

CAHIERS D'ORAGES

Fil-rouge



A. Jehannot pinx.

Mauduit sc.

LE PARIA.

Acte 5. Sc. 3.

Publié par Furne, à Paris.

A. Jehannot et Mauduit, illustration pour *Le Paria*, tragédie de Casimir Delavigne, Paris, Furne, s.d. Collection particulière.

*Quand La Veuve du Malabar renaît
de ses cendres : à propos d'un vaudeville
de Saint-Amand (1822)*

En souvenir de David Trott (1940-2005)

En 1822, le Malabar (disons l'Inde, pour faire simple) est de nouveau à la mode au théâtre : *Le Paria*, deuxième tragédie de Casimir Delavigne, a été créé avec succès en décembre de l'année précédente², et c'est peut-être tout bonnement pour profiter de ce regain d'engouement qu'un jeune écrivain encore inconnu choisit pour ses débuts de faire renaître de ses cendres, sinon un personnage, du moins le titre naguère encore fameux d'une tragédie anti-cléricale et philosophique d'Antoine-Marin Le Mierre (1723-1793), jouée sans grand succès (6 représentations) pour la première fois fin juillet 1770, puis reprise triomphalement – par la grâce d'une réalisation scénique spectaculaire³

¹ C'est en effet, apparemment, la seconde fois depuis le début du siècle : on sait que Bonaparte, au temps de l'expédition d'Égypte, avait souhaité porter la guerre contre l'Angleterre jusque dans les Indes, notamment en prêtant main-forte au sultan de Mysore, Tippo-Saëb (1749-1799), en lutte contre les Britanniques. En janvier 1813, sans doute soucieux de complaire à l'Empereur, Étienne de Jouy (1764-1846) avait fait du belliqueux potentat oriental le héros de sa tragédie *Tippo-Saëb*.

² Sur *Le Paria*, voir la thèse récemment soutenue par Maurizio Melai, « Les Derniers feux de la tragédie classique : étude du genre tragique en France sous la Restauration et la monarchie de Juillet », dirigée par Pierre Frantz et Gianni Iotti, université Paris-Sorbonne et université de Pise, 31 mai 2011 (à paraître aux Presses de l'Université de Paris-Sorbonne). Voir aussi : Olivier Bara, « *Le Paria* de Casimir Delavigne (1821). Libéralisme et romantisme mêlés ? », dans les Actes du Colloque « Casimir Delavigne » de l'université de Rouen (octobre 2011), à paraître chez Eurédit, sous la dir. de Sylvain Ledda.

³ Mais pas encore des circonstances politiques : l'accession au trône de Tippo-Saëb et ses premières victoires contre les Anglais datent de 1782 et, du reste, l'action de la pièce semble se dérouler à l'époque de Duplex (fin des années 1740, début des années 1750).

– en avril 1780 (32 représentations), *La Veuve du Malabar ou l'Empire des coutumes*⁴.

Ce débutant, Jean-Amand Lacoste (1797-1885), qui prit le pseudonyme de Saint-Amand, allait connaître une certaine popularité, non pas avec le très mince vaudeville exotique que représenta le Gymnase en août 1822, mais avec *L'Auberge des Adrets*⁵, mélodrame composé en collaboration avec Benjamin Antier (1787-1870, de son vrai nom Benjamin Chevrillon) et Paulyanthe (qui s'appelait en réalité Chapponier) et joué en juillet de l'année suivante à l'Ambigu-Comique⁶, qui signa l'acte de naissance⁷ du personnage de Robert Macaire, plus tard largement popularisé par son créateur, l'acteur Frédérick Lemaître, le « Talma des boulevards ». L'époque, on le sait, est, encore plus que la précédente où l'on a déjà vu la chose se produire, dans les théâtres non-officiels surtout, aux compositions à plusieurs mains : rares sont les vaudevilles, comédies, drames ou mélodrames du Boulevard fruits de l'imagination d'un auteur unique, et Saint-Amand fit ainsi carrière, plus de trente années durant, en participant, dans des proportions variées, à un très grand nombre de productions dramatiques populaires, aujourd'hui totalement oubliées, si l'on excepte justement, en 1834, *Robert Macaire*, ficelé avec Antier et Frédérick Lemaître lui-même⁸, et créé aux

⁴ On se reportera à l'édition de la pièce dans le *Théâtre du XVIII^e siècle*, tome II, éd. de Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, et particulièrement à la Notice (pp. 1477-1480). Il semble que le sous-titre n'apparaisse qu'en 1780, mais pas plus que Jacques Truchet nous n'avons trouvé d'édition du texte original de 1770, que l'édition critique plus récente du *Théâtre* de Le Mierre procurée par France Marchal-Ninosque (Paris, Champion, 2006) ne connaît pas non plus. Quelques remarques éclairantes dans Jean-Pierre Perchellet, *L'Héritage classique, la tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Champion, 2004, pp. 141-143 et pp. 341-345.

