



HAL
open science

LES LUMIÈRES ET LA NOSTALGIE DES GRANDS CRIMES : À PROPOS DE QUELQUES ADAPTATIONS FRANÇAISES DE LA DOMESTIC TRAGEDY

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. LES LUMIÈRES ET LA NOSTALGIE DES GRANDS CRIMES : À PROPOS DE QUELQUES ADAPTATIONS FRANÇAISES DE LA DOMESTIC TRAGEDY. Littératures classiques (continuation des Cahiers de littérature du XVIIe siècle), 2009, Réécritures du crime: l'acte sanglant sur la scène (XVIe-XVIIIe siècles), sous la direction de F. Lecercle, L. Marie et Z. Schweitzer, 67, pp.187-200. hal-03311076

HAL Id: hal-03311076

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03311076>

Submitted on 30 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES LUMIÈRES ET LA NOSTALGIE DES GRANDS CRIMES :
 À PROPOS DE QUELQUES ADAPTATIONS FRANÇAISES
 DE LA *DOMESTIC TRAGEDY*

Sophie Marchand

Diderot, dans le *Salon de 1765*, proclame : « je ne hais pas les grands crimes [...] les grandes et sublimes actions et les grands crimes portent le même caractère d'énergie ». Spectaculaire, susceptible de régénérer une pratique artistique engourdie, la scène de crime se trouve intégrée au projet de réformation dramaturgique que constitue la promotion polémique du drame dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Rompant avec les bienséances classiques, les dramaturges des Lumières s'inspirent de traditions théâtrales moins contraintes par le décorum et s'enthousiasment pour une tragédie grecque perçue à travers le prisme du primitivisme¹. Aux côtés d'un modèle antique réinventé, jouant, dans les revendications généalogiques qui accompagnent l'élaboration du nouveau genre, le même rôle fonctionnel, s'inscrivent des pièces plus récentes, issues du répertoire de la *domestic tragedy* anglaise.

Deux pièces inspirent particulièrement les Philosophes, occupant, dans les propos théorique une place prépondérante : *The History of George Barnwell or The London Merchant* de George Lillo (1731) et *The Gamester* d'Edward Moore (1753). La première relate les malheurs d'un apprenti qui, séduit par une courtisane, vole son maître et assassine son oncle. La seconde dépeint les dangers du jeu, à travers le portrait de Béverley, qui, sur les conseils d'un faux ami, Stukely, ruine sa famille et se suicide en prison. Ces pièces emblématiques de la *domestic tragedy* retiennent l'attention des dramaturges et des commentateurs de la vie théâtrale française, qui en proposent traductions et adaptations. Prévost traduit, dès 1734, dans *Le Pour et Contre*, les scènes frappantes de la pièce de Lillo, laissant Pierre Clément en procurer la totalité en 1748, puis, dans une version remaniée, en 1751. Diderot traduit *Le Joueur*, à son usage privé et afin de le transmettre aux Comédiens-Français, en 1760². La traduction, plus sage, de Bruté de Loirelle sera publiée en 1762, alors que celle de Duplat de Monticourt, comme celle de Diderot, reste à l'état de manuscrit. Les adaptations sont, elles aussi, nombreuses : en 1769, Mercier publie *Jenneval ou le Barneveldt français*, drame en prose ; La Harpe, en 1778, joint à ses œuvres un *Barneveldt* en vers, destiné à la seule lecture. Mais la fortune de la pièce de Lillo excède le cadre générique du drame. Dès 1763,

¹ « C'est alors que nous verrons sur la scène des situations naturelles qu'une décence ennemie du génie et des grands effets a proscrites. Je ne me laisserai point de crier à nos Français : La Vérité ! La Nature ! Les Anciens ! Sophocle ! Philoctète ! » (*Entretiens sur le Fils naturel*, *Œuvres*, t. IV, édition L. Versini, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. 1155.)

² Diderot, *Le Joueur*, *Œuvres complètes*, t. IV, éd. R. Lewinter, Paris, Le Club Français du livre, 1970, avec le texte anglais.

Dorat propose une *Lettre de Barnevelt dans sa prison à Truman, son ami*, critiquée par Diderot. Anseaume, en 1765, offre, pour sa part, une relecture comique, discrètement parodique, du drame anglais dans *L'École de la jeunesse ou le Barnevelt français*, comédie en vers mêlée d'ariettes, où il fait du héros un petit-maître et transforme le meurtre en vol. Quant à Blin de Sainmore, il ne conserve en 1773, dans sa tragédie *Orphanis* que certaines données de l'intrigue originelle. Située en Égypte, la pièce illustre les dangers d'une passion amoureuse qui détourne Arcès de son devoir en en faisant le jouet de la cruelle Orphanis qui le poussera, sans succès, à attenter aux jours de son père. Le *Joueur* retient aussi l'attention de Saurin qui, en 1768, propose un *Beverlei* qui prend des libertés à l'égard de la pièce anglaise et rencontre un succès de scandale. D'Alembert, choqué par la noirceur du monologue qui précède le suicide, tente de l'acclimater au goût français, en publiant *Le Joueur dans sa prison, essai de monologue dramatique*. Ces adaptations sont commentées dans les périodiques comme dans les mémoires et correspondances de l'époque qui se cristallisent sur un petit nombre de scènes spectaculaires (meurtre, suicide, exécution, tentation de l'infanticide).

