



HAL
open science

VIRGINIE. ÉVOLUTION DU TRAITEMENT D'UN SUJET ANTIQUE

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. VIRGINIE. ÉVOLUTION DU TRAITEMENT D'UN SUJET ANTIQUE. Pierre Frantz, Mara Fazio, Vincenzo de Santis. Les arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen, 1760-1830, Classiques Garnier, pp.69-81, 2018. hal-03312791

HAL Id: hal-03312791

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03312791v1>

Submitted on 2 Aug 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.

VIRGINIE.
ÉVOLUTION DU TRAITEMENT D'UN SUJET ANTIQUE

Sophie Marchand

En 1765, Voltaire répond à Chabanon qui venait de lui envoyer sa tragédie *Virginie* que « le talent de Racine, combiné avec celui de Corneille ne ferait pas réussir ce sujet sur notre théâtre »¹. Il confirme dans une lettre cette défiance à l'égard du sujet romain : « On demande actuellement des sujets français. [...] Vous voulez apparemment vous en tenir à l'impression »². La prédilection du public pour les fables contemporaines et les insuffisances de la scène n'empêcheront pourtant pas qu'entre 1767 et 1845, 13 dramaturges portent à la scène l'histoire de Virginie, relatée par Tite-Live au livre III de son *Histoire romaine*, alors qu'on ne comptait au XVII^e siècle que trois tragédies sur ce sujet³. La Harpe, lorsqu'il fait reprendre en 1792 par le Théâtre de la Nation la *Virginie* qu'il avait donnée anonymement en 1786 à la Comédie-Française, éprouve donc le besoin de « rappeler les faits qui constatent [son] antériorité [...] »⁴. Effectivement, il n'est pas le seul à avoir perçu dans les malheurs de la jeune plébéienne la matrice d'une tragédie efficace, tant sur le plan des émotions que sur le plan politique. Avant lui, et après Campistron en 1683, Chabanon⁵ en 1767, Carrière-Doisin en 1777⁶, Le Blanc de Guillet en 1786⁷ et, en Italie, Alfieri (entre 1777 et 1783) composent des tragédies sur Virginie, pour la plupart non représentées mais publiées. La Beaumelle aurait lui aussi laissé les fragments d'une *Virginie*⁸. Après La Harpe viendront Doigny du

¹ Chabanon, *Tableau de quelques circonstances de ma vie*, « Anecdotes sur Voltaire », Paris, Forget, 1795, p. 109.

² Voltaire, Lettre à Chabanon du 25 juin 1765 (D12659), *Correspondance*, éd. Besterman, Oxford, Voltaire Foundation, t. XXIX, p. 138.

³ Celle de Campistron (1683), celle de Jean du Teil (*L'Injustice punie ou la Virginie romaine*, 1641) et celle de Le Clerc (*La Virginie romaine*, 1649).

⁴ La Harpe, « Lettre de l'auteur aux journalistes de Paris », 5 mai 1792, Publiée le jour de la première représentation sur le Théâtre de la République, dans *Virginie*, par le citoyen La Harpe de l'Académie française, Paris, Girod et Tessier, 1793.

⁵ Chabanon, *Virginie*, tragédie en cinq actes et en vers, Paris, Guillyn, 1767. Cette pièce n'a pas d'attribution explicite, et est parfois attribuée de manière erronée à Louis-Sébastien Mercier.

⁶ A. Carrière-Doisin dit Croisier, *Virginie ou le décevirat*, tragédie en cinq actes et en vers, publiée dans *Mes récréations ou mélange de pièces fugitives en vers*, Paris, Hardouin, 1777.

⁷ Le Blanc de Guillet, *Virginie*, tragédie en cinq actes et en vers, Paris, Veuve Duchesne, 1786.

⁸ D'après le site CESAR (Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime), http://www.cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UOID=155263.

Ponceau en 1791⁹, Berton et Desaugiers, auteurs d'une tragédie lyrique représentée en 1823¹⁰, Alexandre Guiraud¹¹, dont la pièce est donnée au Théâtre-Français en 1827 puis Latour de Saint-Ybars, également au Français en 1845¹². *Virginie* paraît aussi sur les scènes de province¹³. Le fait que ces auteurs n'aient pas été admis au panthéon de l'histoire du théâtre, l'absence de représentation ou de publication de certaines de ces pièces, pas plus que le succès mitigé de la plupart de ces tragédies ne doivent nous aveugler sur la fortune d'un motif dont on est bien forcé de penser qu'il entretenait avec l'époque et ses aspirations tant esthétiques qu'idéologiques un rapport privilégié. Qu'est-ce qui, dans le récit livien, a pu séduire ces dramaturges ?

