



**HAL**  
open science

# SAVOIR FINIR UN DRAME : LES DÉNOUEMENTS DU DÉSERTEUR DE LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER, ENTRE ENJEUX IDÉOLOGIQUES ET ENJEUX ESTHÉTIQUES

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. SAVOIR FINIR UN DRAME : LES DÉNOUEMENTS DU DÉSERTEUR DE LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER, ENTRE ENJEUX IDÉOLOGIQUES ET ENJEUX ESTHÉTIQUES. Florence Naugrette, Sylviane Robardey-Eppstein. Revoir la fin. Dénouements remaniés au théâtre (XVIIIe-XIXe siècles), Classiques Garnier, pp.87-98, 2016. hal-03311417

**HAL Id: hal-03311417**

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03311417v1>

Submitted on 31 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.

SAVOIR FINIR UN DRAME :  
LES DÉNOUEMENTS DU *DÉSERTEUR* DE LOUIS-SÉBASTIEN  
MERCIER,  
ENTRE ENJEUX IDÉOLOGIQUES ET ENJEUX ESTHÉTIQUES.

*Sophie Marchand*

Lorsqu'en 1770, Mercier publie son second essai dramatique, après *Jenneval*, le drame en est encore à ses balbutiements, et ce n'est que trois ans plus tard que « le dramaturge » théoriserait véritablement le nouveau genre dans *Du Théâtre*. Avec *Le Déserteur*, Mercier délaisse donc l'adaptation d'une pièce étrangère pour s'attaquer à un sujet original, susceptible de porter un propos politique, ancré dans les débats contemporains. Il fait alors l'expérience concrète des implications décisives du dénouement, tant dans la fabrication dramaturgique du nouveau genre que dans son propos idéologique. Il mesure aussi à cette occasion les difficultés et les contradictions qui informent son projet de rénovation du théâtre. Diderot, dans ses drames qui ne s'affichaient pas comme tels, avait opté pour une résolution providentielle de l'intrigue et pour un pathétique fédérateur et lénifiant, qui ne distinguaient guère le nouveau genre de la comédie sentimentale ou larmoyante des années 1740. Les goûts et le programme que se fixe Mercier le portent vers d'autres solutions, vers une nouvelle forme de drame qui passe par la mise en place d'un autre type de dénouement qu'il s'agit de faire accepter au public. Enjeux poétiques et idéologiques se trouvent intimement noués, dès lors que, dans le dénouement, se joue, aux yeux de Mercier, bien moins la résolution de la fable que l'engagement d'un combat politique.

Dans une ville de la frontière allemande, en temps de guerre, vivent Mme Luzère, sa fille Clary et son employé français Durimel. Ces derniers sont promis l'un à l'autre, mais Durimel est déserteur et menacé, d'une part par l'arrivée de l'armée française et, d'autre part, par la jalousie de M. Hoctau, un voisin amoureux de Clary, qui va le dénoncer. L'acte II voit l'arrivée de deux officiers français logés chez Mme Luzère : l'un, Valcour, est un jeune écervelé ; l'autre, Saint-Franc, un vieil officier de fortune, honnête et sage. Chargé de l'exécution des déserteurs, il cache un passé douloureux : son fils, dont il a perdu la trace, a déserté autrefois. La nouvelle de l'arrestation de Durimel vient interrompre les confidences et Saint-Franc devine ce que le spectateur avait déjà compris : le déserteur n'est autre que son fils. Valcour propose alors d'intervenir auprès de son colonel de père pour obtenir la grâce de Durimel, dont le procès se prépare. Mais la loi est inflexible. Durimel sera exécuté. S'accumulent dès lors les scènes pathétiques : déploration, héroïsme stoïque, discussions théologiques mènent à l'inévitable et non moins larmoyante reconnaissance du père et du fils et à l'union

du condamné à mort et de sa dulcinée. À l'acte V, Durimel est conduit au lieu d'exécution. On entend au loin le tambour et les coups de feu, avant que Saint Franc ne revienne relater la mort héroïque de son fils.

