

Aux sources du personnage de Norma

Damien Colas

À la mémoire d'Ingeborg Güssow (1945-2015)
avec la plus grande affection

Créée au Théâtre de l'Odéon le 26 avril 1831, avec Mademoiselle George dans le rôle-titre, la tragédie *Norma, ou L'infanticide* constitue le sixième d'une série de portraits féminins qu'Alexandre Soumet porta sur scène. L'auteur s'était fait connaître en 1822 avec *Chytemmestre*, puis avait donné *Cléopâtre* en 1824, *Jeanne d'Arc* en 1825, *Émilie* en 1827 et *Élisabeth de France* en 1828.¹ Ces cinq figures, appartenant à l'histoire ou à la mythologie, étaient connues du public : les deux premières renvoyaient à l'Antiquité classique, à une époque où Soumet passait pour l'un des premiers représentants du mouvement romantique ; les trois dernières témoignaient de son intérêt pour Schiller et Walter Scott, alors qu'on ne voyait plus en lui qu'un auteur classique sur le déclin.² Norma était en revanche un personnage de fiction. On crut y reconnaître l'histoire de la magicienne Médée, transposée en Gaule, aussi bien que celle de Velléda, rendue célèbre par *Les martyrs* de Chateaubriand (1809).³ Or Soumet se défendait d'avoir imité Médée.⁴ Ce modèle, qui s'impose pourtant au lecteur d'aujourd'hui, en

¹ *Chytemmestre* fut créée à la Comédie-Française le 7 novembre 1822, deux jours avant la création de *Saül*, au Théâtre de l'Odéon, alors appelé « second Théâtre-Français ». Les créations successives eurent lieu les 2 juillet 1824 (*Cléopâtre*, Odéon), 14 mars 1825 (*Jeanne d'Arc*, Odéon), 1^{er} septembre 1827 (*Émilie*, Comédie-Française), 2 mai 1828 (*Élisabeth de France*, Comédie-Française). À cette galerie s'ajoute *Jane Grey*, tragédie en cinq actes écrite en collaboration avec Gabrielle d'Altenheim, fille d'Alexandre Soumet, représentée pour la première fois le 30 mars 1844 à l'Odéon.

² « Émilie » n'est autre que le prénom latinisé d'Amy Robsart (1532-1560), femme de Robert Dudley, favori de la reine Élisabeth I^{re} d'Angleterre. Le personnage est tiré du roman *Kenilworth* de Walter Scott (1821) d'après lequel Soumet proposa à Victor Hugo, en janvier 1822, d'écrire une pièce en collaboration avec lui. Soumet y renonça alors que la pièce n'était pas encore terminée et préféra terminer seul son projet. À la création de son *Émilie* à la Comédie-Française, avec M^{lle} Mars dans le rôle principal, devait répondre celle d'*Amy Robsart* le 13 février 1828, au théâtre de l'Odéon, que Victor Hugo fit représenter sous le nom de son beau-frère Paul Foucher. Voir PAUL et VICTOR GLACHANT, *Un laboratoire dramaturgique. Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo*, vol. II, Paris, Hachette, 1903, pp. 46-47. Quant à l'« Élisabeth de France », il s'agit de la reine Isabelle de Valois (1546-1568), la pièce de Soumet étant inspirée du *Don Carlos* de Schiller.

³ Ce modèle est cité par Soumet lui-même à la scène 5 de l'acte V de la tragédie (ALEXANDRE SOUMET, *Norma, ou L'infanticide*, Paris, Barba, 1831, p. 84). Voir ANNA BEFFORT, *Alexandre Soumet, sa vie et ses œuvres*, Luxembourg, Belfort, 1906, pp. 74-75 ; DAVID R.B. KIMBELL, « Bellini's *Norma* (Milan 1831) », in *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 514-532 : 514-515 ; ID., « Medea – Velleda – Norma: Romani's sources », in VINCENZO BELLINI, *Norma*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 16-28 ; MARA LACCHÈ, *Norma ou la fascination pour l'univers mystérieux des druides. La reviviscence des légendes gauloises dans l'imaginaire créatif en France au début du XIX^e siècle*, in *Vincenzo Bellini et la France. Histoire, création et réception de l'œuvre*, ed. Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla et Giuseppe Montemagno, Lucca, LIM, 2007, pp. 681-716 : 707-713 ; FRANÇOIS LÉVY, *Sublime conjugal et merveilleux chrétien : un itinéraire des Martyrs à l'opéra*, « Bulletin de la Société Chateaubriand », 52, 2009, pp. 117-126.

⁴ Dans le propos liminaire à la réédition de *Norma* dans son théâtre complet (ALEXANDRE SOUMET, *Œuvres. Théâtre*, Paris, Comptoir des imprimeurs unis, 1845, p. [175]), l'auteur plaça cette réfutation : « La critique

cacherait-il d'autres, que nous ayons perdus de vue ? L'étude présente se propose d'examiner la diversité des sources du personnage de Norma et la façon dont les différentes facettes de ce personnage composite reflètent les préoccupations poétiques de l'auteur, partagé entre plusieurs courants littéraires de son époque.

1. Pharamond (1825) et la question de la tragédie nationale

Soumet s'était déjà confronté, six ans avant *Norma*, à la thématique gauloise. Le 10 juin 1825 avait eu lieu à l'Académie royale de musique la première représentation de *Pharamond*, à l'occasion du retour du roi Charles X à Paris après son couronnement à Reims.⁵ Cet opéra, qui met en scène le mythique fondateur de la dynastie mérovingienne, est une œuvre collégiale pour laquelle « trois paroliers et trois musiciens m[ir]ent la main à la pâte et fourni[r]ent une croûte mémorable en trois actes ».⁶ Les librettistes et compositeurs travaillèrent en trois groupes : l'acte I fut confié à Ancelot et Boieldieu, le second à Guiraud et Berton, le troisième à Soumet et Kreutzer.⁷ De telles collaborations n'avaient rien d'inhabituel à l'époque,⁸ surtout pour les œuvres de circonstance, véritables fardeaux auxquels ne pouvaient guère se soustraire les écrivains et musiciens distingués par une position officielle, auxquels revenait en priorité l'« injurieux honneur d'avoir à badigeonner de la musique officielle faite pour s'allumer et s'éteindre avec les lampions du 25 août ».⁹ Le nom d'Alexandre Soumet n'a donc pas de quoi surprendre : aussi bien *Pharamond* que *Le siège de Corinthe*, en 1826, peuvent être considérés comme des commandes d'État consécutives à l'élection de l'écrivain à l'Académie française le 29 juillet 1824. Autour de lui figurent ceux d'Alexandre Guiraud et de Jacques-François Ancelot. Ce regroupement n'est pas fortuit : les trois auteurs appartenaient au cénacle de la

a reproché à *Norma* de ressembler à *Médée*. Je n'ai qu'une seule réponse à faire. – *Norma* ressemble à *Médée*, comme *Hamlet* ressemble à *Oreste*, comme *le roi Léar* ressemble à *Œdipe* ». Voir ALBERT LE ROY, *L'aube du théâtre romantique*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1904, p. 128.

⁵ L'entrée du roi dans Paris avait eu lieu le 6 juin. Le 7 juin, les théâtres de la capitale avaient donné des représentations gratuites. Parmi les pièces de circonstance figure *Il viaggio a Reims* de Rossini, sur livret de Balocchi, qui fut représenté au Théâtre-Italien. Voir DAMIEN COLAS, *Le opere di circostanza per l'incoronazione di Carlo X di Francia*, dans *Il viaggio a Reims*, vol. 1, Pesaro, Fondazione Rossini, 2011 («I libretti di Rossini», 16), pp. xv-cll.

⁶ CASTIL-BLAZE [François Henri Joseph Blaze], *L'académie impériale de musique. Histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre de 1645 à 1855*, vol. II, Paris, Castil-Blaze, 1855, p. 190.

⁷ CHARLES-LOUIS LESUR, *Annuaire historique universel pour 1825*, Paris, Thoissier-Desplaces, 1826, p. 215.

⁸ En témoigne par exemple l'opéra-comique *La marquise de Brinvilliers* (1831), sur un livret de Scribe et Castil-Blaze, mis en musique par Hérold, Auber, Berton, Boieldieu, Carafa, Cherubini et Paer.

⁹ BENOÎT JOUVIN, *Hérold. Sa vie et ses œuvres*, Paris, Heugel, 1868, p. 71. Dans son *Théâtre moderne. Cours de littérature dramatique* (Paris, Allardin, 1836, p. 45), Auguste Delaforest ajoutait : « Une pièce de circonstance est assurément une œuvre fugitive destinée à quelques représentations quand elle est bonne, et condamnée, dans tous les cas, à un prompt et éternel oubli. Il est donc difficile d'espérer qu'un homme d'un véritable talent soumette ses inspirations à un travail de ce genre ».

rue Saint-Florentin, avaient publié dans les *Tablettes romantiques* de 1822 et collaboré à la revue de « La muse française ». ¹⁰ Ils appartiennent à cette génération d'écrivains qui furent regardés comme les premiers chefs de file du mouvement romantique avant d'être considérés comme néo-classiques par la génération suivante, celle de Hugo et de Lamartine. ¹¹ En 1825, toutefois, le choix de ces auteurs, encore jeunes et naguère considérés comme novateurs, au détriment d'auteurs classiques consacrés, mérite d'être noté : ou l'administration de l'Académie royale de musique faisait preuve de modernisme, ou elle comptait dompter les rebelles en les chargeant de l'hommage au souverain.

De toutes les œuvres de circonstance, *Pharamond* retint la plus grande attention, et cela malgré une musique indigente. ¹² Certains critiques allèrent jusqu'à prédire qu'elle serait la seule à passer à la postérité. ¹³ La scène finale stupéfia le public :

Ce qui couronnait magnifiquement *Pharamond*, c'était l'effet de décoration qui suivait l'élévation du chef frank sur le pavois. À travers les airs, dans une sorte de nuage, on voyait successivement apparaître l'histoire monarchique de la France, représentée par les principaux rois, et finissant par la resplendissante figure de Henri IV. ¹⁴

Ciceri, le chef de l'atelier de peinture de l'Académie, avait employé la technique du diorama pour l'apparition de la galerie des rois qui fit sensation. ¹⁵ On retrouve ainsi dans *Pharamond*

¹⁰ « La muse française » cessa d'être publiée en 1824. D'après René Bray, Alexandre Soumet, alors candidat à la succession d'Étienne Aignan au fauteuil 27 de l'Académie française, aurait cédé à la pression de cette dernière qui souhaitait la liquidation de la revue. De cette époque date la séparation entre Soumet et la seconde génération romantique (RENÉ BRAY, *Chronologie du romantisme [1804-1830]*, Paris, Boivin, 1932, pp. 113-117). Voir également IRVING S. STONE, *La fin de la "Muse française"*, « Revue d'histoire littéraire de la France », xxxvi/2, 1929, pp. 270-277. Pour l'étude des cénacles du XIX^e siècle, voir ANTHONY GLINOER et VINCENT LAISNEY, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013. Sur le théâtre de Soumet et la tradition classique, voir MAURIZIO MELAI, *Les derniers feux de la tragédie classique en France. Le genre tragique en France sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, sous presse. Je remercie cet auteur de m'avoir donné accès à son livre avant parution.

¹¹ RENÉ BRAY, *Chronologie du romantisme* cit., p. 77 : « Ancelot, Guiraud, Soumet, romantiques de 1822, classiques de 1825 ».

¹² « La lorgnette », 12 juin 1825, p. 2 : « MM. Boieldieu, Berton et Kreutzer ont écrit des notes froidement exactes... C'est à regret que nous ferons entendre des vérités désobligeantes à ces grands compositeurs ; il n'y a rien, absolument rien dans leur partition ; ni couleur locale, ni inspiration, ni énergie, ni grâce ; tout est pâle, décoloré, sans vie ».

¹³ CHARLES-LOUIS LESUR, *Annuaire historique universel* cit., p. 215 : « on peut appeler cet opéra *la pièce du sacre*. C'est la seule qui ait laissé des souvenirs, qui ait été digne de son objet » ; *ivi*, pp. 280-381 [recte 281] : « De toutes les pièces faites pour célébrer l'époque du sacre, celle de l'Académie royale de musique, *Pharamond* (donné le 10 juin) a laissé quelque trace dans l'histoire des beaux-arts, par le mérite des détails du poème, par quelques morceaux de musique, mais surtout par la richesse des décorations et la hardiesse des machines dans la belle scène de la vision. Il a rappelé les pompes théâtrales de Versailles dans le grand siècle ».

¹⁴ THÉODORE-CÉSAR MURET, *L'histoire par le théâtre. 1789-1851*, vol. II, *La restauration*, Paris, Amyot, 1865, p. 248.