Tite-Live présente *Virginie* comme une nouvelle Lucrece, Lucrece plébéienne et non souillée, dont la mort, en 449 avant Jésus-Christ, causa la chute du régime des décemvirs. Vertueuse fiancée du tribun de la plèbe Icilius, la jeune fille était poursuivie par le décemvir Appius qui, pour s'emparer d'elle, poussa son client Claudius à la réclamer comme esclave. Un procès s'ensuit, dans lequel interviennent Icilius et le père de la jeune fille, le soldat Verginius. Ils en appellent au peuple, mais Appius tranche en faveur de Claudius. Pour éviter à sa fille le déshonneur, Verginius la poignarde en plein forum. Le sujet articule deux types d'enjeux : idéologiques, d'une part, puisqu'il s'agit de lier intrigues domestique et politique, vertus privées et publiques ; mais aussi esthétiques, dès lors que la fable offre l'occasion de tableaux frappants. Or, pour ces deux enjeux, le parti pris - qui n'allait pas de soi en cette époque d'essor d'une tragédie nationale - d'un cadre romain s'avère significatif. Qu'est-ce, entre 1767 et 1845, qu'une tragédie romaine ? En quoi cette forme est-elle propre à satisfaire le goût de l'époque et comment les fluctuations de ce goût infléchissent-elles la transposition scénique du récit livien ?

Ce qui frappe dans ces *Virginie* tardives, c'est d'abord la distance qu'elles prennent avec la tragédie qui, durant une bonne partie du XVIII^e siècle constitua un paradigme de l'infléchissement moderne des sujets antiques, la *Virginie* de Campistron. Ce dernier avait considérablement transformé l'esprit de la fable livienne, s'éloignant aussi du modèle cornélien de la tragédie romaine pour lire les malheurs de *Virginie* sous l'angle des émotions privées et d'une morale sentimentale extensible dans un second temps seulement à la

⁹ Doigny du Ponceau, dit un citoyen de l'univers, *Virginie ou la destruction des décemvirs*, tragédie, 1791, Théâtre de l'Odéon, voir CESAR, http://www.cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UOID=122971.

¹⁰ *Virginie ou les décemvirs*, tragédie lyrique en 3 actes de Mr Désaugiers aîné, mise en musique par M. Berton de l'Institut, 1823, Opéra de Paris, édition de Paris, 1825 (BNF : YF-773)

¹¹ Tragédie en 5 actes par Alexandre Guiraud, Théâtre Français, 1827, Paris, Ponthieu et Cie, 1827.

¹² La Tour de Saint-Ybars, Théâtre Français, 5 avril 1845, Paris, Tresse, 1845.

¹³ *Virginie*, tragédie en 3 actes par Ph. Benoît, Lyon, Grand Théâtre, 15 août 1825 ; *Virginie*, tragédie en 3 actes par André Fillastre, Toulouse, 1823 ; O.-D. Micault, *Virginie*, tragédie en 5 actes, Besançon, 1843.

sphère politique. Il proposait une Virginie revue et corrigée par l'*Iphigénie* de Racine qui, au XVIII^e siècle, représente le modèle de la tragédie pathétique. Dans la pièce de Campistron, ce pathétique était omniprésent, les larmes versées par tous les personnages faisaient évoluer l'action et contribuaient à la perception du schéma actantiel, la polarisation morale des différents acteurs s'appuyant sur la place accordée par eux à la sensibilité. Cette élaboration d'un modèle éthique de la sensibilité remettait en cause les attentes classiques (puisqu'au cœur même du genre tragique, la sphère privée se trouvait dotée d'une dignité égale voire supérieure à celle de la sphère publique) et modifiait la conception traditionnelle de l'héroïsme. Les larmes contaminaient jusqu'au champ politique, à travers la figure de Plautie, mère exemplaire inventée par Campistron qui, par le spectacle de sa douleur, ralliait à sa cause, en l'absence de Virginus, les femmes de la cité. En se distinguant de la source historique autant que des tragédies romaines cornéliennes et postérieures, en faisant passer au second plan les enjeux politiques et en développant le pôle féminin, la pièce de Campistron annonçait l'infléchissement sentimental de la production dramatique dans la première moitié du XVIII^e siècle et les principes dramaturgiques des genres intermédiaires.