La réception et les adaptations de ces textes sont révélatrices de la relation que le théâtre des philosophes entretient non seulement avec le théâtre anglais, mais aussi avec les bienséances et la représentation des actions violentes, tant sur un plan dramaturgique et esthétique que sur un plan moral et idéologique. Les auteurs sont confrontés à des choix essentiels, relevant des conventions scéniques autant que d'une réflexion plus globale sur l'effet. Jusqu'où aller dans la représentation ? Comment concilier énergie et satisfaction esthétique, terreur et pathétique ? Et, surtout, comment articuler le goût pour les scènes violentes avec l'anthropologie optimiste du théâtre des Lumières et la fonction morale et sociale que celui-ci s'assigne désormais ? Dans les tensions et les renoncements qui hantent les réécritures de la *domestic tragedy* peut se lire, autant qu'une appropriation, l'émergence d'un modèle dramatique original.

Appelée en renfort du primitivisme, la référence anglaise s'inscrit dans une entreprise de rénovation de la scène. Il s'agit d'ouvrir le spectre générique et d'élargir le champ de la *mimesis*, afin de lui restituer une énergie éteinte. Prévost, en Angleterre, assiste, médusé, à une représentation du *Marchand de Londres* et s'empresse d'en rendre compte à ses compatriotes, voyant dans cet infléchissement « domestique » de la tragédie élisabéthaine qui « peut servir de règle certaine pour juger du goût présent de cette nation pour les spectacles³ », de quoi inspirer les Français. Mais l'intérêt pour le *Marchand de Londres* ne s'arrête pas à cette visée documentaire ou ethnologique. Mercier, à la suite de Prévost, entrevoit dans l'écart de l'œuvre de Lillo avec la dramaturgie classique, une régénération possible. Il écrit :

L'action et les caractères y sont tracés avec une énergie et une crudité qu'on n'oserait pas mettre sur la scène française, tant le génie des Anglais est différent du nôtre ! [...] Il est fâcheux qu'une fausse délicatesse nous fasse regarder comme inconvenants des sujets un peu sombres, mais qui sont bien plus propres à faire impression et à corriger les mœurs, ce qui, comme on le sait, est le but du théâtre. [...] Les révolutions que la littérature française subira inévitablement nous ramèneront peut-être au goût de nos voisins, dégagé de son âpreté, et nous pourrions avoir des scènes plus fortes que celles de nos pièces actuelles.⁴

³ Prévost, *Le Pour et Contre*, 45, t. I, p. 492.

⁴ Mercier, *Jenneval*, « avis de l'éditeur », p. 107.

Il faut adapter, et non imiter le modèle anglais, ce qui ne va pas sans difficultés⁵. L'enjeu est de faire advenir sur les scènes parisiennes un modèle alternatif, ce dont ne désespère pas La Harpe, qui se fie à l'effet pour faire évoluer les mœurs : « Si ce drame affecte les âmes sensibles comme il a toujours affecté la mienne, leurs suffrages peuvent, avec le temps, le faire monter sur la scène⁶ », explique-t-il.

Sous la plume des philosophes, la querelle littéraire devient idéologique. À travers la reconnaissance de la tragédie domestique, se joue l'ouverture de la *mimesis* à une esthétique de la proximité. Aussi, si la *Correspondance littéraire* reconnaît que « le ton de notre tragédie est encore bien éloigné de pouvoir convenir à un garçon marchand que sa passion pour une malheureuse courtisane entraîne au plus affreux des forfaits⁷ », Diderot proclame qu'il « faut [...] rendre aux sciences et aux arts une liberté qui leur est si précieuse et dire aux admirateurs de l'Antiquité : appelez *Le Marchand de Londres* comme il vous plaira, pourvu que vous conveniez que cette pièce étincelle de beautés sublimes⁸ ». Il entend donc fonder sur cet exemple les bases d'un nouveau genre, ainsi qu'il s'en explique dans les *Entretiens*, où, à Moi qui demande « ce genre, comment l'appellerez-vous ? », Dorval répond : « La tragédie domestique et bourgeoise. Les Anglais ont *Le Marchand de Londres* et *Le Joueur*, tragédies en prose⁹ ».