¹⁵ *Théâtres. Académie royale de musique. 1^{re} représentation de Pharamond, opéra en 3 actes* [...], « Revue encyclopédique », xxvi, 1825, p. 928 : « Orovèze tombe aux pieds de Pharamond, et l'on célèbre l'union des deux peuples et le mariage des deux jeunes amans. Au milieu de cette cérémonie apparaît tout à coup le génie de la France ;

la tradition des tragédies en musique du XVIII^e siècle, où la dilatation de la dernière scène de chaque acte permet l'introduction de divertissements, parmi lesquels figurent plusieurs ballets. Mais au lieu de provoquer une rupture dans le déroulement de l'action, la scène finale propose ici un tableau vivant à caractère rituel et symbolique, ce qui fait de *Pharamond* l'un des jalons dans la formation du genre du grand opéra historique de l'école française.

À côté du finale spectaculaire de l'acte III, une autre scène capitale de l'œuvre est la prophétie de Phédora (I, 8), dans laquelle l'allusion à la Révolution et à la restauration des Bourbons fournit l'occasion de rendre hommage au nouveau souverain :¹⁶

Mais que vois-je ? à mes yeux quel nuage sanglant
De funèbres vapeurs tout-à-coup l'environne ?
Belle France, tu perds ta brillante couronne,
Et l'univers te combat en tremblant !

Séchons nos pleurs : si durant la tempête,
Le noble lys sous les vents s'est courbé ;
Il a fléchi, mais il n'est point tombé :
L'orage fuit, il relève la tête !
Comme le lys penchant vers le tombeau,
France, ta tête un moment s'est baissée...
Mais tu renais ! de ta gloire éclipsée
Un fils des rois rallume le flambeau !

Il y a donc, en toute rigueur, deux scènes de vision dans l'œuvre : tout d'abord la prophétie de Phédora, à la fin de l'acte I, qui donne lieu au débordement poétique de l'hypotypose, puis la réalisation concrète, par la scénographie, de cette vision à la fin de l'acte III.

Nombreuses sont les réminiscences de *Pharamond* dans *Norma*. À l'évidence, l'œuvre de circonstance était la source la plus proche vers laquelle Soumet put se tourner lorsqu'il s'attela à sa tragédie gauloise. Au début de l'action de *Pharamond* (scène I, 2), la prêtresse gauloise Phédora, tourmentée par son secret, le révèle à sa confidente Isule. Dans sa romance, « Un jour, le front couronné de verveine », elle avoue qu'elle est tombée amoureuse de l'étranger Clodion, fils de Pharamond, roi des Francs.¹⁷ Dans le duo qui suit, « Oh ciel ! qu'ai-je entendu ? », on apprend que Phédora est celle « qui guide » et qu'elle est la fille

à sa voix, le ciel s'ouvre et laisse voir, avec tous leurs attributs, les rois les plus illustres de la monarchie française, au-dessus desquels s'élève la figure de Henri IV. Cette apparition est d'un effet magique ; elle est due au pinceau de M. Cicéri ».

¹⁶ L'allusion est inhérente à l'exercice de style que constitue l'œuvre de circonstance. Dans le cas des festivités parisiennes pour le retour de Charles X après son couronnement, le vicomte de La Rochefoucauld avait exprimé le vœu que « les poètes s'attachent à rappeler, dans les sujets qu'ils traiteront, les grandes actions et les vertus de nos rois, et les faits qui ont honoré les hommes illustres de la France » (*Annales de la littérature et des arts*, Paris, Bureau des annales, XVIII, 1824, pp. 397-400). Voir BENJAMIN WALTON, *Rossini in Restoration Paris. The Sound of Modern Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 78.

¹⁷ Clodion le chevelu (ca 390-ca 450), premier roi mérovingien, attesté dans l'*Historia Francorum* de Grégoire de Tours.

d'Orovèze, le chef des druides. Le dilemme de Phédora est le même que celui de Norma : à une situation sentimentale tragique, puisque les deux amants appartiennent à deux clans opposés, s'ajoutent les impératifs de la fonction. Comme la loi gauloise interdit l'union avec un étranger, Phédora et Clodion doivent se dire adieu, elle pour se retirer dans la forêt sacrée, lui pour partir en guerre contre l'occupant romain, ennemi commun des Gaulois et des Francs.

Après les scènes 1, 5 à 7, où figurent sur scène les soldats gaulois et francs, reparait Phédora qui porte à son père le gui sacré. Phédora doit alors parler au peuple (1, 8) :

PHÉDORA

Écoutez ! c'est un dieu qui m'agite et m'inspire !
Et des temps devant moi le voile se déchire.

Deux peuples sont unis ! Un nouveau jour a lui !
Je vois du sang romain la Gaule fécondée.
De nos champs consolés l'aigle oppresseur a fui !
La terre admire et la France est fondée !

Oui, je la vois cette France immortelle,
Un casque au front, des palmes dans la main,
Elle a paru ! le colosse romain
En frémissant est tombé devant elle [...].

Cette scène, qui constitue le finale de l'acte 1, possède une théâtralité intrinsèque : Phédora, hors de son état normal, se trouve au milieu d'une foule stupéfaite qui est témoin de son « délire » et n'ose pas intervenir puisque « c'est un dieu qui l'inspire ». C'est d'ailleurs bien parce qu'elle est habitée par l'inspiration divine, l'« enthousiasme » de Bettinelli, que Phédora peut rompre la bienséance et se donner en spectacle, à la manière des poétesses improvisatrices.¹⁸ Tous les ingrédients dramaturgiques de ce qui constituera, quelques années plus tard, la typique scène de folie des opéras de Donizetti sont ici en place.

Le récit prophétique est structuré en trois temps : à une première image glorieuse succèdent le « nuage sanglant » et les « funèbres vapeurs », et finalement le récit se conclut par l'image de la renaissance de la France. C'est le même procédé, simplifié, qui est repris par Soumet pour la vision de Hiéros dans *Le siège de Corinthe* (1826, scène III, 6) :

¹⁸ SAVERIO BETTINELLI, *Dell'entusiasmo delle belle arti*, Milano, Galeazzi, 1769. Ce comportement histrionique étranger à la bienséance n'est acceptable que dans la mesure où il justifie l'allusion historique nécessaire pour l'œuvre de circonstance. Pour cette même raison, on trouve également des strophes d'improvisation dans le *Viaggio a Reims* de Balocchi et Rossini, la seconde strophe de la première improvisation de Corinna étant consacrée au thème de la Guerre d'indépendance de la Grèce (« Contro i fedeli ancora », voir DAMIEN COLAS, *Le opere di circostanza* cit., p. CXXX). Sur les improvisatrices italiennes, voir également MELINA ESSE, *Encountering the improvvisatrice in Italian Opera*, « Journal of the Americal Musicological Society », LXVI/3, 2013, pp. 709-770.

HIÉROS

(après avoir touché les drapeaux)

PROPHÉTIE

Marchons ; mais, ô transports ! ô prophétique ivresse !
 Dieu lui-même commande à mes sens agités ;
 Il dévoile à mes yeux l'avenir de la Grèce :
 Avant de mourir, écoutez.

CHŒUR GÉNÉRAL

Dieu ; dévoile à ses yeux l'avenir de la Grèce,
 Écoutez ! Écoutez !

HIÉROS

Quel nuage sanglant a voilé ce rivage !
 Tout un peuple s'endort du sommeil du trépas ;
 Je vois peser sur lui cinq siècles d'esclavage,
 Et le bruit de ses fers ne le réveille pas !

CHŒUR GÉNÉRAL

Et le bruit de ses fers ne le réveille pas !
 Hélas ! Hélas !

HIÉROS

Il se réveille enfin ; peuples, séchez vos larmes.

La première image, glorieuse, est absente et la vision de Hiéros se concentre sur l'opposition entre l'infortune de la Grèce et son avenir meilleur. Dans les deux cas, la forme est dictée par le fond : l'épisode tragique est une allusion aux malheurs récents ou présents – la Révolution pour la France, l'occupation ottomane pour la Grèce – ce qui permet, dans la strophe finale, de prédire un avenir meilleur – pour le règne de Charles x et pour la victoire de la Grèce dans sa guerre de libération.

Cette scène de genre fait l'objet d'un développement considérable dans *Norma*. Clou de spectacle, la vision de la prêtresse (IV, 3) se présente comme un morceau de théâtre dans le théâtre puisque Norma ment aux Gaulois en prétendant leur livrer la parole divine. L'illusion est accentuée par la scénographie et par le recours à la musique :

(Tout le fond du théâtre s'illumine et laisse voir les prodiges de la forêt sacrée)

NORMA

Voyez luire, Gaulois, la flamme vengeresse !
 Entendez-vous ces cris ?

SÉGESTE

Meure un peuple odieux !...

NORMA

Sur mon front pâlisant de la terreur des dieux,

Voyez-vous s'agiter le rameau prophétique ?

SÉGESTE

Prêtresse d'Irminsul, monte à l'autel antique ;
Fais parler son oracle, et dans ces bois sacrés
Nos harpes soutiendront tes accords inspirés !

(*La symphonie se fait entendre et Norma monte sur la pierre druidique. Les prodiges de la forêt sacrée recommencent*)

Soumet comme ici une double entorse à la tradition classique. Il se rapproche en premier lieu de la poétique de l'opéra, puisque la déclamation alternant avec l'orchestre entre dans la catégorie du mélodrame, entendu au sens musicologique du terme.¹⁹ Les « prodiges de la forêt sacrée » sont encore une réminiscence directe de *Pharamond*, puisqu'ils apparaissent à la scène 3 de l'acte III, lorsqu'Orovèze, en présence des guerriers et des druides, invoque Irminsul. La source commune, pour *Pharamond* et *Norma*, de ces « prodiges de flamme » sera examinée plus avant. Le dramaturge renoue ensuite avec les stances, bannies de la tragédie classique : l'alternance d'octosyllabes et d'alexandrins renvoie au précédent prestigieux des stances du *Cid*.²⁰ La fausse prophétie de Norma reprend le modèle bipartite de la vision d'Hiéros, et non celui tripartite de celle de Phédora. La prophétie proprement dite apparaît dans la seconde section de la scène, « France, France ! c'est toi, j'ai dû te reconnaître ». ²¹ Or le thème de la tragédie ne reposant plus, comme en 1825, sur l'allusion historique et le compliment au roi, cette vision sur l'avenir de la France recouvre un caractère artificiel. L'accent de la scène tombe au contraire sur la première section, « Oui, les dieux à votre esclavage », consacrée à la peinture des malheurs de la Gaule occupée et à un appel au soulèvement des guerriers gaulois. De par son caractère allocutoire, on peut la considérer comme une harangue politique dans la tradition des tragédies chorales, comme le *Jules César* de Shakespeare (1623), genre vers lequel Voltaire s'était tourné au début de sa carrière et qui fut remis à la mode par Schiller au début du XIX^e siècle.²²

¹⁹ JACQUES TRUCHET, *La tragédie classique en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, en particulier la section intitulée *Aux confins de l'opéra*, pp. 143-157.

²⁰ PIERRE CORNEILLE, *Le Cid*, tragi-comédie en 5 actes (Paris, Courbé, 1637), I, 7 : « Percé jusques au fond du cœur ». À leur propos, Voltaire écrit : « On mettait alors des stances dans la plupart des tragédies, et on en avait dans *Médée* : on les a bannies du théâtre ; on a pensé que les personnages qui parlent en vers d'une mesure déterminée ne devaient jamais changer cette mesure, parce que, s'ils s'expliquaient en prose, ils devraient toujours continuer à parler en prose. Or, les vers de six pieds étant substitués à la prose, le personnage ne doit pas s'écarter de ce langage convenu. Les stances donnent trop l'idée que c'est le poète qui parle. Cela n'empêche pas que ces stances du *Cid* ne soient fort belles, et ne soient encore écoutées avec beaucoup de plaisir » (VOLTAIRE [François Marie Arouet], *Commentaires sur le théâtre de Pierre Corneille et autres morceaux intéressants*, [Genève], s.e., 1764, p. 76).

²¹ L'emploi du passé composé « j'ai dû » à valeur conditionnelle (« j'aurais dû ») est un latinisme courant dans la langue classique, mais d'un usage déjà ancien en 1831. Sur la question de l'imparfait latin, voir SYLVIE MELLET, *L'imparfait de l'indicatif en latin classique. Temps, aspect, modalité*, Paris, Peeters, 1988.

