

*Frédérick Lemaître contre le théâtre de la Porte
Saint-Martin : une querelle judiciaire autour du
Marino Faliero de Casimir Delavigne*

Maurizio Melai

Le 30 mai 1829 est une date à retenir dans l'histoire du théâtre en France. Il s'agit de la date à laquelle, pour la première fois, une tragédie classique est mise en scène dans un théâtre des boulevards, en bénéficiant des avantages scéniques généralement réservés au mélodrame. La tragédie en question est le *Marino Faliero* de Casimir Delavigne, le théâtre celui de la Porte Saint-Martin. La pièce devait être initialement représentée au Théâtre-Français, mais les longueurs et les hésitations de ce théâtre, où les acteurs retardent le début des répétitions en se disputant les rôles, poussent Delavigne à retirer son ouvrage et à le confier, de manière inattendue, à la troupe de la Porte Saint-Martin.

Le changement de scène de la pièce ne peut être perçu par les contemporains que comme un scandale, comme un événement se chargeant d'une valeur symbolique extraordinaire : l'alliance séculaire entre la tragédie et le Premier Théâtre-Français semble se rompre ; la hiérarchie entre les théâtres officiels et les théâtres des boulevards, par conséquent, est mise en discussion ainsi que la séparation entre le genre noble par excellence, la tragédie, et un genre populaire comme le mélodrame¹. Grâce à *Marino Faliero*, « les

¹ La valeur du choix du Théâtre de la Porte Saint-Martin pour la représentation du *Marino Faliero* est soulignée par Pierre Laforgue dans « *Marino Faliero* de Casimir Delavigne, ou Carnaval et tragédie », dans *Tragédies tardives. Actes du Colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998*, dir. Pierre Frantz et François Jacob, Paris, Champion, 2002, p. 179-187. Voir en particulier p. 185-186.

barrières sont levées », écrit triomphalement *Le Globe*, le théâtre de la Porte Saint-Martin est consacré en tant que « scène libre » et « théâtre spécial d'innovations », qui « convient merveilleusement aux drames à grandes proportions, à la tragédie romantique ». Dans un tel théâtre, continue *Le Globe*, « les auteurs viendront sans doute : si du boulevard on ne va pas à l'académie, une autre gloire plus précieuse peut s'y conquérir, le nom de Schiller français² ».

Marino Faliero a effectivement le mérite d'ouvrir la Porte Saint-Martin aux grands drames romantiques des années 1830 ; la création de la pièce de Delavigne est donc, comme le dit Charles Nodier, « quelque chose de plus qu'un fait littéraire », elle marque « une date qui ne s'effacera point³ ». Il est normal, par conséquent, que tous les principaux journaux français, qu'ils soient partisans de l'esthétique romantique ou de l'art classique, parlent de cet événement capital, les uns saluant l'acte audacieux de Delavigne, les autres dénonçant l'humiliation de la noble tragédie abaissée au niveau d'un vulgaire mélodrame et montée sur une scène des boulevards⁴.

Si tous les journaux s'attardent sur l'association inattendue et expérimentale entre le genre tragique incarné par un poète officiel comme Delavigne et une scène mélodramatique comme le théâtre de la Porte Saint-Martin, la plupart des organes de presse négligent un fait annexe et cependant central dans cet événement théâtral : peu de feuilletonistes s'arrêtent sur le fait que la troupe du théâtre de la Porte Saint-Martin a été privée de sa vedette, de son acteur le plus illustre, Frédérick Lemaître, « liquidé » par la direction après une vingtaine de répétitions du *Faliero* et remplacé dans le rôle-titre, celui du vieux doge de Venise, par Ligier, acteur du Théâtre-Français embauché pour l'occasion⁵. C'est sur cet événement en apparence mineur, l'exclusion de Frédérick Lemaître de l'affiche de *Marino Faliero*, que nous entendons nous concentrer dans cette étude, événement dont les causes et les conséquences peuvent être révélatrices à la fois des

² *Le Globe*, 3 juin 1829. L'article n'est pas signé.

³ Charles Nodier, « Marino Faliero », *Revue de Paris*, 1829, Genève, Slatkine Reprints, 1972, t. III, p. 54-64. Voir p. 57.

⁴ Sur le statut ambigu du théâtre de la Porte Saint-Martin, « scène intermédiaire où se côtoient auteurs des boulevards et auteurs ayant des visées littéraires plus hautes », voir Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 274.

⁵ Les journaux qui parlent de cette question et de la querelle judiciaire qui en résulte sont en particulier le *Courrier des théâtres*, dans deux articles du 26 et du 29 mai 1829, et *Le Drapeau Blanc*, dans un article du 3 juin.

enjeux esthétiques de l'entreprise de Delavigne et des logiques qui règlent les rapports entre acteurs et directions théâtrales à la veille de 1830⁶.