Les pièces de la seconde moitié du siècle s'efforcent au contraire de retrouver, sous l'intrigue familiale et les enjeux amoureux, l'essence de la tragédie romaine. La Harpe, en 1792 (moment où il est sans doute plus important de revendiquer cette dimension romaine qu'à l'époque de la création en 1786), déclare que la pièce de Campistron « n'[...] a de romain que les noms » et que l'auteur « a falsifié jusqu'au dénouement : c'est Virginie qui se tue elle-même [...] ; et pour tout dire [...], l'auteur n'a pas même cru devoir mettre Virginus au nombre de ses personnages »¹⁴. Dès la pièce de Chabanon, les proclamations sentimentales s'effacent au profit de l'affirmation de la vertu romaine. Virginus prône « une sage tendresse/ [qui] Paraisse une vertu, non pas une faiblesse »¹⁵. Contrairement à ce qui se passait chez Campistron, Virginie retrouve sa place de victime passive, cédant à son amant la prérogative de l'action héroïque. Pourtant, au dénouement, Virginus meurtrier de sa fille, laisse entendre des regrets : « Triste et fatal honneur, je t'ai bien acheté !/Je conserve l'État, mais je perds ma famille »¹⁶. Chabanon n'a pas su trancher : ni tragédie romaine, ni tragédie sentimentale efficace, sa pièce déplaît à Voltaire qui avait pourtant envisagé de la faire représenter à Ferney¹⁷.

La Harpe optera résolument pour une fermeté romaine que le même Voltaire dénonçait parfois comme inhumaine dans ses *Commentaires sur Corneille*. Symptomatique de sa réticence à verser dans le tragique bourgeois est la scène 4 de l'acte I : alors que Virginie doit épouser Icilius, Plautie lui rappelle ses

¹⁴ La Harpe, « Lettre de l'auteur aux journalistes de Paris », éd. cit. p.iv-v.

¹⁵ Chabanon, *Virginie*, II, 5, p. 26.

¹⁶ *Ibid.*, V, 7, p. 86.

¹⁷ Voltaire, Lettre à Chabanon du 13 janvier 1766 (D13108), *Correspondance*, éd. cit., t. XXX, p. 37-38.

devoirs : « Prends garde qu'aux autels portant un juste hommage,/D'un si doux avenir la trop flatteuse image/Te fasse oublier Rome en présence des dieux. »¹⁸. Alors que chez Tite-Live le récit de l'affaire Virginie et celui de la chute des décemvirs étaient chronologiquement disjoints, nos tragédies se plaisent à mêler l'intrigue légale domestique et le destin de Rome. La politisation du dénouement est une constante. Si, chez Carrière-Doisin, Appius mourant se contente de mettre en garde le peuple contre les tyrans, par une leçon abstraite et postiche¹⁹, la mort de Virginie, systématiquement associée à celle de Lucrèce, prélude, dans la plupart des tragédies postérieures, à une révolution, ouvrant sur un après forcément politique. Chez La Harpe, à Virginius qui demande « Ah ! lorsque par mes mains, mon malheur se consomme,/Qui me paiera ce sang ? », Valérius répond : « La liberté de Rome »²⁰. Chez Guiraud, Icilius affirme à Virginius : « Un intérêt commun dans ce moment suprême/Unit Rome et ta fille, et leur cause est la même »²¹. Comme le montre l'article de Maurizio Melai²², cette solidarité est cependant paradoxale : pour que le peuple romain soit libre, il faut que Virginie meure, dans un geste qui certes préserve son statut de citoyenne et sa vertu héroïque, mais qui déplace surtout le regard de l'intrigue privée vers la scène publique.

Plus que sur la force pathétique d'un tableau qui peut rappeler le sacrifice d'Iphigénie, les tragédies misent alors sur l'admiration du public et sur la célébration de l'éthique romaine. Chez Chabanon, Virginius s'écrie, avant de frapper sa fille : « Venez dieux de Brutus, échauffer mes transports :/Venez de ma tendresse éprouver les remords./[...] et toi vertu romaine /[...] Ton audace jamais ne plut qu'aux grandes âmes./L'effort que je médite est digne d'un romain./[...] Le faible te condamne et t'appelle trop dure :/Il faut t'immoler tout et même la nature »²³. C'est moins l'empathie que l'émulation exemplaire que vise la pièce, dans une perspective qui, chez La Harpe, deviendra explicitement politique, surtout au moment de la reprise de 1792. À sujet romain, pertinence bien actuelle donc, et efficacité politique qui passe, non comme dans la dramaturgie pathétique par l'adhésion et la proximité, mais par le détour, l'allusion et la symbolisation.

