

Les romantiques et la Saint-Barthélemy

Sylvie Thorel

La version longue de cette étude est parue dans *Les Cahiers Mérimée*, 2010, n° 2.
Publication de la Société Mérimée, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

À la fin du règne de Charles X s'est exprimé dans la littérature française un engouement extraordinaire pour le règne de Charles IX qui trouvait de lointaines origines dans un drame alors célèbre de Marie-Joseph Chénier, *Charles IX ou la Saint-Barthélemy*, créé le 4 novembre 1789. Chénier y défendait une nouvelle forme théâtrale, politique et didactique, en posant la question de la responsabilité royale dans un contexte où quelques analogies pouvaient s'imposer : Charles IX évoquait Louis XVI ; Catherine de Médicis, présentée comme une étrangère aux mœurs dissolues, était l'anticipation de Marie-Antoinette ; la Saint-Barthélemy engageait à reprendre le problème de la religion d'État. Enthousiaste après la première, Danton s'exclamait : « Si Figaro a tué la noblesse, Charles IX tuera la royauté. » Une mode était lancée, dont les effets seraient déterminants sur l'invention française du roman historique et, dès lors, du roman de mœurs. Presque au lendemain de la Terreur, Chateaubriand fondait rétrospectivement le système utilisé par Chénier dans *l'Essai historique, moral et politique sur les révolutions anciennes et modernes*, en s'interrogeant sur les possibles anticipations de la Révolution dans l'histoire de l'Occident. *Les Martyrs*, qui raconte comment le christianisme s'est imposé sur les ruines du paganisme, est une suite de cet essai, et Napoléon pouvait à bon droit lire cette

« épopée en prose » comme un pamphlet, en reconnaissant certains de ses traits dans le portrait du tyran Hiérocès. Le règne de Charles X a vu se multiplier des œuvres animées par un dessein comparable, dès la publication de *Cinq-Mars* de Vigny en 1826. Il s'agissait de « fermer l'abîme des révolutions » (formule du gouvernement de la Restauration, en 1820, lorsqu'il s'agit de rétablir la censure de la presse), entreprise commune à la Restauration et à la plupart des auteurs de romans historiques. Vigny s'assignait pour tâche de comprendre la décadence de l'aristocratie française, c'est-à-dire d'identifier les signes avant-coureurs de la Révolution. De la même façon, toute mention de Cromwell et de l'exécution de Charles I^{er} d'Angleterre valait pour une histoire de la Révolution : on connaît le drame de Hugo et le roman de Dumas (*Vingt ans après*), mais Mérimée s'y intéressait dès 1822.

La Saint-Barthélemy a alors concentré les intérêts, voire les passions, des dramaturges et des romanciers, comme l'événement le plus susceptible de rappeler la Révolution et d'exprimer une contestation du règne et des valeurs d'alors. Lorsqu'il compose la *Chronique du règne de Charles IX*, Mérimée s'inscrit dans un courant où Ludovic Vitet a consacré aux guerres de religion successivement *Les Barricades* (1826), *Les États de Blois ou la mort de MM. de Guise* (1827), *La Mort de Henri III* (1828). 1826 a vu représenter *La Saint-Barthélemy* de Charles d'Outrepoint, suivi en 1828 de *La Saint-Barthélemy* de Charles de Rémusat, tous deux inspirés par Chénier. En 1829, le *Charles IX* de Chénier fut rejoué et l'*Histoire de la Saint-Barthélemy* d'Audin (1824) rééditée. De Dumas, on put voir *Henri III et sa cour* ; de Lucien Arnault *Catherine de Médicis* et d'Albert Germeau *La Réforme en 1560 ou Le Tumulte d'Amboise*. Roederer publia *La Proscription de la Saint-Barthélemy* et Balzac conçut *Les Deux Rêves*, dans *Sur Catherine de Médicis*, où dialoguent la reine et Robespierre. En 1830, Fleury publiait *La Nuit de sang*, Saint-Esteben donnait à la scène *La Mort de Coligny ou La Nuit de la Saint-Barthélemy*, puis *1572. Scènes historiques*. Suivaient les représentations d'*Aoust 1572 ou Charles IX à Orléans* de Lesguillon (1832) et *Charles IX* de Rosier (1834), en même temps que deux adaptations musicales du roman de Mérimée : *Le Pré*

aux *clercs* de Hérold en 1832 et *Les Huguenots* de Meyerbeer en 1836. Dix ans plus tard, Dumas publiait *La Reine Margot* (1845) et *La Dame de Montsoreau* (1846).

