

***Ango* ou la représentation du pouvoir à l'épreuve de la scène**

Stéphane ARTHUR
CPGE (Lycée Voltaire, Orléans)

Joué pour la première fois le 29 juin 1835, sur la scène du théâtre de l'Ambigu-Comique, le drame *Ango* de Félix Pyat et d'Auguste Luchet mérite de retenir notre attention par la manière dont les auteurs représentent le pouvoir de François I^{er}, mais aussi par leur opposition évidente dans cette pièce au pouvoir de Louis-Philippe¹. Né en 1810 et mort en 1889, Félix Pyat est un avocat, journaliste (qui écrit dans *Le Figaro*, *Le Charivari*...), écrivain et homme politique de gauche : c'est un socialiste utopique, député à l'Assemblée constituante en 1848, puis à l'Assemblée législative en 1849, année où il doit s'exiler, et qui a participé à la Commune, malgré son absence lors de la Semaine sanglante². Quant à Auguste Luchet, lui aussi journaliste et dramaturge, mais également romancier, il est né en 1806 et mort en 1872. Il a passé son enfance à Dieppe, ville où est né et mort l'armateur Jean Ango (1480-1551), dont le célèbre manoir à Varengeville-sur-Mer (évoqué par Breton dans *Nadja*³) lui a valu le surnom de « Médicis normand ».

Œuvre singulière, *Ango* a pour cadre le règne du vainqueur de Marignan, mais ce dernier est représenté sous des traits peu flatteurs : vil séducteur de femmes, il défaille à la vue d'une épée (V, 2), ce qui a suscité l'enthousiasme des spectateurs et des journaux républicains, mais a indigné ceux qui ont considéré cette audace comme un crime de lèse-majesté envers la mémoire du souverain de la Renaissance. La presse dramatique se fait l'écho de cette polémique. L'intention politique des auteurs est d'autant plus évidente que le personnage éponyme, Ango, riche armateur, est présenté en contrepoint comme le grand homme, incarnation du peuple.

Or l'attentat commis le 28 juillet 1835 par Fieschi contre Louis-Philippe donne une portée particulière à cette œuvre que ses auteurs présentent lors de sa publication comme une pièce « révolutionnaire⁴ ». La réaction du pouvoir contre ce nouvel attentat est sévère : des mesures sont prises contre les tentatives de contestation républicaine du pouvoir né de la révolution des Trois Glorieuses, et la censure théâtrale, officiellement abolie, est rétablie. Après l'interdiction du *Roi s'amuse* de Hugo en 1832, à l'issue d'une unique représentation, *Ango* est la première pièce à subir les foudres d'Anastasie,

¹ Auguste Luchet et Félix Pyat, *Ango*, drame en cinq actes, six tableaux, avec un épilogue, Paris, Ambroise Dupont, 1835. Toutes nos citations sont tirées de cette édition.

² Sur Félix Pyat voir la thèse, magistrale, de Guy Sabatier, *Le Mélodrame de la République sociale et le théâtre de Félix Pyat*, Paris, L'Harmattan, 1998, 2 vol.

³ « Enfin voici que la tour du manoir d'Ango saute, et que toute une neige de plumes, qui tombe de ses colombes, fond en touchant le sol de la grande cour naguère empierrée de débris de tuiles et maintenant couverte de vrai sang ! » (André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 69).

⁴ « Explication », p. II.

puisque le pouvoir, qui avait demandé la suppression de certaines répliques sur scène, décide de ne plus autoriser les représentations de la pièce⁵.

Aussi nous intéresserons-nous à la mise en scène dans ce drame d'un pouvoir qui opprime : François I^{er} y apparaît comme un souverain détestable. Nous mettrons ensuite en évidence la contestation de ce pouvoir odieux, par les opposants au roi. Enfin, nous montrerons comment Pyat et Luchet se livrent à travers cette pièce au procès du pouvoir de Louis-Philippe, en jouant avec les ressources offertes par la scène, puis par la publication de l'œuvre, en imprimant en particulier en italique les passages censurés lors des représentations, afin d'attirer l'attention du lecteur sur la portée révolutionnaire de l'œuvre⁶.

La mise en scène d'un pouvoir qui opprime : François I^{er} apparaît comme un souverain détestable

Dans *Ango*, François I^{er} est présenté sous des traits détestables. Pyat et Luchet inscrivent ainsi leur drame dans la continuité de portraits-charge contre le roi de la Renaissance⁷. En ce qui concerne le théâtre, l'offensive est lancée par le comte Roederer dès 1825 avec sa comédie *Le Diamant de Charles-Quint*, dans laquelle le roi de France est dupé par son grand rival, Charles Quint, avec la complicité de sa propre maîtresse, la duchesse d'Étampes. *Le Diamant de Charles-Quint* est une œuvre destinée à la lecture, et que Roederer a fait jouer au théâtre de sa propriété de Bois-Roussel, en Normandie, en représentation privée. Le refus de faire représenter sa pièce, hormis dans ce cadre privé, est expliqué par Roederer par le jeu mélodramatique des comédiens. Pyat et Luchet exploitent au contraire dans un sens politique les ressources du mélodrame, puisque ce dernier oppose de manière spectaculaire les bons et le méchant, pour reprendre l'expression d'Anne Ubersfeld au sujet de l'univers axiologique du mélodrame⁸. Cela permet dans *Ango* de faire ressortir de manière évidente la grandeur du personnage éponyme, présenté comme un homme du peuple, face au mauvais roi, François I^{er}.

