

Sylla d'Étienne Jouy, ou « le lendemain de Waterloo » : régimes tragiques de symbolisation de l'histoire

Étienne Jouy's *Sylla*, or the "aftermath of Waterloo": the tragic approaches to symbolising History

Maurizio Melai

Volume 43, numéro 3, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1016846ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1016846ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Melai, M. (2012). *Sylla* d'Étienne Jouy, ou « le lendemain de Waterloo » : régimes tragiques de symbolisation de l'histoire. *Études littéraires*, 43(3), 41–56.
<https://doi.org/10.7202/1016846ar>

Résumé de l'article

À partir d'un cas spécifique, celui de *Sylla*, pièce d'Étienne Jouy créée en 1821, cet article se propose d'analyser les modalités ou *régimes* de symbolisation de l'histoire qui permettent à la tragédie de la Restauration de contourner la censure et de transposer au théâtre de l'actualité sociocritique. *Sylla* constitue un exemple parfait non seulement de « textualisation » du présent collectif, mais aussi de sa « théâtralisation » à travers le recours à l'histoire : tous les moyens d'expression verbaux et non verbaux dont dispose l'art théâtral sont utilisés pour favoriser l'identification entre le personnage de l'histoire antique et Napoléon, dans le but de réhabiliter, de sublimer et de mythifier la figure de l'empereur des Français. Cet article a donc l'objectif de montrer à la fois comment la réalité sociopolitique s'inscrit dans un ouvrage dramatique tel que *Sylla* et comment à son tour le spectacle théâtral agit sur la société et sur l'imaginaire du public, contribuant à l'élaboration du mythe napoléonien. Le repérage de trois différents régimes tragiques de symbolisation de l'histoire – allusif, emblématique et mythographique – utilisés pour rapprocher l'antiquité de la contemporanéité, vise à inscrire notre analyse dans une démarche sociocritique potentiellement applicable à d'autres pièces théâtrales et à leurs contextes et cotextes spécifiques.



Sylla d'Étienne Jouy, ou « le lendemain de Waterloo » : régimes tragiques de symbolisation de l'histoire

MAURIZIO MELAI

Dans son article sur le théâtre de la Restauration, Claude Duchet définit la production dramatique de cette époque comme le résultat de la « rencontre de l'historique et de l'actuel¹ ». Ce répertoire forme en effet une production entièrement fondée sur l'allusion politique, sur une relecture partielle et déformante de l'histoire. Les pièces qui se rattachent au genre de la tragédie, en particulier, trahissent une réinterprétation idéologiquement orientée des plus célèbres épisodes historiques anciens et médiévaux. C'est pour cette raison que Duchet qualifie d'« avorté² » ce théâtre, dont les qualités littéraires sont désormais sacrifiées et soumises à un programme politique.

Cependant, s'il est vrai qu'elle compromet bien souvent la réussite esthétique des pièces, cette idéologisation massive des ouvrages dramatiques témoigne d'une certaine revitalisation du théâtre en général et du genre tragique en particulier, genre qui semblait destiné à une disparition définitive. Avec la Restauration, la tragédie trouve un terrain fertile pour se régénérer et pour regagner un peu du prestige perdu. Grâce à l'assouplissement de la censure, impitoyable sous l'Empire, elle réacquiert surtout la faculté de parler — par les entremises neutralisantes de l'allusion et de la projection historique, bien entendu — de l'actualité politico-sociale, de transposer les grandes problématiques de son temps et de prendre position dans les débats idéologiques qui partagent l'opinion publique française³. Cette transposition est mise en place à travers certaines modalités ou *régimes* de symbolisation de l'histoire, régimes dont le principal et le plus facilement repérable est celui de l'allusion.

1 Claude Duchet, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », *Romantisme et politique 1815-1851* (colloque de l'École normale supérieure de Saint-Cloud, 21-23 avril 1966), Paris, Armand Colin, 1969, p. 283.

2 *Id.*

3 Sur la censure sous l'Empire et sous la Restauration, et en particulier sur le cas emblématique de Népomucène Lemercier, dont les principales pièces historiques sont bloquées par la censure impériale et mises en scène après 1815, voir Michèle H. Jones, *Le Théâtre national en France de 1800 à 1830*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 61-62.

L'ensemble des pièces tragiques de la Restauration constitue une production théâtrale essentiellement fondée sur le recours au régime de l'allusion, une production que l'on pourrait souvent définir de circonstance. Mais c'est justement de son lien étroit avec la contingence politique que ce théâtre tire sa vigueur, sa capacité renouvelée à parler aux spectateurs, à enflammer les passions des contemporains, à retrouver un contact profond avec le réel, le présent, l'actuel. C'est le souffle de l'actualité qui ranime et revivifie les formes et les conventions anciennes liées à un genre traditionnel et en déclin comme la tragédie classique⁴.

Or l'actualité, pour pouvoir pénétrer subrepticement et en même temps puissamment dans les textes tragiques, soumis au contrôle d'une censure assez souple, certes, mais encore présente, doit être projetée sur l'écran de l'histoire. Comme nous l'avons déjà dit, c'est de l'histoire — principalement ancienne et médiévale — que la tragédie de l'époque postnapoléonienne tire effectivement la plupart de ses sujets et c'est à travers la référence à des événements historiques éloignés dans le temps qu'elle propose son discours sociopolitique en donnant corps à une « topique doxique⁵ ». L'histoire devient, pour ces poètes tragiques postrévolutionnaires qui voient désormais vaciller l'autorité et la capacité de signification du mythe, un grand ouvroir de théâtre potentiel, un réservoir inépuisable et souvent inexploré de sujets susceptibles d'être réactualisés et dramatisés, et ce dans un espace symbolique où l'on peut projeter — de manière plus ou moins transparente — des problématiques modernes. Le processus de symbolisation de l'histoire et les différents régimes qui en favorisent la mise en place dans le théâtre tragique de l'époque feront l'objet de cette étude, dans laquelle nous essaierons de formuler des hypothèses méthodologiques à partir d'un cas spécifique, en suivant une démarche inductive.

Sous la Restauration, les ouvrages tragiques qui connaissent le plus de succès sont ceux qui utilisent l'histoire au service de l'idéologie et qui procèdent à l'actualisation, à la symbolisation et à la mobilisation métaphorique d'événements historiques, poussant parfois à son paroxysme l'art de l'allusion. Le cas exemplaire sur lequel nous entendons nous concentrer est celui du *Sylla* d'Étienne Jouy, pièce créée au Théâtre-Français le 27 décembre 1821⁶. Le grand succès de cette tragédie

4 Au sujet de la reviviscence de la tragédie classique à l'époque postnapoléonienne, nous permettons de renvoyer à notre thèse encore inédite, *Les Derniers Feux de la tragédie classique : étude du genre tragique en France sous la Restauration et la Monarchie de Juillet* (Universités de Pise et Paris IV-Sorbonne, 2011 ; à paraître aux PUPS).