⁵ Sur cet ouvrage important qui marque une date dans l'histoire du mélodrame, voir la thèse de Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes, de Cœlina (1800) à L'Auberge des Adrets (1823)*, Lille, A.N.R.T., 1974.

⁶ La pièce fut arrêtée par la censure après 80 représentations... Une reprise triomphale eut lieu à la Porte-Saint-Martin en 1832. Voir Olivier Bara, « Le rire subversif de Frédérick-Lemaître/Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur », Revue en ligne *Insignis*, n° 1, « Trans(e) » (revue-insignis.com).

⁷ Naissance mouvementée : la pièce fut d'abord copieusement sifflée, avant que les lazzis et les pitreries variées de Frédérick Lemaître ne lui assurent le succès.

⁸ Qui sait aujourd'hui d'où provient le terme « gogo », assez souvent employé pour désigner un naïf ? M. Gogo est l'un des personnages de *Robert Macaire*... Paul de Kock en fit le héros d'une de ses pièces, écrite en collaboration avec le fils du comédien Frédérick Lemaître, en 1859.

Folies-Dramatiques (150 représentations...) avant de poursuivre sa carrière à la Porte-Saint-Martin.

*

À vrai dire, comme souvent au XVIII^e siècle (et singulièrement chez Voltaire), *La Veuve du Malabar* de Le Mierre présente une fable dramatique qu'il est très tentant de tourner au vaudeville ou au mélodrame : tandis qu'une flotte française commandée par le général Montalban assiège le village indien, Lanassa, l'héroïne, vient de perdre son époux et doit, pour se soumettre à « l'empire des coutumes », se brûler volontairement. Elle y est poussée par le Grand Bramine, pontife fanatique qui lui envoie un de ses jeunes prosélytes pour la préparer. C'est là que tout bascule : la jeune Veuve, qui a jadis aimé un officier français, en proie au désespoir, est prête à mourir, mais, au lieu de l'y inciter, le jeune prêtre, hésitant, remet en question les rites traditionnels et finit par découvrir qu'il se trouve face à sa propre sœur... De son côté, Montalban a accepté une trêve, mais, en bon disciple des Lumières, il critique fermement la barbarie des coutumes religieuses malabares : il espère bien retrouver la jeune Indienne qu'on l'a empêché d'épouser autrefois, tandis qu'une révolte menace les étrangers venus malencontreusement contrecarrer les rites locaux. Lanassa, soucieuse d'éviter les violences, souhaite qu'on en finisse et veut hâter sa crémation, mais le Jeune Bramine apprend au Général français l'identité de la victime. Par un providentiel souterrain, l'officier peut survenir au moment où Lanassa, sur son bûcher, commençait à rôtir : retrouvailles extasiées, défaite du prêtre fanatique, éloge des Lumières européennes.

Ce « roman » plutôt échevelé (mais à forte couleur idéologique, anticléricale et colonialiste à la fois), truffé de rencontres miraculeuses (le Jeune Bramine est le frère de la Veuve, le Général est l'officier français qu'elle aimait) et d'expédients commodes (le souterrain⁹), n'avait pas manqué d'aiguiser la verve des critiques du temps et la tragédie, comme la plupart de celles qui réussissaient alors (et quelques autres, moins nombreuses, qui échouaient) eut les honneurs d'une parodie en 3 actes de Pierre-Germain Parisau (1752-1794), intitulée *La Veuve de Cancale*¹⁰, donnée au Théâtre-Italien en octobre 1780, qui ne manqua pas

⁹ Que Le Mierre emprunte (cela a déjà été remarqué, notamment par Henry Carrington Lancaster, *French Tragedy in the time of Louis XV and Voltaire*, Baltimore, John Hopkins Press, 1950, vol. 2, p. 459) à la récente *Éricie* de Dubois-Fontanelle (Londres [en réalité Lyon], 1768).