Dans sa première mouture, le *Déserteur* est donc un drame amer et revendicatif. Mercier l'a voulu ainsi, optant résolument, après *Jenneval*, tragédie domestique à l'anglaise, pour un sujet national. Loin de l'inspiration antique ou biblique des tragédies classiques, loin aussi du genre «troubadour» mis à la mode par Voltaire, il ouvre la voie à un théâtre qui se veut miroir direct des enjeux civiques. Mercier en effet n'a pas l'ambition de proposer un drame patriotique à la manière du *Siège de Calais* de De Belloy, hymne à la monarchie française qui avait rencontré, en 1765, un immense succès. Il esquisse au contraire le procès d'un patriotisme ridiculisé en la personne de M. Hoctau et s'en prend aux auteurs qui légitiment un bellicisme inhumain<sup>1</sup>. *Le Déserteur* devient ainsi l'emblème d'un drame national combatif plutôt qu'hagiographique, puisque Durimel est explicitement hissé au rang de héros et de personnage exemplaire.

Mercier va, en cela, bien plus loin que Sedaine qui avait proposé en 1769, au Théâtre Italien, un *Déserteur* mêlé de musique de Monsigny. Selon les *Mémoires secrets*, la pièce de Sedaine «roule sur une plaisanterie qu'on veut faire à un soldat venu pour se marier, et auquel on fait accroire que sa prétendue lui a joué le tour d'en épouser un autre» : «Dans son désespoir, il veut quitter la France : des soldats qui le surprennent [...] l'arrêtent comme déserteur, et il aurait la tête cassée si sa maîtresse, désolée de la tournure sinistre de cette mauvaise plaisanterie, n'allait conter l'histoire au Roi, lui demander la grâce de son amant et ne l'obtenait»<sup>2</sup>. Chez Sedaine, la désertion n'est qu'un prétexte narratif et ne s'appuie sur aucune revendication, la grâce royale intervenant comme un pur *deus ex machina*. Si le dénouement de Mercier dépend lui aussi du sort du déserteur, le parti pris qu'il adopte est tout autre, résolument dramatique -sinon tragique-, et surtout politique<sup>3</sup>.

La pièce de 1770 est néanmoins l'occasion pour le jeune Mercier de faire la preuve de son savoir-faire dramaturgique, en rivalisant, à coup de clins-d'œil évidents pour le public, avec Sedaine. À partir de l'acte IV, Mercier parvient à conjuguer deux types d'effets : l'admiration et le lyrisme de la déploration propres à la tragédie, ainsi que le suspense et les émotions violentes qui caractérisent le drame. Mais c'est dans le dénouement que se révèle le mieux l'art de Mercier. S'il maintient en coulisses l'exécution du déserteur – l'heure n'est pas encore aux tableaux de foule qu'il préconisera dans *Du théâtre* et mettra en

---

<sup>1</sup> Dès 1767, il écrivait : « Pour moi, que ma langue soit muette, que mon imagination cesse de peindre avant que j'aie le malheur de louer quiconque aura cherché la gloire dans l'effusion du sang des hommes ! » (*Des Malheurs de la guerre et des avantages de la paix*, par M. Mercier, La Haye, Louis Cellot, 1767, p. 57).

<sup>2</sup> Bachaumont, L. Petit de, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours*, London, John Adamson, 1777-1789, 6 mars 1769.

<sup>3</sup> Ce qui ne l'empêche pas de profiter, par ricochet, du succès de la pièce de Sedaine, à laquelle son drame restera longtemps associé dans les esprits, à tel point que les deux *Déserteur* sont parfois représentés lors de la même séance, comme à Rouen, le 28 novembre 1790 (*Histoire des théâtres de Rouen*, par J. E. B., Rouen, Giroux et Renaux, 1860, t. I, p. 246).

pratique dans *Jean Hennuyer*, c'est moins par sacrifice aux bienséances ou pusillanimité esthétique que par conscience des ressources pathétiques d'une dramaturgie substitutive. Ne pas montrer l'exécution ne revient pas, en effet, à se priver des effets théâtraux de celle-ci, et Mercier joue sur la duplication de l'espace et du spectacle, en faisant percevoir l'écho sonore de la scène meurtrière et ses effets sur Clary et Mme Luzère<sup>4</sup>. Lors de la réécriture du dénouement, avec substitution d'une issue heureuse à cette issue fatale, cette dramaturgie présentera en outre l'avantage de l'ambiguïté, rendant plus vraisemblable la réapparition de Durimel sauvé à la dernière scène<sup>5</sup>.