Ce partage de l'intrigue et ce délicat équilibre du public et du privé constituent, selon les commentateurs, la principale difficulté du sujet. La *Correspondance littéraire* demande : « Est-il facile en effet d'inventer une fable [...] où l'intérêt qu'inspire Virginie soit assez vif, assez touchant, et ne l'emporte pas cependant sur cet amour de la liberté, sur cet héroïsme patriotique qui paraît devoir être le ressort principal de l'action ? »²⁴. Pour

¹⁸ La Harpe, *Virginie*, I, 4, p. 20. Voir aussi I, 2, p. 15 et III, 2, p. 45.

¹⁹ Carrière-Doisin, V, 8, p. 317.

²⁰ La Harpe, V, 4, p. 77.

²¹ Guiraud, IV, 1, p. 50.

²² Voir dans ce volume p. ?????

²³ Chabanon, V, 5, p. 77.

²⁴ Grimm, *Correspondance littéraire*, août 1786, sur la *Virginie* de La Harpe, Paris, Furne, 1830, t. 13, p. 167.

nécessaire qu'il soit, le pathétique ne saurait plus être désormais qu'un condiment du tragique.

Ce parti-pris implique une redéfinition des personnages principaux, que Campistron avait considérablement altérés. Il s'agit, dans un premier temps, de préserver les héros masculins de tout soupçon de galanterie. Icile, peint en amant chez Campistron et défini dans la liste des personnages comme « un chevalier romain », retrouve son statut de tribun de la plèbe. « Orgueilleux plébéien » chez Chabanon²⁵, il agit, chez Carrière-Doisin, « partout en romain, et non en petit-maître »²⁶. Alfieri lui octroie un certificat de romanité superlative : « lui seul est digne de toi », dit Numitoria à Virginie, « lui, qui ose encore se montrer romain, tandis que Rome, plongée dans un lâche silence, languit, esclave, et se croit libre »²⁷. L'Icile nouveau, ou plutôt l'Icile véritablement antique, ne perd donc plus de temps à roucouler. Appius non plus. Même si celui-ci se doit d'incarner le pôle négatif et la dégradation des valeurs, il convient de lui conserver crédibilité et dignité tragiques. Si Carrière-Doisin représente un tyran éperdument épris, tenté par le suicide²⁸, si Le Blanc, fidèle à un parti-pris « dramatique » qu'il explicite dans la préface, en fait un nouveau Dorval qui ne cesse de se jeter dans un fauteuil²⁹, la plupart des dramaturges le présentent en fin stratège, aussi dangereux pour les héros que pour la liberté de Rome, et surtout minorent la justification amoureuse de ses actes au profit d'une interprétation politique. Dans le cas des protagonistes masculins, la passion amoureuse semble incompatible avec l'éthique romaine. On passe dès lors d'un excès à son contraire et Guiraud fait reprocher en 1827 à Icilius par Virginie d'avoir « trop de vertu »³⁰. Le mol Icile de Campistron est bien loin, qui semblait avoir adopté les codes comportementaux de la galanterie et agissait en parfait alter ego de Virginie.

Si le héros nouveau retrouve tous les attributs d'une virilité romaine en grande partie fantasmée, les Virginie du XVIII^e siècle conservent de celle de Campistron leur statut d'icônes de l'innocence persécutée. La fermeté romaine, de toute évidence, n'est pas, chez nos auteurs, le partage des personnages féminins, ou du moins pas leur première qualité. Toutes ces Virginie pleurent, s'évanouissent, gémissent, semblables à leurs consœurs des drames contemporains. Elles offrent maints tableaux pathétiques, d'autant plus efficaces que l'héroïne y demeure muette (évanouissement oblige) et artistiquement dévêtue, ou du moins « en désordre ». Certains auteurs insistent néanmoins sur sa force et la dimension combative de sa vertu. Le Blanc la figure en nouvelle Clarisse – la référence à Richardson est explicite – résistant à

²⁵ Chabanon, I, 3, p. 6 et III, 1, p. 34.

²⁶ Carrière-Doisin, Préface, p. 176.

²⁷ *Virginie*, tragédie en cinq actes, *Œuvres dramatiques du comte Alfieri*, traduites de l'italien par C.-B. Petitot, tome troisième, Paris, Giguet et Michaud, 1802, I, 1, p. 90.

²⁸ Carrière-Doisin, I, 1, p. 181 et I, 2, p. 182.

²⁹ Le Blanc, I, I, p. 4.