¹⁰ Le texte a été l'objet d'une belle édition assez récente, qui nous dispensera de trop amples développements : P.-G. Parisau, *Parodies*, éd. de Martine de Rougemont, Montpellier, Espaces-34, 2004.

de glisser, au détour d'une scène (III, 3, éd. citée, p. 47), une allusion perfide au caractère romanesque – entendons *invraisemblable* – du scénario imaginé par Le Mierre. L'action y est transportée des côtes indiennes voisines de l'embouchure du Gange à celles de Bretagne et il n'y est évidemment pas question de brûler la malheureuse Veuve, pour laquelle Parisau a trouvé un autre supplice aussi terrible : lui faire épouser le vieux Bailli du lieu, qui utilise les bons offices d'un jeune Greffier, qui découvrira évidemment qu'il est le frère de la pauvre femme... Elle sera « délivrée », pour finir, par le sergent Brisefer, le bien nommé. La parodie, comme souvent, prend surtout pour cible les invraisemblances de la fable tragique et les grosses ficelles qui en permettent le fonctionnement, négligeant prudemment le message idéologique, à l'exception de discours galamment convenus sur l'injustice du sort fait aux femmes¹¹.

*

*La Veuve du Malabar*¹² de Saint-Amand, comme l'indique sans ambiguïté son titre, s'inscrit bien dans le paradigme ouvert par la tragédie de Le Mierre, demeurée bien connue et présente tant à la scène (le Théâtre-Français l'avait gardée à son répertoire jusqu'en 1807) que dans l'univers de l'édition (elle est constamment présente dans les nombreux *Répertoires du théâtre français* qui paraissent dans les trois premières décennies du XIX^e siècle). Elle en reprend même presque textuellement, au bas de la liste des personnages, l'indication locale d'origine : « La scène est dans une ville, sur la côte du Malabar »¹³ (p. 2). Mais l'intrigue burlesque ficelée par le faiseur de vaudevilles débutant s'autorise la plus grande liberté par rapport au « roman », dont Saint-Amand ne garde que quelques rares aspects frappants, substituant son propre canevas fantaisiste à celui de l'auteur tragique.

Il y a en fait deux Veuves dans sa pièce : la première, empruntée à Le Mierre, est une « jeune veuve indienne » (liste des personnages, p. 2), nommée, à peu près comme telle Péruvienne fameuse ou précisément comme telle figure des héroïdes de Dorat¹⁴, Zéila [*sic*]. C'est elle, bien entendue, qui

¹¹ Voir France Marchal-Ninosque, « Du Malabar à Cancale : une tragédie et sa parodie, ou quand l'Inde cesse d'être fabuleuse », dans *Regards sur la tragédie, 1736-1815 : histoire, exotisme, politique*, sous la dir. de Karine Bénac et Jean-Noël Pascal, n° 62-2010 de *Littératures*, revue de l'Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 89-103.

¹² Une brochure in-8° de 32 p., Paris, Au Magasin de pièces de Théâtres, chez Duvernois, Libraire, éditeur du Théâtre de M. Scribe, 1822. Les citations renverront à cette édition.

¹³ Chez Le Mierre : « dans une ville maritime » (éd. citée, p. 779).

¹⁴ La Péruvienne du roman de M^{me} de Graffigny se nomme Zilia ; chez Dorat, c'est une Zéila qui écrit à Valcour.

doit être brûlée, par les bons offices d'un nommé Brull-Pha-Gos, au patronyme transparent, « courtier de commerce, commis feutier¹⁵, employé aux bûchers du Malabar », ainsi qu'il se présente lui-même (sc. III, p. 10), et fort intéressé à la réussite de la « cérémonie » (*ibid.*), qui lui permet de vendre « bois de sandal »¹⁶ et « fagots d'aloès ». Cette première Veuve n'apparaît qu'à la scène VII du vaudeville, sortant en compagnie de son amant Surville (lointain cousin du général Montalban) d'un souterrain providentiel, pour chanter un duo (sur une musique de Rossini impossible à identifier) avec son « libérateur »¹⁷, qu'elle reconnaît à ce moment :

ZÉILA

À travers ces voûtes souterraines,
Répondez, où me conduisez-vous ?

SURVILLE

C'est l'amour qui vient briser tes chaînes,
Zéila, calme enfin ton effroi.

ZÉILA

Ah ! grand Dieu ! c'est Henri que je voi.

SURVILLE

Oui, vous êtes chez moi¹⁸.

La situation, malgré une position dans l'intrigue très différente, est évidemment très proche de celle du dénouement de la tragédie (v, 5 et 6), calquée d'ailleurs par la parodie de Parisau (III, 5), et Saint-Amand, qui n'en est encore qu'à mettre en place son nœud, emprunte à un autre endroit de son modèle (Le Mierre, II, 1) pour rappeler, de manière évidemment plus souriante que pathétique, la coutume religieuse selon laquelle Brama punirait la Veuve si elle « désobéissait à son époux » (sc. VII, p. 16), sans compter les cancanes et le déshonneur auquel elle s'exposerait.