L'efficacité théâtrale de ce parti pris dramaturgique<sup>6</sup>, attestée par les journaux et les témoignages contemporains, épouse parfaitement le propos idéologique de Mercier, qui entend faire du *Déserteur* un véritable drame politique, sinon une œuvre subversive. Dans son propos d'abord : pacifisme et dénonciation du patriotisme s'y articulent à une mise en cause de l'autorité, Mercier adoptant résolument le parti des petits, celui des déserteurs condamnés à mort. L'inhumanité d'un colonel despotique justifie la désertion de Durimel, tandis que le père de Valcour incarne une hiérarchie aristocratique qui refuse de reconnaître la valeur des officiers de fortune. La pièce fait, à travers Saint-Franc, l'éloge de cette élite de la valeur et non plus du sang. Un tel discours ne serait pas admissible dans une pièce patriotique, et Patrat, dans l'adaptation qu'il proposera de la pièce de Mercier s'empressera de substituer à la mise en cause du colonel l'éloge de Maurice de Saxe, général irréprochable.

Pour faire entendre ses critiques des disconvenances contemporaines, Mercier opte, en 1770, pour un parti-pris fort, qui distingue sa pièce de celle de Sedaine : celui d'un dénouement tragique (alors que dans son premier drame, *Jenneval*, il avait, au contraire, substitué à l'issue fatale du texte-source de Lillo une issue optimiste). À la parution de la pièce, ce choix est interprété en termes esthétiques : Mercier aurait voulu susciter une émotion paroxystique. Fréron, pourtant peu enclin à défendre les recettes du drame diderotien, considère que le dénouement « laisse l'âme dans un état pénible ; [...] c'est, en quelque sorte, le spectacle de la vertu punie ; et cette espèce de dénouement ne satisfait ni la raison, ni la sensibilité »<sup>7</sup>. Un éditeur du *Déserteur* constate, en 1822, que « cet

---

<sup>4</sup> Il applique là une leçon de Sedaine qui, dans son *Philosophe sans le savoir*, avait fait, lui aussi, d'un signal sonore (les coups frappés à la porte de M. Vanderk, censés annoncer l'issue du duel de son fils) un moment d'acmé pathétique (Sedaine, *Le Philosophe sans le savoir*, V, 4).

<sup>5</sup> Mercier reprendra alors exactement le schéma sedainien.

<sup>6</sup> Le *Journal de Paris* annonce, lors de la création : « Je n'aime pas excessivement les drames, mais j'y pleure comme un autre, et depuis longtemps, je n'avais versé autant de larmes qu'à celui-ci » (*Journal de Paris*, 5 août 1782, cité dans Léon Béclard, *Sébastien Mercier, sa vie, son œuvre, son temps*, Paris, Champion, 1903, p. 696). Dès sa parution, le *Journal encyclopédique* salue un drame qui « ne pouvait que réussir au théâtre surtout dans un temps où il semble que l'âme des spectateurs ne puisse être remuée que par des secousses auxquelles les cœurs les moins sensibles du dernier siècle auraient eu bien de la peine à résister » (*Journal encyclopédique*, septembre 1770, p. 433-434.)

<sup>7</sup> Geoffroy observe que si « La pièce [de Sedaine] est conduite avec art et le dénouement heureux dissipe les vapeurs noires que donnent toutes ces idées de mort », « Mercier, impitoyable, ne fait aucun quartier au spectateur [...]. on n'en est pas quitte pour la peur ; son déserteur est fusillé tout de bon » (Geoffroy, « Mercier », *Cours de littérature dramatique*, seconde édition, Paris, 1825, Genève, Slatkine reprints, 1970, t. III, p. 396-400).

attendrissement douloureux que laisse dans l'imagination une fin tragique de pièce de théâtre n'est pas dans le goût général des Français. Notre nation est sensible autant que vive, et son esprit répugne à l'idée d'un malheur sans remède»<sup>8</sup>. Tous interprètent le dénouement en termes dramatiques alors que c'est, au fond, l'usage idéologique que Mercier entend faire de son drame qui le justifie. *Du théâtre* expliquera en 1773 ce choix étonnant :

Il reste d'autres préjugés à combattre. Telle est cette prétendue règle théâtrale, qui veut que dans chaque pièce le vice soit puni et la vertu triomphante. [...] Il est sûr que le contraire arrive dans le monde. [...] Et pourquoi arracher le trait une fois enfoncé ? Pourquoi essayer ces larmes qui coulent ? Non, que plutôt l'indignation vertueuse demeure dans l'âme, [...] ; que cette blessure, que la main du poète aura faite au spectateur ne se ferme pas tant qu'on verra subsister une oppression réelle<sup>9</sup>.