Une autre œuvre théâtrale présente, sous la monarchie de Juillet, cette fois, François I^{er} sous un jour peu flatteur. Il s'agit, évidemment, du drame de Hugo *Le roi s'amuse*, en 1832. Notre propos n'est pas de revenir sur les raisons de l'interdiction de la pièce, à l'issue de l'unique représentation⁹. En revanche, il nous importe de remarquer que Hugo se fait iconoclaste lorsqu'il présente le souverain de la Renaissance comme indifférent à la science, à l'encontre de la tradition historiographique. L'insouciance de François I^{er} lorsqu'il passe au fond de la scène en chantant les fameux vers « Souvent femme varie / Bien fol est qui s'y fie » le rend odieux pour le spectateur, ému par Blanche qui s'est sacrifiée pour que François I^{er} ne soit pas assassiné par

⁵ Sur la question de la censure des théâtres au XIX^e siècle, voir l'ouvrage d'Odile Krakovitch, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985.

⁶ Cet article est le prolongement d'un autre article, « Le XVI^e siècle à l'épreuve de la scène romantique », dans Jean-Charles Monferran et Hélène Védrine (dir.), *Le XIX^e, lecteur du XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Devenirs de la Renaissance », à paraître. Ces deux communications ont été faites lors de colloques qui ont eu lieu à quelques jours d'intervalle, en mars 2018.

⁷ Sur l'enjeu intellectuel et politique de la représentation du XVI^e siècle dans la première moitié du XIX^e siècle, voir le bel ouvrage de Daniel Maira, *Renaissance romantique. Mises en fiction du XVI^e siècle (1814-1848)*, Genève, Droz, 2018.

⁸ Anne Ubersfeld, « Les Bons et le méchant », *Revue des Sciences Humaines*, n° 162, *Le mélodrame*, Université de Lille, 1976-2, p. 193-203.

⁹ Voir à ce sujet Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 2001 [éd. revue et augmentée].

Saltabadil. Pyat et Luchet franchissent cependant en 1835 une étape supplémentaire dans la dégradation de l'image du souverain, en remettant en question sur scène le courage du vainqueur de Marignan, puisqu'il défaille à la vue d'une épée, celle d'Ango, décidé à venger l'honneur de sa femme, séduite par François I^{er} et qui n'a pu supporter de survivre à cette infamie :

LE ROI.

Je ne me battrais pas ; j'ai fait mes preuves ailleurs qu'ici ! je ne me battrais pas.

ANGO.

Tu ne te battras pas. (*Allant sur le roi son poignard à la main.*) Eh bien !...

LE ROI, *avec frayeur, vivement.*

Une épée !... une épée !...

ANGO.

Ah ! merci ! je ne serai pas forcé de t'assassiner ! (*Il va prendre deux épées sur la table.*) Le combat est loyal... Voici des armes égales... Un cadavre pour mon témoin, pour le tien un remords !

LE ROI.

Ah ! oui, un remords !... Je frémis, et ce n'est pas de peur pourtant ! (*Il prend l'épée qui tremble dans sa main.*) Ce crime... cette femme !

ANGO.

Défends-toi, défends-toi donc !

LE ROI.

Un remords !... Cela est horrible... je ne puis... (*Il chancelle.*)

ANGO.

Il fuit, il fuit, le lâche !

LE ROI.

À moi !... Ah ! (*Il tombe évanoui*¹⁰.)

Cette provocation de Pyat et de Luchet enchante, parmi les spectateurs de l'Ambigu-Comique, qui accueille avec succès des mélodrames, ceux qui sont opposants républicains à Louis-Philippe et assure au drame un succès de scandale. L'ouverture de la pièce laisse d'ailleurs présager une atmosphère de mélodrame, propice au crime, puisque les auteurs ont choisi pour lieu initial de l'action une auberge, lieu caractéristique de ce type de pièce : « Le théâtre représente une salle de l'hôtellerie des Trois-Couronnes, à Paris¹¹. » L'imaginaire du spectateur n'est pas tiré du côté du beau XVI^e siècle, auréolé de l'éclat de la Renaissance, comme en 1830 dans l'opéra-comique *François I^{er} à Chambord* de Prosper de Ginestet, qui met en scène une aventure amoureuse de François I^{er} dans le cadre prestigieux de la plus belle réalisation architecturale de son siècle, au prix d'un anachronisme, puisque l'action est censée se dérouler en 1518 : François I^{er} n'aurait alors pas vu grand-chose à Chambord. L'anachronisme volontaire a un intérêt majeur : permettre la présence sur scène du personnage de Léonard de Vinci, qui décède l'année suivante. L'image donnée du roi est ainsi celle d'un mécène et d'un amoureux, dont on célèbre en outre les vertus guerrières : *François I^{er} à Chambord* s'inscrit dans la continuité des représentations flatteuses du souverain de la Renaissance par les beaux-arts. Nous pouvons songer par

¹⁰ Acte V, scène 2, p. 101.

