

Introduction

Xavier BOURDENET
ESPE de Paris / Université Paris-Sorbonne
CELLF 19-21

Le théâtre de Mérimée : état des lieux

Le théâtre n'est assurément pas le genre que Mérimée a le plus pratiqué ni celui qu'on associe habituellement à son nom. Mais c'est bien celui par lequel il a commencé et qui aurait pu donner lieu à une carrière d'auteur dramatique, inaugurée sous le masque et par le coup d'éclat de Clara Gazul, plus importante qu'elle ne l'a finalement été.

Son rapport au théâtre est l'histoire d'une raréfaction. Deux moments essentiels la caractérisent.

1) Les années 1825-1830 sont celles d'une production théâtrale importante avec pas moins de onze pièces¹. Dans le même temps, aucun autre genre pratiqué par Mérimée (le roman, la nouvelle et les ballades de *La Guzla*) ne donne lieu à une production aussi fournie. Et aussi variée, car ces pièces ne correspondent ni à un seul genre dramatique ni même à un seul moule ou à une seule forme. Les six pièces du *Théâtre de Clara Gazul* en 1825 sont certes toutes sous-titrées « comédies », mais par renvoi au sens espagnol de *comedia*, qui désigne toute pièce de théâtre : l'indication ne rend guère compte de la différence de tonalité qu'on peut observer entre ces six pièces². Ces dernières contrastent avec *La Jaquerie*, ces « scènes féodales » d'inspiration historique et de tonalité beaucoup plus grave que Mérimée publie en 1828 avec *La Famille de Carvajal*, « drame » encore plus grinçant que les pièces les plus sombres de Clara Gazul. Il revient ensuite à la comédie, à teneur plus ou moins satirique, avec trois œuvres moins ambitieuses, la « saynète » du *Carrosse du Saint-Sacrement* (1829), *L'Occasion* (1829) et *Les Mécontents. 1810* (1830) où religion – dans les deux premières – et engagement politique – dans la troisième, qui narre un projet inabouti de

¹ Avant la publication du *Théâtre de Clara Gazul*, Mérimée aura eu en 1823 un vague projet de drame à quatre mains avec Stendhal qui ne vit pas le jour (voir *H. B.*, dans *Stendhal. Mémoire de la critique*, préface de Michel Crouzet, Paris, PUPS, 1996, p. 284) et surtout composé en 1822-1823 un *Cromwell* (le sujet est alors à la mode), qui fut lu dans le cercle de Delécluze. Voir la lettre à Joseph Lingay du 9 avril 1822 (*Correspondance générale*, éd. Maurice Parturier, avec la collaboration de Pierre Josserand et Jean Mallion, Paris, Le Divan, 1941, t. I, p. 1-3) et Pierre Trahard, *La Jeunesse de Prosper Mérimée (1803-1834)*, Paris, Édouard Champion, 1925, t. I, p. 141-145. Pour contextualiser le théâtre de Mérimée dans la production théâtrale de son temps, voir Patrick Berthier, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828. Le sourd et la muette*, Paris, Champion, « Histoire du théâtre français », 2014 et Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 2008.

² *Les Espagnols en Danemarck, Une femme est un diable ou la tentation de Saint Antoine, L'Amour africain, Inès Mendo ou le Préjugé vaincu, Inès Mendo ou le Triomphe du préjugé, Le Ciel et l'Enfer*.

conspiration – font les frais du regard caustique du dramaturge. En 1830 ce dernier s'interrompt brusquement de produire pour le théâtre.

2) Il n'y revient que vingt ans plus tard, au début des années 1850, qui constituent le deuxième temps marquant de sa production théâtrale, moins fourni et moins audacieux que le premier. *Les Deux Héritages ou Don Quichotte* (1850) le voit renouer avec la comédie de mœurs satirique. Cette « moralité à plusieurs personnages » stigmatise un jeune premier cynique arriviste en le confrontant à son oncle, homme d'honneur, soldat brave et amoureux, qui – Don Quichotte moderne – est encore animé par l'idéal. *Le Faux Démétrius* (1852) – réintitulé *Les Débuts d'un aventurier* lors de la publication en volume – reprend le genre, sinon la forme exacte, des « scènes historiques » que Mérimée avait illustré avec *La Jaquerie*. Cette fois pour imaginer les débuts du mystificateur qui s'est fait passer pour Dimitri, fils d'Ivan le Terrible, lors du temps dit des « Troubles » en Russie à l'orée du XVII^e siècle. La pièce fonctionne alors en diptyque avec l'ouvrage historique que Mérimée prépare en même temps sur le sujet, *Épisode de l'histoire de Russie*. *Les Faux Démétrius* (1853) : extension du domaine de l'histoire au théâtre, qui se voit instrumentalisé pour combler, par l'imagination, les lacunes de la documentation historique³. C'est encore dans ce deuxième moment de sa production théâtrale et dans ce même temps du travail sur l'univers russe, que Mérimée publie une traduction de la pièce de Gogol, *L'Inspecteur général*⁴ (1853).

3) Puis, après ces trois années de reviviscence, l'écriture théâtrale de Mérimée se tarit, pour ne plus donner lieu qu'à deux productions de très modeste envergure et sans véritable ambition : simples divertissements mondains pour la cour impériale, que Mérimée d'ailleurs n'a pas pris la peine de publier. Nous n'avons pas gardé trace d'une charade, composée à quatre mains avec Jean-François Mocquard, secrétaire particulier de Napoléon III, qui aurait été représentée à Compiègne le 15 novembre 1857 pour la fête de l'impératrice⁵. En revanche, nous est parvenu *Le Cor au pied*, brève (et faible) comédie en un acte sans prétention, que Mérimée aurait lui-même jouée avec l'impératrice en 1863 au château de Compiègne⁶.

Mérimée ne fait donc assurément pas partie de ces écrivains du XIX^e siècle qui ont cherché reconnaissance et succès par la scène. S'il fut bien partie prenante, à ses débuts, des débats et de la bataille pour un renouvellement *romantique* du théâtre, il est resté très largement à l'écart de la conquête de la scène par les romantiques et de l'évolution des formes dramatiques après le tournant de 1830.