5 L'œuvre littéraire ne se limite pas à textualiser le discours d'une collectivité ; la pièce tragique reconduit et en même temps contribue à forger ce qu'on appelle, dans le langage sociocritique, une « topique doxique ». Sur la question controversée du rapport entre *doxa* et texte littéraire, voir Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 64-67.

6 En 1821, Jouy est un auteur connu pour ses tableaux des mœurs et de la société de son temps, réunis sous le titre *L'Ermite de la Chaussée d'Antin*, ainsi que pour ses livrets d'opéra mis en musique par Spontini, en particulier celui de *La Vestale* (1807) et celui de *Fernand Cortez* (1809). Il change de camp politique à plusieurs reprises, jusqu'au moment où *Sylla*, sa deuxième tragédie après *Tippoo-Saëb* (1813), le consacre en tant qu'auteur libéral et bonapartiste. On peut parfois trouver le nom de l'auteur précédé de la particule « de » parce que, comme le dit Théodore Muret, ce fils d'un commerçant « fut [...] M. de Jouy, puis M. Jouy, puis de nouveau M. de Jouy, puis encore M. Jouy, selon les circonstances ».

est essentiellement dû au fait que le personnage de Sylla, à la fois tyran et sauveur de son peuple, est conçu comme un double de Napoléon, qui vient de mourir sur l'île de Sainte-Hélène. La mort de Napoléon coïncide avec la naissance de son mythe, créé et entretenu par cette bourgeoisie française qui, après l'enthousiasme légitimiste des premières années de la Restauration, devient rapidement libérale et bonapartiste⁷. Le mythe, à son tour, est évidemment alimenté et amplifié par ce miroir déformant de l'opinion publique qu'est le théâtre.

Sylla constitue un exemple parfait non seulement de « textualisation » de l'actualité sociopolitique, mais encore de sa « théâtralisation » : tous les moyens d'expression verbaux et non verbaux dont dispose l'art théâtral sont utilisés pour favoriser l'identification entre le personnage de l'histoire antique et celui du passé le plus récent ; les décors, le jeu et les costumes des acteurs, ainsi que les dialogues et les éléments structurels de la pièce constituent un ensemble cohérent et convergent vers un but unique, de nature esthétique et surtout idéologique : réhabiliter la figure de l'Empereur des Français, la sublimer par la reproduction solennelle de ses gestes et de ses postures, la soustraire au domaine de l'histoire pour l'insérer dans celui du mythe. Nous nous proposons donc de montrer à la fois comment la réalité politico-sociale s'inscrit dans un ouvrage dramatique tel que *Sylla* et comment à son tour le spectacle théâtral agit sur la société et sur l'imaginaire du public, contribuant à l'élaboration d'un mythe napoléonien. Le repérage de différents régimes de symbolisation de l'histoire, utilisés par les auteurs pour rapprocher l'Antiquité de la contemporanéité, nous aidera à inscrire notre analyse dans une démarche sociocritique potentiellement applicable à d'autres pièces théâtrales et à leurs contextes et à leurs cotextes spécifiques.

Une « tragédie de caractère »

La stratégie fondamentale dont Jouy se sert pour exalter la figure du héros et lui conférer un statut exceptionnel est à rechercher dans la nature même de la pièce, dans sa conception structurelle globale. L'auteur entend fonder, par son *Sylla*, un nouveau genre ou plutôt un nouveau sous-genre dramatique, celui de la « tragédie de caractère », à savoir un type de tragédie qui tend plus à multiplier les situations faisant ressortir le caractère d'un personnage qu'à faire converger les effets d'une action unique et concentrée. Ce genre inédit de tragédie, qui semblerait constitutivement incompatible avec les principes classiques de l'organicité et de la concaténation rigoureuse des scènes, s'adapte parfaitement au dessein du dramaturge, qui en revendique fièrement la paternité. Dans la préface qu'il met en tête de sa pièce,

Voir Théodore Muret, *L'Histoire par le théâtre 1789-1851. Deuxième série : La Restauration*, Paris, Amyot Éditeur, 1865, p. 162. Sur la vie de Jouy, voir aussi Claude Pichois, « Pour une biographie d'Étienne Jouy », *Revue des sciences humaines*, n° 118 (1965), p. 227-252. Le nombre des représentations de *Sylla* est très impressionnant pour une tragédie : la pièce est représentée 55 fois en 1821-1822 et 101 fois au total (jusqu'en 1833). 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).

7 Sur ce changement de camp de la part de la bourgeoisie, voir Maurice Descotes, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, p. 247.

Jouy déclare avoir emprunté le premier une voie que Corneille, Racine et Voltaire ont seulement entrevue et indiquée : « Séduit par l'idée que je tentais une route nouvelle — écrit-il — j'ai essayé de peindre, pour le théâtre, un des plus grands caractères qui aient étonné le monde⁸ ». Insistant sur le caractère révolutionnaire de son ouvrage, il continue :

On avait jusqu'ici fait sortir du combat des passions, de la fatalité des événements, le pathétique et la terreur ; j'ai essayé de les faire jaillir de la force d'un seul caractère, d'ouvrir au spectateur les abîmes du cœur chez un homme extraordinaire, et de tirer de là seulement tout l'intérêt de mon ouvrage⁹.

C'est justement la concentration de l'intérêt sur le personnage qui a valu à Jouy le plus de critiques ; le dramaturge reconnaît d'ailleurs que la contrepartie inévitable de son opération novatrice est « la faiblesse de l'*intrigue* », intrigue — explique-t-il — « que je ne pouvais rendre plus forte sans nuire au développement du caractère de Sylla¹⁰ ».

La trame de la pièce est effectivement très simple. Le peuple romain vit dans une soumission et une crainte lâches, sous le joug de la dictature impitoyable de Sylla. Les seuls citoyens qui osent se battre pour la liberté et ourdir un complot contre le tyran sont Cladius et sa femme Valérie, amis de Faustus, le fils de Sylla, qui est donc partagé entre l'amour pour son père et l'aspiration à la liberté politique. Le complot finit par échouer mais Sylla, loin de châtier les conjurés, les exalte en tant que modèles de citoyens aimant la liberté et la patrie : s'il a gouverné en dictateur pendant de nombreuses années, ce n'est que pour punir les Romains à cause de leur couardise et pour leur apprendre à apprécier la valeur de la liberté ; la conjuration lui montre enfin que Rome a retenu la leçon et qu'elle est prête à redevenir une république. Sylla laisse ainsi le pouvoir en le remettant dans les mains du peuple, qui élit comme consuls Claudius et Faustus.