Les différends entre acteurs et directeurs théâtraux sont plutôt fréquents au XIX^e siècle, mais il est rare que le conflit dégénère au point de rendre nécessaire l'intervention de la justice et l'institution d'un procès. C'est ce qui se produit en 1829 lorsque le baron de Mongenet, directeur du théâtre de la Porte Saint-Martin, retire à Frédérick Lemaître le rôle du doge pendant les répétitions du *Faliero* de Delavigne. Privé soudainement de ce personnage qu'il est en train d'étudier avec passion, l'acteur n'accepte pas la décision de Mongenet et intente un procès à ce dernier pour récupérer son rôle, désormais attribué à Ligier. Frédérick justifie son recours en justice dans une lettre qu'il fait publier par *Le Figaro* le 24 mai 1829, six jours avant la première du *Faliero*. Voici le contenu de la lettre :

Monsieur,

Sous peu de jours une tragédie nouvelle de M. Casimir Delavigne sera représentée sur le théâtre de la Porte St-Martin : je devais y jouer le principal rôle ; je n'aurai pas cet honneur. Mais comme il circule différents bruits qui pourraient donner une triste idée de mon caractère, ou plutôt de ce sentiment qui doit animer tout artiste qui ambitionne avant tout le suffrage du public, je dois les détruire par le récit succinct des faits suivants :

Le rôle de Marino Faliero me fut confié ; je l'appris, et, après l'avoir répété plus de vingt fois, je me le suis vu ôter, ou plutôt arracher des mains, en pleine répétition, devant cinquante témoins, sans aucune raison valable, et au mépris des engagements écrits.

J'ai instamment redemandé ce rôle à plusieurs reprises ; las de refus illégaux, j'ai fait adresser une sommation judiciaire à la direction du théâtre de la Porte St-Martin.

Les tribunaux prononceront.

Les étapes du procès qui oppose l'acteur à la direction du théâtre de la Porte Saint-Martin sont bien reconstituées par Louis-Henry Lecomte dans sa biographie de Frédérick Lemaître datée de 1888⁷. Comme on peut le lire

⁶ Sur les rapports entre acteurs et directeurs de théâtre au XIX^e siècle, voir Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 2012, p. 174-179 et p. 199-225.

⁷ Louis-Henry Lecomte, *Un comédien au XIX^e siècle : Frédérick-Lemaître, étude biographique et critique, d'après des documents inédits*, Paris, Chez l'auteur, 1888, t. I, 1800-1839, p. 134-152. Il est intéressant de remarquer que ce procès n'est pas évoqué par Lemaître dans les *Souvenirs publiés par son fils* (Paris, Ollendorff, 1880). L'acteur semble vouloir effacer le souvenir de cet épisode fâcheux.

dans les actes du procès cités par Lecomte, la raison officielle pour laquelle Mongenet retire son rôle à Frédérick est l'accord plus ou moins secret que ce dernier a pris, pendant les répétitions du *Faliero*, avec un autre théâtre, l'Ambigu-Comique. Le nouveau directeur de cette salle, Tournemine, a l'idée de s'adjoindre Frédérick Lemaître et de lui proposer la direction de la scène. L'acteur, qui rêve de diriger un théâtre, accepte l'offre de Tournemine malgré le contrat qui le lie, depuis 1825, à la Porte Saint-Martin. Les actionnaires de l'Ambigu-Comique sont tellement déterminés à s'emparer de l'acteur qu'ils s'engagent à payer une bonne partie du dédit de trente mille francs qu'il doit solder pour résilier son contrat avec la Porte Saint-Martin. Lemaître se déclare donc disponible pour quitter la Porte Saint-Martin après la création du *Faliero*. Cependant, Mongenet découvre la négociation de Lemaître avec l'Ambigu-Comique et décide de lui retirer le rôle-titre, à la fois pour se venger de la trahison de Frédérick et pour ne pas prendre le risque que *Marino Faliero* perde soudainement son acteur protagoniste, au cas où Lemaître déciderait de partir avant l'extinction de la vogue de la pièce.

Le Tribunal de Commerce délibère sur « l'affaire Lemaître contre De Mongenet » le 3 juin 1829, trois jours après la première du *Faliero*. Celle-ci rencontre un grand succès grâce aux interprétations de M^{me} Dorval et de Ligier, qui remplace Frédérick dans le rôle du doge. L'avocat de Lemaître, M. Auger, insiste sur le caractère arbitraire de la décision de Mongenet de retirer le rôle à Frédérick et sur le préjudice financier et moral subi par l'acteur. Maître Auger dit que Mongenet a retiré son rôle à Frédérick sous un « prétexte futile », à cause d'une « rumeur absurde » sur un accord secret de l'acteur avec l'Ambigu-Comique. L'avocat de Lemaître dénonce les dépenses folles dont s'est chargé Mongenet pour remplacer Frédérick : Ligier lui coûte 9 000 francs pour 60 représentations, alors que Frédérick n'est payé que 500 francs par mois plus 20 francs de feux par représentation. Après avoir essayé de montrer l'absurdité de l'opération de Mongenet, Auger demande donc que Frédérick puisse récupérer son rôle ou qu'on lui accorde 12 000 francs de dommages-intérêts.