Ces partis pris de la proximité et de la prose trahissent l'ambition polémique de la revendication d'un modèle qui remet en question les principes de la dramaturgie classique. À rebours des exigences de mesure, de clarté et d'équilibre de la tragédie française, les pièces anglaises offrent des « scènes aussi touchantes que bizarres¹⁰ » et privilégient, à l'instar de Shakespeare, le contraste et le mélange des tons. À propos de Barnwell embrassant son oncle qu'il vient de tuer et « lui adressant les choses les plus tendres, et [...] les plus terribles », Prévost constate que « c'est le caractère particulier des Anglais de savoir joindre merveilleusement ces deux sortes de sentiments¹¹ ». La Harpe regrette que Mercier et Blin de Sainmore, en faisant échouer la tentative criminelle, aient perdu, avec le contraste, le sublime du texte de Lillo¹² : « J'ai réfléchi, écrit-il, sur l'énergie atroce des situations du *Marchand de Londres*, qu'aucun de ses imitateurs n'avait essayé de conserver ; sur le grand effet qu'il avait produit en Angleterre et sur le succès très médiocre des imitations françaises où on l'avait extrêmement affaibli ; et j'ai vu que, effrayés des dangers et des inconvénients du sujets, les imitateurs avaient fait d'une conception vraiment originale et dramatique quelque chose de très commun et de très usé¹³ ». Le crime et la puissance scandaleuse de sa réalisation scénique semblent donc indispensables à l'accomplissement esthétique de la tragédie rénovée.

⁵ La Harpe explique : « Je dois rendre compte des motifs qui m'ont engagé à [...] transporter les beautés du drame anglais et qui, en même temps, m'ont empêché de le risquer au théâtre » (La Harpe, « Réflexions sur le drame », *Œuvres, Théâtre*, t. II, Slatkine reprints, Genève, 1968, p. 7.)

⁶ *Ibid.*, p. 15-16.

⁷ *Correspondance littéraire*, avril 1764, t. V, p. 440.

⁸ Diderot, *Encyclopédie*, article « Encyclopédie ».

⁹ *Entretiens*, p. 1155.

¹⁰ *Le Pour et Contre*, 45, t. I, p. 494.

¹¹ *Ibid.*, p. 499.

¹² « Réflexions sur le drame », éd. cit., p. 7-8.

¹³ *Ibid.*, p. 8.

Les atteintes au décorum et aux bienséances se voient également réhabilitées par la revendication du modèle anglais. La Harpe constate que si « nous n'admettons sur la scène que cette nature choisie qui est l'objet de tous les arts d'imitation », on trouve chez les Anglais, « parmi ces peintures qui nous révoltent », « des traits du plus grand pathétique¹⁴ ». Ainsi se voient acceptés, au nom de l'effet, des héros issus de conditions moyennes¹⁵ et des scènes scabreuses¹⁶. Prévost, annonçant le parricide Barnwell et « la barbarie monstrueuse de Millwood », prévient : « C'est la singularité de cette scène plutôt que sa beauté qui me porte à la traduire¹⁷ ». La pensée de l'effet prime toute considération d'harmonie ou d'élégance et légitime la représentation d'actes scandaleux. La *Correspondance littéraire* admet que « c'est veiller assez mal sur les destins d'un sage que de le laisser assassiner par son neveu, et [qu'] il eût été plus sage d'épargner un crime à l'un en conservant les jours de l'autre », mais reconnaît que « ce n'est pas de quoi il s'agit en poésie¹⁸ » ; et Dorval, à l'objection de Moi (« la décence ! la décence ! »), rétorque, invoquant Lillo : « La véritable dignité est celle qui me frappe, qui me renverse¹⁹ ». Pur objet de spectacle détaché de considérations morales, le crime acquiert une légitimité dramatique dès lors qu'il fait effet. C'est ce dont témoigne Bachaumont qui rapporte : « La pièce de *Beverlei* a eu encore plus de succès aujourd'hui que samedi. [...] On a remarqué que presque toutes les mêmes femmes qui avaient assisté à la première représentation étaient revenues à la seconde, malgré les frémissements convulsifs qu'elles avaient éprouvés²⁰ ». Entre répulsion et fascination, le crime fait recette et, pour cela, doit être conservé dans les adaptations, malgré ses entorses aux bienséances. C'est la position de la *Correspondance littéraire* :

Lorsqu'on veut représenter sur la scène un sujet tel que celui de *Barnevelt*, on blesse peut-être encore moins les mœurs et le goût en nous l'offrant dans toute son atrocité et avec toutes ses suites, qu'en cherchant à l'adoucir par les circonstances qui en diminuent l'énergie et la vérité, qui en éloignent surtout la seule correction théâtrale dont un pareil sujet puisse être susceptible.²¹

La réputation de ces pièces est donc faite auprès du public français auquel elles ont été présentées comme subversives, Prévost, Diderot et consorts ne retenant que les scènes scabreuses. Toutes les conditions sont donc réunies pour faire de la scène de crime un tableau spectaculaire. Pourtant, les choix dramaturgiques des adaptateurs opèrent généralement un déplacement de la représentation.

Certes, ceux-ci conservent nombre d'éléments de la séquence originelle. Tous reprennent le décor brossé par Lillo et Moore : une nuit noire, habitée par des signes inquiétants, à la frontière du fantastique. « Le soleil s'est glissé derrière un nuage ou fait route vers l'occident du ciel avec une hâte inhabituelle, pour éviter de voir l'acte

¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵ T. V, p. 441.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 497 : « Cette scène qui contient la séduction de ce jeune homme est d'un tour tout à fait ingénieux et agréable ; mais la bienséance française [...] ne me permet pas de la traduire ».

¹⁷ *Op. cit.*, 46, t. I, p. 513.

¹⁸ T. V, p. 479.

¹⁹ Diderot, *Entretiens*, p. 1137-1138.