¹¹ I, premier tableau, p. 3.

exemple à la gravure de Jazet présente au musée des Beaux-Arts de Rouen et tirée de la peinture que Lemonnier présente au Salon de 1814 : *François I^{er} recevant dans la salle des Suisses à Fontainebleau devant la « Grande Sainte Famille » de Raphaël* (collection Bohm, à Munich). Notons que Léonard de Vinci (présent sur le tableau de Lemonnier) est bien un personnage d'Ango, mais que c'est le héros éponyme qui joue le rôle de mécène, et non François I^{er} : l'acte III a pour cadre le château d'Ango à Varengeville-sur-Mer. La didascalie initiale précise : « Une aile de la renaissance inachevée. Au fond un grand encadrement vide et prêt à recevoir une fresque. Échafaudages de peintres et de sculpteurs, panoplies, tentures, modèles, etc.¹² » Ango affiche d'ailleurs son ambition de mécène lorsqu'il s'adresse aux artistes, parmi lesquels apparaît Léonard de Vinci : « Je vous remercie d'avoir bien voulu quitter pour moi vos nobles patrons de Venise et de Florence. Grâce à votre généreux concours, le nom d'Ango pourra s'associer dans l'histoire au nom de Médicis¹³. »

Si dans *Ango* François I^{er} est bien un personnage amoureux, il est odieux puisqu'il a recours à des procédés bas pour séduire la femme d'Ango. Ainsi, il profite du jugement de ce dernier, qui a pour tort d'avoir été présent au même endroit que des personnages mangeant gras et critiquant le roi, pour le faire emprisonner afin de pouvoir profiter des charmes de sa femme¹⁴. Originalité de la pièce, François I^{er} joue le rôle de grand-inquisiteur, dans des scènes cruelles pour l'image du roi et de la religion¹⁵. On y voit un souverain qui n'hésite pas à imposer son bon plaisir, selon ses propres intérêts, sans préoccupation de justice ou de bien général : « Je vous prie, messieurs, de ne pas délibérer trop longtemps aujourd'hui et d'expédier nos accusés le plus promptement possible¹⁶. »

L'élément le plus original et le plus contesté du drame de Pyat et de Luchet concerne évidemment la scène où François I^{er} défaille face à l'épée d'Ango. Effrayé de voir sur scène une représentation aussi dégradée de la figure royale, Jules Janin s'indigne dans le *Journal des débats* du 6 juillet 1835 de ce qu'il analyse comme une conséquence funeste de la démocratisation du public :

Qu'en dites-vous ? Trouvez-vous enfin, honnête parterre des boulevards, qu'on vous ait assez immolé de rois et de reines ? Trouvez-vous enfin qu'on ait assez arrangé l'histoire à votre bénéfice ? Quel malheur que nous en soyons à ne pas respecter les rois que respecte l'histoire ! François I^{er} un lâche qui s'évanouit à la vue d'une épée ! Et quand on pense que ces horribles profanations des noms historiques, cette violation de la sainte majesté de l'histoire passent tous les jours de plus en plus dans nos mœurs dramatiques et littéraires, et quand on pense que nulle renommée n'est épargnée, que pas un grand nom n'est à l'abri de l'insulte, que pas une gloire ne reste debout, immolée qu'elle est à la furibonde démocratie d'un parterre qu'on égare en le flattant, on se prend à avoir bien peur¹⁷ !

L'imaginaire de Janin est hanté par le mythe des barbares, si prégnant au XIX^e siècle, en particulier après les violences révolutionnaires. Dans le *Monde dramatique* du 6 juillet 1835, Alphonse Karr s'inquiète pour sa part d'une scène devenue schizophrénique, puisque risquent sans cesse d'entrer en conflit la représentation traditionnelle du roi de la Renaissance, héritée d'une historiographie essentiellement laudative, et la représentation iconoclaste de François I^{er} que livrent Pyat et Luchet :

¹² III, p. 60.

¹³ III, 6, p. 67.

¹⁴ I, premier tableau, 6, p. 18.

¹⁵ I, deuxième tableau, 4-7. Pour apprécier l'originalité de cette scène, voir les stéréotypes associés au grand inquisiteur, mis en lumière par l'ouvrage de Caroline Julliot, *Le Grand Inquisiteur, naissance d'une figure mythique au XIX^e siècle*, Paris, Champion, 2010.