²² VOLTAIRE, *Œdipe*, tragédie en cinq actes, représentée pour la première fois le 18 novembre 1718 à la Comédie-Française. La publication (Paris, Ribou, 1719) est suivie de plusieurs lettres, dont une « Dissertation sur les chœurs » (pp. 128-131). *Die Braut von Messina* de Friedrich Schiller, représentée pour la première fois le 19

Si la vision de Phédora (I, 8) anticipait l'apparition finale de la galerie des rois de France (III, 11), un même passage du mode diégétique à la réalisation mimétique s'observe dans *Norma*, si ce n'est que cette fois la vision de Norma est traitée de façon mimétique et est accompagnée de la représentation des « prodiges de la forêt sacrée ». Le don de divination de Norma est mentionné par Pollion dès le début de la pièce (I, 1)²³ et la scène de vision est annoncée par le dialogue entre Norma et Adalgise (I, 5) où ce pouvoir est thématiquement par la prêtresse elle-même :

NORMA

Je sais tout, j'ai tout vu,
J'ai senti... cru sentir tout ce que j'ai prévu.
Pensez-vous donc, enfant, quand le ciel nous éclaire,
Que notre âme, insensible aux destins de la terre,
Comme un miroir glacé réfléchit l'avenir ?
Elle a sa part des maux qu'elle veut prévenir.
Cette âme, tout entière au sort qui la domine,
Traverse activement les faits qu'elle devine,
S'empare du malheur, pour mieux le retracer,
Et palpite du crime, avant de l'annoncer.
C'est aux fibres du cœur, qu'est l'accent du prophète :
C'est là que sont les dieux, là qu'on les interprète.

La scène de vision, du même type que celles de *Pharamond* et du *Siège de Corinthe*, est présentée dans *Norma* sans connotation politique ni nationaliste. Elle participe au portrait de l'étrangeté de l'héroïne et prépare le spectateur à la folie du personnage à l'acte V. Chez Romani, qui n'a pas conservé la matière du dernier acte de Soumet, le thème de la divination n'a guère lieu d'être et il ne subsiste donc qu'à l'état de vestige, dans la façon dont la « veggente Norma » se présente (I, 4).²⁴

L'acte II de *Pharamond* est construit autour des deux figures tutélaires opposées d'Orovèze et de Pharamond et aborde la question de la parenté entre Francs et Gaulois qui servira de base à la réconciliation des deux peuples unis contre l'envahisseur romain, objet du finale de l'acte II (II, 7). « Francs et Gaulois se donnent la main » et Orovèze ouvre la cérémonie en invitant les bardes à chanter, auxquels ne tardera pas à répondre le chœur des scaldes :

OROVÈZE (*aux bardes*)

Commencez maintenant, sublimes interprètes ;
Vos harpes d'or sont-elles prêtes ?
C'est à vous de donner le signal de nos jeux.

mars 1803 au Weimarer Hoftheater, est qualifiée de *Trauerspiel mit Chören*. La publication (Tübingen, Cotta, 1803) contient la préface *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* (pp. III-XIV). La traduction française de Brugière de Barante parut en 1821 chez Ladvocat.

²³ « Ne prétend-elle pas guider les éléments, | Gouverner l'avenir, prévoir ses mouvemens ? ».

²⁴ Norma : « Io ne' volumi arcani | leggo del cielo [...] ».

PHARAMOND (*aux scaldes*)
Scaldes, préparez-vous ; qu'en ce moment suprême
La mémoire du brave inspire vos accens.

L'union des deux peuples est momentanément interrompue par l'arrivée de Phédora et l'aveu public de son amour pour Clodion, au moment où elle doit être consacrée à Irminsul. Alors qu'un combat singulier, entre Clodion et Théomir, est décidé, survient la nouvelle d'une attaque imminente des Romains. Les Gaulois et les Francs se réconcilient pour partir en guerre ensemble contre leur ennemi commun.

La dérivation de *Pharamond* à *Norma* n'est pas directe, car le finale de l'acte II de *Pharamond* est une scène complexe qui comprend plusieurs éléments qui seront repris et agencés autrement. Le double chœur rappelle celui du finale I de *La donna del lago*²⁵ et indique, au-delà de Walter Scott et *The lady of the lake* (1810), la permanence de l'influence de la poésie ossianique.²⁶ En revanche, le procédé stylistique d'appel au combat, avec stichomythie et gémation,

CLODION ET THÉOMIR
Entends-tu la patrie,
Qui nous crie :
Combattez.

Le combat.

PHARAMOND

Le combat.

LE PEUPLE

Le combat.

OROVÈZE

Arrêtez !

D'épouvantables cris au loin se font entendre,
Un guerrier vient à nous à pas précipités :
C'est Romuald, ô ciel ! que va-t-il nous apprendre !

ROMUALD

Les Romains se sont présentés !

OROVÈZE

Les Romains !

²⁵ Première au Théâtre-Italien de Paris le 7 septembre 1824 (voir JEAN MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831*, vol. v, Lyon, Symétrie, 2008, pp. 633 sqq.).

²⁶ La première traduction française de *La dame du lac*, par Élisabeth Le Bon, parut en 1813. Le roman fit l'objet de plusieurs nouvelles traductions dans les années 1820.

PHARAMOND

Les Romains !

ROMUALD

Déjà de tous côtés,
Leurs légions nous investissent :
D'un combat formidable ils dressent les apprêts ;
Et la flamme en leurs mains menace nos forêts.²⁷

est repris tel quel dans *Norma* lors de l'appel au combat lancé par Orovèze suite à la prophétie de Norma (IV, 3) :

(Tous les Gaulois frappent leurs boucliers.)

NORMA

Aux armes !

OROVÈZE

Jurons d'exterminer ces Romains odieux ;
Toujours leur sang versé fut agréable aux dieux ;
Mais pour mieux consacrer les sermens de la haine,
Jetons-leur à ces dieux une victime humaine.
Norma, viens à l'autel, d'un bras ensanglanté,
Leur payer la rançon de notre liberté :
Nous relevons la Gaule au bord du précipice.
Par la mort d'un captif rends Irminsul propice.

SÉGESTE

Du sang !

PREMIER GROUPE [DE GAULOIS]

Du sang !

DEUXIÈME GROUPE

Du sang !

OROVÈZE

Remplis ce vœu sacré.

Ce procédé d'écriture chorale, qui mérite d'être remarqué dans une tragédie, trouve son modèle dans le genre de l'opéra. Il est intéressant de remarquer qu'il se retrouve dans le livret de Romani, non plus utilisé dans l'alternance de deux chœurs, mais comme simple procédé poétique d'anaphore dans le chœur « Guerra, guerra! » (II, 7) :

²⁷ Dans cet extrait, comme dans les extraits suivants, c'est moi qui mets en évidence la gémiation par les caractères italiques.

Guerra, guerra! Le galliche selve
quante han querce producon guerrier:
qual sul gregge fameliche belve,
sui romani van essi a cader!
Sangue, sangue! Le galliche scuri
fino al tronco bagnate ne son!
Sovra i flutti dei Ligeri impuri
ei gorgoglia con funebre suon!
Strage, strage, sterminio, vendetta!
Già comincia, si compie, s'affretta.
Come biade da falci mietute
son di Roma le schiere cadute!

Il est également intéressant de noter que le rayon de soleil sur lequel apparaît Irminsul, à la fin de ce chœur (« A mirare il trionfo dei figli | viene il dio sopra un raggio di sol », avec une modulation soudaine en *la* majeur et le retour de la harpe) rappelle la didascalie « On entend tout-à-coup une harmonie céleste qui indique la présence du Génie » à la fin de l'acte II de *Pharamond*, alors que cette apparition divine n'est pas présente dans la tragédie de *Norma*.

Au cœur du finale II de *Pharamond* se trouve enfin l'aveu public de Phédora, « Oui, les vœux de mon cœur sont tous à Clodion », moment de consternation qui déclenche le quintette « Dieu, que ma fille outrage ! ». Il s'agit là assurément d'une construction à l'italienne, ce dont témoigne d'ailleurs le barbarisme *quintetti* indiqué sur le livret pour cet ensemble, puisqu'on reconnaît la succession d'un moment de scandale (fin du *tempo di attacco*) et le début d'un ensemble de consternation (*quadro di stupore*, mis en musique par un *largo concertato*). Le thème de la druidesse infidèle à ses vœux apparaît dès les premières pièces de théâtre consacrées à l'univers des druides, au XVIII^e siècle, et il figure ici comme image obligée dans cette tradition, même s'il ne joue qu'un rôle secondaire dans la trame de *Pharamond*, où l'accent est mis au contraire sur l'union des Gaulois et des Francs, et non sur l'ancienne religion des druides. Il redevient central dans *Norma*, et c'est la raison pour laquelle la confession publique de la druidesse est déplacée vers la fin de l'action, à la scène 5 de l'acte IV. Chez Romani, qui s'éloigne de la tragédie de Soumet à l'acte V, cette confession est reportée encore davantage pour former le dernier revirement de l'action, au finale II de l'opéra.

Au sein de la production théâtrale de Soumet, *Pharamond* et *Norma* forment un sous-groupe à thématique gauloise qu'il convient d'envisager à l'intérieur du corpus des pièces gallo-franques qui virent le jour dans les premières décennies du XIX^e siècle. Le 14 nivôse de l'an XI (4 janvier 1803), Népomucène Lemerrier fait représenter *Isule et Orovèse* à la Comédie-Française – du moins les deux premiers actes.²⁸ La tragédie *Les druides* de Vêrand est publiée en 1823, et plusieurs pièces sont consacrées aux Francs, plus précisément à Clovis, dans ces mêmes années : une tragédie éponyme de François-Joseph Depuntis (1813), celles de Lemerrier et de Jean Pons Guillaume Viennet (1820), auxquelles il convient d'ajouter *Brunehaut, ou Les successeurs de Clovis* d'Étienne Aignan (1810), *Frédégonde et Brunehaut* de Lemerrier (1821), et enfin *Sigismond de Bourgogne* de Viennet (1825).

²⁸ Lemerrier doit en effet suspendre la représentation à la fin de l'acte II en raison de l'hilarité du public. Voir JULIEN LOUIS GEOFFROY, *Cours de littérature dramatique, ou Recueil par ordre des matières des feuilletons de Geoffroy, précédé d'une notice historique sur sa vie et ses ouvrages*, vol. IV, Paris, Blanchard, 1825², pp. 200-206 : 205.

Les raisons qui ont incité les dramaturges, du Consulat à la Restauration, à construire une tragédie nationale à partir du personnage de Clovis sont aisées à comprendre. Si Pharamond n'était qu'un roi de légende, dont on pouvait dire à peu près ce qu'on voulait,²⁹ Clovis I^{er} était en revanche un personnage historique. Invoquer la mémoire de Clovis, c'était rappeler à la fois l'origine franque et chrétienne de la nation française, ce qui jouait un rôle de premier plan à une époque où, au lendemain de la Révolution, il s'agissait de construire une identité culturelle française sur d'autres bases que celles de la philosophie des Lumières. De la même manière, le thème de la réconciliation entre Gaulois et Francs et de leur fusion en un peuple unifié, que l'on trouve au cœur de *Pharamond*, servait d'exemple idéal quand la réconciliation des différents ordres de l'État, naguère en guerre les uns contre les autres, devenait un enjeu capital pour la création d'une nouvelle nation.

On remarquera toutefois que, si les dramaturges n'hésitaient pas à rappeler aux Français de 1810 et de 1820 leur origine germanique, ils se montraient plus prudents dans la représentation des Gaulois sur scène. C'est dans *Isule et Orovèse* de Lemer cier qu'apparaît le nom d'« Orovèse », calqué sur celui des deux frères Sigovèse et Bellovèse,³⁰ dans lequel apparaît la racine gauloise *uesu-*, « digne de ».³¹ Orovèse y est un druide parjure, épris d'une

²⁹ L'existence de Pharamond fut définitivement remise en question par GODEFROID KURTH (*Histoire poétique des Mérovingiens*, Paris, Picard, 1893) mais, encore en 1823, la *Biographie* de Michaud était incertaine sur le caractère historique du personnage : « Pharamond a été longtemps désigné comme le premier roi de France ; mais on ne sait pas bien où était le siège de son royaume, combien de temps il a régné, le nom de sa femme, le nombre de ses enfants, et même si Clodion, qu'on lui donne pour successeur, était son fils. Malgré l'obscurité qui accompagne les actions de ce prince, on aurait tort de le regarder comme un de ces personnages fabuleux que l'on rencontre souvent aux premières époques de l'histoire des nations, toujours jalouses de reculer leur origine » (LOUIS-GABRIEL MICHAUD, *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, Michaud, 1823, vol. XXXIV, p. 3). En conséquence, comme le notait le baron Grimm, « ce qu'il y a de commode dans le sujet de *Pharamond*, c'est que le poète peut le traiter et l'arranger à sa fantaisie, sans craindre les contradicteurs ; car, comme il n'est pas encore bien sûr qu'il y ait eu un roi Pharamond, ou qu'on ignore du moins tous les événements de son règne, personne n'est en droit de lui disputer ceux qu'il fait servir au nœud de sa pièce » (FRIEDRICH MELCHIOR VON GRIMM, lettre du 15 août 1765, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot*, Paris, Furne, 1829).