Maître Chevrier, avocat du baron de Mongenet, rétorque que son client a été obligé de retirer le rôle à Lemaître pour défendre les intérêts de son théâtre, parce qu'

il n'est que trop certain que Monsieur Frédérick Lemaître passe à l'Ambigu-Comique en qualité de directeur de la scène; c'est lui-même qui a propagé ce bruit et s'en est vanté à qui a voulu l'entendre. [...] M. Frédérick – continue maître Chevrier – a dit et répété qu'il quitterait la salle de M. de Mongenet, même à la deuxième ou à la seconde représentation.

C'est pourquoi le directeur de la Porte Saint-Martin « dut s'assurer d'un autre acteur, pour que les représentations de *Marino Faliero* ne fussent pas interrompues⁸ ».

La sentence du tribunal était très attendue. Elle est prononcée, comme le dit Lecomte, « devant une multitude d'acteurs et de journalistes curieux d'entendre préciser, pour la première fois, les droits respectifs des directeurs et de leurs pensionnaires⁹ ». Il s'agit donc d'une sentence importante, destinée à avoir des répercussions sur la vie théâtrale de l'époque et à définir une fois pour toutes, de manière précise, les hiérarchies qui règlent les rapports entre acteurs et directions des théâtres. Voici le délibéré du Tribunal de Commerce, présidé par M. Aubé :

Attendu que l'engagement passé entre les parties porte que le sieur Frédéric-Lemaître s'engage à remplir les premiers rôles, soit en chef, soit en partage avec des doubles, pour la totalité ou partie des pièces qui seraient jouées au théâtre, à l'option du directeur qui s'est réservé le droit de distribuer les rôles, de concert avec les auteurs ; que la condition relative aux feux ne peut forcer le directeur à distribuer ou conserver à un acteur des rôles qu'il lui convient de confier à un autre ; que celui-là reste seul maître de cette distribution, et que celui-ci n'a aucun moyen de réclamer contre la volonté du directeur ;

Par ces motifs, le Tribunal déclare le demandeur non recevable, et le condamne aux dépens¹⁰.

Le Tribunal s'exprime nettement en faveur du directeur : ce dernier est seul maître de la distribution des rôles ; il peut donc donner et retirer un rôle à l'un de ses acteurs à son gré ; l'acteur n'est qu'un employé et un subalterne du directeur, et en tant que tel il doit respecter de manière inconditionnelle la volonté de son employeur. Cette sentence redimensionne, par conséquent, les prétentions des acteurs, qui tout en étant de plus en plus reconnus sur le plan social et tout en bénéficiant d'une popularité grandissante, ne peuvent toujours pas, à l'aube du théâtre romantique, participer à la gestion de la politique théâtrale et prendre des décisions en ce qui concerne la distribution des rôles. Si, d'un côté, l'acteur bénéficie du retentissement de ses succès auprès du public, de la gloire et de la célébrité qui en découlent, et s'il devient de plus en plus un symbole et une figure mythique apte à incarner les passions et les aspira-

⁸ Louis-Henry Lecomte, *op. cit.*, p. 142-143.

⁹ *Ibid.*, p. 139.

¹⁰ *Ibid.*, p. 143.

tions héroïques du spectateur, d'un autre côté il n'en est pas moins soumis aux volontés et même aux caprices des directions théâtrales¹¹.

Reste à l'acteur la liberté de changer de théâtre, de se vendre à celui qui lui offre les conditions les plus avantageuses, dans un système de libre concurrence où l'acteur peut littéralement mettre aux enchères ses talents. C'est de cette liberté que Lemaître entend profiter lorsqu'il prend des accords avec le théâtre de l'Ambigu-Comique. Ce qui l'attire le plus dans l'offre de l'Ambigu-Comique, cependant, c'est moins la perspective de s'affranchir du théâtre de la Porte Saint-Martin en gagnant plus d'argent que celle de s'affranchir du simple rôle d'acteur et de subalterne par rapport à la direction théâtrale. À l'Ambigu-Comique, Frédérick a la possibilité d'être à la fois acteur et directeur de la scène ; en tant que chargé de cette dernière fonction, il pourra assister aux assemblées générales de la société théâtrale, faire partie du Comité de lecture, distribuer les rôles, choisir les pièces à jouer et en diriger les mises en scène¹². Cette offre de l'Ambigu-Comique, qui lui permettrait de s'exprimer pleinement du point de vue artistique et de réaliser une sorte de révolution copernicienne au sein du théâtre, en mettant l'acteur au centre de la gestion politique d'une scène de premier ordre, est trop alléchante pour que Frédérick la refuse et même pour qu'il réussisse à ne pas en parler et à en garder le secret.