¹⁶ I, deuxième tableau, 5, p. 26.

¹⁷ Pyat et Luchet répondent aux propos venimeux de Jules Janin dans leur préface.

Les auteurs d'*Ango* ont fait voir François pusillanime et s'évanouissant de la terreur que lui cause une provocation. Ils lui ont aussi ôté fort arbitrairement selon nous une élégance de langage et de manières, que l'histoire moins sévère, dans ses exécutions rétroactives, n'a pas encore songé à lui disputer.

MM. Pyat et Luchet, d'ailleurs, se fussent-ils enfermés dans les limites du vrai, nous ne pensons pas que ces réfutations de l'histoire soient destinées à faire fortune au théâtre. Il faut qu'une pensée ait eu le temps de se vulgariser avant d'avoir des chances de succès à la représentation scénique [...] Si vous voulez au contraire chicaner et modifier des types, souvent de convention, il est vrai, mais auxquels votre public est habitué à croire, il vous arrive, que tout le temps que dure votre drame, deux personnages au lieu d'un sont en scène ; qu'à côté de celui que vous avez fait, paraît toujours, comme un Ménechme, la figure que connaissent déjà les spectateurs, et que tous deux à leurs yeux et à leurs oreilles débitent chacun un rôle opposé.

Pyat et Luchet proposent ainsi un drame qui constitue un contrepoint à des œuvres qui peuvent être présentes à l'esprit du spectateur, ou à des images mentales transmises par ces œuvres de la Restauration. Il est tentant de songer à ce sujet au prologue d'inauguration du Cirque-Olympique en mars 1827, à sa réouverture, qui s'intitule *Le Palais, la guinguette et le champ de bataille*, en trois tableaux, à grand spectacle de Brazier, Carmouche et Dupeuty : les représentations donnent à voir un François I^{er} mécène et chevaleresque, dans une « mise en scène » équestre de Franconi, avec un décor inspiré par la gravure de Jazet, elle-même tirée du tableau de Lemonnier *François I^{er} recevant dans la salle des Suisses à Fontainebleau devant la « Grande Sainte Famille » de Raphaël*. En contraste avec la vulgate historiographique, qui comporte tout de même des éléments à charge contre le roi de la Renaissance, le pouvoir politique mis en scène dans *Ango* s'avère donc être un pouvoir injuste, aux mains d'un souverain sans grandeur. Il n'est pas surprenant que ce soit un pouvoir contesté.

La contestation de ce pouvoir : l'homme du peuple, véritable grand homme de la pièce

La représentation du pouvoir d'Ancien Régime livrée par Pyat et Luchet est en effet la représentation d'un pouvoir dont la légitimité est remise en question.

Le cabaret dans lequel se déroule le premier tableau du premier acte présente l'avantage de permettre de réunir divers personnages qui d'une manière ou d'une autre ont à se plaindre du régime de François I^{er}. Se trouvent ainsi attablés l'imprimeur Dolet et le poète Clément Marot, qui déplorent la censure royale dont ils sont victimes, le médecin Ambroise Paré, indigné qu'on puisse être pendu pour avoir mangé gras le vendredi ou le samedi, et Calvin, qui reproche au pape de lui avoir interdit de dire la messe en français¹⁸. Ces quatre personnages font gras alors que le roi et le pape l'interdisent. Ils apparaissent de la sorte, par leur comportement insoumis, comme des contestataires de l'autorité politique et religieuse du pouvoir en place, qu'il s'agisse de François I^{er} ou de Léon X.

Mais qu'est-il reproché à ces deux derniers ? Au sujet de la censure imposée par le roi et de l'interdiction par le pape d'un office dans une langue autre que le latin, le personnage de Calvin pointe l'intérêt des deux souverains à laisser le peuple dans l'ignorance afin de maintenir leur pouvoir : roi et pape « ne veulent pas tout bonnement que le peuple s'instruise et comprenne¹⁹ ». Le décor du premier tableau de l'acte I, celui de la salle de l'hôtellerie des Trois-Couronnes, est présenté avec sobriété par une didascalie qui attire l'attention sur la royauté et la religion, par le procédé de la

¹⁸ I, premier tableau, 1-5.

¹⁹ I, premier tableau, 1, p. 6.

métonymie, qui permet de rendre présentes les cibles visées par les auteurs : « On voit sur les murs des ordonnances affichées, en tête desquelles on lit : *Défense de faire gras les vendredis et les samedis*²⁰. Un crucifix au fond sur la porte²¹ ». Assez peu fréquente sur la scène romantique, la référence à Rabelais, dans la bouche de Dolet, discrédite le roi de France et le souverain pontife, tournés en dérision et présentés comme des Tartuffe, si l'on nous passe l'anachronisme : « Et pendant que nous jeûnons, le roi et le pape font bonne chère toute la semaine. Comme dit Rabelais dans son histoire de Gargantua, ils nous dévoreraient vivans plutôt que de jeûner²²... » Ce soupçon d'hypocrisie n'épargne pas Calvin, personnage auquel les auteurs anticléricaux d'*Ango* confèrent aussi une dimension burlesque, malgré son statut de victime :

MAROT.