On explique en général, et à juste titre, cette mise en berne du théâtre chez lui après 1830 par sa découverte, dès 1829, du genre de la nouvelle, qui conviendrait mieux à sa tournure d'esprit⁷. Avec la nouvelle, il trouve *son* genre et sa manière. N'oublions

³ Voir Xavier Bourdenet, « Faux et usage de faux : l'Histoire et son écriture dans *Les Faux Démétrius* », *Cahiers Mérimée*, n° 1, 2009, p. 33-55.

⁴ Les trois pièces sont publiées en un seul volume : *Les Deux Héritages*, suivis de *L'Inspecteur général* [traduit de Gogol] et des *Débuts d'un aventurier*, Paris, M. Lévy frères, 1853.

⁵ Voir les lettres du 18 novembre 1857 à la comtesse de Montijo et à M^{me} de La Rochejaquelein, *Correspondance générale*, éd. Maurice Parturier, Toulouse, Privat, 1958, t. XII, p. 400-406.

⁶ Difficilement trouvable, le texte en a été republié récemment par Clarisse Réquena dans « Prosper Mérimée : *Le Cor au pied*. Une plaisanterie oubliée », *H. B. Revue internationale d'Études stendhaliennes*, n° 7-8, 2003-2004, p. 5-10. Voir la lettre à Jenny Dacquain du 16 novembre 1863, où Mérimée se décrit en « impresario », à la fois « auteur, acteur et directeur » dans ces divertissements de château et fait vraisemblablement allusion au *Cor au pied* (*Correspondance générale*, éd. citée, 1957, t. XI, p. 515-516).

⁷ Jean Mallion et Pierre Salomon résument ainsi cette hypothèse largement partagée : « Si donc il abandonne le théâtre auquel il ne reviendra qu'en 1850, vingt ans plus tard, ce n'est nullement par une sorte de retour sévère sur son œuvre dramatique, mais parce qu'il s'est converti depuis peu à la forme

pas non plus que le tournant *politique* de 1830, qui a lancé la carrière « officielle » de Mérimée, qui prit très à cœur ses fonctions d'Inspecteur des Monuments historiques, a eu une incidence directe sur la carrière de l'écrivain en l'éloignant plus généralement de la scène littéraire et pas seulement théâtrale, comme lui-même le reconnaissait⁸.

Le théâtre de Mérimée est un théâtre à lire. À de très rares exceptions près, ce théâtre n'a pas été représenté à son époque. Si l'on exclut les divertissements mondains (charade de 1857 et *Le Cor au pied*), composés expressément et exclusivement pour être joués – mais dans un cadre semi-privé, seules deux pièces furent représentées du vivant de leur auteur : *L'Amour africain* et *Le Carrosse du Saint-Sacrement*.

La première le fut le 11 juillet 1827 au Théâtre des Nouveautés, intégrée dans les *Proverbes au château ou les Plaisirs de la campagne*, vaudeville en trois tableaux mêlés de couplets de M^{lle} Desrosiers (pseudonyme d'Edmond Rochefort et de Paul Duport), fondé sur une mise en abyme : on y voit des gens du monde jouer, pour se désennuyer, *L'Amour africain* et *Dorante et Frontin*⁹. La pièce de Mérimée est censée y représenter le théâtre romantique, là où l'autre, mauvais pastiche de Molière, y figure le théâtre classique, qu'il s'agit d'enfoncer. La seconde fut créée (et sifflée) le 13 mars 1850 sur la scène de la Comédie Française, en même temps que *La Ciguë* d'Émile Augier et *Louison* d'Alfred de Musset.

Dans les deux cas, ce n'est pas à la demande de Mérimée que la représentation se fait. Sur l'ensemble de sa carrière on le voit d'ailleurs très peu œuvrer pour un éventuel passage à la scène de sa production dramatique¹⁰. « Spectacle dans un fauteuil » donc pour reprendre l'expression de Musset, qui pose ainsi la question cruciale de la diffusion et du contexte éditorial de ces œuvres qui échappent à la scène.

Pour l'essentiel le théâtre de Mérimée reste encore mal connu parce que très peu édité. Pour le *Théâtre de Clara Gazul* les éditions *critiques* les plus récentes datent déjà

narrative. Elle s'accorde mieux que le théâtre avec son goût d'un art dépouillé. Elle est le mode d'expression auquel a forcément recours un homme attiré par l'histoire et par la recherche érudite » (« Approche de Mérimée », préface à *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. XVIII). On peut toutefois douter que l'histoire et la recherche érudite conduisent logiquement, sinon nécessairement, à la forme brève de la nouvelle. Il semble au contraire que des genres comme les « scènes historiques », pratiquées par Vitet et par Mérimée lui-même dans *La Jaquerie*, et le roman historique (*Chronique du règne de Charles IX*) y répondent bien plus directement.

⁸ Voir sa lettre à Tourguéniev du 27 janvier 1865, à qui il confie : « Il ne faut pas prendre exemple sur moi, qui ai passé ma vie à faire autre chose que ce que je voulais et devais faire. Il se peut que je sois né avec quelque chose d'exploitable dans la tête. Mais d'abord, au moment où j'avais le plus de cœur à cette exploitation, une révolution s'est faite dans mon pays, dont le résultat le plus net a été de me tenir pendant mes quatre plus belles années de verdure et de jeunesse à l'attache dans un ministère. J'en suis sorti un peu abruti pour faire de l'archéologie pendant 15 ans, et vous savez le reste » (*Correspondance générale*, éd. citée, 1958, t. XII, p. 345).

⁹ Voir ici-même la contribution de Valentina Ponzetto.

¹⁰ Jean Mallion et Pierre Salomon précisent que lors de la création du *Carrosse du Saint-Sacrement*, Mérimée « s'était désintéressé des répétitions, il n'avait pas assisté à la représentation, il avait renoncé à ses droits d'auteur » (« Approche de Mérimée », préface citée, p. XXXVII). Deux brèves vellétés sans lendemain n'infirmant pas cette tendance générale : la tentative menée autour des *Deux Héritages* (« Nous le voyons, un mois et demi plus tard [après la création du *Carrosse*], réunir dans son cabinet quelques amis avec l'acteur Provost de la Comédie Française pour leur soumettre une pièce qu'il venait d'écrire, une "moralité en six tableaux", *Les Deux héritages*, et leur demander si elle serait susceptible d'être jouée. On lui fit entendre que sa pièce ne pouvait pas plaire », *ibid.*) ; le vague projet, qui restera sans suite, de collaboration avec Augier pour tirer des *Faux Démétrius / Débuts d'un aventurier* un « grand mélodrame » (lettre à Jenny Dacquain du 22 janvier 1859, *Correspondance générale*, éd. citée, 1955, t. IX, p. 32).