³⁰ Sigovèse et Bellovèse étaient les fils du roi celte Ambigatos. Voir TITE-LIVE, *Histoire romaine*, « Première décade », v, 34 : « Voici ce qu'on rapporte du passage des Gaulois en Italie [...] Les dieux assignèrent à Sigovèse la forêt Hercynienne. Bellovèse, un peu mieux traité par le sort, eut sa route marquée pour l'Italie » (TITE-LIVE, *Histoire romaine*, trad. Dureau de Lamalle, Première décade, tome III, Paris, Michaud et Nicolle, 1810, p. 133). Voir également CHARLES ATHANASE WALCKENAER, *Géographie ancienne, historique et comparée des Gaules cisalpine et transalpine*, Paris, Dufart, 1839, p. 76 : « Cependant Tite Live nous dit que les deux frères Sigovèse et Bellovèse tirèrent au sort avant de se mettre en marche, et que le sort donna l'Italie à Bellovèse, et les environs de la forêt d'Hercinie à Sigovèse. D'un autre côté, nous lisons dans César qu'il fut un temps où les Gaulois, plus courageux que les Germains, s'emparèrent des lieux les plus fertiles des environs de la forêt d'Hercinie. » Les graphies « Sigovèse » et « Bellovèse » étaient courantes au XIX^e siècle. On emploie aujourd'hui celles de « Segovesos » et « Bellovesos ».

³¹ XAVIER DELAMARRE, *Dictionnaire de la langue gauloise*, Paris, Errance, 2001, p. 267. « Sigovèse », qui contient la racine *sego-*, signifie ainsi « digne de la victoire ». L'édition Barba de la *Norma* de Soumet adopte majoritairement l'orthographe « Orovèse », même si « Orovèze » – orthographe employée dans *Pharamond* – apparaît à la scène 3 de l'acte IV (pp. 58-61), celle précisément qui renvoie à la vision de Phédora, ce qui semble confirmer que Soumet ait travaillé à partir de l'opéra pour cette scène de la tragédie.

princesse de Germanie que, faute de pouvoir épouser, il condamne à la virginité. Au parjure s'ajoute l'évocation des coutumes barbares des druides gaulois qui, à en croire Lemercier, auraient scandalisé le public :

Ne les ai-je pas entendu condamner en Orovèse la barbarie des superstitions gauloises ? Eh ! en quoi diffèrent-elles de celles des prêtresses de Tauride ? La jeune Iphigénie, dévouée à la mort par son père, échappée au couteau de Calchas, ne va-t-elle pas assassiner son frère sur des autels inondés de sang humain ?³²

Ce regard, dénoncé ici par l'auteur, n'est autre que celui du XVIII^e siècle, qui ne voyait dans le monde gaulois que barbarie, fanatisme et superstition. Dans les années 1760 et 1770, la production littéraire française fut traversée par une étrange « celtomanie », faite autant de fascination que de dégoût pour la civilisation celte. Les thèmes gaulois se multiplièrent au théâtre, comme dans le roman et la satire.³³ Créée à la Comédie-Française le 7 mars 1772, la tragédie *Les druides* d'Antoine Le Blanc de Guillet allait donner le ton. Elle présente une jeune gauloise, Émirène, fille du roi des Carnutes, Indumar, contrainte à devenir druidesse alors qu'elle est éprise du guerrier Clodomir. Selon la coutume, Émirène doit accomplir un sacrifice humain pour être admise dans la caste des druidesses (I, 1) :

ÉMIRÈNE

Sur ces bords la Gaule est assemblée,
Et c'est par l'homicide & le sang d'un mortel,
Répandu par mes mains, coulant sur cet autel,
Que l'on doit consacrer cette affreuse journée ;
Et moi, triste prêtresse, à ce culte enchaînée,
(montrant l'urne sacrée)
Par cette urne effroyable, organe de la mort,
Je dois, sur la victime interroger le sort.

Face à elle s'opposent deux figures de druides : d'un côté le druide Emnon, observateur aveugle et inflexible des coutumes, et de l'autre le grand druide Cyndonax, figure vénérable et porte-voix des sentiments de la nature. L'histoire de la druidesse Émirène et de son amour interdit, laquelle deviendra un *topos* des tragédies gauloises à venir, ne sert en réalité que de toile de fond à l'opposition entre Cyndonax et Emnon. Cyndonax ne cesse de dénoncer le fanatisme de la religion telle qu'Emnon la pratique – le terme est repris quatre fois dans la tragédie – de même que la superstition et l'ignorance du peuple gaulois. L'édition moscovite de 1784 place en exergue la citation de Cicéron (*De divinatione*) : « La superstition, répandue au milieu des nations, opprime l'esprit de presque tous les hommes, et régna sur leur imbécillité ». Par sa voix, la pièce entière devient un long plaidoyer contre la barbarie de la religion gauloise, système ancestral qui ne sert plus qu'à maintenir le pouvoir d'une seule caste :

CYNDONAX

Mais non. Je le vois trop, vous ne la croyez pas

³² Lettre de Népomucène Lemercier à M^{me} Bonaparte, dans *Isule et Orovèse*, Paris, Brasseur, an XI (1803), p. VII.

³³ PAUL VAN TIEGHEM, *Ossian en France*, Paris, Rieder, 1917, pp. 194-201.

Cette religion mère des attentats.
 Vous n'abusez, cruels, de l'humaine ignorance
 Que pour mieux affermir votre affreuse puissance,
 Pour enchaîner le foible en l'enivrant d'erreurs,
 Et, sous le nom des Dieux, consacrer vos fureurs.³⁴

Il est à noter que, dans la *disputatio* qui l'oppose à Emnon à la scène v, 1, Cyndonax distingue les usages religieux en cours de l'image véritable de Dieu, en quoi l'on peut reconnaître une prise de position en faveur de la religion naturelle contre la religion positive :

CYNDONAX

Non, quoique vous disiez, & j'en crois ma raison,
 Plus il est tout-puissant, plus il doit être bon.
 Et comment distinguer sa justice suprême
 Que par l'heureux flambeau qu'il nous donna lui-même ?
 Ah ! loin d'en faire encore, dans nos sombres erreurs,
 Un tyran sanguinaire, aveugle en ses fureurs ;
 Sachons, pour le connaître, écouter la nature.
 C'est par elle qu'il parle, & sa voix est plus sûre
 Que ces décrets sanglants de farouches mortels,
 Consacrés sous le nom de décrets éternels
 Qui sont l'effroi du foible & que le sage abhor[r]e.
 Effaçons de la terre, il en est temps encore,
 Ces préjugés cruels de nos tristes aïeux,
 L'opprobre des humains & la honte des cieux.

Voltaire fit évidemment grand cas de cette tragédie de Le Blanc, en laquelle il retrouvait l'une des préoccupations qui lui tenait le plus à cœur depuis plusieurs décennies.³⁵ De 1736 datait sa tragédie *Le fanatisme, ou Mahomet le prophète*, où, tout en dénonçant l'islam, il mettait en question la toute-puissance des jésuites.³⁶ Le culte ancien des druides lui offrait un argument

³⁴ ANTOINE LE BLANC DE GUILLET, *Les druides*, acte v, scène 1.

³⁵ Voltaire, lettre au comte d'Argental, 2 mars 1772 : « On doit jouer, le mercredi des cendres, la pièce de M. Le Blanc, qui traite précisément le même sujet. Voici ce qu'un connaisseur qui a vu cette tragédie m'en écrit : "Le sujet en est beau, c'est l'abolition des sacrifices humains dont nos ancêtres se rendaient coupables. On la jouera le mercredi des cendres ; et, en attendant mieux, nous aurons le plaisir de voir sur le théâtre un peuple détrompé qui chasse ses prêtres et brise des autels arrosés de son sang. Je vous enverrai cette pièce aussitôt qu'elle sera imprimée. L'auteur, M. Le Blanc, est un véritable philosophe, un brave ennemi des préjugés de toute espèce, et des tyrans de toutes les robes ; et, ce qui est bien plus nécessaire pour écrire une tragédie, il est vraiment poète" » (republié dans VOLTAIRE, *Correspondance générale*, Paris, Desoer, 1817, pp. 603-604). Les propos rapportés par Voltaire sont attribués à l'avocat du Roncel.

³⁶ VOLTAIRE, *Lettre à sa majesté le roi de Prusse* : « L'action que j'ai peinte est atroce ; et je ne sçai si l'horreur a été plus loin sur aucun Théâtre. C'est un jeune homme né avec de la vertu, qui, séduit par son fanatisme, assassine un Vieillard qui l'aime, et qui, dans l'idée de servir Dieu, se rend coupable, sans le savoir, d'un parricide ; c'est un Imposteur qui ordonne ce meurtre, et qui promet à l'Assassin un inceste pour récompense. [...] Nos historiens même[s] nous apprennent des actions plus atroces que celle que j'ai inventée. Seïde ne sçait pas du moins que celui qu'il assassine est son pere ; et quand il a porté le coup, il éprouve un repentir aussi

encore plus puissant et c'est la raison pour laquelle il y revint à plusieurs reprises, de la tragédie *Les lois de Mimos* (1749) à *l'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756) et au *Dictionnaire philosophique* (1764). Aux yeux du philosophe, c'était précisément en raison des anciennes coutumes gauloises que les modernes avaient accepté aussi facilement les « sacrifices » de l'Inquisition :

C'était le bon temps quand des druides, ayant pour temples des forêts, brûlaient les enfans de leurs concitoyens dans des statues d'osier plus hideuses que ces druides mêmes.

[...]

Jules César, ayant conquis tous ces pays sauvages, voulut les civiliser : il défendit aux druides ces actes de dévotion, sous peine d'être brûlés eux-mêmes, et fit abattre les forêts où ces homicides religieux avaient été commis. Mais ces prêtres persistèrent dans leurs rites : ils immolèrent en secret des enfans, disant qu'il vaut mieux obéir à Dieu qu'aux hommes ; que César n'était grand pontife qu'à Rome ; que la religion druidique était la seule véritable, et qu'il n'y avait point de salut sans brûler de petites filles dans de l'osier, ou sans les égorger dans de grandes cuves.

Nos sauvages ancêtres ayant laissé dans nos climats la mémoire de ces coutumes, l'inquisition n'eut pas de peine à les renouveler. Les bûchers qu'elle alluma furent de véritables sacrifices. Les cérémonies les plus augustes de la religion, processions, autels, bénédictions, encens, prières, hymnes chantées à grands chœurs, tout y fut employé [...].³⁷

Cette lecture de la religion des druides devait dominer la seconde moitié du XVIII^e siècle. En témoigne encore, en 1790, la tragédie en musique *Pharamond, ou Les druides* que Zingarelli composa pour l'Académie royale de musique.³⁸ On y retrouve à grands traits l'intrigue des *Druides* de Le Blanc, ainsi que tous les *topoi* désormais traditionnels de la représentation de la religion gauloise. Sandorix y « abhorre les prêtres cruels » qui « offensent du Ciel la bonté, la justice », paraphrasant les propos que Le Blanc prêtait à Cyndonax. Pharamond à son

grand que son crime. Mais Mezeray rapporte qu'à Melun un pere tua son fils de sa main pour sa Religion, et n'en eut aucun repentir » (VOLTAIRE, *Le fanatisme, ou Mahomet le prophète*, Amsterdam, Ledet, 1743). De fait, Voltaire devait préciser : « Ma pièce représente, sous le nom de Mahomet, le prier des Jacobins mettant le poignard à la main de Jacques Clément » (lettre à César de Missy, 1^{er} septembre 1742, *Lettres inédites de Voltaire*, Paris, Didier, 1856, p. 450).

³⁷ VOLTAIRE, *Les lois de Mimos*, in ID., *Théâtre*, Paris, Desoer, 1817, p. 303. Dans *l'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII* (Genève, Cramer, 1756), l'auteur revient sur les sacrifices humains et leur rôle dans la divination : « Les druides brûlaient des victimes humaines dans de grandes figures d'osier : des sorcières, chez les Germains, égorgeaient les hommes dévoués à la mort, et jugeaient de l'avenir par le plus ou le moins de rapidité du sang qui coulait de la blessure ». Dans le *Dictionnaire philosophique* (Londres, 1764), la référence à la caste et à la religion des druides se trouve à l'entrée « théocratie ».