Le vin me ferait affronter la mort.
(*Il reprend la bouteille et verse à boire.*)

CALVIN.

Une tête de poète surtout, c'est la poudre ; le vin, c'est l'étincelle.
(*Il boit toujours en grimaçant.*)

MAROT.

Prenez bien garde de vous mettre le feu dans le corps.

CALVIN.

Encore si c'était une bonne chose que le vin... mais c'est amer... (*Après avoir bu.*) Pouah !

MAROT.

L'amertume est passée. C'est le sixième pouah que vous faites²³ !

Le mélodrame ne s'interdisant pas le recours au registre comique (avec la présence du niais dans les mélodrames de Pixérécourt, en particulier), les auteurs d'*Ango* usent de cette tonalité, mais afin de conférer à leur œuvre un esprit subversif.

Si le pouvoir de François I^{er} est contesté, une autre contestation apparaît dans ce drame : celle du régime de la monarchie de Juillet, dont les pouvoirs d'Ancien Régime apparaissent comme l'image lointaine mais fidèle. La dévalorisation des figures du roi et du pape tranche ainsi avec le processus d'héroïsation d'*Ango*, présenté aussi par contraste avec la duplicité de François I^{er} comme un sujet loyal. L'interrogation oratoire de Léonard de Vinci qui clôt l'épilogue, « Quel est donc le grand homme ici, du roi ou du matelot²⁴ ? » s'avère particulièrement cruelle pour le souverain. Le grandissement épique d'*Ango* est en effet spectaculaire dans la scène de défaillance de François I^{er} à la fin du dernier acte. C'est le clou du drame, le passage attendu des spectateurs qui accourent en foule au théâtre de l'Ambigu-Comique les soirs de représentation en juillet. Cela donne matière à un véritable tableau-comble, selon la terminologie de Pierre Frantz, qui précise que le tableau-comble « organise la plupart du temps l'ensemble des personnages autour d'une pantomime centrale, souvent silencieuse, qui manifeste un comble du pathétique ou un comble du sublime²⁵ ». Dans le cas présent, il s'agit de donner à voir la chute d'un roi, provocation esthétique et idéologique de Pyat et de Luchet. Si *Ango* se suicide en se jetant à la mer, dans une variation héroïque de la

²⁰ C'est la nouvelle ordonnance du roi.

²¹ I, premier tableau, p. [3].

²² I, premier tableau, 6, p. 16.

²³ I, premier tableau, 1, p. 7.

²⁴ Épilogue, 3, p. 106.

²⁵ Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 168.

fin du personnage éponyme de *Lorenzaccio*, puisque à rebours du personnage de Musset, celui de Pyat et de Luchet choisit de se donner la mort, la grandeur de cette fin est reconnue par le geste spectaculaire de François I^{er} qu'indique une didascalie essentielle : « Tout le monde s'agenouille et se découvre, même le roi²⁶. »

Hanté par le sens de l'honneur, le marin Ango, présenté comme homme du peuple malgré sa richesse, n'hésite cependant pas à désobéir pour sauver l'honneur de la France face au Portugal, en préparant une expédition punitive²⁷. Les spectateurs peuvent songer en 1835 à l'expédition menée en 1831 pour contraindre à réparation le gouvernement portugais, après que des ressortissants eurent été malmenés. Les dramaturges se plaisent, c'est un fait, à inviter leurs spectateurs à établir des rapprochements avec l'histoire récente ou avec l'actualité. Ainsi l'exclamation d'Ambroise Paré « Sous quel pape et quel roi vivons-nous²⁸ ! » apparaît-elle comme une allusion à l'actualité politique, religieuse et sociale de 1835, surtout si l'on se souvient que Grégoire XVI (pape de 1831 à 1846) s'est opposé au catholicisme libéral et au modernisme. De fait, les dramaturges multiplient les clins d'œil à leur public : Ango est présenté comme un homme aux cheveux longs, accompagné d'une belle femme, tel un jeune romantique. Le drame se présente de la sorte comme une pièce qui réfléchit l'actualité.

Une pièce révolutionnaire : le procès de la monarchie de Juillet

La presse atteste la réception politique qui a été faite du drame de Pyat et de Luchet. Pour comprendre cette réception, il convient de considérer les gravures de Martinet et de Hauteœur [n^{os} 971 et 972], qui donnent à voir, de manière éloquente, des personnages portant la barbe à la François I^{er} et des bonnets rouges qui font songer aux bonnets phrygiens.



²⁶ Épilogue, 3, p. 106.

²⁷ II, 5 et 7.