Le baron de Mongenet a certes ses raisons pour retirer son rôle à Lemaître. Toutefois, ces raisons ne sont pas prises en considération par le Tribunal de Commerce, qui ne tient compte que du contrat en vigueur entre les deux parties et des obligations de l'acteur à l'égard de son employeur. C'est exactement en ces termes, d'ailleurs, que l'avocat de Mongenet présente le différend entre son client et le plaignant. Avant de justifier le choix de Mongenet et de parler de l'accord secret entre Lemaître et l'Ambigu-Comique, maître Chevrier exprime son étonnement face à un procès inédit où l'on voit « un acteur en révolte contre son directeur ». Frédérick n'est qu'un « employé qui prétend contraindre son patron à subir une volonté qu'il lui impose¹³ ». L'employé sera bientôt patron à l'Ambigu-

¹¹ Sur le rôle de l'acteur au XIX^e siècle en tant que figure mythique, nous renvoyons aux actes du colloque *L'acteur au XIX^e siècle : une figure héroïque?* (ENS de Lyon, ENSATT et Université de Lyon 2, 22-24 mars 2012, dir. Olivier Bara, Mireille Losco-Lena et Anne Pellois, à paraître).

¹² Sur l'importance du rôle de directeur de théâtre au XIX^e siècle, à la fois chef d'entreprise et metteur en scène, voir Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Directeurs de théâtre XIX^e-XX^e siècles. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 7-70.

¹³ Louis-Henry Lecomte, *op. cit.*, p. 142.

Comique mais pour l'instant, à la Porte Saint-Martin, il n'a aucun pouvoir décisionnel. C'est ce que Mongenet fait valoir et ce que le tribunal scelle par sa sentence favorable aux intérêts de la direction.

S'il est vrai que Mongenet a le droit d'imposer sa volonté et de retirer le rôle du doge à Lemaître, il est impossible que le directeur du théâtre de la Porte Saint-Martin ait pris cette décision si grave tout seul. Un auteur comme Casimir Delavigne, si célèbre à l'époque et qui fait l'honneur à un théâtre des boulevards de lui confier une pièce qu'il a retirée au Théâtre-Français, n'a pas pu subir la décision du directeur, sans donner son avis sur un sujet aussi capital que le choix du premier rôle du *Faliero*. Il est même possible que Delavigne soit le véritable responsable de ce choix. C'est la thèse, tout à fait plausible, de l'auteur non identifié d'un article de journal conservé dans la Collection Rondel de la Bibliothèque nationale de France, dans le dossier de presse relatif au *Marino Faliero* de Casimir Delavigne¹⁴. Dans cet article intitulé « M. Casimir Delavigne et M. Frédérick Lemaître », le journaliste s'étonne du fait que « le jeune auteur que la France désigna comme son poète national » et le « comédien, qui, le premier, tentant une route nouvelle, fut le plus influent de tous les auteurs de la réforme dramatique moderne » se réunissent non pas au théâtre mais au Tribunal de Commerce. La collaboration artistique entre le dramaturge et l'acteur devait assurer le succès de la pièce et Lemaître aurait déjà promis à Delavigne et à Mongenet de jouer le rôle du doge de Venise au moins cinquante fois. Le journaliste ne comprend donc pas les raisons de l'exclusion soudaine de Frédérick et doute de la bonne foi du dramaturge et du directeur du théâtre. L'histoire de l'accord secret avec un autre théâtre ne convainc pas l'auteur de l'article :

Or, pourquoi le poète a-t-il changé d'idée ? pourquoi *Marino Faliero* serait-il représenté sans celui qui, disait-on d'abord de tous les côtés, pouvait seul en assurer le succès ? – C'est, répond-on, parce qu'il a été nommé directeur de l'Ambigu-Comique ; c'est parce que si nous lui demandons ce qu'il compte faire à l'avenir, il assure qu'il l'ignore, et refuse de nous mettre dans la confidence de ses secrets, de ses intérêts. – Mais vous demande-t-il les vôtres ? – Non ! mais nous voulons savoir s'il restera avec nous ; si nous devons compter sur lui... – Et s'il vient à son tour vous demander s'il peut compter sur vous, pouvez-vous mieux le satisfaire ? Lisez-vous mieux dans l'avenir que lui ?... Et puis quelles démarches

¹⁴ « M. Casimir Delavigne et M. Frédérick Lemaître », dans « Recueil factice d'articles de presse sur *Marino Faliero* », Collection théâtrale Auguste Rondel, Bibliothèque nationale de France.

a-t-il faites qui annoncent son prochain départ? Cette offre, cette promesse de jouer *cinquante* fois de suite, ne devait-elle pas vous rassurer?...