d'une trentaine d'années : celles de Jean Mallion et Pierre Salomon dans le volume de la Pléiade (1978) et de Patrick Berthier dans la collection Folio (1985). Pour *La Jaquerie*, la dernière édition en date est celle de Gilbert Sigaux (1963)¹¹, mais compte surtout celle de Pierre Jourda (1931) publiée dans le cadre des *Œuvres complètes* – restées incomplètes – de Mérimée sous la direction de Pierre Trahard et Édouard Champion (librairie Honoré Champion) et qui reprend également *La Famille de Carvajal*. Pour cette dernière pièce pas de nouvelle édition critique non plus depuis le volume de Gilbert Sigaux. Quant aux autres pièces, aucune édition critique n'en est disponible actuellement, à l'exception des *Débuts d'un aventurier*¹². Il y a donc urgence à (ré)éditer le théâtre de Mérimée pour lui faire bénéficier à la fois du renouvellement de la critique mériméenne opéré depuis une vingtaine d'années¹³ et du formidable développement des études sur le théâtre romantique auquel on assiste dans le même temps. C'est dire avec quelle impatience on attend les volumes consacrés au théâtre dans l'entreprise des *Œuvres complètes* de Mérimée actuellement en cours sous la coordination d'Antonia Fonyi aux éditions Champion.

Le théâtre est ainsi minoritaire dans l'œuvre de Mérimée. Et il a mauvaise presse. Sa réception critique n'a guère été tendre ni enthousiaste¹⁴. Si l'on s'accorde à reconnaître, dès sa parution, la nouveauté, l'audace et l'intérêt du *Théâtre de Clara Gazul*, qui, aux yeux par exemple d'un Balzac, fit « révolution » dans les lettres¹⁵, en revanche *La Jaquerie* et les pièces qui suivirent se sont attiré les foudres de leurs

¹¹ Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul. La Jacquerie. La Famille de Carvajal*, Paris, Club Français du Livre, 1963. Signalons aussi l'édition de *La Jacquerie* préfacée par Aragon (Paris, La Bibliothèque française, 1946, reprise aux Éditions du Livre Club Diderot en 1969).

¹² Qui vient d'être réédité par Jean-Louis Backès dans le volume *Histoire de Russie, I. Les Faux Démétrius*, dans Mérimée, *Œuvres complètes. Section III « Histoire », t. 3*, sous la coordination d'Antonia Fonyi, textes établis et présentés par Jean-Louis Backès et Pierre Gonneau, Paris, Champion, 2012. Ajoutons que *Les Mécontents*, que Mérimée avait inclus dans *Mosaïque* en 1833, n'ont pas été réédités depuis l'édition de Maurice Levaillant (*Mosaïque*, Paris, Honoré Champion, 1933). Les éditions récentes tirées en partie du recueil de 1833 excluent systématiquement *Les Mécontents*, au profit des seules nouvelles (*Romans et nouvelles, I. Mosaïque, La Double Méprise, Colomba*, préface de Jean Mistler, Paris, Le Livre de Poche classique, 1972 ; *Mateo Falcone et autres nouvelles de « Mosaïque »*, éd. Jean Balsamo, Paris, Librairie générale française, « Classiques de poche », 1995).

¹³ Pour un aperçu des travaux actuels sur Mérimée, voir Xavier Bourdenet, Antonia Fonyi, Anne Geisler, Thierry Santurenne et Alain Schmitt, « Bibliographie de la critique littéraire et historique sur l'œuvre de Mérimée, 1994-2005 » (*Cahiers Mérimée*, n° 2, 2010, p. 131-154), puis la bibliographie annuelle qui figure dans chaque numéro des *Cahiers Mérimée*. L'ensemble fait suite à l'indispensable ouvrage de Pierre H. Dubé, *Bibliographie de la critique sur Prosper Mérimée (1825-1993)*, Genève, Droz, 1997.

¹⁴ Voir la somme, malheureusement très peu accessible, de Barbara T. Cooper, *Mérimée dramaturge devant la critique (1825-1870)*, thèse de l'université du Wisconsin, University Microfilm, Ann Arbor, Michigan, 1974.

¹⁵ Si l'on veut bien admettre, comme la critique a pris l'habitude de le faire, que Balzac s'inspire du *Théâtre de Clara Gazul* quand il évoque les débuts fracassants de sa Camille Maupin dans *Béatrix*. Cette grande figure fictive du monde des lettres aurait commencé sa carrière par une œuvre théâtrale où peut s'entendre une allusion à Clara Gazul. La description que Balzac en donne indiquerait alors dans quelle haute estime il tenait le coup d'essai de Mérimée : « Tout le monde connaît aujourd'hui les deux volumes de pièces non susceptibles de représentation, écrites à la manière de Shakespeare ou de Lope de Vega, publiées en 1822 et qui firent une sorte de révolution littéraire, quand la grande question des romantiques et des classiques palpitait dans les journaux, dans les cercles, à l'Académie » (Balzac, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 688). La réception contemporaine du *Théâtre de Clara Gazul*, globalement élogieuse, peut être reconstituée grâce aux comptes rendus (1825-1830) rassemblés par Pierre Trahard dans son édition (Paris, Honoré Champion, 1927, p. 503-537). Par exemple, dans *Le Globe* du 11 juin 1825 – évidemment de parti-pris, mais tout de même –, Duvergier de Hauranne parle d'« un génie indépendant et original » qui « trace le chemin » aux romantiques (éd. citée, p. 507).

lecteurs et, plus étonnant, de leurs éditeurs. Pierre Trahard, à qui l'on doit l'étude la plus complète sur l'œuvre mériméenne ainsi que Pierre Jourda dans son édition de *La Jaquerie* et de *La Famille de Carvajal* assassinent littéralement le théâtre de Mérimée. Patrick Berthier le rappelle ici-même à propos de *La Jaquerie*, citations à l'appui. On ajoutera au florilège déjà passablement négatif qu'il donne, ces jugements :

« l'intérêt littéraire que présente la *Jacquerie* [sic] est médiocre, parce que le livre ne marque un progrès ni dans la conception de l'art ni dans les moyens d'exécution. La *Jacquerie* procède du *Théâtre de Clara Gazul* ; c'est un essai dramatique manqué, où Mérimée gaspille son talent¹⁶. »

« Mais, en définitive, *La Jacquerie*, au point de vue dramatique, est une œuvre manquée¹⁷. »

C'est « la plus faible de ses œuvres¹⁸ ».