²⁸ I, premier tableau, 1, p. 5.

Aussi lorsque le personnage d'Ango défie François I^{er} et lorsqu'il foule aux pieds le roi évanoui, certains spectateurs avides d'émancipation politique à l'égard de la monarchie projettent-ils sur la scène leurs sentiments républicains. De nombreux comptes rendus rapportent les salves d'applaudissement qui jaillissent alors. Le jeu expressif, dans le rôle d'Ango, de Bocage, comédien issu des boulevards connu pour ses sentiments républicains, n'est en outre pas étranger à l'effet produit par la scène : dans leur préface, les auteurs d'*Ango* louent « Bocage, qui a nos convictions et qui est notre ami²⁹ ». Alors que dans *Le roi s'amuse* Hugo met en scène le fantasme du régicide, lorsque le bouffon Triboulet croit fouler le corps de François I^{er} dans le sac qui renferme – ironie tragique ! – le corps de sa fille chérie, Pyat et Luchet pointent dans le drame *Ango* la faiblesse des rois et la possibilité d'un régicide. C'est Ango qui se donne la mort au lieu de tuer le roi : ainsi ressort de manière éclatante le contraste entre la grandeur du sujet loyal envers son souverain et la trahison de son peuple par ce même souverain, qui n'hésite pas à séduire la femme d'Ango. Le prénom de celle-ci, Marie, comme Blanche dans *Le roi s'amuse*, connote une pureté sacrée dont la perte rend odieux le personnage de François I^{er}.

La portée subversive du drame a attiré les foudres de la censure sur Pyat et Luchet, même si la censure est officiellement abolie de 1830 à 1835 : ces auteurs, dont l'engagement républicain est bien connu, ont déjà eu maille à partir avec le pouvoir sous la monarchie de Juillet. Rappelons qu'en 1832 Félix Pyat a déjà eu une pièce interdite à cause de la réception politique à laquelle elle a donné lieu lors de sa représentation : *Une Révolution d'autrefois ou les Romains chez eux*. La formule « gros, gras et bête », appliquée à l'empereur Claude, a en effet vite été transposée par les spectateurs au roi Louis-Philippe³⁰. Odile Krakovitch rappelle de surcroît que Félix Pyat se distingue par sa révolte contre la censure, en refusant en juin 1841 les corrections que la censure voulait imposer à sa pièce *Les Deux Serruriers* : fait exceptionnel, le dramaturge parvient à la faire céder³¹. En ce qui concerne le drame *Ango*, des pressions sont exercées pour que certains passages soient supprimés sur scène. Afin de tourner en dérision cette tentative de les museler, Pyat et Luchet profitent de la liberté de publication pour faire figurer en italique les passages qui n'ont pu être dits sur scène lors de la création de la pièce, en ajoutant cette note narquoise : « Les *italiques* dans le dialogue indiquent les phrases supprimées par la censure à la première représentation. Plusieurs d'entre elles ont été rétablies aux représentations suivantes, et pourtant la monarchie n'est pas tombée³². » On sait l'importance au temps de la scène romantique de comparer la version jouée sur scène et la version publiée d'une pièce. *Ango* l'illustre de manière éclatante. Faire figurer en italique les passages rejetés attire l'attention du lecteur qui peut voir ensuite par contamination un peu partout dans le drame des allusions aux circonstances, selon la formule alors en usage pour désigner des références détournées à l'actualité, alors que Hugo refuse pour sa part « la misérable allusion³³ ». Apparaissent ainsi en italique « grand complot » et « des centaines d'accusés », expressions présentes dans la bouche du roi en costume de juge³⁴.

²⁹ « Explication », p. XI.

³⁰ Félix Pyat et Théodose Baratte, *Une Révolution d'autrefois ou les Romains chez eux*, Paris, Paulin, 1832.

³¹ Odile Krakovitch, *Hugo censuré, op. cit.*, p. 94-95.

³² Note présente sur la page qui précède la page de titre.

³³ « D'ailleurs les succès de scandale cherché et d'allusions politiques ne lui sourient guère, il l'avoue. Ces succès valent peu et durent peu. » (Victor Hugo, *Marion de Lorme*, dans Victor Hugo, *Œuvres complètes. Théâtre I*, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, préface, p. 684).

³⁴ I, deuxième tableau, 4, p. 23.

Pyat et Luchet ont beau jeu de dénoncer les obsessions ridicules de la censure de voir partout des allusions à l'actualité, la paranoïa de la censure dirait-on de nos jours. Il faut dire que la pièce est jouée peu après le procès d'avril, qui concerne des opposants au régime de Louis-Philippe, qui ont décidé de se tenir coi lors devant le tribunal qui les juge. Il s'avère de ce fait fort tentant de voir comme bien des spectateurs une allusion à ce procès dans le silence des accusés lors du procès intenté au sein de la pièce. Ce jeu de va-et-vient entre la pièce et l'actualité préoccupe la censure, et permet aux auteurs eux-mêmes de faire un procès : celui de la censure, cette « inquisition » moderne. Celle-ci est ainsi présentée dans la préface comme une institution ridicule, délirante, qui surinterprète :

La censure perfectionnée a fait la guerre aux mots, aux gestes, même au silence. Non contente d'enlever ce qui était, elle a voulu ajouter ce qui n'était pas. [...] Enfin elle arriva aux mots... Oh ! Alors, ce fut une inquisition inouïe, incroyable. La virgule fut soupçonnée, le point d'exclamation empoigné³⁵.