²⁰ *Mémoires secrets*, t. IV, p. 28-29.

²¹ T. XII, p. 479.

auquel me condamne mon destin²² », dit le Barnwell de Lillo. Complice du meurtrier, la nuit invoquée chez La Harpe²³ comme chez Mercier²⁴ correspond moins à une réalité matérielle (même si elle fait l'objet de prescriptions didascaliques²⁵) qu'à une donnée psychologique traduisant la proximité de la mort²⁶ et l'intériorisation de la culpabilité²⁷. Aussi devient-elle, dans les adaptations, un signe poétique, plus encore que mimétique, ce que prouve Diderot qui traduit *gloomy hour* par « heure fatale²⁸ ».

Les adaptateurs français conservent également la gestuelle formalisée par Lillo et Moore, reprenant aussi bien la pantomime criminelle (le poignard dégainé, puis rengainé, avant de frapper enfin²⁹) que la scène de désespoir qui suit³⁰, montrant Barnwell dans les bras de son oncle. Ils apprécient enfin le tableau frappant du héros trempé du sang de sa victime³¹. Toutefois, loin de céder à la prédilection des auteurs anglais pour la représentation directe, les dramaturges français atténuent les impressions visuelles, quand ils n'escamotent pas purement et simplement le crime. Tel est le cas de La Harpe qui précise, à l'instant fatal, que « l'action se passe entre des arbres qui dérobent au spectateur l'horreur du coup de poignard³² », ou de Mercier, qui procède à une double atténuation : d'abord, en faisant échouer la tentative, puis en rapportant celle-ci au moyen d'un récit³³. On est loin des pièces anglaises, en particulier du *Joueur*, où l'absence de crime effectif n'empêchait pas Moore d'user des ressources pathétiques du geste criminel pour signifier l'égaré du héros³⁴.

Si le théâtre anglais se tourne volontiers vers la théâtralisation du geste, le théâtre français, quoi qu'il en dise, demeure plus mesuré, et recourt à des représentations indirectes. Les adaptateurs privilégient les scènes de pathétique réfléchi, offrant aux regards, en contrepoint de l'égaré du criminel, la tranquille innocence de sa victime. En déplaçant le spectaculaire, ce parti pris modifie les émotions du spectateur qui voit sa répulsion éclipsée par la pitié et l'admiration à l'égard de victimes stoïques. C'est le cas chez Lillo qui, aux côtés de Barnwell embusqué, nous présente son oncle songeur : « Si j'étais superstitieux, je redouterais ici un danger invisible et caché ou le voisinage de la mort. [...] Mon imagination est pleine de visions macabres [...] qui tirent des larmes de tous les yeux, remplissant l'âme méditative de douleur et d'horreur, de pitié et de répulsion. Méditons sur cela³⁵ ». L'ironie tragique évidente est reprise par La Harpe et Blin de Sainmore³⁶. Le pathétique réfléchi, théorisé par Marmontel, trouve une expression encore plus frappante chez Saurin : le dramaturge supprime le projet meurtrier de Stukely à l'encontre de Leuson, au profit d'une scène

²² III, 3, p. 105.

²³ IV, 1, p. 94.

²⁴ IV, 7, p. 210.

²⁵ Blin de Sainmore, V, p. 42, Anseaume, III, 7, p. 79, La Harpe, p. 93.

²⁶ Blin de Sainmore, V, 2, p. 48.

²⁷ *Ibid.*, V, 4, p. 49.

²⁸ IV, 6, p. 198-199.

²⁹ Voir Lillo (III, 4, p. 107-109 et III, 4, p. 109) et La Harpe (IV, 3, p. 95-96)

³⁰ Anseaume en propose une variante comique, transformant le coup fatal en effraction d'un secrétaire, mais conservant le déroulement de la séquence initiale (III, 7, p. 79-81).

³¹ Lillo, IV, 2, p. 115 et 117.

³² *Barneveldt*, IV, 3, p. 95-96

³³ V, 4, p. 223-224.

³⁴ IV, 6 et IV, 7.

³⁵ III, 4, p. 107.

³⁶ La Harpe, IV, 2, p. 95.

de son cru qui déplace le spectaculaire. Développant la présence scénique de l'enfant, Saurin imagine que Béverlei, avant de se suicider, envisage de tuer son fils endormi, pour lui épargner des souffrances futures. Le réveil de l'enfant rappelle le héros à la raison³⁷. Cette scène ajoutée suscita de vives réactions au sein du public. *La Correspondance littéraire* condamna l'idée d'infanticide tout en célébrant le « contraste beau et vraiment pathétique de l'innocence du premier âge avec les tourments d'une vie criminelle³⁸ », estimant « cet enfant dormant paisiblement dans la prison » « d'un bel effet³⁹ ». Diderot lui aussi félicite Saurin qui, peignant la sérénité de l'innocent, a su « rendre un trait de nature⁴⁰ ».