Dans cette trame assez pauvre, nous pouvons repérer plusieurs scènes qui ne sont pas directement nécessaires à la progression de l'action, mais qui servent plutôt à caractériser le personnage, à montrer la complexité de sa personnalité et à dévoiler l'homme derrière le dictateur. Parmi ces scènes, celle du rêve du tyran, qui termine le quatrième acte, est particulièrement emblématique et originale. Après avoir montré un Sylla terrible, tout-puissant et inflexible, Jouy révèle la face cachée du dictateur, l'homme fragile qui, dans la solitude de sa chambre, exprime ses incertitudes, ses craintes, ses doutes sur un rôle qu'il est las d'exercer. C'est ainsi qu'il se plaint de son destin :

Malheureux ! [...] Est-ce vivre,
Que subir les tourments où ma grandeur me livre ?
Punir, verser du sang, étouffer des complots...

8 Étienne Jouy, « Préambule historique », *Sylla*, Paris, Ponthieu, 1822, p. XXV-XXVI. Nous utiliserons cette première édition de la pièce comme texte de référence pour nos citations. Les vers biffés par la censure et non prononcés sur scène y sont précédés d'un astérisque (*).

9 *Ibid.*, p. XXVI-XXVII.

10 *Ibid.*, p. XXVI.

La nuit, point de sommeil !... le jour, point de repos !...
L'esprit toujours porté vers des pensers funèbres,
Comme un timide enfant avoir peur des ténèbres !...

Nous voyons donc se dessiner un personnage bien plus complexe que le tyran monolithique et impitoyable qui est apparu dans les trois premiers actes. Fort et inflexible le jour, Sylla se révèle faible et vulnérable une fois la nuit tombée, lorsqu'il se libère de son masque institutionnel. Le dédoublement de sa personnalité, partagée entre les impératifs du despote et les aspirations de l'homme, se fait encore plus évident lorsqu'il exprime ses préoccupations à l'égard de son fils Faustus, impliqué dans un dangereux complot :

Si je pouvais dormir !... Mais quelle est ma faiblesse !...
Je tremble pour mon fils !... Vainement : ma tendresse
Ne saurait désarmer mon inflexible cœur ;
Je suis père, dis-tu ?... Non ; je suis dictateur.

L'incompatibilité des rôles de père et de dictateur (au sens romain : voir *infra* la note 13) mine l'unité identitaire du personnage. Sylla finit alors par se rapprocher du caractère scindé par excellence, l'Hamlet shakespearien, dont il emprunte le langage en invoquant le secours libérateur du sommeil éternel¹¹ :

[...] Tout-puissant, glorieux,
Que puis-je désormais demander à nos dieux ?...
Le terme de mes maux, la fin d'un long délire,
Cette paix de la tombe, où quelquefois j'aspire :
Mourir ! Dormir enfin ! Que m'importe des jours
Dont les profonds ennuis empoisonnent le cours ?

À ce moment, deux didascalies disent que Sylla « se couche » et ensuite qu'« il s'endort et rêve tout haut ». Notre Hamlet se transforme alors en Macbeth, persécuté dans le sommeil par les ombres de ses victimes criant vengeance :

Que vois-je ? Et quel pouvoir... dans ces demeures sombres,
De ceux que j'ai proscrits... a ranimé les ombres ?...
Que voulez-vous de moi, transfuges des tombeaux ?...
De vos corps déchirés vous m'offrez les lambeaux !
J'ai puni vos forfaits... j'ai puni vos complices...
Tremblez qu'on ne vous traîne à de nouveaux supplices !
Je les vois tous, les bras vers mon lit étendus,
Agiter leurs poignards sur mon sein suspendus.
Ô dieux ! à me frapper leurs mains sont toutes prêtes !
(*Il se lève en dormant.*)
À moi, licteurs ! à moi !... j'avais proscrit leurs têtes,
Je les revois encor ?... Chassez tous ces pervers !
Et que vous fouets sanglants les rendent aux enfers !

11 Précisons que Jouy connaît et réinterprète Shakespeare à travers le filtre de la traduction française de Pierre Letourneur (1777) et des adaptations mises en scène par Jean-François Ducis au Théâtre-Français entre 1769 et 1792.

Sylla le veut... l'ordonne... obéissez !...
(Il retombe sur son lit).

En présentant le « dictateur » comme un mélange de force et de faiblesse, de cruauté et de générosité, l'auteur rompt avec le principe classique de l'intégrité et de la cohérence du caractère tragique, faisant de Sylla un *homo duplex*, partagé entre les différentes instances qui composent sa personnalité ambiguë. À travers ce despote fragile qui réunit les traits de plusieurs héros shakespeariens, Jouy jette les bases d'une conception romantique du personnage, quitte à tenter de réduire la fracture du caractère tragique par une uniformité de style parfaitement classique. L'idée du somnambulisme du tyran en proie à son cauchemar, dont les phrases hachées et parsemées de points de suspension traduisent l'incrédulité et la peur, témoignent néanmoins d'une certaine recherche d'originalité thématique et formelle de la part du dramaturge par rapport aux situations canoniques de la tragédie classique.

Il est surtout important de souligner que cette scène marque un tournant décisif dans la pièce. Le « dictateur », qui a été vu jusqu'à ce moment de l'extérieur, dans l'exercice impitoyable du pouvoir, est maintenant observé de plus près, de l'intérieur ; le monologue qui clôt le quatrième acte nous révèle son intimité, sa vie privée, en sorte que l'on adopte son point de vue et que l'on comprenne le poids de sa tâche. En d'autres mots, cette scène vise à modifier le jugement du spectateur sur le personnage : ce despote, qui n'a fait jusqu'ici que susciter la réprobation générale, attire pour la première fois la sympathie de l'assistance, conduit le public à partager ses souffrances, à adhérer à ses positions, à s'identifier avec lui.