La référence aux guerres de religion a servi, tout au long du XIX^e siècle, à dire la Révolution et spécialement la Terreur. Les contemporains de la Restauration agonisante y voyaient une façon de désigner les abus du gouvernement de Charles X. La référence avait cours dans les milieux libéraux fréquentés par Mérimée : on tendait à prendre un Charles pour un autre et à identifier les *ultras* des années 1820 aux catholiques de 1572. Le projet de *La Bataille*, *Le Théâtre de Clara Gazul* et le drame intitulé *La Jaquerie* montrent un Mérimée opposé à la politique de Louis XVIII et de Charles X. La *Chronique* s'inscrit à leur suite. À sa parution, Charles Magnin réagit dans *Le Globe* des 25 et 30 mai 1829, saluant en Mérimée « le chef le plus brillant et le plus heureux qui ait paru à l'avant-garde romantique, [...] le Mazeppa d'une armée dont M. Victor Hugo est le Charles XII » mais lui reprochant de faire la part trop mince à la responsabilité royale dans le massacre et de ne pas tracer de la lutte entre protestants et catholiques (soit entre libéraux et ultra-royalistes) un tableau plus partisan. Comme ses contemporains, Mérimée utilise la Saint-Barthélemy pour penser la Révolution et pour critiquer le présent règne, ce qui ne va pas sans contradictions ni ambiguïtés. Au reste, le romancier ne se limite pas à ces parallèles puisqu'il identifie également le massacre à « une insurrection nationale, semblable à celle des Espagnols en 1809 », et que le 9 juin 1857, il présentera (à M^{me} de La Rochejaquelein) 1572 comme un instrument propre à penser l'actualité : « Si l'on pèse dans une balance les meurtres du 24 août 1572 et les friponneries de maint actionnaire de chemin de fer en 1857, je ne sais trop de quel côté la balance penchera. L'idée que la vie d'un homme est *chose grave* est une idée toute moderne, et je crois qu'il y a des actions pires. » La Saint-Barthélemy s'impose comme l'aune d'un siècle de misère et de disgrâce parce qu'elle forme un remarquable répondant analogique de la Terreur.

1793 donne son orientation au roman, suivant la préface de sa première édition :

La plus grande partie de la nation y prit part, de fait ou d'assentiment : elle s'arma pour courir sus aux huguenots, tandis que les sanglantes exécutions de la Terreur ne furent dirigées que par un petit nombre d'hommes cruels. Cette différence selon moi tend à excuser un peu la Saint-Barthélemy.

Marque de quelque gêne, cette note disparaît de l'édition définitive du roman :

La plus grande partie de la nation y prit part, de fait ou d'assentiment : elle s'arma pour courir sus aux huguenots, qu'elle considérait comme des étrangers et des ennemis.

Il n'est plus question d'excuse. Toutefois, Mérimée n'a ni effacé ni récrit la première page de la *Chronique*, qui invite à comparer deux moments de l'Histoire :

Non loin d'Étampes, en allant du côté de Paris, on voit encore un grand bâtiment carré, avec des fenêtres en ogive, ornées de quelques sculptures grossières. Au-dessus de la porte est une niche qui contenait autrefois une madone de pierre ; mais dans la Révolution elle eut le sort de bien des saints et des saintes, et fut brisée en cérémonie par le président du club révolutionnaire de Larcy.

Il importe que, touchée par les arquebuses huguenotes, elle n'ait été détruite que sous la Révolution : une « différence » qui peut-être « tend à excuser un peu la Saint-Barthélemy », surtout sous la plume du futur inspecteur des monuments historiques, attaché à effacer les traces matérielles de la Révolution.

Parce que tout roman historique, au XIX^e siècle, raconte d'abord la Révolution française et spécialement 1793, l'enjeu de l'œuvre dépasse le cadre d'une protestation libérale contre le règne de Charles X. Raconter la Révolution, ainsi que le montreront Michelet et Carlyle, suppose l'expression fascinée d'un effroi devant les déchaînements de la foule, assi-

milée à un monstre libéré de toute entrave. Un écrivain engagé en faveur du parti libéral se devait de marquer la cruauté de Charles IX « armé d'une longue arquebuse, qui *giboyait* aux pauvres passants », mais le romancier rejoint les historiens qui s'attachèrent plutôt à saisir les principes de la violence populaire. Le nœud de la contradiction se trouve dans le choix par Mérimée de se placer sur un plan qui n'est pas celui des circonstances immédiates. La Saint-Barthélemy le conduit à examiner ce qui précisément ne relève d'aucune responsabilité individuelle :

Dans cette armée qui nous assiège, il y a bien peu de ces monstres dont vous parlez. Les soldats sont des paysans français qui ont quitté la charrue pour gagner la paye du roi ; et les gentilshommes et les capitaines se battent parce qu'ils ont prêté serment de fidélité au roi.