Il y a tout lieu d'interroger de telles appréciations, de les prendre avec prudence sinon circonspection, sans forcément tomber dans le travers inverse de la réhabilitation (quasi) systématique et militante qui est celui d'un Oscar Mandel¹⁹ : critique de goût qui ne s'appuie guère sur une étude concrète de la dramaturgie mériméenne. L'attitude de Paule Petitier, par exemple, qui suggère sans condamner *a priori* un texte comme *La Jaquerie*, d'en « discuter la réussite esthétique²⁰ » nous semble aujourd'hui préférable, si l'on rend au verbe « discuter » toute sa dimension heuristique.

Mérimée et le théâtre : nouvelles lectures

C'est précisément une réévaluation critique du théâtre mériméen (et plus largement du rapport de Mérimée au théâtre) que proposent les contributions qui suivent. Elles sont consacrées pour l'essentiel au premier moment, le plus riche, de la production théâtrale mériméenne (1825-1830). Il s'agit des actes d'une journée d'études tenue à l'Université Paris-Sorbonne le 28 novembre 2014, co-organisée par le CELLF 19-21 (Université Paris-Sorbonne), le CÉRÉDI (Université de Rouen), le CRP 19 (Université Sorbonne-Nouvelle), et la Société Mérimée.

À ses débuts, le théâtre de Mérimée fait figure de littérature de combat. Son éclosion se comprend dans les débats et tentatives pour renouveler le théâtre au mitan des années 1820, en s'éloignant des moules de la tragédie et de la comédie (néo)classiques françaises. Il est assurément un des éléments clés de l'entreprise romantique, dont il partage certains des réseaux et la plupart des principes²¹. La genèse, la diffusion et la réception du *Théâtre de Clara Gazul* et de *La Jaquerie* sont intimement liées aux cercles libéraux qui définissent et illustrent un romantisme conçu aux antipodes de celui, royaliste et tenté par l'éloquence, des Chateaubriand, Lamartine et même Hugo. Mérimée est ainsi l'un des piliers du « grenier » d'Étienne Delécluze qui rassemble tout ce qui compte dans le milieu intellectuel libéral aux alentours de 1825 et

¹⁶ Pierre Trahard, *La Jeunesse de Prosper Mérimée*, op. cit., p. 306.

¹⁷ *Ibid.*, p. 308.

¹⁸ *Ibid.*, p. 320.

¹⁹ Oscar Mandel, « Nouveau regard sur Mérimée dramaturge » (1^{re} et 2^e parties), *RHLF*, 2001, n^o 4, p. 1217-1231 et n^o 5, p. 1383-1398, ainsi que « Éloge des *Deux Héritages* de Prosper Mérimée », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n^o 227, 2005 / 3, p. 267-284.

²⁰ Paule Petitier, « De la fable au fantastique : l'animalité dans *La Jaquerie* de Mérimée », dans Antonia Fonyi (dir.), *Prosper Mérimée. Écrivain, archéologue, historien*, Genève, Droz, 1999, p. 133, nous soulignons.

²¹ Dans sa lettre à Joseph Lingay du 9 avril 1822, Mérimée parle lui-même de ses « principes romantiques », bien conscient de faire œuvre nouvelle et militante (*Correspondance générale*, éd. Maurice Parturier, Paris, Le Divan, 1941, t. I, p. 3).

qui s'emploie activement à définir et promouvoir le *romantisme* (même si Delécluze lui-même n'y est pas tout uniment favorable). Stendhal y fréquente, qui vient de publier la deuxième version de *Racine et Shakespeare* (1825), où il définit le « romantisme » comme une littérature adaptée à son temps, appelle de ses vœux une tragédie nationale en prose qui prenne à bras le corps la question de l'Histoire et enterre les conventions sclérosées du classicisme. On y croise encore le fondateur – P. F. Dubois – et plusieurs rédacteurs du *Globe*, organe libéral qui bataille pour un certain romantisme en soutenant par exemple activement l'entreprise nouvelle des « scènes historiques » illustrée par Ludovic Vitet²² (qui compte parmi les rédacteurs du journal, parmi les habitués du grenier de Delécluze et qui sera bientôt, avant Mérimée, inspecteur général des monuments historiques). S'y rencontre également Sautelet, l'éditeur des romantiques. C'est dans ce milieu que naît le *Théâtre de Clara Gazul*, qui est, même si c'est de loin, inspiré des principes du *Racine et Shakespeare*, lu et commenté comme tentative « romantique » dans le grenier de Delécluze²³, édité par Sautelet et soutenu par le *Globe*²⁴ ainsi que par Stendhal dans ses chroniques pour l'Angleterre²⁵. Le théâtre mériméen est donc bien, à ses débuts, arme dans le combat romantique libéral. Le contexte éditorial du *Théâtre de Clara Gazul*, étudié ici par Barbara Dimopoulou, qui revient sur le parcours et les choix du libraire Sautelet au cœur de ce réseau, suffit à classer idéologiquement et politiquement le (premier) théâtre de Mérimée.

Romantique, il l'est par ses audaces, par sa recherche de formes nouvelles qui s'éloignent, tant sur le versant comique que sur le versant dramatique ou tragique, des cadres anciens²⁶. C'est particulièrement vrai de *La Jaquerie*. Ces « scènes féodales » sont, avec *Les Barricades* (1826) de Ludovic Vitet, la meilleure illustration du genre nouveau des « scènes historiques », tournant résolument le dos à la tragédie historique et préparant ce qui deviendra, avec Dumas, Hugo et Musset mais selon des principes différents, le drame romantique historique²⁷. Peindre un épisode de l'histoire nationale – pour faire écho à la revendication de *Racine et Shakespeare* – de manière dramatique, par les ressources du dialogue, telle est la visée des scènes historiques. Elles abandonnent le découpage en actes pour une composition émiettée multipliant les scènes qui sont autant de perspectives sur l'événement. *La Jaquerie*, comme le montre

²² Voir Claudine Grossir, « *Le Globe*, berceau d'un nouveau genre dramatique : la scène historique », *Médias 19*, Olivier Bara et Marie-Ève Thérénty (dir.), *Presse et scène au XIX^e siècle, Spectacles dans un fauteuil*, mis à jour le 19 octobre 2012, en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=2952>.