La modification du statut du personnage, humanisé dans le quatrième acte, annonce la véritable métamorphose dont il est le protagoniste dans l'acte final, métamorphose qui d'une part le conduit à renoncer au pouvoir, à perdre son titre royal et à descendre au niveau de ses sujets, mais d'autre part révèle sa grandeur d'âme, le consacre comme le plus noble des Romains, le détache de la contingence historico-politique pour l'élever à la dimension du mythe. Le cinquième acte se distingue du précédent en ce qu'il comporte un mouvement inverse, procédant de l'intérieur vers l'extérieur, de la chambre du « dictateur » à la place publique, de l'enfermement du personnage en lui-même à son épanchement franc et généreux. L'action se déplace du palais au forum, « sur l'un des côtés duquel — dit la didascalie — se trouvent placés les rostres et la tribune aux harangues ; des groupes de peuple garnissent le fond du théâtre, et des soldats occupent les avenues » (p. 69).

L'espace ouvert ainsi caractérisé contraste nettement avec le palais à volonté des quatre premiers actes et symbolise la rupture des barrières qui séparent la cour de la ville, traduisant en termes spatiaux la chute du despotisme et le retour du pouvoir dans les mains du peuple. Le peuple est représenté comme une foule bruyante et fiévreuse qui, de manière significative, devient une entité parlante, un protagoniste inédit de l'action représentée. C'est ainsi que Jouy revendique cette innovation emblématique : « J'ai fait du peuple un personnage dans le dernier acte de ma tragédie, et j'ai même osé lui faire prononcer quelques-uns de ces mots qui,

dans tous les pays du monde, échappent simultanément à la foule¹². » L'auteur se réfère en particulier à la quatrième scène, dans laquelle plusieurs groupes de citoyens saluent Sylla qui « s'avance lentement au milieu de la foule ».

Le régime allusif de symbolisation de l'histoire, ou l'histoire au miroir du présent

Par son dynamisme et son caractère spectaculaire, le cinquième acte se détache radicalement des précédents. Les didascalies se multiplient et alternent de plus en plus avec les vers, en soulignant la richesse des décors et en scandant une action qui se fait riche en rebondissements et en tableaux emblématiques : l'échec de l'attentat contre Sylla organisé par la républicaine Valérie (ensuite pardonnée par le « dictateur »), la montée du despote aux tribunes, et enfin son abandon des symboles du pouvoir font l'objet d'une série de didascalies qui soulignent l'impact visuel des différents passages du dénouement. Ce dernier geste du dictateur démissionnant et les vers qu'il prononce méritent certainement d'être cités (acte V, scène 4) :

Je me dépouille ici des suprêmes honneurs,
*(Il détache son manteau de pourpre, et jette la palme d'or,
symbole de la dictature.)*
Je dépose la pourpre... Éloignez-vous, licteurs.
*(Les licteurs et les soldats, qui entouraient la tribune, déposent
leurs armes et leurs faisceaux, et vont se confondre parmi le peuple.)*
Me voilà désarmé !... Je vous livre ma vie :
Aux complots, aux poignards, je livre mon génie [...].

Ces vers — et ces didascalies — constituent l'acmé de l'action dramatique, le moment clé ; c'est autour de la scène dont ils font partie que l'auteur semble construire, à rebours, sa pièce. Cette scène joue surtout un rôle fondamental dans le système d'allusions qui permettent d'associer Sylla à Napoléon. Ce dernier, cela est bien connu, n'a pas laissé volontairement le pouvoir, mais le réseau allusif savamment mis en place par Jouy favorise quand même la convergence des deux figures et leur identification, poussant le spectateur à privilégier leurs analogies et à négliger leurs différences. La représentation de ce génie déchu, qui se livre à ses ennemis et qui disparaît de la scène politique en déterminant la fin d'une époque, ne peut que réveiller, dans le public du Théâtre-Français, des souvenirs récents, l'exil de l'Empereur et la nouvelle encore toute fraîche de sa mort.

Mais avant de revenir sur la scène finale, il est nécessaire de montrer dans quelle mesure l'allusion structure les actes et les scènes qui la précèdent et la préparent. L'identification entre le dictateur romain et Napoléon est suggérée tout au long de la pièce, et non pas seulement dans le discours public conclusif de Sylla. Un rapprochement explicite entre les deux personnages est d'ailleurs proposé par Jouy lui-même dans le « Préambule historique » qu'il met en tête de sa tragédie. Certes,

12 Étienne Jouy, « Préambule historique », *Sylla*, *op. cit.*, p. XXVII.

l'auteur, suivant la coutume de l'époque, nie avoir voulu rapprocher le dictateur ancien du dictateur moderne¹³. C'est ainsi qu'il affirme :

En retraçant, pour la scène, le portrait de Sylla, je n'ai pas un moment détourné les yeux de mon modèle, et j'étais loin de croire qu'on pût me supposer l'intention de calomnier, sous un pareil nom, des souvenirs récents, qu'une gloire et des malheurs inouïs ont consacrés dans la mémoire des Français¹⁴.

Cependant, après cette affirmation, le dramaturge consacre plusieurs pages de sa préface à une comparaison détaillée entre les deux personnages, une comparaison digne des *Vies parallèles* de Plutarque, où il montre d'ailleurs la supériorité du héros français sur le héros romain.

Quoi qu'en dise l'auteur dans le paratexte, le texte invite le spectateur, dès le premier acte, au rapprochement entre les deux personnages. Le dialogue initial entre le consul Métellus et l'acteur Roscius jette dès le début de la tragédie un pont entre les événements de l'histoire romaine et les souvenirs de la récente histoire postrévolutionnaire française. Évoquant la conquête du pouvoir opérée par Sylla et attribuant au dictateur le mérite d'avoir mis fin à une longue période de guerres civiles et de désordres sociaux, Métellus déclare :

Désormais notre asile est dans la tyrannie ;
Rome accepte le joug de ce puissant génie.
Sans lui tout périssait ; plus de frein, plus de droits ;
La force avait soumis la majesté des lois.
[...] Mais Sylla reparaît ;
Il combat, il triomphe, il monte au premier rang ;
[...] aussitôt la paix renaît dans Rome :
Ce que n'ont pu les dieux est l'ouvrage d'un homme.

La discussion sur le grand homme que les deux personnages entament reflète le débat autour de Napoléon qui anime et qui partage les Français en 1821 : a-t-il été un tyran liberticide ou un pacificateur providentiel ? Son action autoritaire fut-elle bénéfique ou délétère pour l'État ? Les positions divergentes de Métellus et Roscius constituent une illustration poignante de ce débat :

ROSCIUS
Cette admiration que Sylla nous impose
Laisse au fond de nos cœurs des regrets bien amers ;
L'arbitre des Romains leur a donné des fers.
La liberté n'est plus. [...]