³⁰ Guiraud, IV, 1, p. 51.

son agresseur et exigeant de son père le geste qui sauvera son honneur³¹. La Harpe, après avoir profité des virtualités pathétiques de la faiblesse de l'héroïne, orchestre à partir du 4^e acte son sursaut héroïque : « Ma fille sois Romaine » lui ordonne alors Virginius³². Mais aucun de ces dramaturges n'ose, comme Campistron, faire de Virginie la réelle maîtresse de son destin, la source d'un héroïsme spécifique. Seul Alfieri lui octroie une véritable stature exemplaire et politique. Dès les premières scènes, l'héroïne se présente moins en future épouse d'Icile, cantonnée à l'espace domestique, que comme plébéienne militante³³, et c'est la conscience de cette identité essentiellement politique qu'elle oppose au tyran. Elle se conduit bien en Romaine et en héroïne cornélienne, s'exclamant, à l'acte III, devant son père et Icilius terrifiés : « Ah s'il faut aujourd'hui pour enflammer le peuple, répandre un sang innocent et pur, mon père, mon époux, frappez, voilà mon sein. [...] Redoutez-vous de porter le coup fatal ? Moi, je ne redoute rien ! Donnez-moi le fer, à moi. Que le peuple entier soit témoin de ma mort ; que ce spectacle rallume en lui son antique ardeur [...] »³⁴. « Qui se rappellerait la Virginie de Campistron en lisant la *Virginie* d'Alfieri ? » demande la *Revue de Paris*, en 1836. Mais si le journaliste juge « Icilius [...] magnifique de son amour, de sa colère, de sa haine plébéienne³⁵ », il estime que « Virginie est une femme d'un courage viril » or « C'est sous des traits plus délicats qu'on s'est habitués à [la] voir [...] »³⁶. Tout se passe comme s'il n'était, dans la tragédie néo-classique, d'autre mode d'héroïsme acceptable pour les personnages féminins que la passivité.

Il n'est guère étonnant dès lors de voir, dans nos pièces, le rôle de Plautie, essentiel chez Campistron, considérablement réduit. Le Blanc de Guillet justifie ainsi la suppression de ce personnage : « Une mère n'a rien à faire dans cette pièce, où le père fait tout nécessairement. Elle ne peut que débiter des élégies, éloquentes si l'on veut, et propres à faire briller une actrice, mais qui deviendraient bientôt fastidieuses [...] »³⁷.

Ces versions tardives de *Virginie*, soucieuses de retrouver l'essence d'une tragédie romaine affadie par la galanterie et le sentiment, semblent donc réaliser à leur manière l'idéal énoncé par Marie-Joseph Chénier dans l'épître dédicatoire de *Charles IX* d'une revirilisation de la tragédie (idéal également sensible dans *le Serment des Horace* de David, évoqué dans ce volume par Philipppes Bordes³⁸) : « le théâtre [...] fut longtemps une école d'adulation, de fadeur et de libertinage ; il faut en faire une école de vertu et de liberté. Les hommes n'y recevront plus de ces molles impressions qui les dénaturent ; ils

³¹ Le Blanc, V, 5 et préface, p. iv-v.

³² La Harpe, IV, 5, p. 68.

³³ Alfieri, I, 1, p. 96.

³⁴ *Ibid.*, III, p. 145.

³⁵ *Revue de Paris*, septembre 1836, t. IX, p. 63.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Le Blanc, préface, p. v-vi.

³⁸ Voir p. ?????

deviendront meilleurs et plus dignes de votre amour, ils redeviendront des hommes. [...] on ne verra plus, en France, hommes et femmes, sans pudeur et même sans passions, troquer de sexe pour ainsi dire et se déshonorer mutuellement par cet échange monstrueux ». Entre Racine et Corneille, nos auteurs semblent avoir choisi, reprenant à l'un la figuration pathétique des héroïnes et à l'autre l'héroïsme romain des héros. Ils optent pour une tragédie mâle et exemplaire mais efficace, à la hauteur de leur vision fantasmée de Rome et du rôle politique désormais explicitement conféré au théâtre.

Mais la prédilection pour le sujet de Virginie ne saurait s'expliquer par ces seuls motifs idéologiques. L'autre évolution qui caractérise ces pièces entre 1767 et 1845 concerne la place croissante accordée au spectaculaire. La tragédie romaine ne correspond pas seulement à un fantasme politique, elle est aussi un formidable réservoir d'images signifiantes. Chez Campistron, tout se passait en discours : l'enlèvement de Virginie, l'évasion d'Icile, le procès, le sacrifice de l'héroïne ; tout avait lieu hors scène, rapporté par des récits. Les choses changent dans la France d'après 1759. Chabanon rapporte : « J'avais demandé à Voltaire s'il approuvait le meurtre de Virginie commis sur le théâtre, ou bien Virginius seulement paraissant armé du poignard sanglant et dans le délire de la douleur. Voltaire me répondit : « Assassinez, monsieur, assassinez ; c'est toujours le mieux »³⁹. Rien d'étrange dès lors à ce que même les pièces qui n'étaient pas destinées par leurs auteurs à la représentation portent la trace didascalique d'une rêverie picturale que le sujet de Virginie est particulièrement propre à activer.