²³ Voir *Journal de Delécluze (1824-1828)*, éd. Robert Baschet, Paris, Grasset, 1948, p. 151-157, 169-170, 174, 176-178, 220-221, 255-269, 323-325.

²⁴ Les articles du *Globe* (des 4, 11, 18 juin et 9 juillet 1825) sont disponibles dans l'édition du *Théâtre de Clara Gazul* par Pierre Trahard (Paris, Honoré Champion, 1927, p. 503-514).

²⁵ « *Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole* », *London Magazine*, 18 juin 1825 et « Lettres de Paris par le petit-neveu de Grimm (7) », *New Monthly Magazine*, août 1825, « Publications étrangères », dans Stendhal, *Paris-Londres. Chroniques pour l'Angleterre*, éd. Renée Dénier, Paris, Stock, 1997, respectivement p. 469 et 479-481. Dans le second article, Stendhal conclut que le *Théâtre de Clara Gazul* « est sans contredit l'ouvrage qui a le plus d'originalité et de génie que l'on ait vu en France depuis bien des années. Il est fait pour opérer une révolution dans la littérature dramatique de ce pays et la sauver des reproches de plate et servile imitation et de malade sentimentalité qu'on ne lui a que trop justement adressés. » (p. 481).

²⁶ Qui pourtant perdurent pendant toute la Restauration. Voir Maurizio Melai, *Les Derniers Feux de la tragédie classique au temps du romantisme*, Paris, PUPS, 2015.

²⁷ Sur les scènes historiques, voir Sylvain Ledda, « Théâtre et scènes historiques » dans *Le Théâtre français du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 95-123, Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, « Point Essais », 2001, p. 56-61, et Stéphane Arthur, *La Représentation du seizième siècle dans le théâtre romantique (1826-1842)*, thèse soutenue le 21 octobre 2009, dir. Françoise Mélonio, Paris IV-Sorbonne (à paraître).

Stéphane Arthur, reprend ce genre nouveau mais en y introduisant du « jeu » : documentation historique solide mais tenue ironiquement à distance – ce que ne perçoivent pas toujours les éditeurs, comme le montre Patrick Berthier à propos de Pierre Trahard et de Pierre Jourda –, affichage de références théâtrales plus qu'historiennes, effets de pittoresque conjugués à des décalages humoristiques. Ces « scènes féodales » n'en tiennent pas moins un discours idéologique nettement libéral, qui s'interroge sur la nature et les chances d'un soulèvement populaire au nom de la liberté. Stéphane Arthur souligne ainsi que le traitement des personnages, tendant à l'allégorie, permet à la pièce, au matériau médiéval, des réactualisations diverses selon les contextes de réception (fin d'une Restauration hantée par le souvenir de la Terreur révolutionnaire, révolutions bolchéviques du début du XX^e siècle, lendemains de la seconde guerre mondiale ou combats marxistes de la seconde moitié du XX^e siècle) dont nous avons gardé trace dans l'histoire éditoriale et la réception critique de l'œuvre. Mise en scène du passé, l'histoire théâtralisée de Mérimée est aussi toujours miroir du présent.

« Mise en scène » : nous employons l'expression à dessein. Certes, pas plus que le *Théâtre de Clara Gazul*, *La Jaquerie* n'a été écrite *d'abord* pour être représentée et ni l'un ni l'autre ne l'auront été du vivant de Mérimée. Mais, comme le montre Georges Zaragoza, l'écriture de *La Jaquerie* reste « purement dramaturgique », imprégnée d'un imaginaire scénique qui « continue à se manifester malgré le refus de la représentation ». En témoigne tout particulièrement le traitement de l'espace. Une étude précise des didascalies, dans leur gestion de l'espace scénique, de l'espace invisible, des déplacements – singulièrement des sorties – des personnages, permet à Georges Zaragoza de souligner combien *La Jaquerie* est composée en présupposant les contraintes de la représentation et en transformant le lecteur en *spectateur* imaginaire qui a en quelque sorte à reconstituer un théâtre intérieur, correspondant assez directement au théâtre à l'italienne dominant à l'époque. L'habileté dramaturgique de Mérimée, que l'étude de Georges Zaragoza permet de réévaluer, se perçoit en outre dans la composition d'ensemble de ces « scènes féodales ». Loin de n'être qu'une juxtaposition de scènes indépendantes, elles s'organisent en quatre temps forts donnant à voir les affrontements entre les différents camps, et scandés par une gestion évolutive de l'espace scénique : tantôt Mérimée utilise des espaces cloisonnés, comme le sont les classes sociales ou les camps ; tantôt il opte pour des espaces ouverts, lieux de rencontres où peut se produire l'affrontement. Cette « maîtrise dramaturgique d'une grande efficacité » est fortement inspirée du modèle shakespearien (où l'on retrouve un Mérimée romantique). En témoigne exemplairement le traitement des scènes de bataille dont le principe est de ne jamais représenter le cœur de la bataille mais toujours ses marges en une série de scènes fragmentées. Si bien que l'espace scénique n'est au mieux qu'un débordement de la bataille qui fait rage dans le hors-scène et dont le lecteur-spectateur est amené à imaginer la violence. La représentation de l'histoire se fait donc dans *La Jaquerie* sans jamais oublier les contraintes – très concrètes – de la scène.