Le massacre suppose le déploiement arbitraire d'une force qui trouverait en elle-même le principe de son déploiement. Telle est la thèse de Mérimée sur l'événement, exposée dans la préface :

Tout me paraît prouver que ce grand massacre n'est point la suite d'une conjuration d'un roi contre une partie de son peuple. La Saint-Barthélemy me semble l'effet d'une insurrection populaire qui ne pouvait être prévue, et qui fut improvisée. Il est difficile de déterminer quelle part le roi prit au massacre ; s'il n'approuva pas, il est certain qu'il laissa faire. Après deux jours de meurtres et de violences, il désavoua tout et voulut arrêter le carnage. Mais on avait déchaîné les fureurs du peuple, et il ne s'apaise point pour un peu de sang. Il lui fallut plus de soixante mille victimes. Le monarque fut obligé de se laisser entraîner au torrent qui le dominait.

La puissance de la foule porte Mérimée à chercher dans les mœurs du temps la cause du carnage. C'est pourquoi il prend le parti *romanesque* d'inscrire au cœur de l'action des personnages anonymes plutôt que des noms illustres, et revendique l'anecdote où peut se trouver « une peinture vraie des mœurs et des caractères à une époque donnée ».

En se désignant comme « faiseur de contes » et amateur de couleur locale, Mérimée se définit comme romancier, à la façon de Balzac déclarant que le talent romanesque éclate « dans la peinture des causes qui engendrent les faits, dans les mystères du cœur humain dont les mouvements sont négligés par les historiens » (*Lettres sur la littérature*). Cette tendance s'exprimait dès le *xvi*^e siècle, dans les discours relatifs à l'art de l'épopée et du roman, mais elle trouve une légitimité renouvelée au lendemain de 1789. Comme l'écrivait Hugo dans *William Shakespeare* et dans la préface de *Cromwell*, l'Histoire devient en quelque sorte « démocratique » : elle ne s'attache plus seulement aux grands hommes mais va chercher les plus humbles au fond de leurs vallées. Mérimée n'affiche donc de modestie, en matière historique, que pour mieux définir le champ de son exercice, d'où le célèbre chapitre VIII, « Dialogue entre le lecteur et l'auteur », où il prend position contre Vigny. Dans ses *Réflexions sur la vérité en art*, qui accompagnaient en 1829 la quatrième édition de *Cinq-Mars*, l'inventeur français du roman historique avait affirmé son refus de copier Walter Scott, soit d'« imiter les étrangers qui, dans leurs tableaux, montrent à peine à l'horizon les hommes dominants de leur histoire » : « Je plaçai les nôtres sur le devant de la scène, je les fis principaux acteurs de cette tragédie. » Le chapitre VIII de la *Chronique* développe précisément l'idée que Mérimée se forme d'un « faiseur de contes » qui rendrait sensible l'esprit d'un temps. Dès lors, l'attention doit se concentrer sur Mergy et il importe peu que le lecteur ne trouve pas dans le roman ce qu'il y était venu chercher. Mérimée lui offre « l'anecdote » et ce qu'il appelait, dans l'avertissement à la deuxième édition de *La Guzla*, « la couleur locale » : « Vers l'an de grâce 1827, j'étais romantique. Nous disions aux classiques : "Vos Grecs ne sont point des Grecs, vos Romains ne sont point des Romains ; vous ne savez pas donner à vos compositions la couleur locale. Point de salut sans la couleur locale." Nous entendions par « couleur locale » ce qu'au *xvii*^e siècle on appelait les mœurs ; mais nous étions très fiers de notre mot, et nous pensions avoir imaginé le mot et la chose », ce qui fait écho à la préface de *Cromwell*.

Seule la saisie des mœurs permet de comprendre la Saint-Barthélemy. Si le terme de *mœurs* était en faveur au XVII^e siècle, le « roman de mœurs » s'instaure comme genre au XIX^e siècle, dans la continuité d'une certaine idée du roman historique elle-même déterminée par la nécessité de comprendre la Terreur et de « fermer l'abîme des révolutions ». Chez Balzac se prolonge la réflexion sur le roman engagée par Mérimée dans la *Chronique* : dans *Sur Catherine de Médicis* puis dans *Illusions perdues*, où il prête à Lucien la réalisation d'un roman, *L'Archer de Charles IX*, relatif encore aux guerres de religion – cette fois, à la conjuration d'Amboise.

Composer « une histoire de France pittoresque », au moins la rêver, revient toujours à méditer les leçons ambiguës de 1793 et constitue le préliminaire obligé de la considérable entreprise qui s'ensuit : créer le « roman de mœurs contemporaines ». Animée par la nostalgie d'un héroïsme défunt, tendue entre l'anecdote et l'Histoire, déterminée par la nécessité de comprendre le déchaînement des foules, travaillée par de riches contradictions, la *Chronique du règne de Charles IX* est un jalon essentiel sur le chemin qui y conduit.



Gravure représentant l'altercation dans l'auberge de Nicette à l'acte I.
Archives Leduc.

Engraving depicting the altercation in Nicette's inn in Act One.
Leduc Archives.