Les modifications apportées aux textes anglais, alors même qu'on en conserve les grandes lignes, témoignent d'un déplacement de la représentation du crime : les transpositions privilégient, de manière plus ou moins assumée, la représentation verbale, non pas afin d'atténuer l'effet de la scène scandaleuse, mais au contraire pour en renforcer la prégnance dans l'imaginaire du spectateur. Excédant l'efficacité et la temporalité de la représentation directe, la verbalisation du crime, à travers les procédés de dramatisation⁴¹, d'anticipation⁴² ou d'hypotypose⁴³, permet de dilater l'espace de la scène transgressive. On est loin d'affadissements liés au souci des bienséances, comme le souligne Diderot qui, développant une note de Moore, stigmatise le goût ambigu pour les récits sanglants, propre aux personnages de méchants comme aux spectateurs. À Stukely qui se repaît des détails du meurtre, Bates répond : « Ce récit vous plaît, je le vois à l'attention que vous donnez à chaque circonstance, et n'est-ce pas cette fois la troisième que je vous répète qu'il ne dit pas un mot⁴⁴ ». La réponse de l'homme de main, porteuse de significations métathéâtrales, désigne, fondamentalement, une frustration spectaculaire.

Celle-ci est réelle dans les textes français, mais ne signe pas pour autant un effacement des scènes sanglantes. Celles-ci font l'objet d'une représentation détournée. À l'acte spectaculaire, les auteurs français préfèrent une intériorisation fantasmatique qui place l'efficacité de la scène sur un plan non plus mimétique mais poétique. Avant d'être commis, le crime suscite chez son auteur des images qui matérialisent le sentiment de culpabilité et déploient un univers mental saturé de signes fantastiques. Le héros de Lillo s'exclame ainsi : « Depuis que j'ai entrepris ce dessein maudit, le sol, partout où je marche, me paraît trembler sous mon pas. Ce limpide ruisseau, là-bas [...] semblait sur mon passage murmurer « meurtre » en accents plaintifs⁴⁵ ». Reprise par La Harpe⁴⁶ et Mercier, cette vision est renforcée par des hallucinations au cours desquelles le héros, nouveau Macbeth, revit le crime, hanté par l'image de sa victime ensanglantée⁴⁷. On observe un double déplacement du spectaculaire : le crime n'est évoqué que par des images verbales, dans une

³⁷ V, 5, p. 83.

³⁸ T. VIII, p. 76.

³⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁰ *Salon de 1767, Œuvres*, t. IV, p. 651.

⁴¹ Lillo, III, 2, p. 101.

⁴² Mercier, IV, 3, p. 192.

⁴³ Lillo, IV, 2, p. 117 ; La Harpe, IV, 4, p. 97.

⁴⁴ Diderot, V, 1, p. 224-225.

⁴⁵ Lillo, III, 3, p. 105.

⁴⁶ La Harpe, IV, 1, p. 93.

⁴⁷ La Harpe, IV, 4, p. 97-98 et V, 1, p. 101 ; Mercier, IV, 7, p. 211 ; Blin de Sainmore, V, 2, p. 48.

théâtralisation paradoxale qui met en avant non l'acte mais la culpabilité qu'il engendre. Tel est le sens des remarques paranoïaques des coupables, persuadés d'être l'objet d'un regard accusateur⁴⁸. Comme l'avait senti Diderot, à propos de *Macbeth*, le geste sublime est moins celui de l'acte criminel que celui de l'hallucination, du crime intériorisé, magnifié par l'imaginaire et le sentiment de la faute⁴⁹.

On touche aux tensions de ces appropriations françaises de la *domestic tragedy*, tensions irréductibles à la simple frilosité des auteurs, mais inhérentes à l'articulation, dans le traitement scénique du crime, de deux enjeux, l'un de nature représentative, l'autre proprement idéologique. Déplaçant la représentation, favorisant la pitié au détriment de l'horreur, les Français s'efforcent d'humaniser les scènes anglaises, non pas au nom de la décence, mais en vertu d'une certaine vision du monde et du théâtre.

Tous rejettent l'horreur prisee par les Anglais. S'ils recherchent l'énergie des grands effets⁵⁰, ils répugnent à un sentiment incompatible avec la satisfaction esthétique et morale. Sans aller jusqu'à la condamnation radicale de l'« ostrogothie⁵¹ » anglaise par Collé qui prétend, à propos de *Béverlei* : « on en sort avec le cauchemar ; j'en eus, le soir, mal à l'estomac⁵² », tous sentent la nécessité d'un adoucissement. D'Alembert le premier, qui substitue au monologue du Joueur « une scène moins terrible et plus touchante⁵³ ». Quant au *Mercure de France*, il constate :

Une partie des spectateurs a été révoltée et l'autre, en tolérant l'horreur de ce spectacle, est convenue que l'effet qu'il produit pèse à l'âme et l'accable. [...] Le cœur aime à être effrayé ou attendri au théâtre et non pas à être cruellement blessé [...] Les larmes sont délicieuses, le serrement de cœur qui les sèche et les tarit est à charge.⁵⁴

Et La Harpe de demander : « N'est-ce pas se méprendre étrangement que de proposer aux hommes rassemblés non ce qui peut émouvoir leur cœur, mais ce qui doit le soulever et le flétrir ? Quiconque ne connaît pas les bornes d'un art n'en a pas la première idée⁵⁵ ». L'adaptation consiste donc à atténuer l'horreur supposée de la fable anglaise.