³⁸ L'œuvre, sur un livret de Lans de Boissy, fut reçue par l'administration mais ne fut pas portée sur scène (ADRIEN DE LA FAGE, *Miscellanées musicales*, Paris, Comptoir des imprimeurs unis, 1844, p. 229). Pour une analyse de l'œuvre, voir BÉATRICE DIDIER, *L'opéra français et les héros nationaux 1789-1830*, dans *Figures de l'histoire de France au tournant des Lumières 1760-1830*, ed. Paul Mironneau et Gérard Lahouati, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 (« Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 7), pp. 323-333.

tour, dans son air « Ô superstition, mère de tous les crimes », formule le vœu d'« engloutir ces prêtres criminels » dans de « noirs abîmes ». Enfin, on retrouve le thème du sacrilège, à savoir l'introduction d'un profane dans l'enceinte sacrée réservée aux druides, l'impératif du châtement, et le droit de grâce accordé à une druidesse le jour de ses vœux.³⁹

2. Les martyrs (1809) et la question de l'épopée chrétienne

Cette diabolisation de l'image des druides, à l'appui de l'un des principaux combats de la philosophie des Lumières, devait marquer encore durablement les esprits et l'on en trouve l'empreinte dans les œuvres d'inspiration gauloise des premières décennies du XIX^e siècle. Mais la rupture historique avec l'Ancien régime, l'abandon des idéaux révolutionnaires hérités de la philosophie des Lumières ainsi que la toute nouvelle nécessité de reformulation de l'identité nationale, sous l'Empire puis la Restauration, allaient favoriser une lecture nouvelle, radicalement différente. À la condamnation, au nom de principes philosophiques, allaient succéder la contemplation poétique et l'émerveillement. Il s'agit là d'un revirement d'autant plus spectaculaire que ce furent exactement les mêmes sources de l'Antiquité – celles-là mêmes sur lesquelles s'étaient appuyés Voltaire et Le Blanc pour des raisons idéologiques – auxquelles les auteurs du XIX^e siècle allaient puiser désormais pour créer un imaginaire gaulois destiné à ravir l'imagination populaire. Même si l'étude scientifique de la civilisation gauloise avait pris son essor en 1804, grâce à la fondation de l'Académie celtique sous Napoléon, il faudrait attendre encore de nombreuses années pour que les données archéologiques et philologiques puissent éclairer cette civilisation d'un jour nouveau.⁴⁰ Le peu que l'on savait, dans les premières décennies du XIX^e siècle, des us et coutumes de la société gauloise et de ses diverses castes reposait sur les *Commentaires sur la guerre des Gaules* de Jules César, la *Géographie* de Strabon et les *Annales* de Tacite, sources auxquelles il convient d'ajouter l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien pour ce qui touchait au rituel de la cueillette du gui.⁴¹ Les mêmes extraits étaient invariablement repris par les historiens et servaient de base

³⁹ Eudémie dans la présente tragédie, Émirène chez Le Blanc : « une prêtresse offerte à nos autels, | Quand elle a prononcé ses sermens solennels, | De la rigueur des loix peut sauver un coupable. » (ANTOINE LE BLANC DE GUILLET, *Les druides* cit., II, 4).

⁴⁰ L'Académie celtique fut fondée le 9 germinal an XII (30 mars 1804) par Jacques Cambry, Jacques Antoine Dulaure et Jacques Le Brigant. La mission de cette académie fut définie lors de sa séance inaugurale, le 30 mars 1805 : « Le double but que se propose l'Académie [...] doit être 1^o de retrouver la langue celtique dans les auteurs et les monumens anciens ; dans les deux dialectes de cette langue qui existent encore, le breton et le gallois, et même dans tous les dialectes populaires, les patois et jargons de l'empire français, ainsi que les origines des langues et des noms de lieux, de monumens et d'usages qui en dérivent, de donner des dictionnaires de tous ces dialectes, qu'il faut se hâter d'inventorier avant leur destruction totale ; 2^o de recueillir, d'écrire, comparer et expliquer toutes les antiquités, tous les monumens, tous les usages, toutes les traditions ; en un mot, de faire la statistique antique des Gaules, et d'expliquer les temps anciens par les temps modernes » (ÉLOI JOHANNEAU, *Discours d'ouverture. Sur l'établissement de l'Académie celtique, les objets de ses recherches et le plan de ses travaux*, dans *Mémoires de l'Académie celtique*, vol. I, s.l., s.e., 1807, pp. 63-64). L'Académie prit le nom de Société royale des antiquaires de France en 1814.

⁴¹ JULES CÉSAR, *Commentaires sur la Guerre des Gaules*, ca 49 av. J.-C. ; STRABON, *Géographie*, ca 23 ; TACITE, *Annales*, ca 117 ; PLIN L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, ca 77. Voir ROBERT WIŚNIEWSKI, *Si fama non fallit fidem. Les druides*

à l'imagination des poètes.⁴²

L'image de la forêt sacrée, réservée aux seuls druides et interdite aux profanes, provient du célèbre passage de la *Pharsale* de Lucain consacré à la description d'une forêt gauloise, aux alentours de Marseille, que César fit détruire pour mettre fin aux sacrifices humains qui y avaient lieu. Ce texte illustre comment le changement de regard s'opéra. On peut n'en retenir qu'un témoignage de plus sur les sacrifices humains, comme ceux de Strabon (IV, 5) et de Pline l'Ancien (XVI, 95).⁴³ Mais c'est dans la description poétique de la forêt que Lucain emploie une série d'images destinées à frapper le lecteur :

Il était une forêt sacrée, vieillie loin des outrages du fer, enfermant, sous la voûte impénétrable de ses rameaux, un air ténébreux et des ombrages que l'éternelle absence du soleil a glacés.

[...] S'il faut en croire la superstitieuse antiquité, l'oiseau craint de se poser sur ces branches, la bête fauve de se coucher dans ces antres. Jamais le vent, jamais l'éclair arraché au lugubre flanc des nuages n'est descendu sur cette forêt : sans recevoir dans leur feuillage le moindre souffle de l'air, les arbres se hérissent et frissonnent d'eux-mêmes.

De vingt sources tombe une onde noire. Les mornes effigies des dieux sont des ébauches sans art, des troncs informes et grossièrement taillés. La mousse qui les couvre, et leur vétusté livide, inspirent seules l'épouvante. La divinité, représentée sous une forme connue, semble moins redoutable : tant notre terreur s'augmente du mystère qui environne les dieux.

Et les bruits de la renommée : souvent la terre avait tremblé, souvent avaient mugit les cavernes profondes, les ifs se renversaient et se relevaient soudain ; la forêt, sans se consumer, s'illuminait de tous les feux de l'incendie ; et, sur le tronc des chênes, des dragons entortillés glissaient à longs replis... Les peuples n'osent fréquenter ce temple de leur culte : ils l'ont abandonné aux dieux.⁴⁴

Ces images furent négligées par les dramaturges du XVIII^e siècle. Quand bien même elles les auraient intéressés, l'interdiction aristotélicienne pesant sur l'*opsis* faisait qu'ils n'auraient guère pu en faire grand-chose. Tout ce qu'ils purent retenir fut l'image d'une forêt « touffue et peu éclairée », qui forme le décor générique des *Druides* de Le Blanc et du *Pharamond* de Zingarelli. En revanche, pour l'évocation du chêne et de l'autel, l'image du sang humain fut

dans la littérature latine de l'Antiquité tardive, « Antiquité tardive », 17, 2009, pp. 307-315.

⁴² CHARLES JEAN FRANÇOIS HÉNAULT, *Histoire critique de l'établissement des Français dans les Gaules*, Paris, Buisson, an IX (1801) ; JEAN PICOT, *Histoire des Gaulois depuis leur origine jusqu'à leur mélange avec les Francs et jusqu'aux commencemens de la monarchie française*, Genève, Paschoud, an XII (1804) ; DANIEL LOUIS MIORCEC DE KERDANET, *Histoire de la langue des Gaulois, et par suite, de celle des Bretons*, Rennes, Duchesne, 1821 ; THÉOPHILE BERLIER, *Précis historique de l'ancienne Gaule, ou Recherches sur l'état des Gaules avant les conquêtes de César*, Bruxelles, Hayez, 1822.

⁴³ « Là ne règnent point les Faunes champêtres, les Nymphes et les Silvains, divinités bocagères, mais un culte barbare, et le terrible édifice des autels infernaux. L'expiation a marqué tous les arbres d'une couche de sang humain » (LUCAIN, *Pharsale*, livre [III], ca 65, trad. française de Philarète Chasles, Paris, Panckoucke, 1835, p. 143).

⁴⁴ *Ivi*, pp. 143-145.

écartée :

<p>Lucain, <i>Pharsale</i>, III, 399-401</p> <p><i>Lucus erat [...]</i> <i>obscurum cingens connexis ara ramis,</i> <i>et gelidas alte submotis solibus umbras.</i> [...] <i>structae diris altaribus arae,</i> <i>omnis et humanis lustrata cruoribus</i> <i>arbor.</i></p>	<p>Le Blanc, <i>Les druides</i> (I, 1)</p> <p>Le théâtre représente une enceinte dans une antique forêt touffue & peu éclairée.</p> <p>Au milieu est un vieux chêne au pied duquel est un autel sans ornement où l'on voit l'urne sacrée.</p>	<p>Boissy, <i>Pharamond, ou Les druides</i> (II, 1)</p> <p>Le théâtre représente une forêt antique fort touffue et peu éclairée.</p> <p>Au milieu s'élève un chêne, au pied duquel est un autel de gazon. Sur un des côtés, on voit l'entrée d'un souterrain par lequel sortent les druides et les druidesses.</p>
--	---	--

Encore une fois, la question de la nature, chez les Celtes, n'intéressait guère les Encyclopédistes que pour des raisons idéologiques.⁴⁵ Les images effrayantes de la forêt de Lucain offraient en outre un contraste radical avec la représentation courante de la nature en poésie à l'époque de Louis XVI, une nature jardinée et visitée par les muses. Ces mêmes images ne pouvaient que fasciner les générations suivantes, lorsque le goût bucolique de l'Ancien régime tomba en désuétude.⁴⁶ On ne peut guère s'étonner qu'elles aient rencontré un tel écho à l'époque du roman gothique, de la vogue ossianique, ou du romantisme fantastique et frénétique, tous courants littéraires avec lesquelles elles étaient parfaitement en harmonie.

Les réalisations scénographiques du *Pharamond* et de la *Norma* de Soumet dénotent une profonde empreinte de la forêt sacrée de Lucain, que les innovations techniques qui faisaient fureur à l'époque permirent enfin d'exploiter pleinement. Dans les deux premières scènes de *Pharamond*, « le théâtre est éclairé par la lune » : le thème iconographique de l'obscurité est rendu par le procédé du diorama. L'acte II « représente une vaste enceinte marquée par des piliers druidiques », ce qui constitue une nouveauté, l'élément mégalithique n'ayant jamais été pris en considération au siècle précédent. C'est à l'acte III – dont l'écriture revint à Soumet – que s'offre entièrement aux yeux des spectateurs la forêt sacrée, que l'on n'avait pu deviner

⁴⁵ CHARLES DUPUIS, *Origine de tous les cultes, ou Religion universelle* (Paris, Rosier, 1795) : « Ils ne voulaient point [...] qu'on refermât la divinité dans un temple ». Dupuis cite ici l'*Histoire des Celtes* de Simon Pelloutier (1740). Pour Paul van Tieghem, cette idée fut reprise par les Révolutionnaires, notamment Robespierre, dans leur quête de reviviscence d'une religion épurée (PAUL VAN TIEGHEM, *Ossian en France* cit., p. 393).

⁴⁶ Dans son *Essai sur la poésie épique* (1733), Voltaire compare ce passage à celui de la forêt enchantée et peuplée de démons de la *Jérusalem délivrée* de Tasse (chant XIII : « Dans un vallon solitaire peu éloigné du camp des Chrétiens, s'élève un bois antique si épais & si sombre, que son aspect inspire l'effroi », trad. française de Jean-Baptiste de Mirabaud, Paris, Barois, 1724, p. 63). Sous la Restauration, l'épopée fit l'objet d'une traduction en vers par Pierre Baour-Lormian : « Dans un vallon stérile, et non loin de ces tentes | Où flottent des croisés les couleurs éclatantes, | S'allonge une forêt qu'habite la terreur. Sous son ombrage règne une éternelle horreur », Paris, Didot, 1819, p. 369). La traduction de la *Pharsale* que Voltaire cite est celle, célèbre, de Georges de Brébeuf (1658), représentative du goût baroque antérieur à l'établissement de la doctrine classique en France. Sur la poétique de Lucain, voir JEAN-CHRISTOPHE DE NADAÏ, *Rhétorique et poétique dans la Pharsale de Lucain. La crise de la représentation dans la poésie antique*, Paris et Louvain, Peeters, 2000.

jusqu' alors qu'en bordure du plateau :

Le Théâtre représente l'intérieur de la forêt sacrée ; le chêne d'Irminsul, dépouillé d'écorce et chargé de sombres armures, s'élève dans le fond ; la forêt n'est éclairée que par des rayons vacillans et presque éteints, par des reflets aussi pâles que les lueurs d'une lampe sépulcrale. On voit, dans le fond, des torrens, des rochers et des cavernes. Les chênes, les noirs sapins, les ormes gigantesques étendent leurs branches touffues sur le sanctuaire que remplissent les simulacres des dieux, représentés par des pierres brutes et des troncs d'arbre grossièrement façonnés.

Une pierre druidique s'élève au pied du chêne d'Irminsul, un poignard est placé sur cette pierre.