Selon cet article, c'est le poète qui a « changé d'idée ». Le journaliste rejoint ainsi l'idée avancée par maître Auger dans son plaidoyer, idée selon laquelle « MM. De Mongenet et Casimir Delavigne ont tout à coup changé de procédés à l'égard du demandeur » sous un « prétexte futile¹⁵ ». En effet, il est bien peu probable que Frédérick puisse vouloir quitter la Porte Saint-Martin après « la seconde ou la troisième représentation¹⁶ » – ce sont les mots de maître Chevrier –, alors que *Marino Faliero* devait lui rapporter de la gloire et le consacrer en tant qu'acteur tragique et non seulement mélodramatique. De plus, l'avocat de Mongenet affirme que son client a voulu défendre ses intérêts économiques en engageant un autre acteur pour le rôle du doge; mais le recrutement de cet acteur, en l'occurrence Ligier, comporte un sacrifice économique non négligeable pour le théâtre de la Porte Saint-Martin. Pour éviter des pertes financières éventuelles dans le cas d'un départ soudain de Frédérick, Mongenet est prêt à déboursier 9 000 francs pour payer Ligier tout en continuant à verser régulièrement son salaire à Lemaître, qui reste pour l'instant un employé de la Porte Saint-Martin. La raison affichée par Mongenet et par son avocat pourrait donc être, au moins en partie, un prétexte qui cache d'autres raisons, d'ordre plus strictement esthétique et dramaturgique, raisons que l'auteur de *Marino Faliero*, le célèbre Casimir Delavigne, peut avoir mises en avant.

Le projet de Delavigne de monter une tragédie en cinq actes et en vers à la Porte Saint-Martin comportait des risques. Au lieu de concilier les partis opposés des classiques et des romantiques, sa tragédie, détournée par les acteurs et par l'apparat spectaculaire du mélodrame, risquait tout simplement de paraître ridicule, de basculer dans un comique et un grotesque involontaires. Le danger est d'autant plus réel que le personnage du doge, prêt au coup d'État pour défendre la réputation de sa femme, est le produit d'une sorte de synthèse entre le caractère typiquement comique du vieux jaloux et celui du farouche révolutionnaire tragique. D'ailleurs, malgré toutes les précautions prises par Delavigne, la critique n'épargnera pas les piques contre le personnage mis en scène par le dramaturge. En particulier, dans un article publié par *Le Figaro* le 1^{er} juin 1829, on peut lire l'observation suivante à propos du vieux doge: « ce caractère offrait la réunion des principaux traits du Procida des *Vêpres siciliennes* et du Danville de *l'École*

¹⁵ Louis-Henry Lecomte, *op. cit.*, p. 140.

¹⁶ *Ibid.*, p. 142-143.

des Vieillards. M. Casimir Delavigne a réuni deux armées victorieuses pour gagner une troisième bataille ». L'ambiguïté de la figure du doge, qui risque continuellement de franchir la ligne de démarcation entre le tragique et le comique ou entre le sublime et le grotesque, pousse aussi Victor Hugo à interpréter *Marino Faliero* comme une sorte de réécriture de *L'École des Vieillards*¹⁷. Dans le discours qu'il prononce lors de la réception de Sainte-Beuve à l'Académie Française, Hugo rappelle Delavigne de la sorte :

Frappé de tout ce que l'âge peut amener de disproportion et de périls dans la lutte de l'homme avec la vie, de l'âme avec les passions, préoccupé un jour du côté ridicule des choses et le lendemain de leur côté terrible, il fit deux fois *l'École des Vieillards* : la première fois il l'appela *l'École des Vieillards*, la seconde fois il l'intitula *Marino Faliero*¹⁸.

De même, la *Revue de Paris* observe que « le Faliero français est un *vieux mari* : en dépit de Danville, ce caractère est difficilement tragique : aussi Sténo [le jeune adversaire du doge] en parle comme d'un Géronte, d'un Bartholo¹⁹ ! »

Ces critiques prouvent, *a posteriori*, que Delavigne avait bien raison de craindre la réception de son ouvrage. La dignité tragique de sa pièce était surtout en question. Elle l'aurait été encore plus, probablement, si le rôle du vieux doge avait été confié à un acteur de mélodrame, au génie qui avait triomphalement transformé en farce *L'Auberge des Adrets* et qui aurait pu facilement rendre comique, en le faisant appréhender au second degré par le public de la Porte Saint-Martin, le rôle sérieux et tragique du vieux Faliero²⁰.

¹⁷ *L'École des Vieillards*, la comédie la plus connue de Casimir Delavigne, est représentée pour la première fois au Théâtre-Français le 6 décembre 1823.

¹⁸ Victor Hugo, « Réponse à M. Sainte-Beuve », *Actes et paroles I*, dans *Œuvres complètes – Politique*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 113-121. Voir p. 114-115.

¹⁹ Amédée Pichot, « Esquisses de critique contemporaine. Casimir Delavigne », *Revue de Paris*, Slatkine Reprints, Genève, 1972, t. XLI (1832), p. 162-186. Voir p. 181.