Contre un théâtre qui « bercerait d'illusions dangereuses » et « désapprendrait à détester ce qu'[on] doit haïr », il faut un drame qui révèle à l'individu « le sort qui l'attend, afin que l'homme, placé dans un vrai point de vue, choisisse courageusement ce qu'il doit faire »<sup>10</sup>. Le choix d'un dénouement funeste n'a donc plus rien de tragique : plus qu'une fatalité s'imposant au héros, il est la condition de l'exercice par le spectateur d'une forme de libre-arbitre et le moteur d'une véritable *efficacité* sociale du théâtre. La contrepartie de cette construction tragique de l'action est une forme de pari sur l'avenir, de prolongement de la fiction dans la réalité, ou plutôt de rétribution de la fiction par la réalité. Le théâtre doit fournir aux spectateurs non seulement un éclairage sur le monde, mais surtout l'impulsion émotionnelle susceptible de les inciter à la réforme. Pour cela, Durimel doit mourir. La stratégie mercérienne est payante, comme en témoigne son ami Rétif : « *Le Déserteur* nous effraya, mais plus utilement qu'une tragédie »<sup>11</sup>.

Dans sa recherche d'une efficacité proprement « dramatique », Mercier lorgne donc, dans un premier temps, du côté du tragique. Et n'hésite pas pour cela à renforcer le caractère polémique de son drame, en noircissant le sort des déserteurs, comme l'ont montré les historiens de l'armée, qui notent que la peine de mort, rétablie sous la Régence était, dans les faits, rarement appliquée contre les déserteurs<sup>12</sup>. La fable de Mercier n'est donc pas tout à fait un miroir fidèle des réalités contemporaines, mais une peinture tendancieuse.

Tout est généralement fait pour accentuer la dimension la plus classiquement tragique de ce qui s'affiche comme un drame : respect souligné de l'unité de temps, avec les annonces réitérées d'un mariage qui doit se faire dans

---

<sup>8</sup> *Suite du Répertoire du Théâtre-Français*, par M. Lepeintre, Paris, Mme Vve Dabo, 1822, t. XXXV, « Avis de l'éditeur », p. 234.

<sup>9</sup> Mercier, *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, (édité par Pierre Frantz) dans *Mon bonnet de nuit, Du théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1999, p. 1365-1366.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 1367.

<sup>11</sup> Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris*, t. VI, 11<sup>e</sup> partie, Londres, 1788, III – CXVII<sup>e</sup> nuit « Suite des italiens » [K], p. 2685.

<sup>12</sup> Voir André Corvisier, *L'Armée française de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle au ministère de Choiseul. Le soldat*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, t. II, p. 694-699.

les vingt-quatre heures et qui – ironie tragique – sera remplacé, à l’heure dite, par une exécution ; renversement aristotélien du bonheur en malheur<sup>13</sup> ; espace dévolu à la délibération et à la déploration dans l’acte IV, jusqu’à l’escamotage scénique de l’événement funeste... Les propos des héros ne cessent par ailleurs de renvoyer au paradigme tragique, Saint-Franc évoquant par exemple l’« impénétrable providence » et « la trame déliée [des] jours [de son fils] prête à se rompre » (IV, 2), avant de s’écrier, en nouvel Œdipe : « Je redoutais ce coup, il n’a pas manqué. C’est contre moi que s’épuisent tous les traits du malheur » (IV, 3). Mercier parsème des indices d’intertextualité tragique, comme le « vous y serez, mon père » que lance Durimel à Saint-Franc (IV, 4), calqué sur l’*Iphigénie* de Racine. Et les commentateurs de souligner la proximité de la position de Saint-Franc avec celle de grands modèles tragiques de pères forcés de sacrifier leur progéniture : Brutus<sup>14</sup>, Idoménée et autres Agamemnon.