Influencé par Shakespeare, le rapport de Mérimée au théâtre est également médiatisé par une des autres grandes traditions européennes : celle du théâtre du Siècle d'or espagnol. Mérimée l'a tôt et longtemps pratiqué. Jean Canavaggio retrace les jalons essentiels de cette fréquentation assidue, qui doit se comprendre comme une manière – là encore romantique – de sortir du théâtre classique français²⁸. Elle passe par la

²⁸ À propos de *La Jaquerie*, d'aucuns y ont parfois ajouté l'influence du roman scottien et du théâtre allemand, nouveaux marqueurs romantiques, notamment de Goethe (*Goetz von Berlichingen*) et de

lecture, avec la découverte des *comedias* traduites dans la collection des *Chefs d'œuvre des théâtres étrangers* de Ladvocat à partir de 1821, puis la lecture dans le texte de plusieurs pièces de Lope de Vega et Calderon. Mais également par la critique, avec la rédaction de deux notices sur la vie et les ouvrages de Cervantès, qui mentionnent et jugent la production dramatique de l'auteur de *Don Quichotte*²⁹, ainsi qu'un compte rendu de l'*Histoire de la littérature espagnole* de l'hispaniste américain George Ticknor, dans lequel Mérimée s'étend précisément sur le théâtre du Siècle d'or³⁰. S'il apprécie fort ce théâtre, il ne ménage pas ses critiques. Elles portent essentiellement sur le caractère stéréotypé, conventionnel des intrigues et des caractères – imbrolios et coups de théâtre empêchent un réel développement des caractères et reposent sur un répertoire limité de passions et de situations – et leur style enflé et orné, ce style « *culto* », typiquement baroque, qui conserve le vers et se comprend comme l'exact contraire du *naturel* que Mérimée recherche dans ses propres ouvrages comme plus adapté au public de son époque. Jean Canavaggio suggère que ce répertoire espagnol influence peut-être moins qu'on ne le dit habituellement la pratique dramaturgique de Mérimée. Les clins d'œil à la tradition de la *comedia* sont manifestes dans le *Théâtre de Clara Gazul*, dont plusieurs pièces empruntent leurs épigraphes à ce théâtre, sont découpées en « journées » et se terminent sur un appel à l'indulgence du public, procédés conventionnels dans le théâtre espagnol – comme dans celui de Shakespeare – dont Mérimée emprunte encore quelques ressorts passionnels habituels. Mais ils ne doivent pas masquer les réelles distorsions que Mérimée fait subir à la dramaturgie du Siècle d'or, convoquée voire affichée mais constamment déjouée, ne serait-ce que par le passage du vers à la prose.

Ces distorsions sont-elles de nature « ironique » ? Voire « parodique » ? Comment prendre un théâtre livresque qui multiplie les allusions ou reprises manifestes de codes ou *topoi* de genres anciens (le théâtre élisabéthain, celui du Siècle d'or) ou parfaitement actuels (le mélodrame, dont on est tenté de rapprocher une pièce comme *La Famille de Carvajal* ou certaines scènes des *Espagnols en Danemarck*) ? La question, qu'on pourrait élargir à l'ensemble de l'œuvre mériméenne, est particulièrement sensible pour sa production dramatique. Face à elle, le lecteur-spectateur semble toujours placé entre adhésion et distanciation, entre un théâtre d'inspiration aristotélicienne fondé sur une mimésis qui vise *in fine* la catharsis et un théâtre « épique » au sens brechtien qui, au contraire, produit un « étrangement », une défamiliarisation salutaire³¹. Celle-ci se produit dès qu'on tente de dessiner le cadastre des (sous-)genres théâtraux pratiqués par

Schiller (*Les Brigands*). Voir Pierre Trahard, *La Jeunesse de Prosper Mérimée*, *op. cit.*, p. 313-319, et Pierre Jourda, avant-propos à *La Jaquerie* suivie de *La Famille de Carvajal*, Paris, Champion, 1931. La prudence s'impose toutefois : au-delà d'un effet de mode, des lectures supposées d'une génération, ces « sources », si elles en sont, sont bien difficiles à attester concrètement. Voir ici-même la contribution de Patrick Berthier, qui montre combien la recherche des sources correspond à un certain état du discours critique, marqué par des effets de mode.

²⁹ *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantès*, servant d'avant-propos à la traduction de *Don Quichotte* par Filleau de Saint-Martin rééditée en 1826 ; puis *Notice sur la vie et l'œuvre de Cervantès*, l'un des derniers textes auxquels Mérimée a travaillé, destiné à introduire la traduction par Lucien Biart de *Don Quichotte*, qui ne paraîtra qu'en 1878, après la mort de Mérimée.

³⁰ Précisons que l'attribution à Mérimée des quatre articles du *Globe* des 13, 16, 23 et 25 novembre 1824 consacrés au théâtre espagnol (« Art dramatique en Espagne » ; « Théâtre espagnol moderne ») a été récemment remise en question et qu'il nous faut donc les exclure de notre corpus. Voir René Andioc, « Les articles du *Globe* sur le théâtre espagnol sont attribués à tort à Mérimée », *Cahiers Mérimée*, n° 6, 2014, p. 9-20.

³¹ Voir Florence Naugrette, « La distanciation dans *Le Théâtre de Clara Gazul* », *Littératures*, n° 51, 2004 (numéro spécial « Mérimée »), p. 49-60.

Mérimée. Aucun d'eux n'est conforme à son cadre habituel, comme si le brouillage générique faisait partie des principes poétiques de Mérimée. À moins qu'on y voie un trait d'époque, le débat romantique de 1825 à 1830 apparaissant comme un laboratoire de reconfiguration des genres. Le théâtre mériméen prendrait alors un tour directement expérimental.

Sur la période qui nous intéresse plus particulièrement on le voit s'essayer à divers genres. Tout particulièrement à la « comédie » : toutes les pièces du *Théâtre de Clara Gazul* (dans sa version de 1825) sont ainsi intitulées, mais relativement à la tradition, tant française qu'espagnole, on peut dire, en reprenant une formule de l'avertissement d'*Inès Mendo ou le préjugé vaincu*, qu'elles sont pour le moins des « comédie[s] étrange[s] », où il n'est pas sûr que le rire l'emporte³². Genre et tonalité ne semblent pas toujours s'accorder. De l'ensemble de ces brouillages *La Jaquerie* est un bon exemple, dont le classement générique est pour le moins fluctuant. Sous-titrée « comédie historique » quand elle est, très partiellement, publiée dans la presse pour la première fois³³, elle a pour nouveau sous-titre lors de la publication en volume « Scènes féodales » et renvoie au genre des *scènes historiques* (qui a sans doute plus à voir avec le drame qu'avec la comédie) illustrées par Vitet deux ans auparavant, alors même que Mérimée la qualifie, dans sa correspondance, de « petite tragédie romantique³⁴ ».