La seconde Veuve est une fausse Veuve : c'est dans la maison du négociant Dupré, ancien laquais qui a fui l'Europe et son épouse pour faire fortune aux Indes et y trouver le repos, qu'est censé se dérouler le vaudeville. Or arrive jus-

¹⁵ Le mot est tombé en désuétude, mais il est aisé à comprendre : le *feutier* est le préposé au chauffage.

¹⁶ On écrit alors aussi bien *santal* que *sandal*.

¹⁷ C'est le mot utilisé par Le Mierre (éd. citée, p. 830) et par Parisau (éd. citée, p. 49).

¹⁸ Sc. VII, p. 15.

tement une femme inconnue, suivante d'une « myladi » (*sic*, sc. I, p. 5) qu'on ne verra jamais, dans laquelle le commerçant ne tarde pas à reconnaître son épouse, dont il croyait bien être débarrassé et qui est justement partie à sa recherche. Cette reconnaissance – et l'on se souviendra que ce procédé dramatique est au cœur de la tragédie d'origine – tourne à la bouffonnerie satirique conventionnelle: « C'était bien la peine de faire le voyage! », s'écrie le pauvre Dupré, tandis que sa moitié chante, sur le mode emphatique:

J'ai, comme toi, vu le cap des Tempêtes,
 J'ai, comme toi, passé sous l'équateur;
 Des ouragans qui grondaient sur nos têtes,
 Ainsi que toi, j'ai bravé la fureur¹⁹!

Pour l'heure, donc, cette seconde Veuve ne l'est pas encore... Acariâtre et querelleuse comme une héroïne du théâtre poissard, elle n'en finit guère de se chamailler avec son époux retrouvé, même si le fait de l'avoir perdu laquais impécunieux et de le retrouver riche négociant la contraint de faire « bon ménage » (sc. II, p. 9). En fait, elle va croire l'être devenue à la sc. XII, car l'imbroglio imaginé par Saint-Amand repose sur les stratagèmes ourdis par Dupré, Surville et Brulle-Pha-Gos pour soustraire la Veuve authentique à la crémation qui la menace: par « quelque tour de gibecière²⁰ ou d'escamotage » (sc. VIII, p. 19) et à prix d'or (il faut soudoyer le grand ordonnateur des crémations), Zéila échappera à la mort et ne sera brûlée que « par procuration » (*ibid.*). Mais le rusé Dupré, que le retour de son épouse ne comble pas absolument d'aise, imagine, en s'enfuyant avec la Veuve indienne et son amant Surville, d'abandonner sa légitime moitié sur place. Il s'arrange pour faire croire à sa propre mort, annoncée (sc. XII) juste après la fuite de Zéila (sc. XI). Et voilà Mme Dupré dans une bien fâcheuse situation: elle n'a plus de mari et le feutier fatal n'a plus de victime à placer sur le bûcher... On devine aisément la suite. Elle est désormais certaine « de paraître à cette auguste cérémonie qu'ont établie en ces lieux [les] lois et [les] usages » (sc. XIII, p. 24), ce qui lui arrache cette réflexion pleine d'à-propos: « Mais c'est donc une fournaise, un enfer, que ce pays-ci? » (p. 25).

¹⁹ Sc. I, p. 4.

²⁰ Un *tour de gibecière* est une ruse d'escamoteur, un tour de passe-passe.

²¹ Dans le vaste complément d'exposition constitué, chez Le Mierre, par la scène d'ouverture du 2^e acte, dans laquelle Lanassa explique ses amours passées à sa confidente Fatime, on lit: « Votre bûcher, dressé sous cet horrible ciel,/ Va servir de trophée aux mânes d'un

Surtout, conformément au modèle fourni par la tragédie de *Le Mierre*²¹, cela la met dans le cas d'être sacrifiée pour un époux qu'elle n'a jamais aimé! Elle le chante burlesquement dans un air amphigourique, très réussi, où défilent – à la suite d'un vers de la Chimène du *Cid* – les clichés tragiques :

Pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau,
 Vous le voyez, la moitié de ma vie,
 Va, dans ce jour, mettre l'autre au tombeau.
 Perdre un époux est un coup bien funeste,
 Mais, j'en conviens, dans un pareil revers,
 Je plains, hélas, la moitié que je perds
 Bien moins que celle qui me reste²².