Le procès est plus largement celui de la monarchie de Juillet. On sait que Félix Pyat est virulemment antimonarchique : lors des représentations de sa pièce *Le Chiffonnier de Paris* en mars 1848, Frédéric Lemaître arrive sur scène avec une couronne dorée particulièrement visible dans sa hotte, parmi les détritrus qu'il déverse chaque soir devant le public. Ainsi s'explique le choix de mettre en scène dans *Ango* le premier roi qui ait persécuté les protestants en France, à la suite de l'affaire des placards en 1534 : « Le pouvoir abuse toujours des mêmes moyens, et commet toujours les mêmes énormités contre l'opposition, qu'elle s'appelle protestante ou républicaine³⁶. » De fait, la représentation sur la scène romantique de la persécution des protestants, ou son évocation dans les scènes historiques, comme chez Charles d'Outrepoint dans *La Saint-Barthélemi* en 1826, a une fonction politique évidente. Or ce que les auteurs d'*Ango* reprochent en premier lieu à Louis-Philippe, c'est de vouloir étouffer toute liberté en France. C'est pourquoi ils ont mis en scène François I^{er}, dont ils se plaisent à rappeler qu'il « fit brûler Dolet l'imprimeur³⁷ ». La présence de Dolet sur scène dans *Ango* comporte donc une motivation idéologique, en contrepoint à la légende dorée d'un souverain amateur d'art et protecteur des artistes. Pyat et Luchet ne se présentent pas pour autant comme des adeptes du drame « extra-historique », selon l'expression de Dumas dans la préface de *Catherine Howard* l'année précédente³⁸. Aux mensonges romantiques de l'historiographie officielle, qui idéalise François I^{er}, ils opposent la vérité historique :

C'est avec l'histoire, non celle des historiographes royaux ou celle des feuilletons ministériels, qui semble la même, mais l'histoire libre de Bayle, Roederer, Sismondi, et même Mézeray, que nous avons conçu notre œuvre³⁹ [...].

Refusant le « nuage d'encens » (pour reprendre l'expression d'Anne-Marie Lecoq⁴⁰) répandu par toute une tradition historiographique autour de la personne de François I^{er} et le cortège de *topoi* qui l'accompagne, Pyat et Luchet osent représenter sur scène un roi qui ne correspond pas à la version chevaleresque traditionnelle, présente à l'esprit des spectateurs. C'est pourquoi ils publient à la suite de leur drame des « pièces

³⁵ « Explication », p. VI.

³⁶ « Explication », p. V.

³⁷ « Explication », p. III.

³⁸ Alexandre Dumas, *Catherine Howard*, « Avertissement », dans Alexandre Dumas, *Drames romantiques*, éd. Claude Aziza, Paris, Omnibus, 2002, p. 628.

³⁹ « Explication », p. III.

⁴⁰ Anne-Marie Lecoq, *Imaginaire symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.

justificatives⁴¹ », à la manière des auteurs de scènes historiques sous la Restauration (tel Vitet), eux aussi auteurs d'un théâtre à visée politique, mais destiné à être lu. Ce faisant, ils nous invitent à réfléchir à la dimension politique de la tradition historiographique et assignent au théâtre une fonction d'émancipation des esprits : à cet égard, la comédie de Casimir Delavigne *Don Juan d'Autriche ou la Vocation*, représentée avec succès sur la scène du Théâtre-Français à partir du 17 octobre 1835, peut apparaître comme une sorte d'anti-*Ango*, qui valorise les références à François I^{er} dans la bouche de son grand rival, Charles Quint, et divertit le public, sans grand danger pour le pouvoir de la monarchie de Juillet. *Ango* se présente de la sorte comme le procès d'un théâtre qui se contente de distraire les spectateurs. Les auteurs s'en expliquent dans la préface du drame :

Deux principes se disputent aujourd'hui le champ littéraire : l'un, qui représente exclusivement la forme et écrit sur sa bannière : *Art pour art* ; l'autre, qui, sans exclure la forme, préconise le fond et veut que l'art soit *utile* avant tout⁴².

Résolument « partisans de ce dernier principe », Pyat et Luchet proposent une voie parallèle au drame romantique influencé par Hugo et Dumas :

nous n'avons pas, dans cet ouvrage, cherché à faire de la *couleur locale*, comme on disait en 1827 ; nous n'avons pas intitulé ce drame, drame historique, comme c'était l'habitude au temps que le romantisme pur florissait⁴³.