Cette humanisation passe par une caractérisation paradoxale des héros et une relative déculpabilisation du crime. Loin de nous proposer des êtres vicieux, Lillo, Moore et leurs émules s'attachent à prouver leur bonté originelle. Barnwell ne se résout au crime qu'en dernier recours⁵⁶. Une fois celui-ci accompli, il est le premier à réclamer un châtement hyperbolique, en se comparant à Néron ou Caïn : « Mon acte

⁴⁸ Lillo, II, 1, p. 73 et 75 ainsi que IV, 2, p. 117.

⁴⁹ *Lettre sur les sourds et muets*, Œuvres, t. IV, p. 17.

⁵⁰ Prévost, *op. cit.*, 46, t. I, p. 515 : « on aurait peine à se figurer jusqu'à quel point le public a été frappé de cette scène ». Voir aussi la *Correspondance littéraire*, t. VIII, p. 80-81.

⁵¹ *Journal*, t. III, p. 380. Diderot, favorable au nouveau genre, souligne aussi la dimension pathogène du spectacle : « Je ne vous ai rien dit du dernier acte [...] je ne voudrais pas que vous le lussiez immédiatement après dîner. Cela serait bien capable de troubler la digestion » (lettre à Mme d'Épinay du 26 juillet 1760).

⁵² *Ibid.*, p. 380.

⁵³ *Le Joueur dans sa prison. Essai de monologue dramatique*, t. IV, p. 475.

⁵⁴ Juillet 1768, II, p. 146-147.

⁵⁵ « Réflexion sur le drame », p. 41.

⁵⁶ Mercier, IV, 7, p. 207.

est exécration et sans égal ! Ô puisse-t-il être le dernier meurtrier comme il est le plus vil !⁵⁷ ». Habité par la vertu, le héros de Mercier l'est au point de ne plus être le bourreau, mais le sauveur de son oncle, au prix d'un renversement qui anéantit le crime⁵⁸.

Quand bien même il demeure coupable, le héros n'est pas présenté comme un être perdu. « Jamais jeune homme n'eut un plus haut sens de la vertu !⁵⁹ », dit-on, chez Lillo, de Barnwell. Blunt plaint lui aussi le héros, constatant que « chaque faute lui a fait verser tant de larmes que, si cela était possible, le vol en eût été sanctifié et le crime en fût devenu méritoire⁶⁰ ». Les dramaturges n'hésitent pas à faire du héros un coupable par générosité, perpétrant le meurtre à seule fin de sauver celle qu'il aime, qui se livre à un chantage au suicide⁶¹. Finalement, les frontières de l'innocence et de la culpabilité s'estompent, pour le spectateur comme pour le personnage. Barnwell s'écrie, chez Lillo : « j'étais mu par la générosité et par la compassion. La vertu est-elle inconséquente ? Ou bien vice et vertu ne sont-ils que des mots vides de sens ? [...] Je me découvre perdu, rejeté du haut de mes espoirs récents, replongé dans la faute, sans savoir ni comment ni pourquoi⁶² ». Le paradigme biblique de l'ange déchu qui habite les textes anglais⁶³ invite ainsi à une lecture chrétienne de la fable. Il permet également un déplacement de la culpabilité qui n'est plus le fait de l'acteur du geste criminel, mais de son commanditaire. Dans *Le Marchand de Londres*, c'est la courtisane qui est désignée comme responsable du mal. Mise en accusation par ses anciens adjouvants⁶⁴ et les amis de Barnwell⁶⁵, elle revendique, chez Lillo, Mercier ou Blin de Sainmore, ses actions, les intégrant à un système idéologique subversif (athéisme, féminisme, opposition politique). Blin de Sainmore clôt sa tragédie sur la mort d'Orphanis qui se poignarde en s'écriant : « C'est moi qui fis le crime... et voilà mon supplice⁶⁶ ». Certaines images, plus éloquentes que les accusations, disent ce transfert de culpabilité qui dédouane le héros. Le Barneveldt de La Harpe rapporte : « Je crois la voir encore, menaçante, éperdue /Le poignard dans sa main étincelle à mes yeux⁶⁷ ». Chez Mercier, Rosalie elle-même s'écrie : « Ô vengeance [...] cache ton poignard jusqu'au moment où je l'aie appuyé sur le cœur de ma victime⁶⁸ ». La métaphore criminelle ne tarde pas à se concrétiser : à l'acte IV, « Rosalie [...] fait à Brigard un geste homicide, signal terrible du meurtre⁶⁹ ».

Le héros n'est donc plus le véritable coupable et Diderot critique Dorat qui n'a pas perçu la nécessité esthétique de ce transfert de culpabilité : « Il y a bien un autre défaut dans l'épître entière : [...] il fallait la faire précéder d'une autre où l'on nous aurait peint toute l'incroyable et affreuse adresse avec laquelle Fanny conduisait le

⁵⁷ Lillo, III, 4, p. 109.

⁵⁸ IV, 7, p. 212.

⁵⁹ III, 1, p. 97.

⁶⁰ III, 2, p. 103.