La part de la représentation enfle à mesure que l'on progresse dans le siècle. Si Chabanon s'en tient encore majoritairement à des didascalies internes⁴⁰ et fait mourir Icile hors scène après l'avoir montré blessé⁴¹, Carrière-Doisin est plus audacieux (peut-être parce que précisément il ne destine pas sa pièce à la scène). Revendiquant l'influence du *Théâtre des Grecs* du Père Brumoy et de Voltaire⁴², il multiplie les tableaux comblés non programmés par le récit livien mais inspirés par la dramaturgie contemporaine⁴³. À partir de La Harpe, les auteurs renchérissent encore dans les effets visuels et poétiques en faisant se dérouler le 3^e et parfois le 4^e actes dans la nuit⁴⁴. Chez Le Blanc, l'ambition spectaculaire est revendiquée : « J'ai tâché dans plus d'un endroit, et surtout

³⁹ Chabanon, *Tableau de quelques circonstances de ma vie*, éd. cit., p. 119.

⁴⁰ Chabanon, II, 1, p. 17.

⁴¹ *Ibid.*, III, 6.

⁴² Carrière-Doisin, préface, p. 163.

⁴³ Le double évanouissement de Virginie et de Virginius à l'acte II porte sans doute la trace du *Romeo et Juliette* de Ducis (1772), tandis que la scène où Virginius veut aller poignarder Appius et est retenu par sa fille reproduit un tableau topique, celui de l'acte meurtrier suspendu, dont Diderot célèbre l'efficacité pathétique. Le Blanc s'inspire lui de Richardson, lorsqu'il représente Virginie résistant aux assauts d'Appius et menaçant de se percer le sein.

⁴⁴ La Harpe IV, 1 et 2, p. 57-58.

dans le cinquième acte, d'augmenter le pathétique par l'appareil le plus imposant, souvent indiqué par le sujet »⁴⁵.

La fable, en effet, proposait trois éléments aux vertus picturales évidentes : l'enlèvement de Virginie, le procès public et la mort de l'héroïne. Significativement, tous les auteurs renforcent le pathétique du premier événement en le faisant coïncider avec les noces de Virginie, la jeune fille étant arrêtée sur le chemin du temple, dans un contraste qui joue sur l'ironie tragique, mais qui n'était pas chez Tite-Live. Si cet enlèvement fait encore l'objet de récits chez Campistron, Chabanon et La Harpe, Le Blanc, Alfieri et Guiraud le mettent en action, à grand renfort de figurants. La mort de Virginie, au dénouement, est, elle aussi, l'occasion de traitements divers. Chez Campistron, elle est relatée dans un récit ; chez Chabanon, l'héroïne, tuée sur scène, « jette quelques regards sur Icile et sur son père, s'assied avec peine dans un fauteuil, abaisse son voile sur son visage et expire »⁴⁶. À la scène dernière, « *Tous gardent le silence et forment, par l'air consterné répandu sur leurs visages et leurs attitudes, un tableau qui inspire la crainte et la pitié* »⁴⁷. Les versions postérieures seront plus énergiques, et surtout la mort de Virginie s'y verra suivie par la punition du tyran, dans un déplacement de la focalisation qui reproduit l'évolution des représentations picturales de la mort de Lucrece analysées par Philippe Bordes⁴⁸. Chez Carrière-Doisin, Virginius tue sa fille dans un coin de la scène, puis, tandis qu'on emporte le corps, Icilius poignarde Appius aux yeux du peuple. Si le sacrifice intime s'accomplit furtivement, respectant une forme de pudeur et de bienséance, le tyrannicide, doté d'une valeur exemplaire, fait l'objet d'une monstration soulignée. À partir de Le Blanc, la séquence du sacrifice s'étend et se développe. Le geste de Virginius est préparé par le dialogue, explicité par des didascalies, accompagné de sentences édifiantes, commenté par les spectateurs internes que sont les proches de l'héroïne et la foule rassemblée. Dans l'opéra de Berton et Desaugiers, le tableau final est double : d'une part « *Le groupe de femmes qui entoure Virginie s'ouvre et laisse voir son corps auprès duquel sa mère est à genoux dans l'attitude de la plus profonde douleur* », tandis qu'un chœur général prononce, devant le corps de Virginie, le serment d'abolir la tyrannie.