La dramaturgie mériméenne n'est pas non plus sans lien avec le proverbe, qui (re)fleurit sous la Restauration. Notamment grâce à Théodore Leclercq, que Mérimée apprécie, au point de rédiger une notice nécrologique qui servira d'avant-propos à l'édition posthume des *Proverbes dramatiques* en 1852. Valentina Ponzetto montre que si aucune pièce de Mérimée n'est explicitement intitulée « proverbe », trois d'entre elles au moins partagent de nombreux traits avec ce genre d'origine mondaine, à la fois spirituel et didactique, qui s'infléchit volontiers dans les années 1820 vers un discours satirique : deux « comédies » du *Théâtre de Clara Gazul* – *Une femme est un diable* et *L'Amour africain* – ainsi que *Les Mécontents* (1830). La critique a souvent identifié cette troisième pièce au genre du proverbe, même si Mérimée ne l'a pas fait lui-même – en tout cas pas officiellement. Quant à la deuxième, la seule qui fut jouée du vivant de Mérimée, elle l'a été dans un cadre qui l'assimilait à un proverbe³⁵. Dans les trois pièces qu'elle étudie, Valentina Ponzetto souligne l'esprit ludique et malicieux, la donnée anticléricale, la satire politique, la propension à rompre l'illusion théâtrale pour s'adresser directement au spectateur (qu'elle propose de lire comme une reprise de l'esthétique contemporaine du proverbe plutôt que de celle, ancienne, de la *comedia* du Siècle d'or), le style naturel et les dialogues vrais exempts du « grossissement et du relief propres au théâtre » (Sainte-Beuve) : tous traits relevant de l'esthétique du proverbe, genre souple dont la liberté de ton et la rapidité ne pouvaient que plaire à Mérimée.

³² Voir Sylvain Ledda, « Le comique dans le *Théâtre de Clara Gazul* », *Cahiers Mérimée*, n° 5, 2013, p. 57-73.

³³ Buchon publie un fragment de *La Jaquerie* en avril 1828 dans la toute nouvelle *Revue trimestrielle* qu'il a fondée en janvier. Il s'agit de la scène VI, annoncée sous ce titre : « *Fragment d'une comédie historique inédite intitulée La Jaquerie* » (*Revue trimestrielle*, t. I, n° 2, avril 1828, art. X, p. 550-567). Stendhal, lui, la désigne comme une « tragédie historique » dans son annonce du *New Monthly Magazine* d'avril 1828 (*Paris-Londres*, *op. cit.*, p. 843).

³⁴ Lettre au docteur Edwards de mars 1828, *Correspondance générale*, éd. Maurice Parturier, Paris, Le Divan, 1941, t. I, p. 24.

³⁵ Ajoutons que le sous-titre des *Deux Héritages ou Don Quichotte*, « moralité à plusieurs personnages », n'est pas non plus sans lien avec l'esthétique du proverbe, qui vise à l'instruction du lecteur-spectateur par le biais d'une maxime énoncée à la scène finale.

C'est toutefois avec le « drame » que les brouillages génériques, producteurs de distanciation, sont les plus nets (si l'on ose dire !). C'est *La Famille de Carvajal* et l'histoire de sa réception critique qui sont ici en cause. Sous-titrée « drame », mais présentée dans sa dernière réplique comme une « comédie » et désignée par Mérimée dans sa correspondance comme une « tragédie immorale », cette pièce a été très régulièrement qualifiée de « mélodrame » ou de « parodie » de mélodrame par la critique. En faire un mélodrame, ce qui engage déjà un acte interprétatif à interroger, revient à considérer que sa lecture repose sur un effet d'adhésion pathétique. La considérer comme une parodie revient au contraire à en faire par excellence une pièce de la distanciation. Émilie Pezard reprend ici toutes les pièces du dossier. Elle montre que *La Famille de Carvajal* présente bien un « caractère mélodramatique » par les types d'emplois et l'intrigue et que c'est sans doute délibéré de la part de Mérimée. Mais qu'elle s'en écarte sur (au moins) un point fondamental : le dénouement immoral, qui refuse toute édification, en tuant le bourreau *et* la victime, d'ailleurs pas totalement innocente. La pièce tient en outre le pathétique à distance, en le thématissant de manière ironique. Pour autant, la lecture « parodique », qui survalorise l'outrance dans la violence et l'ironie, n'est pas totalement tenable. Car si l'ironie est bien présente, elle s'allie à l'horreur, qu'elle n'annule pas. Dérision et sérieux voisinent. Ce mélange des registres est typique du « romantisme » de la fin des années 1820. Mieux vaut donc considérer, comme le suggère Émilie Pezard, *La Famille de Carvajal* comme « une pièce pleinement romantique » que comme un mélodrame (parodique ou non). Elle continue la veine de Clara Gazul, en prouvant tout l'intérêt herméneutique qu'il y a à faire du théâtre de Mérimée le laboratoire d'une (partie de la) dramaturgie romantique. Celle-ci s'éloigne du dramatique aristotélicien fondé sur la seule mimesis à visée cathartique pour favoriser des procédés de distanciation, mais sans obérer totalement la puissance d'emprise affective du texte. Pour le dire autrement, « ironie » et « parodie », deux termes passe-partout et un peu fourre-tout, qu'on trouve si souvent convoqués à propos de Mérimée, gagneraient à être considérés non comme des visées ultimes et des sésames herméneutiques (un peu courts) mais comme *un* des éléments constitutifs d'une poétique romantique conçue comme pratique constante du contrepoint qui bouscule à dessein l'horizon d'attente de son lecteur-spectateur.

La distanciation peut s'observer, comme le propose Noémi Carrique, dans le traitement d'un type de personnage, qui est à peine un emploi : celui de l'assassin, une des figures les plus fréquentes du théâtre de Mérimée, tous genres confondus, ce qui confirme le brouillage des distinctions génériques évoqué ci-dessus. Tout le monde tue dans ce théâtre sanglant qui pourtant refuse l'exploitation pathétique de la mort et le jugement moral : la jeune fille (la Catalina parricide de *La Famille de Carvajal* ou la mélancolique Mariquita de *L'Occasion*), le bourreau dont c'est le métier (*Inès Mendo*), les ecclésiastiques de tous ordres et de tous rangs, les paysans comme les aristocrates (*La Jaquerie*), etc. Ce « romantisme à coups de poignard » redistribue ou relativise les « emplois » de la dramaturgie classique, en les confondant en un même ensemble qui a sens anthropologique (cruauté *naturelle* de l'homme) et idéologique (violence des corps constitués et des institutions sociales).