⁶¹ Lillo, II, 2, p. 89 ; La Harpe, III, 4, p. 88 ; Mercier, IV, 5, p. 196-197 ; Blin de Sainmore, V, 1, p. 47.

⁶² II, 2, p. 91.

⁶³ Lillo, II, 1, p. 73-79, III, 3, p. 105, IV, 2, p. 119. Voir aussi Moore, III, 2, p. 12.

⁶⁴ Lillo, III, 2, p. 99.

⁶⁵ La Harpe, I, 1, p. 54 ; III, 6, p. 91.

⁶⁶ V, 5, p. 51.

⁶⁷ IV, 1, p. 93.

⁶⁸ IV, 1, p. 190.

⁶⁹ IV, 6, p. 204.

jeune Barnevelt à sa perte [...] Après cette réflexion, Barnevelt serait devenu naturellement [...] un objet de commisération et de pitié. Lillo l'a bien senti lui⁷⁰ ». Le héros est victime d'une passion qui l'égaré⁷¹, alors que la courtisane conserve un parfait sang-froid qui confirme son machiavélisme. Pour La Harpe, le contraste de cette « âme faible » et de cette « scélératesse réfléchie » est « très moral »⁷². S'il vient à manquer, la pièce perd en vraisemblance et en efficacité, comme chez Anseume où Cléon paraît « trop petit-maître [...] pour mériter quelque intérêt ; il n'est pas assez ivre, assez passionné, il n'a pas la tête assez tournée [...] pour rendre la bassesse à laquelle il se résout excusable et digne de compassion⁷³ ». Le héros doit intéresser, fût-il coupable, et la *Correspondance littéraire*, cohérente, reproche à Saurin : « votre joueur n'est point aimable, ni par conséquent, intéressant. Il fallait lui donner toutes les vertus possibles⁷⁴ ».

Cette définition du héros s'appuie sur une morale du pardon et une éthique de la perfectibilité profondément humanistes. Thorowgood, le bon marchand de la pièce de Lillo, incarne cet idéal compatissant, déclarant au fautif : « Votre remords vous rend plus cher que si vous n'aviez jamais péché. Quelle que soit votre faute, je suis certain d'une chose : le péché vous a plus coûté que moi mon pardon⁷⁵ ». La chute implique naturellement la rédemption, dans une perspective moins tragique qu'édifiante, où le crime s'intègre à une initiation morale. « École de la jeunesse⁷⁶ », les mésaventures des héros ont valeur d'exemple et doivent inciter humainement à la réforme. « Couvrez sa faute du voile le plus secret, conseille Dabelle, chez Mercier, Que la honte s'éveille dans son âme sans qu'il connaisse l'affront ; quiconque se voit une fois avili n'a plus le courage de rentrer dans le sentier de la vertu⁷⁷ ». Cette charité chrétienne qui pardonne les offenses est sensible dans les changements apportés par Saurin dans la version de 1770 de *Béverlei*. « L'auteur [...], écrit-il, par déférence pour une partie du public qui a paru souhaiter que la catastrophe du cinquième acte fût moins terrible, a fait un second cinquième acte⁷⁸ », dans lequel il supprime le suicide du héros, offrant à la pièce un dénouement heureux.

Persuadés, comme la *Correspondance littéraire* que « tout cœur bien né qu'un égarement a conduit jusqu'au crime, si le crime n'est pas consommé, est sauvé⁷⁹ », les dramaturges-philosophes font de la crise qui mène au seuil de l'acte criminel le révélateur de la toute-puissance de la vertu. À travers cet optimisme, se joue une évolution de la fonction accordée à la représentation du crime et l'émergence d'un sublime fondé sur le contraste et la rencontre des grands crimes et des grandes vertus. L'imaginaire des commentateurs et des adaptateurs des pièces anglaises se cristallise sur les scènes offrant la confrontation énergique de l'acte sacrilège et de son

⁷⁰ *Correspondance littéraire*, t. V, p. 476-477.

⁷¹ Voir Lillo, III, 2, p. 99. Barnwell désigne la passion comme cause de son égarement (III, 3, p. 105). Blin de Sainmore propose de cela une variante cornélienne (III, 1, p. 26).

⁷² « Réflexions sur le drame », p. 8-9.

⁷³ *Correspondance littéraire*, t. VI, p. 188.

⁷⁴ *Ibid.*, t. VIII, p. 78.

⁷⁵ II, 1, p. 81.

⁷⁶ Titre de la pièce d'Anseume. C'est aussi la matière d'une réplique de Lillo (II, 1, p. 79). Voir aussi V, 1, p. 133, Blin de Sainmore, V, 5, p. 50, et Moore, I, 1, p. 17.

⁷⁷ I, 3, p. 122. Il s'oppose ainsi à l'oncle du jeune homme, qui pratique une morale plus sévère (III, 2, p. 166-167).

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 92.