13 Soulignons que la signification du terme « dictateur » n'est évidemment pas la même à l'époque de Sylla et à l'époque de Napoléon, le dictateur étant dans la Rome antique un magistrat auquel on confère les pleins pouvoirs en situation de crise, alors qu'au XIX^e siècle, il faut donner au terme « dictateur » le sens moderne de chef d'État exerçant le pouvoir absolu dans un régime de dictature. Jouy peut donc jouer aussi sur le sens équivoque de ce terme pour favoriser l'identification entre les deux personnages.

14 Étienne Jouy, « Préambule historique », *Sylla, op. cit.*, p. XVIII.

MÉTELLUS

Qui peut la regretter, lorsque des factieux
Ont couvert de son nom leurs complots odieux ?
Quand un peuple sans frein, aveugle en sa furie,
À la voix d'un tribun immolait la patrie,
Renversait les autels, brisait le joug des lois,
Et des patriciens osait peser les droits ?
Bénéissons, Roscius, cette main tutélaire
Qui sut mettre une digue au torrent populaire.

Dans cette transposition anachronique de débats contemporains se dévoile un régime allusif de symbolisation historique qui fait de la tragédie l'écho des discussions du temps. L'argumentation de Métellus, qui voit dans le dictateur le génie de la Providence et le pacificateur national, semble prévaloir et justifier, dès le début, le régime despotique instauré par cet homme de génie. C'est à la fin d'un premier acte où Sylla paraît si impitoyable à l'égard de ses sujets que la vraie nature du « dictateur » émerge ; lorsque Roscius lui demande « De quels crimes, Sylla, punis-tu les Romains ? », il répond en dévoilant ses sentiments secrets :

Du crime d'accepter les fers que je leur donne,
Et d'oser espérer que Sylla leur pardonne
[...]
Toujours la liberté, que mon pouvoir immole,
Fut l'objet de mes vœux et ma plus chère idole ;
[...]
Je la voulais pour tous. Mais sur les bords du Tibre,
Je ne vis que moi seul qui voulusse être libre.

Le spectateur comprend graduellement que Sylla ne s'est fait dictateur que pour apprendre aux Romains à aimer et à désirer la liberté. Lorsqu'il atteint son but et que les Romains commencent à se rebeller contre le joug de la tyrannie, il ne lui reste plus, comme nous l'avons déjà vu, qu'à abdiquer et qu'à favoriser la restauration de la république. Précisons que dans la scène finale de la pièce, tout en quittant le pouvoir temporel, Sylla affirme la persistance de son pouvoir sur les âmes et les esprits de son peuple :

Romains, je romps les nœuds de votre obéissance ;
Mais sur vos souvenirs je garde ma puissance,
Et cette dictature à l'autre survivra :
Privé de mes faisceaux, je suis toujours Sylla.

Enfin, faisant ses adieux à ses sujets, il lance un appel qui ne peut certainement pas laisser indifférents les spectateurs de 1821 :

J'achève un grand destin, j'achève un grand ouvrage ;
Sur ce monde étonné j'ai marqué mon passage ;
Ne m'accusez jamais dans la postérité,
Romains, de vous avoir rendu la liberté.

Le « grand destin » et le « grand ouvrage » qui viennent de s'achever lors de la première représentation de la pièce sont ceux de l'exilé de Sainte-Hélène ; la postérité à laquelle le grand homme s'adresse est la France de 1821, dont le public du Théâtre-Français est le représentant privilégié. L'allusion constitue donc le régime de symbolisation historique le plus évident et le plus facilement lisible entre les lignes de la pièce. Malgré les nombreuses répliques biffées par la censure bourbonnienne¹⁵, qui tente d'effacer les traces de l'Empire présentes dans toute œuvre dramatique, l'auteur réussit à faire entendre au public la voix de l'Empereur, à travers des moyens qui ne sont pas uniquement ceux de la parole et de la réplique théâtrale, moyens non verbaux qui comportent l'avantage d'échapper au contrôle de la censure.

De l'allusion à l'illusion, ou d'un régime emblématique de symbolisation historique : le « succès de perruque » de Talma

Si l'on passe des éléments purement verbaux et textuels aux autres aspects du spectacle théâtral, nous pouvons constater, grâce aux témoignages de l'époque, que le jeu des acteurs, et en particulier celui de Talma qui incarne le rôle-titre, contribue de façon déterminante à créer l'illusion de l'identification entre Sylla et Napoléon, élaborant ainsi un régime emblématique de symbolisation de l'histoire. À cet égard, le témoignage le plus significatif et éclairant est celui que nous offre Alexandre Dumas dans ses *Mémoires* :

Quand je vis Talma entrer en scène, je jetai un cri de surprise. Oh ! oui, c'était bien le masque sombre de l'homme que j'avais vu passer dans sa voiture, la tête inclinée sur sa poitrine, huit jours avant Ligny, et que j'avais vu revenir le lendemain de Waterloo. Beaucoup ont essayé depuis, avec le prestige de l'uniforme vert, de la redingote grise et du petit chapeau, de reproduire cette médaille antique, ce bronze moitié grec, moitié romain ; mais nul, ô Talma ! n'a eu ton œil plein d'éclairs, avec cette calme et sereine physionomie sur laquelle la perte d'un trône et la mort de trente mille hommes n'avaient pu imprimer un regret ni la trace d'un remords¹⁶.

Certes, ces phrases contiennent une polémique véhémement à l'égard de l'Empereur ; ce qu'il nous intéresse de souligner, cependant, c'est l'étonnement, l'admiration de Dumas face à un effet d'illusion si complet et si puissant. Aux yeux du public du Théâtre-Français, Talma incarne bien plus Napoléon que Sylla ; ses attitudes soigneusement calculées veulent reproduire de la manière la plus troublante qui soit les gestes et les postures napoléoniennes, postures qui doivent former des

15 Les vers biffés par la censure avant la création de la pièce au Théâtre-Français sont vraiment nombreux et se concentrent surtout dans le cinquième acte. La première édition de la pièce, dans laquelle les vers censurés sont précédés d'un astérisque, permet au lecteur de comparer le texte édité et le texte joué, les références les plus explicites à Napoléon ayant été retranchées de ce dernier.

16 Alexandre Dumas, *Mes mémoires. 1802-1830*, Paris, Robert Laffont, 1989 (1^{re} éd. Paris, Alexandre Cadot, 1852-1854), t. 1, p. 476.

tableaux exemplaires, hautement symboliques, par lesquels l'histoire est censée se faire emblème¹⁷.