Si, là encore, la recette semble efficace, la réussite même de cette option tragique fait apparaître une des tensions majeures de la pièce. Tout se passe comme si l’habit tragique revêtu par le drame mercierien, avait déteint sur le propos idéologique : le dénouement funeste, utilisé à l’origine pour maintenir chez le spectateur une salutaire indignation contre les maux contemporains, est désormais lu – et Mercier n’est pas tout à fait étranger à cette déviation du propos – comme partie prenante d’un dispositif cathartique visant à réprimer la tentation de la désertion. C’est ce que souligne Saint-Franc, à la scène 3 de l’acte IV :

Mon fils, tu peux encore mourir en héros. Songe que [...] ta mort retiendra sous les drapeaux de la patrie mille jeunes imprudents qui les auraient abandonnés [...]. En tombant, tu préviens leur perte, tu raffermis les colonnes de l’État...

Difficile de lire ces lignes sans penser que Mercier, à travers Saint-Franc, valide dans une certaine mesure l’idée d’une faute originelle du déserteur justifiant l’issue du drame. Comme si, dans cette œuvre de jeunesse, Mercier hésitait encore entre deux formules dramaturgiques. L’acte IV propose un débat théologique qui semble peu compatible avec le propos global du drame, ou du moins en infléchit considérablement le sens. Tragédie de la rédemption ou drame de la prise de conscience pacifiste ? Déserteur repent, sublimant sa rébellion civique dans une adhésion à des valeurs plus hautes, ou victime des désordres d’une société sur laquelle on espère encore agir ? Mercier semble n’avoir pas su choisir, balançant entre deux *Déserteur*, l’un drame, l’autre tragédie.

La mort de Durimel au dénouement ne saurait alors être la source d’émotions univoques : l’indignation est forcément combattue dans le cœur du spectateur par le souvenir de la leçon religieuse des deux derniers actes et, d’une certaine manière, *Le Déserteur* peut être lu comme une forme un peu hétérodoxe

<sup>13</sup> I, 4, Durimel : « au moment le plus désiré, le plus beau de ma vie, la guerre amène en ces lieux le même régiment qui porte mon arrêt ».

<sup>14</sup> Voir Geoffroy : « Ce major se trouve dans la même situation que l’ancien Brutus » (*op. cit.*, t. III, p. 396-400) et Ch. Formentin, « Mercier » dans *Essai sur les origines du drame moderne en France*, Paris, Pedone-Lauriel, 1879, p. 162).

de tragédie du martyr. Mais peut-on admettre l'idée d'un Mercier renonçant ainsi à la portée politique du théâtre et faisant de la scène une école d'acceptation ? On peut d'autant plus en douter que la fatalité revêt dans cette pièce la forme d'une loi<sup>15</sup>, c'est-à-dire d'un destin nettement sécularisé, qui constitue un obstacle parfaitement amovible au bonheur des héros, dès lors qu'il manifeste un dysfonctionnement de l'ordre social et de la loi naturelle. La réforme de 1775, qui adoucira le sort des déserteurs, en témoigne. Comment lire, dès lors, *Le Déserteur* ? Et quel usage idéologique en faire ? Dans cette première version de la pièce, la question n'est pas véritablement tranchée.

Ce premier *Déserteur*, tous les commentateurs contemporains en tombent d'accord, ne pouvait réussir sur la scène, et la pièce de 1770 ne fut jamais représentée, à ma connaissance. Elle survécut pourtant, sous d'autres formes, et parfois sous d'autres plumes, dont le premier soin fut de modifier le dénouement.

Lorsque la pièce paraît au théâtre, d'abord en 1771 à Brest, dans une adaptation proposée par Joseph Patrat, puis, en 1782 à la Comédie-Italienne, c'est avec des dénouements plus conformes à la fois à l'idéologie du drame et aux attentes esthétiques des spectateurs. Le procédé de la substitution de dénouement apparaissait comme une nécessité dans le cas d'un drame jugé trop sombre à la lecture. Saurin n'allait pas tarder à l'adopter dans la seconde édition de *Béverley* en 1771. Comme le constate Grimm à l'occasion de ce drame, « la pièce se trouve à présent avoir un dénouement fond noir et un autre couleur de rose. Il serait possible qu'on adoptât quelque jour le dernier, comme cela a eu lieu pour *Le Déserteur* de Mercier ; on n'aime plus guère en France aujourd'hui voir finir une pièce bourgeoise tragiquement »<sup>16</sup>.