Ce décor d'épouvante, que l'on aurait volontiers associé au goût anglais quelques décennies plus tôt, ou que l'on aurait pu mettre en rapport avec les gravures contemporaines de John Martin, n'est en réalité qu'une paraphrase de Lucain. On y retrouve les principales images de la forêt sacrée (l'obscurité, les lueurs blafardes, les formes chaotiques et entremêlées des éléments minéraux et végétaux) quand le texte n'est pas une citation presque littérale (« les simulacres des dieux, représentés par des pierres brutes et des troncs d'arbres grossièrement façonnés »). Soumet ne cite pourtant pas Lucain directement : à la fin du principal paragraphe de sa didascalie, il renvoie à la *Gaule poétique* de Marchangy, ouvrage qui connut, dès sa publication en 1813, un succès considérable en France et qui fut l'un des principaux responsables de ce changement de regard qui s'opéra sur les Gaulois.⁴⁷ Le seul titre de *Gaule poétique* dévoile le nouveau paradigme, celui de la poésie, qui se substitue à celui, épuisé, du jugement moral propre au siècle précédent.

Phénomène nouveau, caractéristique des préoccupations de l'Académie royale de musique dans les années 1820, le décor ne reste pas un simple cadre scénique mais prend part à l'action. À la scène 3 de l'acte III, lorsque Orovèze rassemble autour de lui prêtres et guerriers pour préparer sa vengeance, le décor lugubre de la forêt sacrée s'anime et manifeste la présence du dieu Irminsul. Ces « prodiges » font à nouveau l'objet de didascalies détaillées :

OROVÈZE

N'opposez point aux dieux des refus téméraires.

LE CHEF DES GUERRIERS

Nous n'accomplirons point leur arrêt ennemi.

(Les armes suspendues aux rameaux du chêne consacré s'entrechoquent avec un bruit sinistre.)

OROVÈZE

Guerriers, les armes de vos pères
Aux rameaux du chêne ont gémi.

⁴⁷ LOUIS ANTOINE DE MARCHANGY, *La Gaule poétique, ou L'histoire de France considérée dans ses rapports avec la poésie, l'éloquence et les beaux-arts*, 1^{re} époque (tomes I-II), Paris, Eymery, 1813 ; 2^e époque (tomes III-IV), Paris, Patris et Chaumerot, 1815.

LES GUERRIERS

Ô prodige ! ô terreur ! Les armes de nos pères,
Aux rameaux du chêne ont gémi.

OROVÈZE

Puisque des dieux le pontife suprême,
Ordonne en vain qu'on ose les venger ;
Tremblez, tremblez, ils parleront eux-mêmes
À leur autel venez tous vous ranger.
(*Une musique sombre et terrible prépare à l'évocation. Tous les druides et les guerriers se rangent autour de l'autel.*)

OROVÈZE

Irmisul, que ta voix annonce
Tes redoutables volontés.

CHŒUR DES GUERRIERS ET DES DRUIDES

Prononce !

[...]

(*La forêt s'éclaire tout-à-coup d'une clarté magique, et, sans se consumer, les arbres deviennent autant de flambeaux dont les lueurs laissent apercevoir des dragons ailés et de hideux reptiles qui s'entrelacent aux rameaux éblouissants. Des fantômes, des larves, des spectres montrent leurs ombres sur un fond de lumières, et par intervalle une obscurité plus terrible ressaisit la forêt mystérieuse et sacrée.*)⁴⁸

OROVÈZE

Voyez dans la forêt ces prodiges de flamme.

LE CHŒUR

Quels spectres irrités ! quels prodiges de flamme !

dans lesquelles on reconnaît d'autres images empruntées à Lucain, à savoir les « dragons entortillés au tronc des chênes » et, enfin, image spectaculaire entre toutes, l'image de la forêt qui, « sans se consumer, s'illumine de tous les feux de l'incendie ». La forêt sacrée de Lucain est devenue « forêt magique » sur la scène de l'Opéra.

C'est ainsi que la tragédie de *Norma* hérite, au travers de *Pharamond* et de la *Gaule poétique* de Marchangy, de l'imagerie fantastique de la *Pharsale*. On découvrira le chêne d'Irmisul à l'acte IV, « chargé des armes des Gaulois ». À la scène 3 de l'acte IV auront lieu les « prodiges » de la forêt sacrée (voir *supra*), dont le modèle évident se trouve toujours dans la scène 3 de l'acte III de *Pharamond*. L'illumination du fond du théâtre est à nouveau un procédé de diorama, et c'est, à nouveau, un souvenir de la forêt sacrée de Lucain qui s'enflamme sans se consumer. Dès le lever de rideau, la description du décor reprend tout d'abord les éléments

⁴⁸ Soumet renvoie ici à nouveau, en note de bas de page, à la *Gaule poétique*, tome I. L'extrait qu'il mentionne se trouve à la fin du premier récit de Marchangy : « Les forêts, dont ils faisaient leurs temples, n'étaient éclairés que par des rayons vacillans et presque éteints, par des reflets aussi pâles que les lueurs d'une lampe sépulcrale » (*ivi*, pp. 67-72), et se termine par la description de la forêt ardente, directement imitée de Lucain.

traditionnels, présents depuis Le Blanc,

Le théâtre représente la forêt sacrée des Druides. Le chêne d'Irminsul occupe le milieu du théâtre ; on voit au pied une pierre druidique servant d'autel.⁴⁹

complétés par l'élément fantastique,

La foudre gronde, et des apparitions fantastiques traversent la scène jusqu'à l'entrée des deux Romains.

signe de l'émergence d'une nouvelle sensibilité. C'est dans ce lieu sauvage, où règnent des forces mystérieuses, que pénètrent deux soldats romains, qui incarnent l'ordre et la raison. Une telle opposition rappelle la rencontre de Macbeth et des sorcières, au commencement de la tragédie de Shakespeare (1607).⁵⁰ Si les sorcières ont, dans cette œuvre, une connotation diabolique, c'est que l'intrigue est racontée par le point de vue opposé.⁵¹ Norma n'est autre que ce qu'on appelait, au Moyen-Âge, une sorcière : elle pratique la magie, use de pouvoirs occultes et célèbre un dieu de la mort. Voltaire, se souvenant de Strabon et de Tacite, employait encore le terme de « sorcière » pour qualifier certaines druidesses :

Les sauvages des bords du Rhin avaient aussi des espèces de druidesses, des sorcières sacrées, dont la dévotion consistait à égorger solennellement des petits garçons et des petites filles dans de grands bassins de pierre, dont quelques-uns subsistent encore, et que le professeur Schœpflin a dessinés dans son *Alsatia illustrata*. Ce sont là les monuments de cette partie du monde, ce sont là nos antiquités. Les Phidias, les Praxitèle, les Scopas, les Miron, en ont laissé de différentes.⁵²

⁴⁹ ALEXANDRE SOUMET, *Norma* cit., p. 1.

⁵⁰ WILLIAM SHAKESPEARE, *Macbeth*, I, 3 : (Macbeth) « So foul and fair a day I have not seen ».

⁵¹ Les trois sorcières sont au service d'Hécate, déesse du mal (acte III, scène 5).

⁵² VOLTAIRE, *Les lois de Minos* cit. Voltaire renvoie à JOHANN DANIEL SCHÖEPFLIN, *Alsatia illustrata celtica romana francica*, Colmar, Typographie royale, 1751. Voir également l'*Essai sur les mœurs* cit. (voir note 37), et l'article « théocratie » du *Dictionnaire philosophique* cit. : « Chez tous les Celtes, qui n'avaient que des chefs éligibles et point de rois, les druides et leurs sorcières gouvernaient tout. Mais je n'ose appeler du nom de *théocratie* l'anarchie de ces sauvages ». Les passages sur lesquels les auteurs du XVIII^e siècle se sont appuyés sont Strabon, *Géographie*, IV, 4. 6 : « Dans l'Océan, non pas tout à fait en pleine mer, mais juste en face de l'embouchure de la Loire, Posidonius nous signale une île de peu d'étendue, qu'habitent soi-disant les femmes des Namnètes. Ces femmes, possédées de la fureur bachique, cherchent, par des mystères et d'autres cérémonies religieuses, à apaiser, à désarmer le dieu qui les tourmente. Aucun homme ne met le pied dans leur île, et ce sont elles qui passent sur le continent toutes les fois qu'elles sont pour avoir commerce avec leurs maris, après quoi elles regagnent leur île » (Strabon, *Géographie*, trad. Amédée Tardieu, Paris, Hachette, 1867, p. 328) ; et Tacite, *Annales*, XIV, 30 : « L'ennemi bordait le rivage : à travers ses bataillons épais et hérissés de fer, couraient, semblables aux Furies, des femmes échevelées, en vêtements lugubres, agitant des torches ardentes ; et des druides, rangés à l'entour, levaient les mains vers le ciel avec d'horribles prières. Une vue si nouvelle étonna les courages, au point que les soldats, comme si leurs membres eussent été glacés, s'offraient immobiles aux coups de l'ennemi. Rassurés enfin par les exhortations du général, et s'excitant eux-mêmes à ne pas trembler devant un troupeau fanatique de femmes et d'insensés, ils marchent en avant, terrassent ce qu'ils rencontrent, et enveloppent les barbares de leurs propres flammes » (TACITE, *Œuvres complètes*, trad. Jean-

Or, comme sur la forêt, le regard sur la personne a changé. Voltaire opposait la barbarie, l'ignorance et la superstition des Gaulois au flambeau de la civilisation gréco-latine. Soumet nous présente une druidesse sous des traits qui, de Shakespeare à Voltaire, auraient été ceux d'une sorcière, mais toute trace de démoniaque sera écartée de la représentation de l'héroïne, du moins jusqu'à l'acte IV.

Au cœur de la forêt sacrée, le chêne d'Irminsul est un symbole central de la tragédie. Romani mentionne aussi la pierre, le bouclier et le temple d'Irminsul. Sa voix, sa course (I, 3) et sa colère (II, 9) sont également évoquées. À côté d'Hésus, d'Hélanus et de Teutatès, Irminsul fait partie du lexique obligé de toute intrigue gauloise ; on le rencontre, depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, sous les diverses orthographes d'« Herminsul », « Hirminsul », ou encore « Irmensul ». ⁵³ Or Irminsul n'a rien à voir avec la Gaule de l'époque de César. Situé sur la colline de Presterberg, près d'Eresburg (ou « Eresberg », aujourd'hui Marsberg, en Rhénanie-Westphalie), cet arbre fut révééré par les Saxons pendant le Moyen-Âge, jusqu'à sa destruction par Charlemagne en 772. ⁵⁴

Un détour par la philologie se révèle instructif. Le nom vieux-saxon d'*ÿrmensûl* dériverait de *Irmin*, ou *Armin*, c'est-à-dire Hermann, « seigneur de la guerre », nom original du général chérusque Gaius Julius Arminius (17 av. J.-C. – 21 ap. J.-C.) qui renversa l'armée romaine pendant la bataille de la forêt de Teutoburg, en l'an 9 après J.-C., et de *sul*, c'est-à-dire *Säule*, « colonne ». ⁵⁵ La « colonne du seigneur de la guerre » était selon Rodolphe de Fulda un tronc d'arbre, dépouillé de branches et d'écorce, une colonne végétale qui représentait le soutien de tout le peuple germanique, en mémoire du général Hermann, divinisé *post mortem*. ⁵⁶ On doit au philologue allemand Jakob Grimm une autre étymologie, qui rapproche *Irmin* de sa traduction en vieux-norrois, *jormun*, « grand », « s'élevant » ou encore « redoutable ». ⁵⁷

Louis Burnouf, vol. III, Paris, Hachette, 1829, p. 149).

⁵³ « Herminsul » : Étienne de Jouy, *Velléda* (1813) ; « Hirminsul » : à propos de la « pierre de Brunehaut », dans « L'esprit des journaux, français et étrangers », 1778, p. 214. « Irmensul » (*Lettre sur la statue de l'Irminsul, ancienne divinité des Germains*, « Mercure », juin 1768) se rencontre encore souvent au XIX^e siècle (Victor Hugo, *Feuilles d'automne*, 1831, XXIX « La pente de la rêverie » ; Lucien Bonaparte, *Charlemagne*, 1814). D'autres variantes orthographiques, tombées en désuétude en France au XVIII^e siècle, sont mentionnées par Éloi Johanneau dans sa *Description de l'idole des anciens Saxons, appelée Irmensul, extraite et traduite du latin d'Henri Meibomius*, « Mémoires de l'Académie celtique », IV [1809], pp. 140-170 : 142-143. Il est à noter que Paul van Tieghem (*Ossian en France* cit., p. 358) relève la présence d'Irminsul dans les œuvres d'inspiration ossianique en France, comme *La forêt de Navarre* de Jean-Pierre Louis de Fontanes (1780).

⁵⁴ *Annales alii Francorum, vulgo petaviani dicti* : « DCCLXXII. Domnus Rex Karolus perrexit in Saxoniam, & conquistavit Erisburgo, & pervenit ad locum qui dicitur Ermensul, & succendit ea loca » (*Recueil des historiens des Gaules et de la France*, ed. Martin Bouquet, tome V, Paris, Libraires associés, 1744, p. 14).