⁷⁹ T. VI, p. 189. A propos de la pièce d'Anseume.

absolution. C'est cette absence de contraste sublime que Saurin se voit reprocher : « Votre tableau, en général, est sombre, terne, noir, partout de la même couleur, et par conséquent de peu d'effet⁸⁰ », écrit la *Correspondance littéraire*. Les originaux anglais pullulent de tels contrastes : on voit, dans *Le Marchand de Londres*, le vieil oncle assassiné s'écrier, dans un même mouvement : « Ciel plein de bonté [...] Répandez sur mon neveu chéri toutes vos bénédictions, pardonnez à mon meurtrier⁸¹ », exclamation reprise par tous les adaptateurs⁸², y compris ceux qui escamotent le crime⁸³. Autre scène sublime, celle de la dernière rencontre de Barnwell et de Trueman dans la prison, où à Barnwell qui lui avoue : « J'étais si totalement perdu pour le bien, si dévoué à l'auteur de ma ruine que si elle avait insisté pour que je te tue, je crois que je l'aurais fait », Trueman répond : « Nous ne nous sommes pas encore embrassés !⁸⁴ ». Cette scène suscite l'enthousiasme de Diderot et motive ses critiques à l'encontre de Dorat : « vous n'avez pas même senti le sublime de cet endroit. Est-ce que vous n'auriez pas dû voir que tout l'effet de ce discours tient à sa brièveté et à ces deux idées pressées l'une sur l'autre⁸⁵ ». Et Diderot d'ajouter : « Si j'avais un fils qui ne sentît point ici de liaison, j'aimerais mieux qu'il ne fût pas né. Oui, j'aurais plus d'aversion pour lui que pour Barnevel assassin de son oncle⁸⁶ ».

Le crime cède le pas devant l'exemple des vertus sublimes. La Harpe admet : « Le meurtre fait frémir, il fait horreur ; mais ce moment qui le suit, tout en déchirant l'âme, y porte l'attendrissement. C'est une des plus puissantes émotions dramatiques. Pour conserver cette situation, il fallait risquer le meurtre⁸⁷ ». Et il ajoute, à propos des scènes de cachot : « c'est là que les larmes coulent en abondance et qu'elles ne sont plus amères. Mais cette belle scène tient encore à la nécessité de mettre sur le théâtre le crime de Barneveldt. [...] J'ai donc cru voir que toutes ces beautés fortes et originales ne pouvaient pas être séparées des moyens qui les amènent dans le drame anglais. [...] Ces moyens sont odieux mais nécessaires ; [...] j'ai mieux aimé présenter l'ouvrage avec ses défauts et sa force que de le corriger et de l'affaiblir⁸⁸ ». La représentation du crime devient donc une nécessité esthétique, légitimant scéniquement l'acte transgressif.

Mais les Philosophes ne s'arrêtent pas là et proclament la moralité du spectacle sanglant, intégrant ces représentations du crime à une stratégie utilitariste. « Jeunes gens qui voyez mon triste désespoir, [...] Apprenez par mon exemple à éviter mon sort⁸⁹ », s'écrie le Barnwell de Lillo, qui, aux pieds de l'échafaud déclare encore au spectateur : « vos pleurs ne sont pas vains, ma mort n'est pas vaine⁹⁰ ». On retrouve ainsi l'ambition profondément morale du genre de la *domestic tragedy* et le dessein premier d'un Lillo déclarant dans sa préface : « Les pièces fondées sur des récits édifiants tirés de la vie privée peuvent avoir une utilité admirable, en persuadant avec

⁸⁰ T. VIII, p. 74.

⁸¹ III, 4, p. 109.

⁸² La Harpe, IV, 3, p. 95.

⁸³ Voir Blin de Sainmore, III, 5, p. 49.

⁸⁴ Lillo, V, 2, p. 138-139. On retrouve cette idée chez La Harpe (V, 2, p. 103) et chez Mercier (V, 4, p. 225), ainsi que chez Anseaume, de manière parodique (III, 13, p. 90).

⁸⁵ *Correspondance littéraire*, t. V, p. 476.

⁸⁶ *De la Poésie dramatique*, p. 1326.

⁸⁷ « Réflexion sur le drame », p. 12.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁹ IV, 2, p. 119.

⁹⁰ V, 2, p. 145. Voir aussi I, 1, p. 53.

une force si puissante que toutes les facultés et émotions de l'âme en soient mises au service de la vertu⁹¹ ».

Apparaît donc, au terme de ce parcours, la profonde ambiguïté du rapport que les dramaturges des Lumières entretiennent avec la mise en scène du crime. Friands de l'énergie visuelle transgressive qu'il insuffle, mais préférant la suggestion verbale à la représentation directe, escamotant la réalisation effective du forfait, privilégiant le sublime de la vertu au détriment de celui du vice, ils semblent n'être capables, malgré leurs proclamations de principes, de montrer l'acte sanglant qu'au prix d'un déplacement. C'est pourquoi l'on peut parler de nostalgie des grands crimes, comme si ceux-ci semblaient désormais inatteignables aux dramaturges eux-mêmes, non pas tant en vertu de codes scéniques que Diderot et consorts se montrent prêts à renverser, qu'au nom d'une anthropologie optimiste et d'une esthétique sentimentale foncièrement incompatibles avec l'exaltation du vice inhérente à un sublime du crime.

⁹¹ Épître dédicatoire, p. 43.