Homme de scène, en tant que comédien et auteur, Patrat (1732-1801) devina rapidement non seulement des potentialités pathétiques du drame de Mercier, mais les réticences du public à l'égard des dénouements excessivement sombres. Il prit donc l'initiative d'inventer un *deus ex machina*, sous la forme d'un ordre providentiel du « héros de la France », « guerrier sublime et compatissant » accordant *in extremis* la grâce du déserteur, au nom des services rendus par Saint-Franc. La modification diégétique inspirée par le dénouement du *Déserteur* de Sedaine masque un profond infléchissement idéologique : il n'est pas ici question de réforme légale, mais de grâce individuelle ; l'autorité militaire est nettement valorisée, et les officiers présentés comme compatissants. D'un drame pacifiste et polémique, Patrat a fait une œuvre patriotique, et presque de propagande.

Mercier réagit à cette trahison dans la préface d'*Olinde et Sophronie* en 1771 : « Les comédiens qui, chez l'étranger et dans plusieurs de nos provinces, ont représenté *Jenneval* et *Le Déserteur* pourront essayer ce nouveau drame. [...] mais je les invite [...] à ne point mutiler ces pièces sous prétexte d'y faire ce qu'ils

---

<sup>15</sup> Présentée comme « inflexible » et « ne connai[ssant] personne » (IV, 3).

<sup>16</sup> Ch. Nodier, P. Lepeintre, Lemazurier, *Bibliothèque dramatique ou répertoire universel du théâtre français*, 3<sup>e</sup> série, t. XVI, Paris, Mme Dabo-Butschert, 1825, p. 446.

appellent des *coupsures*. Ils peuvent me consulter sur les changements qui leur paraîtront nécessaires ou plus commodes ; je ne refuserai point alors de m'y prêter »<sup>17</sup>. Dès 1770, il s'était montré conscient d'avoir eu tort de choisir un dénouement funeste, écrivant à Thomas : « J'aurais dû [...] mieux profiter des avis que vous avez eu la bonté de me donner touchant *Le Déserteur*, mais mon plan était fait : c'est une maison à rebâtir que de refaire un plan »<sup>18</sup>. À l'étranger aussi, ce dénouement déplait, et Elisabeth Caminer Turra, qui adapte la plupart des drames de Mercier en Italie, y compris le *Déserteur*, rend publique en 1772 une lettre de l'auteur, où il concède : « Cette mort a déplu en France comme en Italie. Je voulais donner à ma pièce un but politique, éclairer ma Nation sur l'horreur de cette loi inhumaine [...]. J'ai cru la disposer à rejeter la loi en lui en offrant le tableau. Elle n'a pu souffrir en peinture ce qu'elle admet en réalité. C'est un nouveau remerciement que je vous dois pour avoir changé cette sanglante catastrophe »<sup>19</sup>. Mercier se range à l'avis général, et revient non sans humour sur le sujet dans la *Néologie* : « Mes drames ne sont pas noirs, comme on s'est plu à le répandre : je n'ai jamais tué qu'un seul homme en ma vie ; c'est ce pauvre Durimel dans *Le Déserteur* [...] ; encore l'ai-je ressuscité depuis »<sup>20</sup>.

Effectivement, lorsque la pièce est enfin représentée à Paris, en 1782, à la Comédie Italienne, c'est avec un dénouement heureux, mais de la main même de Mercier. Comme Patrat, il fait intervenir un *deus ex machina*, qui prend, cette fois, la forme d'un édit royal abolissant la peine de mort pour *tous* les déserteurs – une réforme politique donc, et non plus l'éloge de l'humanité des grands dans une situation particulière. Pour les *Mémoires secrets*, « Le changement de l'ordonnance, qui adoucit la peine a dû faire changer ce dénouement. L'auteur a profité de la circonstance pour amener l'éloge du roi »<sup>21</sup>. Une ordonnance royale, promulguée le 12 décembre 1775, graduait en effet « les pénalités [à l'encontre des déserteurs] selon la gravité et les circonstances »<sup>22</sup>. Prenant acte de l'obsolescence de la dimension polémique de la fable de 1770, Mercier l'aurait adaptée à l'état présent des mœurs et des lois, visant une coïncidence absolue de la fable et des circonstances de la représentation. Cette interprétation entre, dès les années 1780, en concurrence avec une légende particulièrement tenace, qui attribue à la version primitive du *Déserteur* le mérite de la réforme pénale. Pour le *Répertoire Lepeintre*, « ce qui déterminait la substitution d'un dénouement heureux dans *Le Déserteur* a pour cause un fait que tout le monde ne connaît pas. Marie-Antoinette [...] assistait à la première représentation qui fut donnée à Versailles du *Déserteur*. Elle ne put supporter le dénouement de cette pièce, et ce fut pour satisfaire à son désir que Mercier lui en substitua un autre [...]. On assure que ce drame fit abolir à l'époque où il fut joué la loi odieuse qui appliquait aux