⁵⁵ Voir CHRISTOPH OTTO VON SCHÖNAICH, *Arminius, ou La Germanie délivrée*, Paris, David, 1769. Ce poème héroïque fut publié accompagné de deux lettres de Voltaire.

⁵⁶ « Truncum quoque ligni non parvae magnitudinis in altum erectum sub divo colebant, patria eum lingua Irminsul appellantes, quod Latine dicitur universalis columna, quasi sustinens omnia ». Ce passage de Rudolf von Fulda (*Translatio Sancti Alexandri*, ca 851) est cité dans JAKOB GRIMM, sub voce « Götter- Bilder », *Deutsche Mythologie*, Göttingen, Dieterichsche Buchhandlung, 1835, p. 82.

⁵⁷ *Ivi*, p. 83.

Irminsul serait dès lors Yggdrasil, le gigantesque arbre-monde de la mythologie scandinave.⁵⁸

L'idole d'Irminsul, avec sa forme particulière d'où toute vie végétale est absente, est décrite, selon les sources anciennes, tantôt comme un tronc, tantôt comme une colonne ou une statue. La personnification d'Irminsul semble être un phénomène plus tardif. Dans le récit XII de la *Gaule poétique*, consacré à l'épopée de Charlemagne, Marchangy passe du registre de la chronique historique à celui de la création poétique. C'est ainsi qu'il raconte le projet de vengeance d'Irminsul contre Charlemagne, après la destruction de l'idole d'Eresberg :

Les esprits des ténèbres, adorés sous les noms de Teutatès, d'Odin, d'Irminsul, veulent relever leurs autels dans les forêts, où des peuples superstitieux sont prêts à venger leur culte aboli par Charlemagne, dont la fierté sauvage supporte mal la puissance et les victoires.

Le lieu de leur assemblée est fixé dans le sein d'un bois profond, non loin des murs de la ville d'Aix. [...]

Après un long conseil, les démons remettent à Irminsul le soin de leur vengeance. Chacun d'eux lui délègue une portion de sa puissance, Taranis lui remet son baudrier, qui renfermait l'épouvante et les éclairs ; Frigga et Magada, la ceinture de la beauté et le breuvage des amours ; Teutatès, sa massue ; Belenus et Braga, la harpe et les clairons qui enflamment le courage des peuples ; Odin, les runes magiques avec lesquelles il prenait diverses formes : tous lui recommandent la cause de l'enfer, et lui font jurer la perte de Charlemagne.

Irminsul resté seul, mais remplaçant tout le Tartare, se réjouit de l'immensité de son pouvoir ; pour en faire l'épreuve, il se change en serpent, en tigre, en fleuve, évoque les morts, soulève les tempêtes, et fait éclipser les astres ; puis, satisfait de ces essais, il marche à travers les ombres de la nuit vers les murs de la ville d'Aix.⁵⁹

Le dieu dont Norma est la prêtresse n'est donc pas un dieu celtique, mais germanique. Son ennemi n'est pas l'empire romain, mais l'empire chrétien de Charlemagne. L'histoire de Norma se rattache ainsi, même si c'est de façon non explicite dans le texte de Soumet, au monde médiéval. Plusieurs noms des personnages de la pièce renvoient d'ailleurs sans le moindre doute au Moyen-Âge. Ainsi en est-il d'Adalgise, nom franc (*adel* = noble, *gisil* = flèche) qui fut, dans sa version masculine, Adalgis, celui du fils de Didier, dernier roi des Lombards, dont Alessandro Manzoni s'inspira pour sa tragédie *Adelchi* (1822). On reconnaît également dans les noms mérovingiens Clotilde et Clodomir – le deuxième fils de Norma – la racine francique *chlod* (gloire).⁶⁰ Le dramaturge semble avoir mélangé, sans rigueur, éléments celtiques – l'assemblée des druides, la cueillette du gui sacré – et mythologie germanique, l'empire romain et celui de Charlemagne.

S'agit-il d'une simple confusion ? Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, la celtomanie avait porté les écrivains à compléter le peu d'informations qu'ils pouvaient puiser dans les sources

⁵⁸ RÉGIS BOYER, *Yggdrasil. La religion des anciens Scandinaves*, Lausanne, Payot, 2007.

⁵⁹ LOUIS ANTOINE DE MARCHANGY, *La Gaule poétique* cit., tome III, pp. 47-50.

⁶⁰ ANATOLE DE BARTHÉLÉMY, *Liste des noms d'hommes gravés sur les monnaies de l'époque mérovingienne*, « Bibliothèque de l'école des Chartes », XLII, 1881, pp. 283-305.

anciennes par un grand nombre de suppositions et de divagations, que Paul van Tieghem a étudiées de près. À la suite des ouvrages fondateurs de Mallet et de Pelloutier, publiés dans les années 1750, les Celtes, Goths, Germains et Scandinaves étaient à peu près interchangeables et ne désignaient au fond qu'une même ethnie dans la plupart des écrits, y compris chez les érudits plus influents, comme La Tour d'Auvergne et Poinsinet de Sivry.⁶¹ Ceci permettait de projeter, au Nord de l'Europe, l'image d'une civilisation unifiée, spéculaire de la civilisation gréco-romaine du monde méditerranéen. Les connaissances encore très insuffisantes en archéologie et en philologie laissaient le champ libre aux spéculations les plus farfelues comme, par exemple, l'identité des peuples Celte et Hébreu.⁶² Particulièrement fréquente, la confusion entre Celtes et les Germains provenait des historiens grecs et latins.⁶³ C'est sur le témoignage d'Ammien Marcellin, qui reprenait lui-même l'opinion des Druides consignée par Timagène, que Berlier rapporte que le peuple celte aurait été en partie indigène, en partie composé de populations étrangères, provenant de l'autre côté du Rhin.⁶⁴ Cette image composite du peuple gaulois rend ainsi parfaitement acceptable le mélange de noms gaulois (Orovèse) et germains (Adalgise, Clothilde et Clodomir) que l'on rencontre dans *Norma*, ainsi que dans de nombreuses pièces gauloises des XVIII^e et XIX^e siècles.

S'il n'y a donc pas nécessairement de confusion dans *Norma*, on observe néanmoins, avec le culte d'Irminsul, une translation du monde saxon vers la Gaule. Soumet suivit à l'exemple des *Martyrs* de Chateaubriand (1809), dont les livres IX et X lui fournirent, avec l'épisode de la « vierge, prophétesse, devineresse et demi-sorcière » Velléda,⁶⁵ un modèle pour le personnage de Norma. Cité par les écrivains latins Tacite (*Histoires, Germanie*) et Stace (*Silves*), « Veléda » est le nom d'une prophétesse de la tribu germanique des Bructères, qui

⁶¹ SIMON PELLOUTIER, *Histoire des Celtes, et particulièrement des Gaulois et des Germains depuis les tems fabuleux jusqu'à la prise de Rome*, Paris, Quillau, 1750 ; PAUL HENRI MALLET, *Monuments de la mythologie et de la poésie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves*, Paris, Philibert, 1756 ; LOUIS POINSINET DE SIVRY, *Origine des premières sociétés, des peuples, des sciences, des arts et des idiomes anciens et modernes*, Amsterdam et Paris, Lacombe, 1769 ; THÉOPHILE-MALO DE LA TOUR D'Auvergne-CORRET, *Origines gauloises, celles des plus anciens peuples de l'Europe, puisées dans leur vraie source*, Paris, Quillau, an V [1797]. Van Tieghem cite plusieurs exemples de telles confusions, dont le chef-d'œuvre est, à ses yeux, cette phrase de La Tour d'Auvergne (*Origines gauloises* cit.) : « Plusieurs des hymnes gauloises [...] sont renfermées dans un poème erse, nommé l'Edda [...] Ce monument runique [...] serait propre à nous éclairer sur les Celtes » (PAUL VAN TIEGHEM, *Ossian en France* cit., p. 193).

⁶² LOUIS POINSINET DE SIVRY, *Origine des premières sociétés* cit., p. 318 : « Les Hébreux sont des Celtes ». Miorcec de Kerdanet devait encore affirmer la parenté de la langue celtique et de l'hébreu : « Une chose à remarquer, dans la langue bretonne, est que le *vanitas vanitatum* s'y trouve à peu près comme dans l'hébreu. Hébreu : *Havel havelim, ha col havel* (vanité des vanités, et tout [est] vanité). Breton : *Havel havelou hac ol havel* (Vents des vents et tout [est] vent) » (DANIEL LOUIS MIORCEC DE KERDANET, *Histoire de la langue des Gaulois* cit., p. 72).

⁶³ César distingue les mœurs de la Gaule et de la Germanie, en posant le Rhin comme frontière entre les deux territoires (*Commentaires sur la Guerre des Gaules* cit., VI, 11). C'est en conséquence pour les populations autour du Rhin que les descriptions sont les plus ambiguës. Cfr. TACITE, *Germanie*, XXVIII, 1-2.

⁶⁴ THÉOPHILE BERLIER, *Précis historique de l'ancienne Gaule* cit., p. 5 : « Une partie seulement de la population celte était indigène, et l'autre partie venue d'îles lointaines et des pays situés au-delà du Rhin ».

⁶⁵ « L'esprit des journaux français et étrangers », VIII, 1809, p. 32.

aurait prédit la victoire des Bataves dans leur révolte contre Rome en 69-70 ap. J.-C.⁶⁶ Sept ans après, lorsque le proconsul Rutilius Gallicus entra en guerre contre ce peuple, Velléda fut faite prisonnière et emmenée en captivité à Rome. C'est là que les historiens perdent sa trace. Les quelques repères biographiques connus permirent néanmoins à Chateaubriand de faire d'elle l'une des figures centrales des *Martyrs*, puisque l'épisode de Velléda, où les faits historiques sont prolongés par l'invention de l'écrivain, est précisément celui qui est à l'origine de la conversion de l'officier romain Eudore, héros de l'épopée.

La découverte du personnage de Velléda par Eudore est remarquable : faisant le guet sur les rives d'un lac, l'officier observe une jeune druidesse traversant le lac sur un esquif, pour se rendre dans une forêt où aura lieu, durant toute la nuit, un rite occulte celtique :

Les soldats m'avertirent que depuis quelques jours une femme sortoit des bois à l'entrée de la nuit, montoit seule dans une barque, traversoit le lac, descendoit sur la rive opposée, et disparaissoit.

Je n'ignorois pas que les Gaulois confient aux femmes les secrets les plus importants ; que souvent ils soumettent, à un conseil de leurs filles et de leurs épouses, les affaires qu'ils n'ont pu régler entre eux. Les habitants de l'Armorique avoient conservé leurs mœurs primitives, et portoient avec impatience le joug romain. Braves, comme tous les Gaulois, jusqu'à la témérité, ils se distinguoient par une franchise de caractère qui leur est particulière, par des haines et des amours violentes, et par une opiniâtreté de sentiments que rien ne peut changer ni vaincre.

[...] Vers le soir, je me revêtis de mes armes que je recouvris d'une saye, et sortant secrètement du château, j'allai me placer sur le rivage du lac, dans l'endroit que les soldats m'avoient indiqué.

Caché parmi les rochers, j'attendis quelque temps sans voir rien paroître. Tout à coup mon oreille est frappée des sons que le vent m'apporte du milieu du lac. J'écoute, et je distingue les accents d'une voix humaine ; en même temps, je découvre un esquif suspendu au sommet d'une vague ; il redescend, disparaît entre deux flots, puis se montre encore sur la cime d'une lame élevée ; il approche du rivage. Une femme le conduisoit ; elle chantoit en luttant contre la tempête, et sembloit se jouer dans les vents : on eût dit qu'ils étoient sous sa puissance, tant elle paroissoit les braver. Je la voyois jeter tour à tour, en sacrifice dans le lac, des pièces de toile, des toisons de brebis, des pains de cire, et de petites meules d'or et d'argent.

Bientôt elle touche à la rive, s'élançait à terre, attache sa nacelle au tronc d'un saule, et s'enfonce dans le bois, en s'appuyant sur la rame de peuplier qu'elle tenoit à la main.⁶⁷

Cette apparition n'est pas sans rappeler Helen, la « dame du lac », au premier chant du poème de Walter Scott (1810) :

Mais à peine son cor a retenti, que, tournant les yeux vers un vieux chêne, dont le tronc oblique était fixé au rocher de la petite île, il voit un léger esquif qui s'en détache, et qui s'élançait dans la baie : il est conduit par une jeune femme ; il trace un cercle gracieux

⁶⁶ Tacite, *Histoires*, IV, 61, 2 ; IV, 65 ; V, 22 et 24 ; Id., *La Germanie* cit., VIII ; Stace, *Silves*, I, 4, 90.