Entre ces deux séquences tragiques, tous les auteurs placent une scène de procès public, située sur le forum et convoquant toute la pompe architecturale et cérémonielle de la Rome antique. La plupart des pièces semblent construites pour aboutir à cette scène grandiose et insèrent, entre les actes, des changements de lieux qui ménagent une sorte de gradation. Si Campistron et Chabanon optaient encore pour la solution du palais à volonté, Carrière-Doisin, La Harpe, Guiraud, Latour nous promènent de la maison de Virginius, ornée pour les noces, au palais d'Appius puis sur le forum, multipliant les didascalies, et les descriptions propres à renforcer la couleur locale et la connaissance des mœurs romaines. Les actes finaux constituent le

⁴⁵ Le Blanc, préface, p. vii.

⁴⁶ Chabanon, V, 5, p. 83.

⁴⁷ *Ibid.*, V, 6, p. 84.

⁴⁸ Voir article cité, p. ?????

point d'orgue de cet appareil spectaculaire. On ne citera que les didascalies de Le Blanc : « *La scène est [...] dans le forum, place publique où se tiennent les assemblées du peuple, et où plusieurs rues aboutissent. Le palais d'Appius et la maison de Virginus sont situés sur cette place, l'un d'un côté vers le fond, l'autre de l'autre sur le devant. Au fond est une rue qui s'élève, et par où l'on monte au Capitole qu'on découvre dans l'enfoncement, ainsi que le temple de Jupiter* ». À l'acte V, « *On voit, sur un des côtés [du forum], une barrière à hauteur d'appui, qui forme une enceinte où le peuple doit se renfermer pour donner ses suffrages. Au milieu sont placées dix chaises curules en arc de cercle* ». Cet espace se remplira bientôt de peuple, de licteurs, de conjurés, des décemvirs et des proches de Virginie et il convient de noter, à cet égard, que plus on avance dans le siècle, plus la liste des personnages s'allonge. À partir de Carrière-Doisin, apparaissent des troupes de licteurs et de romains et chez La Harpe figurent deux types d'acteurs : les protagonistes de la fable livienne et des groupes de personnages muets. Les registres de la Comédie-Française nous apprennent que la représentation exigeait, en 1786, la présence de pas moins de 13 licteurs, 12 sénateurs, 13 soldats, 19 romains, 4 esclaves et 2 femmes.

Cet appareil grandiose de la scène, qui se prêtait parfaitement à une transposition opératique, ne saurait cependant se réduire à une simple ornementation. La pompe sert d'écrin à un tout autre type de scène et le caractère spectaculaire du cinquième acte est en réalité double : il s'adresse d'une part au spectateur réel, sous la forme d'images scéniques impressionnantes de la grandeur romaine, vouées à susciter l'admiration ; mais il concerne aussi la fable et les spectateurs internes, en l'espèce du peuple rassemblé, censé s'attendrir sur le tableau pathétique d'une Virginie en tenue d'esclave, menacée d'être séparée des siens et livrée à Claudius. Ces deux stratégies spectaculaires jouent du contraste, se renforçant mutuellement. Leur concomitance a surtout pour effet de mettre en évidence l'importance de la foule, appelée à faire le lien entre l'intrigue privée et l'intrigue publique et à mettre fin à la disconvenance que représente le spectacle de l'injustice dans le cadre solennel des institutions romaines. Un véritable procès se joue ainsi sur scène et, aux côtés du spectacle de la grandeur antique, aux côtés aussi de celui de la vertu sacrifiée mais triomphante, se déploie un troisième spectacle : celui de l'avènement scénique d'une foule politique, d'un peuple, à la fois sur la scène et dans la salle. Muet et cantonné dans le hors-scène chez Campistron, celui-ci devient un acteur à part entière à partir de Carrière-Doisin, gagnant en puissance au fil des actes. Le geste meurtrier de Virginus agit comme un révélateur, menant le peuple, via l'émotion, à la conscience et à l'action politiques. Dans toutes les pièces, Icile et Virginus en appellent à la foule, qui, mue par un sentiment d'injustice, vient faire masse à leurs côtés. La rumeur de sa révolte enfle au cours de la pièce, sa puissance se manifestant de manière spectaculaire au dernier acte. Chez Le Blanc, « *au moment où Virginus frappe sa fille, tout le peuple force la barrière. Appius et les decemvirs effrayés se lèvent de leurs sièges et vont se ranger avec leurs soldats et leurs licteurs sur le côté [...], Icilius, à la tête d'une foule de guerriers armés entre l'épée à la main ; il fond sur Appius qu'il frappe le premier, et qui va tomber dans la coulisse. Il met en fuite les decemvirs, leurs soldats, leurs licteurs, Clodius*