Dumas suggère même que le mérite du triomphe de la pièce est entièrement à attribuer à Talma. Il s'agit essentiellement d'un « succès de perruque » : « Ôtez à Sylla la mèche de Napoléon, et la pièce n'allait pas jusqu'à la fin », affirme Lafarge, ami de l'écrivain, dans un dialogue de *Mes mémoires*¹⁸. *L'illusion* créée par le jeu de Talma est donc au moins aussi importante que *l'allusion* dont les vers sont imprégnés. Le passage de la seconde à la première produit un basculement significatif du régime allusif au régime emblématique de symbolisation de l'histoire, les tableaux composés par Talma s'érigeant en emblèmes iconiques d'une grandeur politique et morale exemplaires. Sans faire mention de l'effet de ressemblance avec Napoléon que Talma a voulu obtenir, Jouy reconnaît d'ailleurs les grands mérites de l'interprète. Il déclare : « [...] l'élément le plus décisif de la faveur que le public accorde à cette tragédie, c'est le jeu sublime de l'acteur qui ne représente pas mais qui ressuscite sur la scène le personnage de Sylla¹⁹ ». Le dramaturge décrit soigneusement les poses plastiques assumées par l'acteur :

Il s'avance d'un pas tranquille ; son manteau, négligemment croisé sur son sein, n'offre qu'une draperie d'un goût sévère ; sa figure est calme : cependant, à mesure qu'il approche, l'effroi se répand autour de lui. Pourquoi cette attention passive, immobile ? Il ne fait pas un geste, il ne dit pas un mot : il regarde.

Il s'assied, il s'appuie sur son fauteuil : on dirait que David a tracé la courbe heureuse de son bras. Sa voix forte, brève, et profonde, laisse échapper des oracles²⁰.

Le fait que Jouy compare Talma aux personnages des peintures de David n'est pas anodin. Par cette comparaison, le dramaturge fait allusion aux profondes analogies qui existent entre l'art théâtral et l'art pictural sous la Restauration. Ce qui unit ces deux arts dans cette période, c'est leur manière de renfermer et de styliser l'histoire dans une image fortement évocatrice, capable d'incarner et de traduire visuellement une antiquité héroïque idéale. Comme l'a montré Pierre Frantz, le public de l'époque postrévolutionnaire n'appréhende l'histoire qu'en détachant de son cours linéaire et syntagmatique des paradigmes exemplaires, qui se traduisent en images figées et immortelles, en gestes majestueux et définitifs. L'art dramatique et l'art pictural, par leur capacité à transposer l'événement historique en vision fulgurante, se révèlent les plus propres à stimuler et à satisfaire l'imaginaire commun. « On rencontre ainsi, dans le théâtre comme dans la peinture, une série de scènes exemplaires qui jouent passé, présent et avenir dans un geste unique, éternel, geste

17 Sur ce point, voir l'étude de Théodore Muret, *L'Histoire par le théâtre 1789-1851. Deuxième série : La Restauration*, op. cit., p. 172-175, et le témoignage de Charles Séchan, *Souvenirs d'un homme de théâtre 1831-1855*, Paris, Calmann Lévy, 1883, p. 57-61.

18 Alexandre Dumas, *Mes mémoires. 1802-1830*, op. cit., p. 475.

19 Étienne Jouy, « Préambule historique », *Sylla*, op. cit., p. XXVII.

20 *Ibid.*, p. XXVIII.

qui arrête et est arrêté²¹ », écrit Pierre Frantz. Dans le cas de *Sylla*, ce geste unique et exemplaire est celui de Talma qui, en interprétant le rôle-titre, fournit l'une des preuves les plus mémorables de son « naturel sublime²² ».

C'est surtout dans le tableau final de l'abdication du dictateur romain que les gestes de l'acteur se chargent d'une valeur emblématique particulière, donnant corps aux inquiétudes modernes liées au caractère éphémère et contingent de tout régime politique et de tout souverain. Cette scène finale marque d'autant plus les esprits du public de la Restauration qu'elle constitue le pendant textuel et dramatique du tableau du couronnement de Napoléon peint par David, tableau que les spectateurs ont certainement en tête et qui est inversé, par un acte d'ironie tragique bouleversant, lorsque Sylla-Talma « détache son manteau de pourpre et jette la palme d'or ». Le pouvoir monarchique, dont l'ambiguïté foncière est à la base de la réflexion de la pièce, révèle à la fois sa force et sa faiblesse, s'imposant ainsi, grâce à la thématization de son ambivalence, en tant que sociogramme, noyau thématique conflictuel capable de catalyser, par le geste-emblème de l'acteur, toutes les tensions idéologiques et axiologiques dont se nourrit la trame tragique, tensions qui transposent le malaise d'une société postrévolutionnaire ayant perdu tout point de repère politique, moral et métaphysique²³.

Le discours sociopolitique de cette tragédie passe donc en grande partie par des signes non verbaux, par la capacité extraordinaire de Talma à assumer les traits de Napoléon et à incarner sa fragilité héroïque, par la sobriété de son costume, ou encore par ce décor citadin qui clôt la pièce et qui suggère la fusion entre le dictateur et ses sujets. Ces éléments, qui participent d'un régime emblématique de symbolisation de l'histoire, ont l'avantage non seulement de contourner la censure, qui n'épargna pas de nombreux vers de l'ouvrage de Jouy²⁴, mais encore et surtout de donner corps à l'imaginaire du public, de conquérir son adhésion émotive aux événements représentés, de favoriser le transfert et l'association entre histoire et actualité.

Le régime mythographique de symbolisation historique : l'abdication de Sylla ou la stratégie du transfert de qualités

Grâce à la multiplication des signes non verbaux suggérant l'identité entre Rome et Paris, les différences historiques évidentes entre les règnes des deux monarques passent au second plan. Il faut revenir à la scène clé de l'abdication volontaire du tyran, qui différencie profondément la biographie de Sylla de celle de Napoléon.

21 Pierre Frantz, « Talma et David : quelques réflexions sur une collaboration exemplaire », dans Jean-Louis Haquette et Emmanuelle Hélin (dir.) *La Scène comme tableau*, Poitiers, La Licorne, 2004, p. 104.

22 Deux des principales biographies de Talma insistent sur cet idéal, celle de Mara Fazio, *François Joseph Talma : le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, traduction de Jérôme Nicolas, Paris, CNRS, 2011, et celle de Bruno Villien, *Talma : l'acteur favori de Napoléon I^{er}*, Paris, Pygmalion, 2001.