<sup>17</sup> Mercier, *Olinde et Sophronie*, préface, Paris, Le Jay, 1771, p. viii.

<sup>18</sup> Lettre de Mercier à Thomas, du 10 juillet 1770, citée par Béclard, *op. cit.*, p. 691.

<sup>19</sup> E. Caminer Turra, *Composizioni teatrali moderne*, Venezia, Colombani, t. I, 1772, p. xvii-xviii.

<sup>20</sup> Mercier, *Néologie ou Vocabulaire des mots nouveaux*, article « larmoyants (dramas) », texte établi, annoté et présenté par Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin, 2009, p. 302.

<sup>21</sup> *Mémoires secrets*, *op. cit.*, 28 juin 1782, t. XX, p. 315-316.

<sup>22</sup> Corvisier, *op. cit.*, p. 700.



déserteurs la peine de mort. Il aurait donc plus mérité à ce seul titre que tous ces chefs-d'œuvre de Corneille, de Racine et de Voltaire »<sup>23</sup>. L'anecdote est reprise dans la plupart des ouvrages du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup> et dans les ouvrages consacrés à l'histoire de l'armée<sup>25</sup>. Cette belle légende, qui a le mérite de réconcilier fin heureuse et portée politique du drame, en légitimant l'image de la scène comme tribune efficace, se heurte pourtant à plusieurs démentis factuels. L'édit de 1775 n'abolit pas la peine de mort pour les déserteurs, mais la restreint aux infractions les plus graves. Par ailleurs, pour que l'histoire soit vraie, il faudrait que la version tragique ait été représentée devant la reine, or nous n'avons trace d'aucune représentation de cette version primitive ni à Paris ni en province, *a fortiori* à la Cour. S'il faut renoncer à cette belle histoire, qui plaiderait si bien la cause du drame, force est de constater avec S. Davies, que Mercier, quoi qu'il en soit, avait su « donner à son drame le caractère d'utilité présente qu'il avait tant à cœur »<sup>26</sup>.

Car c'est bien la version heureuse du dénouement qui assure la fortune de la pièce, tant en province qu'à l'étranger. Dans le monde germanique, en Italie, en Russie, en Pologne, on joue des adaptations qui choisissent de sauver Durimel. En 1800, à Londres, le célèbre acteur anglais Charles Kemble fait représenter, sous le titre *The Point of Honor*, au Théâtre royal de Haymarket, une adaptation en trois actes du drame de Mercier, qui, non contente de sauver le héros, punit le méchant délateur et propose une mise en action de la scène de l'exécution évitée *in extremis*. Et voici *le Déserteur* devenu mélodrame.

Si cette pièce constitue donc un cas d'école pour réfléchir sur le dénouement et ses mutations dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est qu'elle permet d'articuler aux interrogations qui relèvent de la pure dramaturgie (alternative du récit et de la mise en action, reprise intertextuelle de recettes

---

<sup>23</sup> *Suite du Répertoire du Théâtre-Français, op. cit.*, « Avis de l'éditeur », p. 234-245.