²⁰ Le risque devait paraître d'autant plus réel à Delavigne que Frédérick était souvent accusé par la critique de mettre un peu de Robert Macaire dans chacune de ses créations, accusation qui fut d'ailleurs formulée à son encontre tout au long de sa carrière. À ce propos, voir les derniers chapitres de la thèse de Christine Bouillon, *Un acteur et son public : Frédérick Lemaître à Paris et en province, 1823-1876*, Université de Paris-Sorbonne (Paris I-Panthéon), dir. Alain Corbin, 1998. Sur *L'Auberge des Adrets*, mélodrame de Saint-Amand, Antier et Paulyanthe, représenté pour la première fois en 1823 à l'Ambigu-Comique, et sur l'originalité de la création par Frédérick du personnage de Robert Macaire, voir en particulier Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, PUPS, « Que sais-je ? », p. 51-56, et Olivier Bara, « Le rire subversif de Frédérick Lemaître/Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur », revue en ligne *Insignis*, n° 1, mai 2010, « Trans(e) », dir. Christine Marcandier et Vincent Vivès, p. 9-23.

C'est probablement pour cette raison que Delavigne, après quelques répétitions, décide, en accord avec Mongenet, de retirer le rôle à Frédérick pour le confier à Ligier, acteur tragique, habitué au public des théâtres officiels et à l'interprétation des rôles du répertoire classique, ainsi qu'au respect de la versification et de la déclamation traditionnelle, cette dernière ayant été modernisée, cela est bien connu, grâce aux réformes de Talma.

C'est un héritier de Talma et non un acteur de mélodrame que Delavigne cherche pour les premiers rôles de ses tragédies en vers. Or, Ligier, bien connu pour sa tendance à imiter Talma, est l'acteur qu'il lui faut. En outre, son physique et sa taille modeste se prêtent parfaitement à l'interprétation d'un vieux souverain déchu, plié sous le poids de l'âge et des humiliations que lui inflige une noblesse insolente²¹. Delavigne trouve donc en Ligier son Talma : ce n'est pas un hasard si Ligier a le premier rôle dans presque toutes les tragédies successives du dramaturge²².

Delavigne conçoit son *Marino Faliero* comme l'ouvrage de la conciliation parfaite entre deux partis et deux esthétiques opposées, entre la dramaturgie classique qu'il entend dépoussiérer et la dramaturgie romantique naissante qu'il croit pouvoir assagir. La préface de *Marino Faliero* reflète de manière emblématique sa position d'équilibre entre les deux camps et son aspiration à la conciliation des deux écoles opposées. Dans ce texte éclairant, tout en annonçant avoir « conçu l'espérance d'ouvrir une voie nouvelle », l'auteur se dit « plein de respect pour les maîtres qui ont illustré notre scène par tant de chefs-d'œuvre ». Enfin, il déclare explicitement sa neutralité dans la querelle entre classiques et romantiques : « Deux systèmes partagent la littérature. Dans lequel des deux cet ouvrage a-t-il été composé ? C'est ce que je ne déciderai pas et ce qui d'ailleurs me paraît être de peu d'importance²³. »

²¹ Sur Pierre Mathieu Ligier, sa carrière, son physique et son jeu, voir en particulier Maurice Descotes, *Le Drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, Paris, Presses universitaires de France, 1955, p. 163.

²² En ce qui concerne les tragédies postérieures de Delavigne, Ligier crée les rôles de Louis XI dans la pièce homonyme (1832), de Gloucester dans *Les Enfants d'Édouard* (1833) et de Paolo dans *Une famille au temps de Luther* (1836).

²³ Casimir Delavigne, « Préface » de *Marino Faliero*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot, 1877-1881, t. II, p. 1-2 (le texte de *Marino Faliero* se trouve aux p. 2-109). Sur l'esthétique du théâtre de Delavigne et sur la place de ce dernier dans le courant romantique, voir Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), *Casimir Delavigne en son temps. Actes du colloque de Rouen, 24-25 octobre 2011*, Paris, Eurédit, 2012. Voir en particulier l'article de Sylvain Ledda, « Casimir Delavigne et le romantisme », p. 7-20. Nous nous permettons de renvoyer également à notre thèse, *Les Derniers Feux de la tragédie classique*, à paraître aux PUPS.



Costume de Ligier, rôle de *Marino Faliero* dans la pièce de ce nom, Paris, Martinet, s.d.

Conformément à cette préface programmatique, Delavigne veille scrupuleusement à ce que les concessions faites à chacune des deux esthétiques opposées soient constamment équilibrées. Le choix du théâtre de la Porte Saint-Martin, avec un accompagnement musical et avec les décors et les costumes spectaculaires généralement réservés au mélodrame, constitue une concession importante et courageuse au parti des novateurs, concession que Delavigne contrebalance par le choix d'un acteur tragique provenant d'un théâtre officiel comme Ligier. L'exclusion de Lemaître de l'affiche du *Faliero* est donc nécessaire en tant que contrepartie du scandale représenté par le mauvais tour que Delavigne a joué au Théâtre-Français en lui préférant une autre scène. Les classiques bénéficient ainsi d'une concession rassurante : le plus grand auteur tragique vivant emporte son ouvrage et le confie à un théâtre des boulevards, mais il emmène avec lui pour jouer le premier rôle un représentant du Théâtre-Français et de la tradition classique incarnée par cette scène officielle. Le sacrifice de Frédérick est donc un gage de la fidélité de Delavigne à l'esthétique classique et à ses institutions²⁴.