23 Sur la notion de sociogramme, voir en particulier Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, op. cit., p. 50-60.

24 À ce propos, voir Claude Pichois, « Pour une biographie d'Étienne Jouy », *Revue des sciences humaines*, art. cit., p. 241.

Si cette scène n'empêche pas le rapprochement entre les deux personnages, c'est parce que l'identification suggérée sur les plans émotif et analogique se révèle bien plus puissante que l'analyse rationnelle des faits historiques. Au lieu de rompre l'illusion de l'identification, l'épisode de l'abdication en renforce les effets, favorisant une réinterprétation de l'histoire qui réhabilite la figure de Napoléon. L'épisode en question devient le pivot autour duquel se construit une image idéalisée et mythifiée de Napoléon. Voici l'idée qui de façon voilée et détournée émerge de la fin de la pièce : si l'Empereur n'a pas abdiqué volontairement comme Sylla, il a néanmoins quitté le pouvoir, à l'instar du dictateur romain, en léguant aux Français la liberté ; la France du « lendemain de Waterloo » doit ce précieux héritage à sa politique despotique, sans laquelle la nation aurait été déchirée par la discorde et la guerre civile. C'est ainsi que cet épisode produit un basculement vers un autre régime de symbolisation de l'histoire, un régime que l'on peut appeler mythographique, grâce auquel le fait historique sublimé devient fait mythique.

Nous voilà en effet à l'origine du mythe napoléonien, à l'origine du bonapartisme libéral qui gagne la bourgeoisie française au cours des années 1820. La pièce de Jouy contribue à la formation de ce mythe et de cette idéologie par la mise en place d'une identification forcée, d'un faux parallélisme, qui procède d'une réinterprétation partielle et partielle de l'histoire²⁵. Le procédé, qui peut s'appliquer à maintes autres tragédies de l'époque, est simple : le dramaturge amplifie les éléments de ressemblance qui existent entre un personnage du passé le plus récent (dans ce cas Napoléon) et un personnage de l'histoire antique (dans ce cas Sylla) ; profitant de l'effet d'identification qui se crée entre les deux, le poète finit par attribuer au premier une action héroïque accomplie par le deuxième (en l'occurrence l'abdication volontaire). Cette noble action du héros antique devient ainsi l'élément pivot de l'idéalisation du héros moderne, en constituant la base pour une relecture et une réévaluation morale et idéologique de son expérience politique.

Une bonne partie des tragédies historiques mises en scène sous la Restauration, et notamment celles qui transposent l'expérience napoléonienne, sont conçues selon ce schéma structurel. Nous pouvons citer, par exemple, le *Régulus* de Lucien Arnault²⁶, où le général romain, conçu comme un double de Napoléon, rentre de l'exil pendant une brève période (l'allusion aux Cent-Jours est évidente), avant de se constituer prisonnier auprès de l'ennemi pour tenir foi à sa parole et sauver ses

25 Nous pouvons ainsi rapprocher l'opération de Jouy de celle qu'effectue Mérimée en 1825 dans *Les Espagnols en Danemarck*, où l'auteur élabore ce que Xavier Bourdenet appelle « un *complexe idéologique* dans lequel [...] deux événements jouent leur part, tissent des équivalences, voire échangent leurs attributs, jusqu'à n'en constituer plus qu'un seul, au prix d'un agencement fictionnel accentuant les lignes de force d'un certain discours sur l'Histoire » (voir Xavier Bourdenet, « D'une guerre à l'autre : l'histoire au miroir du présent dans *Les Espagnols au Danemarck*, de Prosper Mérimée », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 3 « L'histoire peut-elle s'écrire au présent ? » (mars 2004), p. 85-115, [www.orages.eu]).

26 Lucien Arnault, *Régulus*, Paris, Ponthieu, 1822 (première représentation : Théâtre-Français, 5 juin 1822).

compatriotes. De même, dans le *Léonidas* de Michel Pichat²⁷, Léonidas-Napoléon combat en mourant aux côtés de ses soldats ; ou encore, dans le *Bélisaire* de notre Étienne Jouy²⁸, le général déchu aux traits napoléoniens finit par se sacrifier en sauvant la patrie.

Dans toutes ces tragédies, la réhabilitation et l'idéalisation de Napoléon passent par la célébration d'un exploit que l'Empereur n'a pas accompli mais qui finit en quelque sorte par lui être moralement attribué, grâce au transfert qui se réalise en vertu d'une identification suggérée tout au long des pièces, identification qui se concrétise par une série de signes verbaux et non verbaux qui réactivent et réactualisent un sujet historique donné. Lire et interpréter correctement ces pièces signifie avant tout repérer ces signes et les ramener à leur signifié, en identifiant le référent de l'actualité sociopolitique auquel ils renvoient. Enfin, la nécessité s'impose de repérer l'élément qui constitue le pivot de l'idéalisation du personnage moderne et à partir duquel le dramaturge opère sa métamorphose de l'histoire en mythe.

Ces opérations interprétatives, que nous avons essayé de mettre en pratique dans l'étude d'une pièce emblématique comme le *Sylla* de Jouy, peuvent constituer, à notre avis, de bonnes bases pour toute étude de nature sociocritique appliquée aux tragédies historiques du XIX^e siècle, et notamment au cycle des tragédies participant à la construction du mythe napoléonien. Dans son application à ce théâtre fondé sur l'allusion politique, nous concevons donc l'approche sociocritique comme l'analyse ou le dévoilement des expédients — verbaux et non verbaux — de « dés-historicisation » de l'histoire, de projection d'événements historiques proches ou éloignés dans un espace mythique et anhistorique, espace qui devient le lieu privilégié de la formulation d'un discours sociopolitique. Pour chacune des pièces en question, il s'agit, en d'autres mots, de remonter du mythique à l'historique, en déchiffrant le code symbolique utilisé par l'auteur. Cette opération de déchiffrement passe évidemment par la réinscription de chacun de ces textes dramatiques, conçus comme « sociotextes » comportant une référence socioculturelle qui transcende le référent proprement textuel, dans le réseau cotextuel des pièces bonapartistes des années 1820 et plus encore dans le tissu des signes non verbaux qui composent le spectacle théâtral de l'époque²⁹. C'est en valorisant l'ensemble des signes constants et communs à ces œuvres, qui renvoient à un moment historique et à une situation sociopolitique bien définis, que l'on peut réactiver le sens de ce théâtre oublié et comprendre les raisons de son succès.