Qu'on se rassure! Nous sommes au vaudeville: pas plus Zéila que Mme Dupré ne vont mourir. La Veuve indienne, qui a touché le fond du désespoir quand Brull-Pha-Gos l'a entraînée à la scène XIV²³, ne sera brûlée qu'en effigie, le diligent courtier disposant d'un « beau mannequin » (sc. XVII, p. 31) à placer sur le bûcher. Quant à la fausse Veuve du commerçant, la rencontre de son mari, ressuscité, qui lui explique sans frémir que sa feinte mort avait pour but de faciliter leur départ, la rassure bien vite et elle se paye le luxe de railler l'exécuteur des hautes œuvres, qui croyait de bonne foi qu'elle était une parfaite candidate à la crémation de substitution prévue, en offrant une entrée théâtrale à son « défunt » mari. Et la pièce se termine par un grand vaudeville final, chanté par tous les personnages au moment de leur départ pour la France, tandis que – dernier clin d'œil sans doute à la tragédie de *Le Mierre* dont le personnage décisif est un général – résonne à l'extérieur une musique militaire, émanant, par une inversion bouffonne, de la foule des indigènes trompés qui se réjouissent de voir brûler « la Veuve du Malabar ».

*

On le sait, le théâtre « noble », tout au long de la période classique et post-classique, est un perpétuel mouvement de ré-écriture: les mêmes sujets reviennent avec une périodicité presque régulière. « L'autre théâtre », pour

cruel » (éd. citée, p. 790). Dans le langage de Mme Dupré, cela devient: « Comment, monsieur, je serais obligée de mourir pour un mari qui ne sait pas vivre? » (sc. XIII, p. 24).

²² Sc. xv, p. 26.

²³ « Hélas! j'attends en vain, Henri ne revient pas./ [...] Henri... Sans le revoir il faudra donc mourir » (p. 25).

paraphraser la formule de Marie-Emmanuelle Plagnol à propos du théâtre de société²⁴, celui que David Trott s'est employé inlassablement à faire redécouvrir²⁵, fonctionne exactement de la même façon, les mêmes canevas étant pris et repris, aménagés et ré-aménagés, entés qu'ils soient ou non – cas des parodies – sur les fables dramatiques des pièces sérieuses. Dans le cas précis de cette *Veuve du Malabar*, ressuscitée un instant de ses cendres pour devenir une esquisse de vaudeville, les liens paradigmatiques peuvent apparaître bien minces, essentiellement limités à la reprise d'un titre et d'un expédient (le souterrain), avec quelques allusions hypothétiques à des passages du texte d'origine. Pourtant, ce nous semble, cela va plus loin : contrairement à la parodie de Parisau, qui n'égratignait guère en somme que la technique dramatique, le vaudeville, tout en se défendant d'y toucher en abusant de ficelles comiques grossières (les personnages semblent parfois échappés du théâtre poissard, l'appât du gain est leur premier moteur), signale la pénétration, désormais acquise, de ce motif-phare des Lumières qu'est l'*humanité*. Chez Le Mierre, le général Montalban, en bon philosophe militant, n'a que ce mot à la bouche²⁶. Chez Saint-Amand, c'est le boutiquier Dupré qui le prononce, en lui adjoignant, pour faire bonne mesure comique, une preuve de sa rapacité :

Un Français... un compatriote... la pitié... l'humanité... et les vingt mille piastres qu'on m'a promises... le moyen de résister à des motifs aussi prépondérants²⁷.

En somme, à sa place, microscopique certes, cette *Veuve du Malabar* bouffonne signale sans doute que l'ère des Lumières est bien terminée : les thèmes de ses combats sont entrés dans la vulgate de la bourgeoisie montante, celle qui, aux alentours de 1820, aligne dans sa bibliothèque les éditions monumentales innombrables des *Œuvres complètes* de Voltaire et remplit les théâtres qui, de plus en plus, lui renvoient son image.

²⁴ Formule empruntée au titre de l'ouvrage de Marie-Emmanuelle Plagnol : *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?* (Paris, Champion, 2003).

²⁵ Qu'on relise seulement son *Théâtre du XVIII^e siècle* (Montpellier, Espaces-34, 2000) et la manière très fine dont il caractérise la « montée du réalisme » dans la seconde partie du siècle des Lumières.

²⁶ Citons seulement sa plus belle formule, adressé au Grand Bramine : « Laisse-là ta coutume, il s'agit d'être humain » (III, 5, éd. citée, p. 808).

²⁷ Sc. VI, pp. 14-15.