Le choix de Ligier est aussi une indication forte sur le genre dramatique auquel appartient *Marino Faliero*. Delavigne conçoit son ouvrage comme une tragédie en cinq actes et en vers, non comme un mélodrame. Si la pièce est marquée à l'affiche de la Porte Saint-Martin comme un « mélodrame » et si elle comporte un accompagnement musical avec un pastiche des airs les plus célèbres de Rossini, cela ne tient qu'à une procédure formelle que ce théâtre des boulevards est obligé de respecter. *Marino Faliero* est bel et bien une tragédie, et c'est sous cet intitulé générique que la pièce est affichée lors des reprises dont elle bénéficie à l'Odéon et au Théâtre-Français²⁵. Le choix de Ligier est donc un gage de la dignité tragique que l'ouvrage entend conserver et un signal attestant que la pièce n'a rien ni du genre comique ni du genre mélodramatique, malgré le cadre insolite de la Porte Saint-Martin où elle est représentée et les moyens spectaculaires qui sont employés pour en valoriser la mise en scène.

²⁴ Sur la persistance d'une esthétique liée aux genres classiques dans le théâtre du XIX^e siècle, voir Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2008, p. 45-67. Voir également Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris*, op. cit., p. 259-279.

²⁵ La pièce est reprise en novembre 1829 à l'Odéon et en 1836 au Théâtre-Français, où elle bénéficie de 15 représentations. Voir Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Paris, 1901).

La pièce rencontre un grand succès auprès du public et Ligier n'a pas de mal à remplir son contrat prévoyant 60 représentations. L'association d'une versification classique, d'une mise en scène fastueusement romantique et d'une troupe mélodramatique avec un premier acteur tragique donne lieu à une création esthétiquement hybride qui peut satisfaire les goûts de tout le monde, comme le prévoyait d'ailleurs le 1^{er} juin *Le Constitutionnel*: « Mélodrame ou tragédie, romantique ou classique, *Marino Faliero* sera adopté par tous les partis littéraires. » Ce succès théâtral se produit au détriment de Frédérick Lemaître, victime non seulement de son incapacité à dissimuler son accord avec l'Ambigu-Comique, mais encore du jeu d'équilibriste et de conciliateur entre les différentes écoles dramaturgiques pratiqué par Delavigne.

Après la sentence du Tribunal de Commerce du 2 juin 1829, Frédérick perd toute chance de participer à la création de *Marino Faliero* et de s'essayer à la tâche inédite et stimulante d'interpréter un rôle tragique, dans une pièce en cinq actes et en vers, aux ambitions hautement littéraires. Cependant, la querelle judiciaire entre l'acteur et la direction du théâtre de la Porte Saint-Martin ne se termine pas par cette sentence. La séance du 2 juin n'en est que le premier acte. Il y en a un second trois mois plus tard, lorsque le nouveau directeur de la Porte Saint-Martin, Caruel-Marido, pour attirer le public vers ce théâtre en crise, a l'idée de proposer une reprise de *Marino Faliero* avec Frédérick dans ce même rôle du doge qu'on lui avait retiré quelques mois plus tôt et qu'on avait confié à Ligier.

Se sentant outragé par ce nouveau caprice de la direction du théâtre, Frédérick refuse de participer aux répétitions de cette reprise qu'on veut lui imposer. Toutefois, l'acteur n'a pas encore soldé son dédit ; il est donc encore un pensionnaire du théâtre de la Porte Saint-Martin. C'est donc le directeur qui cette fois intente un procès à l'acteur réfractaire à jouer un rôle qu'on lui donne. La séance du Tribunal de Commerce qui a lieu le 10 septembre voit encore une fois prévaloir les raisons de la direction théâtrale, qui peut disposer de ses employés à son gré. Le tribunal ne peut pas être sensible aux arguments avancés par maître Auger, défenseur de Frédérick, qui se plaint de l'atteinte à l'image de l'acteur que comportent les revirements capricieux de la direction: « Comment le public pourrait-il continuer d'avoir de l'engouement pour un acteur qu'il verra devenir votre jouet habituel? », se demande-t-il. L'avocat continue par ces considérations :

Donner, enlever, donner encore le même rôle à un pensionnaire, c'est le rendre la risée de ses camarades, le dégrader à ses propres yeux et l'exposer au mépris de la foule. On cesse de voir l'artiste habile là où l'on n'aper-

çoit plus que l'objet de la décision du directeur. Avec sa renommée, l'acteur perd tous ses moyens de subsistance²⁶.