Les relations de Mérimée au théâtre peuvent enfin s'envisager à partir du devenir théâtral de ses œuvres. Car s'il a proportionnellement peu composé pour le théâtre, en revanche ses œuvres ont très souvent été adaptées pour la scène. Tout se passe donc comme si elles contenaient les germes d'une théâtralité ne demandant qu'à s'exposer. Ces adaptations n'ont parfois qu'un rapport lointain avec le texte d'origine mais elles attestent que, dans la logique médiatico-théâtrale du XIX^e siècle, Mérimée est une valeur

(assez) sûre et que sa poétique, resserrée, peut facilement se traduire en termes dramaturgiques. En l'occurrence, la célébrité *Carmen* de Bizet³⁶ est l'arbre qui cache la forêt³⁷. Pour s'en tenir à l'opéra, rappelons, parmi bien d'autres, les moins connus mais récemment commentés *Pré-aux-Clercs* d'Hérold³⁸ (1832), *Fortunato* de Théodore Gouvy³⁹ (1896) ou *Venus* d'Othmar Schoeck⁴⁰ (1922), inspirés respectivement de la *Chronique du règne de Charles IX*, *Mateo Falcone*, *La Vénus d'Ille*. Sans oublier *La Périchole* d'Offenbach ou *La Jaquerie* d'Édouard Lalo, qui, eux, sont l'adaptation de textes déjà théâtraux : *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, *La Jaquerie*. Le cinéma ne serait pas en reste avec ses *Carmen* ou *Le Carrosse d'or* de Jean Renoir (1953). Ni les adaptations scéniques d'œuvres *théâtrales* de Mérimée, telles *Une espionne russe, épisode de 1812*, comédie-vaudeville tirée des *Espagnols en Danemark* par Mélesville et Carmouche (1829), ou *La Jaquerie* (3 actes, 12 tableaux) de Georges Arest (1952). Florilège presque au hasard qui n'a rien d'exhaustif.

Les nouvelles mériméennes ont souvent été transposées à la scène. Marie-Pierre Rootering étudie l'adaptation théâtrale de *La Chambre bleue* par Charles de La Rounat, qui transforme la nouvelle de Mérimée en une comédie en un acte, sous le même titre, créée au théâtre du Vaudeville le 22 septembre 1873. Elle montre que la première appelle comme naturellement la seconde. La nouvelle a dès l'origine une donnée et presque une structure vaudevillesques. L'histoire est celle du projet contrarié – ressort comique traditionnel – d'un couple de jeune amoureux de s'isoler dans un hôtel de province pour y consommer incognito leur amour. Le quiproquo sur lequel est fondé le dénouement mais aussi la progression en trois temps nettement marqués et certains bons mots émaillant les dialogues sont des données à fort potentiel spectaculaire que l'adaptateur transpose directement dans la version scénique. Les modifications essentielles touchent, outre au resserrement de l'espace – contraintes de la représentation – à la destination du texte : la nouvelle de Mérimée, texte de salon, était destinée à l'impératrice Eugénie dans une relation qui relève avant tout de la connivence amusée ; la scène du Vaudeville impose une moralisation conventionnelle du dénouement (l'amour n'est pas consommé sur scène) et un traitement tout différent de l'héroïne, que La Rounat émancipe en la rapprochant de la réalité quotidienne du public bourgeois.

La traduction, enfin, est une forme d'adaptation ou de transposition, révélatrice du contexte de réception. Irene Atalaya étudie la réception tardive du *Théâtre de Clara Gazul* en Espagne. L'œuvre est intimement liée à l'Espagne, tant dans ses personnages, ses intrigues, ses références (les *comedias*) que dans la mystification qui en attribue l'écriture à une actrice espagnole. Elle n'a pourtant été traduite et acceptée en Espagne que plus d'un siècle après sa parution. La traduction qu'en propose le poète Cernuda en 1933 (en y incluant *La Famille de Carvajal*) n'a pu voir le jour, comme le montre Irene Atalaya, qu'en raison de l'ouverture qu'a représentée la seconde République, dont le premier président, Manuel Azaña, enthousiaste de Mérimée, avait d'ailleurs traduit et

³⁶ Voir Christine Rodriguez, *Les Passions du récit à l'opéra : rhétorique de la transposition dans « Carmen », « Mireille », « Manon »*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

³⁷ On trouvera une liste non exhaustive d'adaptations dans Pierre Trahard et Pierre Josserand, *Bibliographie des œuvres de Prosper Mérimée*, Paris, Champion, 1929.

³⁸ Voir Vincent Giroud, « Mérimée et Hérold », *Cahiers Mérimée*, n° 2, 2010, p. 99-115.

³⁹ Voir Éric Chevalier, « *Tacet* (le silence de Mateo). À propos de la création mondiale du *Mateo Falcone* de Théodore Gouvy à l'opéra de Metz (mai 2011) », *Cahiers Mérimée*, n° 4, 2012, p. 135-141.

⁴⁰ Voir Marie-Noëlle Auguste, « *La Vénus d'Ille* de Mérimée ou la muette opératique », dans Antonia Fonyi (dir.), *Prosper Mérimée*, Caen, Lettres Modernes Minard, « Écritures XIX », 2010, p. 245-262, et Thierry Santurenne, « *Venus* de Schoeck : un avatar lyrique de *La Vénus d'Ille* », à paraître dans les *Cahiers Mérimée*.

fait représenter *Le Carrosse du Saint-Sacrement* en 1931. L'anticléricalisme virulent du théâtre mériméen mais aussi sa représentation fortement stéréotypée des Espagnols ayant jusque-là (et au-delà) constitué deux obstacles majeurs à sa réception dans un pays encore extrêmement catholique et rechignant à se reconnaître dans le miroir peu flatteur et peu vraisemblable que Clara Gazul lui tend.

Ces contributions se veulent une invitation à la relecture. En attendant que des metteurs en scène s'emparent, plus qu'ils ne l'ont fait jusqu'ici, d'un théâtre à redécouvrir, propre à bien des expérimentations scéniques.

Les éditeurs remercient vivement Antonia Fonyi et Sylvain Ledda pour leur concours scientifique, et sont reconnaissants à Jean-Claude Arnould, André Guyaux et Paolo Tortonese pour leur soutien institutionnel.

Avertissement

Dans l'ensemble des contributions qui suivent, hors des citations de textes critiques, nous harmonisons les mentions des « scènes féodales » de Mérimée conformément à l'orthographe de l'édition originale : *La Jaquerie*.