L'allusion à la préface de *Cromwell*, publiée en 1827, et à *Henri III et sa cour* est limpide. Révolutionnaires, Pyat et Luchet mènent donc deux combats : l'un contre le régime de la monarchie de Juillet, l'autre en faveur d'une littérature engagée. Comme ils l'annoncent, ils ont « voulu [...] *renouer la chaîne des œuvres révolutionnaires*⁴⁴ ». C'est une pièce républicaine, qui joue de l'allégorie de l'homme du peuple en lutte contre un souverain injuste : « Nous montrons au peuple qu'avec son droit et sa force, il peut lutter avantageusement contre un roi et même contre tous à l'occasion⁴⁵. » La création de ce drame en cinq actes, six tableaux, avec un épilogue, et le recours à des éléments matériels de représentation appréciés des spectateurs du théâtre de l'Ambigu Comique, présente pour visée de contribuer à la mise en scène de la geste du peuple, et non de simplement procurer aux spectateurs un frisson peu ou prou historique qui les distrait le temps d'une représentation.

Ango met ainsi en scène le pouvoir de l'Ancien Régime sous des traits peu flatteurs afin de viser la monarchie de Juillet elle-même, à la faveur des applications aux circonstances. L'enjeu politique prédomine de ce fait dans ce drame, ce qui explique en partie son succès mais aussi provoque son interdiction. Cette pièce a le triste privilège d'être la première à subir le rétablissement de la censure sous la monarchie de Juillet, à la suite de l'attentat de Fieschi contre Louis-Philippe le 28 juillet 1835. Les œuvres antimonarchiques sont censurées en vertu de l'article 2 de la loi du 9 septembre 1835 : « L'offense au Roi [...], lorsqu'elle a pour but d'exciter à la haine ou au mépris de sa personne ou de son autorité constitutionnelle, est un attentat à la sûreté de l'État⁴⁶. »

⁴¹ « Explication », p. III. Dans ces « Notes » (p. [107]-112), Pyat et Luchet citent de nombreux historiens : l'abbé Desmarquets (dont ils citent des extraits de ses *Mémoires chronologiques pour servir à l'histoire de Dieppe*, édition de 1783), Vitet, Bayle, La Ragois, Mézeray, Sismondi, mais aussi les propos sévères à l'égard de François I^{er} de Théodore de Bèze, de Thou, de Félibien et d'Henri Estienne. Pyat et Luchet se plaisent à rappeler que la fameuse formule « Tout est perdu, fors l'honneur » n'est pas exactement celle qu'emploie le roi de France à l'issue de sa défaite de Pavie (p. 110-111).

⁴² « Explication », [p. I].

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ « Explication », p. II.

⁴⁵ « Explication », p. IV.

⁴⁶ Voir en particulier à ce sujet l'ouvrage de Jean-Claude Caron, *La France de 1815 à 1848*, Paris, Armand Colin, 2004.

Toute représentation d'*Ango* s'avère désormais impossible : la pièce n'est reprise, sans grand succès, qu'en 1887.

Le drame *Ango* perd-il pour autant tout intérêt pour le lecteur contemporain ? Il n'en est rien à notre sens, car il nous permet de voyager à travers l'histoire : par leurs audaces, Pyat et Luchet nous plongent au temps des luttes politiques et sociales qui leur sont contemporaines, davantage que dans un XVI^e siècle qu'ils réinventent. S'ils souhaitent inscrire leur drame dans le prolongement des œuvres révolutionnaires, ils ambitionnent d'inscrire par cette pièce le pouvoir de Louis-Philippe dans la tradition des pouvoirs d'Ancien Régime, afin de le discréditer et de le présenter comme un anachronisme au siècle des révolutions. Ce faisant, cette œuvre mérite de retenir notre attention par l'idéalisme dont elle est empreinte : Pyat et Luchet suggèrent à leurs spectateurs puis à leurs lecteurs qu'il n'est de pouvoir légitime que si celui qui est à sa tête sait se montrer grand. En cela, la leçon utopique des révolutionnaires rejoint la mise en scène par Hugo dans *Hernani*, à l'acte IV, de l'interrogation inquiète, « qui me fera grand⁴⁷ ? », de don Carlos, roi d'Espagne, et futur Charles Quint, au moment où il attend de savoir s'il va devenir empereur du Saint Empire romain germanique :

– Avoir l'abîme là !... – Pourvu qu'en ce moment
Il n'aille pas me prendre un éblouissement !
[...] – Oh ! si j'allais faillir
En sentant sous mes pieds le monde tressaillir⁴⁸ !

⁴⁷ Victor Hugo, *Hernani*, IV, 2, dans Victor Hugo, *Œuvres complètes. Théâtre I*, éd. citée, p. 628.

⁴⁸ *Ibid.*