de tuer Sardanapale ; mais le poignard lui tombe des mains au moment de frapper.

Non seulement Zara n'assassine pas Sardanapale, — qu'elle en reçoive mon sincère compliment, — mais elle finit par lui sauver la vie. Voici comment : Arbace et Belesès sont incorrigibles et reviennent à la charge. Dans ce second combat, Sardanapale est complètement vaincu ; un peu plus, il était tué, si Zara n'avait détourné le fer ; mais, comme on dit en Assyrie, Sardanapale n'a fait que reculer pour mieux sauter ; Belesès et Arbace, en effet, vont s'emparer de sa personne. pour leur échapper, Sardanapale fait préparer ce fameux bûcher dont vous avez sans doute entendu parler, et s'y jette tout vif avec Zara, non sans avoir pleuré ses péchés passés, demandé pardon au Dieu des Juifs, ce qui n'est pas sans originalité, et dit une espèce de *meâ culpâ*, trait rare pour Sardanapale.

Je ne nommerai pas Byron à côté de M. Lefèvre, comme l'ont fait tous les critiques de lundi dernier : Byron, en effet, a composé un *Sardanapale* étincelant de poésie ; le *Sardanapale* de M. Lefèvre est de la prose incorrecte et rimée. Quelle analogie y a-t-il donc entre les deux ouvrages ? la similitude des faits ? Mais que sont les faits quand la forme et le style sont si complètement dissemblables ?

Pour ne parler que de M. Lefèvre, nous sommes, en bonne conscience, contraint de lui dire que les scènes de mélodrame ne constituent pas un intérêt tragique ni une œuvre tragique, pas plus que ses

alexandrins alignés tant bien que mal, et remarquables surtout par l'impropriété des mots, ne sont de la poésie. Le parterre de l'Odéon a paru partager cet avis : il a traité *Sardanapale* assez peu courtoisement le premier jour, et, après la troisième représentation, tout a été dit : *Sardanapale* s'est trouvé enterré.

(Anonyme : "Théâtres. Second-Théâtre-Français. — *Sardanapale*, tragédie en cinq actes, de M. Lefèvre" ; *L'Illustration, journal universel*, n°63, vol. 3, 11 mai 1844 ; p. 169-170.)



Pourquoi parlerais-je ici de *Sardanapale*, dont tout le monde a trop parlé déjà ! vaine ombre tragique qui fuit et s'évapore devant le jour plus grand prêt à naître ! Serait-ce parce l'auteur a gâté et rendu impossible pour longtemps un des plus beaux sujets de drame poétique qui ait préoccupé les jeunes générations, un poème traité par Byron, dont le rayonnement est venu se concentrer chez nous sur une toile de Delacroix ! M. Lefèvre est un trop honnête écrivain pour comprendre et pour traiter de tels tableaux ; qu'il retourne au genre modéré qui nous a déjà valu de sa part *L'École des princes*, et qu'il se tienne content des trois représentations que la justice accorde aux auteurs forcés de l'invoquer. L'Odéon ne doit plus abandonner ses planches à ses essais stériles.

[...]

(Gérard de Nerval : "Odéon : « Antigone »" ; *L'Artiste*, 12 mai 1844.)

Notice : Les neuf comptes rendus rassemblés ici présentent à la fois des avantages et des inconvénients : certes ils sont rares, et certains d'entre eux sont écrits par des écrivains de grande qualité tels que Nodier ou Gautier ; mais ils ne traitent pas tous de pièces de Byron. La majeure partie d'entre eux se rapporte à des pièces imitées ou inspirées de ses pièces. Il nous a semblé néanmoins qu'ils valaient la peine d'être exhumés, d'une part parce qu'ils permettent de se faire une idée de la façon dont des écrivains secondaires pouvaient s'emparer des œuvres d'un grand poète, et d'autre part parce qu'ils comportent malgré tout des avis et des remarques sur les pièces de Byron, ou sur Byron lui-même.

Les références culturelles étant trop nombreuses, et en même temps peu intéressantes, nous n'avons éclairé par des notes que les plus essentielles, ainsi que quelques mots et expressions rares. Comme d'habitude, nous conservons aux textes cités leur orthographe (aussi défailante soit-elle) et leur présentation.

Notes :

- (1) La Quarantie était l'organe judiciaire de la République de Venise, également appelé Conseil des quarante, parce qu'il comptait autant de membres.
- (2) La seconde représentation du *Marino Faliero* d'Elliston eut lieu le 30 avril 1821, cinq jours après la première.
- (3) Barrigel (pour barigel) : Capitaine des archers chargé de la surveillance des villes en Italie.
- (4) Byssus (ou bysse) : Riche étoffe, proche du lin.
- (5) Laitance : Substance blanchâtre que répand le poisson mâle au moment du frai.
- (6) Phénicoptère : Autre nom du flamant, grand oiseau échassier.
- (7) Myrrhins (ou murrhins) : Relatifs à un certain travail du verre en applications polychromes.
- (8) Martynn : John Martin, peintre anglais (1789 – 1854), célèbre pour ses tableaux monumentaux inspirés de la *Bible* ou de Milton. Il tira des œuvres de Byron plusieurs toiles. Les décors utilisés pour les productions de Macready n'étaient pas « dans le goût » de Martin, mais directement inspirés de ses toiles : *La Chute de Ninive* pour le *Sardanapale* de 1834, *Satan présidant le concile infernal* pour le *Manfred* de 1834.
- (9) Faire des traits : Tromper, être infidèle.