<sup>24</sup> Notamment : *Annales dramatiques*, Paris, Babault, Capelle et Renand, Treuttel et Wurtz et Le Normant, 1808, « Mercier », t. 6, p. 251-252 ; Victor Fournel, *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, Paris, Garnier, 1910, p. 232 ; Charles Monselet, *Oubliés et dédaignés*, Bassac, Plein chant, 1993, p. 228. Voir aussi ce beau roman signé Népomucène Lemercier (dans *Encyclopédie moderne ou dictionnaire abrégé des hommes et des choses*, article « drame », t. IX, Th. Lejeune, Bruxelles, 1829, 2<sup>e</sup> édition, p. 72) : « En l'année 1811, l'affiche du spectacle qui annonçait la reprise du *Déserteur* en cinq actes m'attira le soir au théâtre de l'Odéon. [...] j'aperçus, de la loge où je l'écoutais, le vieillard qui l'avait composée assis à l'orchestre. [...] Je le vis qui pleurait d'attendrissement avec ses voisins : ma première pensée attribua ce signe d'émotion à la faiblesse paternelle de l'auteur pour son œuvre et à la débilité de son âge, quand, à mon abord, le vénérable Mercier s'écria : « Mon *Déserteur* n'avait pas reparu depuis quarante ans ; et l'accueil qu'il obtient m'émeut moins vivement que le souvenir du salutaire effet qu'il produisit à son origine. La reine de France voulut assister à l'une des premières représentations de cet ouvrage ; elle y versa des larmes, elle emporta la mémoire des impressions dont elle sortit pénétrée, et me fit dire, peu de temps après, qu'une ordonnance du roi, sollicitée par elle et inspirée par le récit de mon sujet pathétique abolissait la peine de mort appliquée aux déserteurs. Je suis pauvre, et la plus forte pension sur le trésor ne m'eût pas causé tant de joie que cette récompense de mon travail. Vous voyez mon cher Lemercier, mon jeune confrère, que j'en pleure encore, et que je puis m'honorer du titre de dramaturge ». Qui oserait, après ce touchant exemple, nier le pouvoir d'un bon drame ? ».

<sup>25</sup> *Dictionnaire de l'armée de terre ou recherches historiques sur l'art et les usages militaires des anciens et des modernes*, par le général Bardin, Paris, Librairie militaire de J. Corréard, 1851, « Déserteur », t. II, p. 118. Avec ce commentaire : « Si l'anecdote est vraie, elle fait une vive critique des gouvernements où les conversations des petits appartements et l'intervention des femmes influent sur les hautes questions militaires » !

<sup>26</sup> Mercier, *Le Déserteur*, éd. Simon Davies, University of Exeter, 1974, p. XI, p. xiii.

efficaces, effet de pointe et de morale des dernières répliques dans une perspective de construction téléologique des intrigues), des enjeux proprement génériques : le dénouement d'un drame doit obéir à sa logique propre, le drame n'étant pas simplement une tragédie à fin heureuse, ou une comédie dont le personnel dramatique serait évoqué avec le sérieux et la dignité des héros tragiques. Ce que nous apprend aussi *Le Déserteur*, c'est que la substitution d'un dénouement heureux à un dénouement funeste représente moins un revirement générique qu'une variation dans la nature de l'efficacité politique du drame, une adaptation de cette dernière aux circonstances.

Cette pièce permet surtout d'ouvrir la réflexion au-delà de la fable, et au-delà de l'auteur, à la prise en compte des différents espaces où prend sens et valeur le dénouement. Élargissement au niveau de l'auctorialité : qui, en définitive, écrit le dénouement du *Déserteur* ? Mercier ? On a vu que non. Patrat ? Le public (sous sa forme la plus collective et anonyme ou sous celle, fantasmée, de Marie-Antoinette) ? Les différents traducteurs-adaptateurs qui font vivre le texte à l'étranger ? Ceux, qui, en province ou en Europe, se chargent de l'incarnation scénique du drame ? Un peu de tout cela sans doute. Ce qui nous rappelle à quel point le texte de théâtre ne peut, à cette époque, être envisagé sous le seul angle de la littérature ou de l'œuvre close sur elle-même, mais prend sens dans le dialogue qu'il noue avec son temps. Élargissement, donc, en tant que le dénouement ne se lit pas seulement par rapport à l'intrigue qui le précède et l'amène, mais par rapport à la société qui l'accueille, lui donne sens et le prolonge. C'est dans le monde que, pour Mercier, le dénouement importe, et si ce dernier vise à conclure une fable, il œuvre surtout à justifier l'usage de la fiction dramatique dans un espace foncièrement historique qui est celui où la scène rencontre la salle et le monde au-dehors.