Enfin, la typologie des régimes tragiques de symbolisation de l'histoire que nous avons proposée, en distinguant les régimes allusif, emblématique et mythographique, peut constituer un modèle opératoire — qui reste à préciser — susceptible d'être

27 Michel Pichat, *Léonidas*, Paris, Ponthieu, 1825 (première représentation : Théâtre-Français, 26 novembre 1825).

28 Étienne Jouy, *Bélisaire*, Paris, Ponthieu, 1825 (première représentation : Théâtre-Français, 28 juin 1825).

29 Nous renvoyons le lecteur aux objectifs des études relevant de la méthode sociocritique définis par Claude Duchet et Isabelle Tournier dans l'article « Sociocritique » du *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, Presses universitaires de France, 1994, vol. III, p. 3572.

appliqué à tout ouvrage théâtral transposant et sublimant un sujet historique³⁰. Certes, les modalités de projection de l'actualité sociopolitique sur l'écran de l'histoire représentent un objet complexe qui est encore amplement à explorer. Nous croyons au moins avoir mis en évidence, par notre analyse, la capacité spécifique du langage théâtral à produire ce qu'Edmond Cros appelle des « idéosèmes », des « articulateurs sémiotico-idéologiques qui jouent un rôle de charnière entre la société et le textuel³¹ ». Bien plus, puisque le langage dramatique est constitué en premier lieu par la parole et par l'image, et qu'il devient texte seulement dans un second temps, le théâtre semble, par sa nature même, retracer le parcours qui mène des « discours sociaux³² » pré-textuels à leur mise en forme littéraire. Parole se faisant texte, image se faisant emblème et mythe, le discours théâtral peut même être considéré comme le premier des discours sociaux, celui qui oriente les autres, occupant, par conséquent, une place de choix dans le réseau interdiscursif qui compose l'imaginaire d'une époque³³. Espace privilégié de l'incarnation iconique de la parole idéologique, lieu de formation et de formalisation de l'imaginaire collectif d'une société, le théâtre constitue un bon champ d'expérimentation pour les outils conceptuels de la sociocritique. Cette démarche sociocritique, qui a beaucoup à nous apprendre sur le théâtre comme pratique sociale, ne manquera sans doute pas, dans les années à venir, de passer à la loupe l'ensemble du langage dramatique et son potentiel de symbolisation sociohistorique.

30 Un quatrième régime de symbolisation historique pourrait être repéré : un régime métaphorique, qui comporterait une transposition plus fine et indirecte du présent dans l'histoire. La tragédie de la Restauration, cependant, ne semble pas avoir recours à ce régime, et c'est peut-être cette incapacité à symboliser l'histoire par la métaphore qui limite la valeur littéraire de ce théâtre. Le drame romantique, au contraire, décrète la supériorité de ce régime, gage d'une littéarité plus accentuée, sur celui de l'allusion, refusée en tant que concession aux passions politiques éphémères d'un public déterminé. Sur ce point, nous renvoyons le lecteur à notre thèse (voir plus haut, note 4).

31 Edmond Cros, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 38.

32 La notion de « discours social », définie par Marc Angenot et Régine Robin, désigne « l'immense rumeur fragmentée qui figure, commente, conjecture, antagonise le monde », rumeur que produit la société et que l'écrivain écoute avant de la traduire en littérature. Voir Marc Angenot et Régine Robin, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, Montpellier, n° 1 (juillet 1985), p. 54. Sur la distinction entre le concept de « discours social » et ceux de « formation discursive » et de « situation sociolinguistique » mobilisés par Cros et Zima, voir Edmond Cros, *La Sociocritique, op. cit.*, p. 39.

33 Sur la notion d'interdiscursivité, capitale dans la démarche sociocritique, voir en particulier Edmond Cros, *La Sociocritique, op. cit.*, p. 40-41.

Références

- ANGENOT, Marc et Régine ROBIN, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, Montpellier, n° 1 (juillet 1985), p. 53-82.
- ARNAULT, Lucien, *Régulus*, Paris, Ponthieu, 1822.
- BOURDENET, Xavier, « D'une guerre à l'autre : l'histoire au miroir du présent dans *Les Espagnols au Danemarck*, de Prosper Mérimée », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 3 « L'histoire peut-elle s'écrire au présent ? » (mars 2004), p. 85-115, [www.orages.eu].
- CROS, Edmond, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- DESCOTES, Maurice, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.
- DUCHET, Claude et Isabelle TOURNIER, « Sociocritique », dans Béatrice DIDIER (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, vol. III, p. 3571-3573.
- DUCHET, Claude et Patrick MAURUS, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- DUCHET, Claude, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », *Romantisme et politique 1815-1851* (colloque de l'École normale supérieure de Saint-Cloud, 21-23 avril 1966), Paris, Armand Colin, 1969, p. 281-302.
- DUMAS, Alexandre, *Mes mémoires. 1802-1830*, Paris, Robert Laffont, 1989.
- FAZIO, Mara, *François Joseph Talma : le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, traduction de Jérôme Nicolas, Paris, CNRS, 2011.
- FRANTZ, Pierre, « Talma et David : quelques réflexions sur une collaboration exemplaire », dans Jean-Louis HAQUETTE et Emmanuelle HÉNIN (dir.) *La Scène comme tableau*, Poitiers, La Licorne, 2004.
- JOANNIDÈS, Alexandre, *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, réimpression de l'édition de Paris, 1901, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- JONES, Michèle H., *Le Théâtre national en France de 1800 à 1830*, Paris, Klincksieck, 1975.
- JOUY, Étienne, *Bélisaire*, Paris, Ponthieu, 1825.
- , *Sylla*, Paris, Ponthieu, 1822.
- MELAI, Maurizio, *Les Derniers Feux de la tragédie classique : étude du genre tragique en France sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*, thèse de doctorat en littérature française sous la direction de Pierre Frantz et de Gianni Lotti, Université de Pise et Université de Paris IV-Sorbonne, 2011.
- MURET, Théodore, *L'Histoire par le théâtre 1789-1851. Deuxième série : La Restauration*, Paris, Amyot Éditeur, 1865.
- PICHAT, Michel, *Léonidas*, Paris, Ponthieu, 1825.
- PICHOIS, Claude, « Pour une biographie d'Étienne Jouy », *Revue des sciences humaines*, n° 118 (1965), p. 227-252.
- SÉCHAN, Charles, *Souvenirs d'un homme de théâtre 1831-1855*, Paris, Calmann Lévy, 1883.
- VILLIEN, Bruno, *Talma : l'acteur favori de Napoléon I^{er}*, Paris, Pygmalion, 2001.