et ses conjurés. Le peuple, animé par sa présence et sa valeur, se joint à lui et poursuit les tyrans ». Chez Alfieri, c'est l'intervention du peuple qui force, à l'acte I, Marcus à renoncer à enlever Virginie ; la cause privée devient cause commune, et le combat pour l'honneur une lutte pour la liberté. C'est au peuple que revient le dernier mot, dans un espace qui n'est plus seulement celui du théâtre : après la mort de l'héroïne, Virginius appelle à tuer le tyran. Le rideau tombe et l'on entend *ensuite* le peuple s'écrier « Qu'Appius meure » ainsi qu'« *un grand tumulte et le cliquetis des armes* ». En 1792, La Harpe ne manquera pas d'insister sur la nature foncièrement politique de sa tragédie, dans sa fable comme dans son effet : « J'ai profité de notre heureuse liberté pour renforcer une scène capitale entre Appius et Icilius par le développement du grand principe de la souveraineté du peuple, principe qui heureusement encore tient à mon sujet, mais qui sûrement n'aurait pas convenu à l'ancien régime. [...] Au reste, si je me suis déterminé à donner cette tragédie préférablement à d'autres absolument nouvelles, c'est que j'ai cru du devoir de tout écrivain, dans le moment où nous sommes, de s'attacher de préférence aux ouvrages où l'on peut, sans sortir de son sujet, trouver de quoi nourrir l'esprit de liberté et le sentiment du patriotisme »⁴⁹. Pour Alfieri, cette représentation du peuple demeure toutefois insuffisante. Il explique dans l'examen de sa tragédie : « Le peuple que J'ai introduit [...] ne me semble pas assez romain et se montre trop en petit. [...] quand cette tragédie sera représentée devant un peuple libre, on jugera que le peuple romain n'y parle et n'y agit point assez, et l'on se dira alors que l'auteur n'était point né libre. Mais qu'un peuple esclave assiste à sa représentation, et il sera d'un avis contraire. J'ai voulu concilier ces deux différents auditoires, chose qui rarement réussit, et qui fait courir le risque de ne plaire ni aux contemporains esclaves ni à la postérité, si elle jouit de sa liberté »⁵⁰. Alfieri a raison : ce peuple qui triomphe à la fin est un peuple fragile, comme le prouveront les tragédies postérieures à la Révolution, notamment celle de Latour qui, si elle le montre bien pourchassant le tyran au dénouement, a auparavant mis en évidence sa versatilité⁵¹. Il n'en demeure pas moins que cette représentation du peuple, activée par la concomitance anormale du spectacle de la pompe romaine et de celui de l'injustice, ne s'épuise pas dans la mise en place de tableaux frappants : elle vise à éveiller chez le public réel une conscience politique, à ressusciter une forme d'idéal romain. Et cela passe, autant que par les discours, par le spectacle. Comme l'écrit Pierre Frantz, le spectacle de l'antiquité fonctionne avant tout comme un modèle d'intelligibilité du présent⁵².

Dans la fable de Virginie, le XVIII^e siècle finissant et le XIX^e siècle commençant ont donc su trouver des éléments susceptibles de parler à leur temps. La référence antique apparaît moins comme un prétexte ornemental ou

⁴⁹ La Harpe, « Lettre de 1792 », éd. cit., p. vi-vii.

⁵⁰ « Examen de *Virginie* par Alfieri », p. 5.

⁵¹ Latour de Saint-Ybars, V, 2, p. 83-87 et V, 3.

⁵² Voir son article dans ce volume, p. ????

un détour stratégique propice au déploiement d'un régime allusif de signification idéologique que comme une forme de régénération possible de la tragédie, sur le plan des idées comme sur celui de l'efficacité spectaculaire. L'idéal romain, largement fantasmé, permet d'exalter une vertu mâle qui échappe à tout soupçon de compromission galante, tandis que l'énergie iconique des tableaux promeut un usage symbolique efficace du théâtre. En ce sens, la référence antique représente, pour les dramaturges, un moyen de comprendre et de fabriquer le présent.