Auger exprime une idée essentielle : le succès d'un acteur se fonde uniquement sur sa réputation et c'est la réputation de Lemaître qui est en jeu dans ce procès. Le tribunal, cependant, ne peut que se tenir aux termes du contrat qui lie l'acteur au théâtre et condamne Frédérick à assister aux répétitions de la pièce dans les vingt-quatre heures et à la jouer dans les huit jours qui suivent le jugement, ou à payer 100 francs de dommages-intérêts par jour de retard qu'il prendra dans l'exécution de cette injonction.

La reprise de *Marino Faliero* a lieu le 29 septembre et Frédérick, dans le rôle du doge, ne brille pas. Certes, la tâche n'était pas simple ; il s'agissait de réinterpréter un rôle que Ligier avait déjà créé avec succès et de rejouer une pièce qui avait déjà bénéficié de soixante représentations et dont la vogue s'était désormais éteinte. En outre, Frédérick a du mal à s'approprier ce rôle tragique si éloigné des rôles mélodramatiques qui avaient fait sa fortune. Lecomte souligne les difficultés rencontrées par Frédérick dans ce rôle qui ne semble pas lui correspondre :

Au lieu de la prose hachée ou boursoufflée qu'il débitait d'ordinaire, il prenait la responsabilité d'un ouvrage en vers presque toujours solennels ; au lieu des personnages jeunes et violents, de manières brusques et tranchées auxquels il paraissait voué, il rencontrait le rôle d'un vieillard héroïque, passionné mais noble, qui ne permettait ni les gestes rompus ni les saccades de la voix ; enfin la robe tragique et le manteau ducal mettaient à la gêne son corps habitué à agir librement sous le frac ou le sarrau modernes²⁷.

Lecomte précise que ces difficultés sont progressivement surmontées par Frédérick dans les trois derniers actes de la pièce, et que la salle finit par lui faire une ovation ; Lemaître reçoit même les félicitations de Ligier, félicitations auxquelles il répond sèchement : « Je vous remercie de votre démarche, monsieur Ligier, mais le public m'avait suffi²⁸. » Cependant, le fait que cette reprise n'ait que treize représentations prouve que le rôle du doge ne fait pas partie des interprétations les plus éclatantes de Frédérick, qui, d'ailleurs, s'empresse de solder son dédit le 1^{er} novembre suivant et de quitter la Porte Saint-Martin pour l'Ambigu-Comique. Casimir Delavigne a donc probablement

²⁶ Louis-Henry Lecomte, *op. cit.*, p. 148.

²⁷ *Ibid.*, p. 151-152.

²⁸ *Ibid.*, p. 152.

eu raison de choisir Ligier quelques mois plus tôt pour la création du rôle du vieux doge : la poésie tragique ne convient pas au talent essentiellement mélodramatique de Lemaître, talent qui trouvera ensuite son expression la plus complète dans l'interprétation des grands drames romantiques des années 1830. Le théâtre romantique saura recueillir l'héritage à la fois du mélodrame et de la tragédie classique, pour former un genre capable d'unir les traditions noble et populaire et de réunir, par conséquent, les talents si différents de Frédérick et de Ligier²⁹.

Pour l'instant, en 1829, cette synthèse n'a pas vraiment été trouvée. Frédérick reste un acteur de mélodrame, qui n'a pas accès – si ce n'est dans une reprise – à un rôle tragique comme celui de Marino Faliero. La direction théâtrale et l'auteur de la pièce lui opposent un veto qui a pour cause non seulement un règlement de comptes personnel, mais encore une volonté de ne pas transgresser complètement la règle classique de la séparation des genres et des styles. Le *Globe* a beau déclarer triomphalement le 3 juin 1829 qu'avec *Marino Faliero* « les barrières sont levées », la pièce de Delavigne reste une tragédie classique jouée par un acteur tragique du Théâtre-Français. À la veille de 1830, les frontières hiérarchiques entre les genres dramatiques et entre les différentes scènes parisiennes ne sont pas encore brouillées ; la querelle judiciaire entre Frédérick et le théâtre de la Porte Saint-Martin en est un témoignage significatif.

²⁹ Il ne faut pas oublier que Ligier devient, dans les années 1830, l'un des acteurs les plus appréciés par les auteurs romantiques, en interprétant des rôles importants dans les drames d'Alexandre Dumas et de Victor Hugo, en particulier celui de Triboulet dans *Le roi s'amuse*. À ce propos, voir Maurice Descotes, *op. cit.*, p. 163. Sur la synthèse du noble et du populaire opérée par le drame romantique, et en particulier par le drame de Victor Hugo, voir Olivier Bara, « National, populaire, universel : tensions et contradictions d'un théâtre peuple chez Victor Hugo », dans *Théâtre populaire et représentations du peuple*, dir. Marion Denizot, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 17-27. Voir aussi Olivier Bara et Barbara T. Cooper (dir.), « L'autre théâtre romantique », *Revue d'Histoire du Théâtre*, février 2013.