⁶⁷ FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Les martyrs, ou Le triomphe de la religion chrétienne*, livre IX, Paris, Le Normant, 1809, pp. 299-302.

autour du promontoire, et soulève une vague presque insensible, qui vient humecter les rameaux pendans du saule, et caresser avec un doux murmure un lit de cailloux aussi blancs que la neige. L'esquif touchait cette rive argentée au moment où le chasseur changea de place, et il se tint caché au milieu de la bruyère pour observer cette Dame du Lac.

La jeune fille s'arrête, comme si elle espérait entendre encore le son lointain : telle qu'une statue, chef-d'œuvre d'un sculpteur de la Grèce, elle reste immobile, la tête levée, l'œil fixe et l'oreille attentive ; ses cheveux flottent sur son épaule ; ses lèvres sont légèrement entr'ouvertes... On l'aurait prise pour la naïade protectrice de ce rivage.⁶⁸

Ce n'est pas un hasard : Chateaubriand relit les sources anciennes au travers du prisme de la littérature anglaise, en particulier de l'épopée ossianique que l'auteur avait traduite pendant son exil.⁶⁹ Le point de contact entre les deux histoires se retrouve dans l'opéra de Bellini, dont le coup frappé par l'héroïne sur le bouclier d'Irminsul, dans le finale II, est une réminiscence du finale I de *La donna del lago* de Rossini (1819).

Un peu plus loin dans le roman apparaît le chêne d'Irminsul, auprès duquel Velléda retrouve Eudore :

À quelque distance du château, dans un de ces bois appelés chastes par les druides, on voyait un arbre mort que le fer avait dépouillé de son écorce. Cette espèce de fantôme se faisait distinguer par sa pâleur au milieu des noirs enfoncements de la forêt. Adoré sous le nom d'Irminsul, il était devenu une divinité formidable pour les Barbares, qui, dans leurs joies comme dans leurs peines, ne savent invoquer que la mort. Autour de ce simulacre, quelques chênes, dont les racines avaient été arrosées du sang humain, portaient suspendues à leurs branches les armes et les enseignes de guerre des Gaulois ; le vent les agitaient sur les rameaux, et elles rendaient, en s'entre-choquant, des murmures sinistres.

J'allais souvent visiter ce sanctuaire plein du souvenir de l'antique race des Celtes. Un soir je rêvais dans ce lieu. L'aquilon mugissait au loin, et arrachait du tronc des arbres des touffes de lierre et de mousse. Velléda parut tout à coup. « Tu me fuis, me dit-elle, tu cherches les endroits les plus déserts pour te dérober à ma présence ; c'est en vain : l'orage t'apporte Velléda, comme cette mousse flétrie qui tombe à tes pieds ».⁷⁰

⁶⁸ WALTER SCOTT, *La dame du lac*, trad. française de Auguste Jean-Baptiste Defauconpret, Paris, Gosselin, 1836, chant I, « La chasse », XVII, pp. 333-334 : « But scarce again his horn he wound, | When lo! forth starting at the sound, | From underneath an aged oak | That slanted from the islet rock, | A damsel guider of its way, | A little skiff shot to the bay, | That round the promontory steep | Led its deep line in graceful sweep, | Eddying, in almost viewless wave, | The weeping willow twig to rave, | And kiss, with whispering sound and slow, | The beach of pebbles bright as snow. | The boat had touched this silver strand | Just as the Hunter left his stand, | And stood concealed amid the brake, | To view this Lady of the Lake. | The maiden paused, as if again | She thought to catch the distant strain. | With head upraised, and look intent, | And eye and ear attentive bent, | And locks flung back, and lips apart, | Like monument of Grecian art, | In listening mood, she seemed to stand, | The guardian Naiad of the strand ».

⁶⁹ Deux morceaux de l'*Ossian* de Macpherson, ainsi que des extraits de Shakespeare, Young et Milton furent publiés par Chateaubriand dans le « Mercure de France » entre juillet 1801 et septembre 1802. Voir PIERINO GALLO, *Ossian travesti, ou Chateaubriand traducteur des Galic Antiquities*, « Bulletin de la Société Chateaubriand », 56, 2013, pp. 135-147 : 135.

⁷⁰ FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Les martyrs* cit., livre X, pp. 322-323. C'est moi qui souligne.

Parmi les diverses imitations de l'épisode de la forêt sacrée de Lucaïn qui furent écrites dans les premières années du XIX^e siècle, l'image spectaculaire des armes suspendues aux branches qui entourent l'idole d'Irminsul, utilisée par Soumet dans l'une des didascalies de la scène 3 de l'acte III de *Pharamond* (« les armes suspendues aux rameaux du chêne sacré s'entrechoquent avec un bruit sinistre ») provient de l'imagination poétique de Chateaubriand. Cette image reparait dans le récit de Ségeste, à la scène 1 de l'acte V de *Norma* :

J'ai vu soudain, forcés à se défendre eux-mêmes,
Tous nos dieux, du triomphe ardens avant-coureurs,
Au secours de nos bras envoyer leurs terreurs.
Je les ai vus, au bruit des foudres et des chaînes,
Suspendre leur fantôme aux rameaux des grands chênes,
Se balancer dans l'ombre immense, et de leurs voix
Grossir le bruit sanglant de l'airain des pavois.
Chaque arbre nous envoie un spectre tutélaire ;
D'Irminsul embrasé tout le combat s'éclaire ;
Et des pâles Romains qu'aveuglent leurs flambeaux,
Cet orage de dieux emporte les drapeaux.

C'est également à Chateaubriand que l'on doit l'étrange présence d'Irminsul en Armorique plusieurs siècles avant que le culte de ce totem ne soit attesté par les historiens. Dans ses *Remarques sur les martyrs*, ajoutées en supplément à la troisième édition de l'épopée, Chateaubriand reconnaît avoir « transporté l'Irminsul des Saxons dans la Gaule », en ajoutant que « les Gaulois rendaient un culte aux arbres, qu'ils honoraient tantôt comme Teutatès, tantôt comme Dieu de la guerre ; et c'est ce que signifie Irmin ou Hermann ». ⁷¹ Il reconnaît aussi avoir dû « presser un peu les temps » afin de faire défiler plusieurs illustres personnages sous les yeux du lecteur. Ces entorses géographiques et historiques sont liées à l'apologie du christianisme présentée dans l'épopée. Même si le personnage d'Eudore appartient à l'Antiquité romaine, qui marque l'aube de cette religion, on peut comprendre que Chateaubriand ait été tenté d'enrichir son histoire par des éléments empruntés au Moyen-Âge chrétien et qu'il ait puisé à larges mains dans un imaginaire qui fascinait son époque.

Au cœur de l'épisode de Velléda se trouve une scène cruciale : lorsque les Romains prennent d'assaut le camp gaulois, après avoir surpris le rite nocturne pendant lequel la druidesse les exhortait au soulèvement, les mères chrétiennes, qui se trouvent du côté des Gaulois, présentent aux officiers romains leurs nouveau-nés, en faisant appel à leur humanité et en les suppliant de ne pas massacrer l'innocence. Eudore restera marqué à vie par cet exemple de courage. Dans le heurt des civilisations celtique et romaine, c'est en réalité l'émergence de la culture chrétienne, présentée par Chateaubriand comme une culture supérieure, que l'on observe. Il est intéressant de noter que le thème central de la conversion au christianisme est conservé dans la tragédie de Soumet, même s'il passe au second plan. Clotilde, la nourrice des deux enfants, est chrétienne. Lorsqu'Agénor lui raconte le songe effrayant qu'il a eu (II, 2), elle lui parle du dieu qui rassure et soutient, du dieu du pardon ainsi que des anges

⁷¹ FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Les martyrs*, Paris, Le Normant, 1810³.

qui veillent sur le sommeil des innocents. Agénor ne tardera pas à se tourner (III, 1) vers le dieu du Thabor. L'élément chrétien disparaît en revanche complètement dans l'opéra de Romani et Bellini, et l'inexplicable revirement de Pollion à l'égard de Norma, lors de la scène finale, n'est que le lointain vestige de la conversion d'Eudore, thème central de l'épopée de Chateaubriand.

3. La galerie des rôles de M^{lle} George

Dans la monstrueuse scène 5 de l'acte V, Soumet décrit en note de bas de pages le jeu de scène de M^{lle} George. Il reprit le même texte, à quelques corrections près, touchant notamment la référence à Médée, dans le propos liminaire qu'il plaça en tête de sa tragédie dans la republication de 1845 :⁷²

1831

Mademoiselle Georges s'élève ici jusqu'au sublime ; après avoir été tour à tour, dans les quatre premiers actes de Norma, la Niobé et la Médée des Grecs, la Frédégonde de Shakespeare et la Velléda de Chateaubriand ; après avoir parcouru le cercle entier des passions que peut renfermer un cœur de femme, on s'étonne qu'elle trouve encore des accents si déchirants et si pathétiques ; et il faut lui avoir vu jouer ces scènes de folie pour connaître toute la puissance de l'inspiration tragique, rendue plus frappante encore par le contraste du jeune Tom, qui a joué le rôle d'Agénor avec une grace et une suavité admirables.

1845

La critique a reproché à *Norma* de ressembler à *Médée*. Je n'ai qu'une réponse à faire. – *Norma* ressemble à *Médée*, comme *Hamlet* à *Oreste*, comme *Le roi Léar* ressemble à *Œdipe*. Mlle Georges obtenait dans ce rôle un succès d'enthousiasme. Après avoir été tour à tour, dans les quatre premiers actes, la Niobé des Grecs, la lady Macbeth de Shakespeare, la Velléda de M. de Chateaubriand ; après avoir parcouru le cercle entier des passions que peut renfermer un cœur de femme, elle s'élevait dans l'acte de la folie à une hauteur d'inspiration qui ne sera peut-être jamais reproduite.

Une grande partie de l'intérêt de la dramaturgie de *Norma* repose, pour le lecteur d'aujourd'hui, sur l'analyse psychologique. Les deux confrontations entre Norma et Adalgise (I, 5 et II, 3) sont à cet égard exemplaires. Lorsque Norma révèle, à la scène I, 5, combien il lui pèse d'avoir à lire le futur, mademoiselle George devait ici faire appel aux accents d'une Cassandre. Tout autre devient le personnage, à l'acte III, quand elle accepte de se rendre à l'évidence et cesse de lutter contre l'idée que Pollion ne l'a jamais aimée. Son exclamation :

Raffermiss-toi, mon âme ! et toi, malheur, et vous,
Noirs combats, désespoir, remords, douleur sans charmes
Qui brûlais dans mes yeux et desséchais leurs larmes,
Redoublez de tourmens ; frappez, frappez...

bientôt ponctué de

Ne tardons plus... fureurs, prêtez-moi votre appui !
L'enfantement du crime est plus affreux que lui.

⁷² Cfr. *supra*, note 4.

rappelle singulièrement le célèbre

Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here,
And fill me from the crown to the toe topful
Of direst cruelty!

du monologue de Lady Macbeth (I, 5), appelée Frédégonde dans l'adaptation de Ducis (1784).⁷³

La tragédie change radicalement de ton à partir de l'acte IV, quand Clotilde annonce que « ces lieux vont se changer en théâtre d'horreur ». Norma réunit les guerriers gaulois et rend publiquement l'oracle d'Irminsul. Lors des stances déclamées par l'héroïne, accompagnées des symphonies de l'orchestre et des prodiges de la forêt enchantée, est proférée la parole « Que je hais les Romains ! » qui sonne, au beau milieu de cette envolée lyrique, avec toute l'évidence du thème principal d'une pièce musicale.

Après l'interrogatoire privé de Pollion, Norma se dénonce auprès de son peuple et avoue à son père consterné qu'elle est elle-même la criminelle qu'il faut punir (scène IV, 5). L'effet des vers qu'elle dit alors est d'autant plus sensible qu'ils sont fondés sur une période oratoire cornélienne, procédé poétique peu fréquent chez Soumet :

Moi-même,
Moi l'épouse des dieux, sacrilège, anathème,
Moi qu'un perfide amant jura d'aimer toujours,
Moi qu'il abandonnait, quand je savais ses jours,
Moi qui cherche à mourir et sans qu'il en pâlisce ;
Le rejoins malgré lui dans un même supplice.

La figure rhétorique de l'anaphore évoque immédiatement, non pas une scène fameuse, mais deux, du théâtre de Corneille. L'anaphore elle-même rappelle les imprécations de Camille contre Rome, dans la scène 5 de l'acte IV d'*Horace* (1640). Le seul rappel de cette malédiction permet à Norma de reprendre et d'amplifier le thème « Que je hais les Romains ! » énoncé lors de ses stances dans la forêt sacrée. Le second renvoi est celui du « moi » affirmé avec orgueil, emblématique de la poétique héroïque de Corneille. Ce « moi-même », qui défie l'adversité du destin comme l'altérité du peuple présent, n'est autre que le « Moi, moi, dis-je, et c'est assez » de *Médée* (1635, I, 5). Selon Paul Bénichou, l'amour-propre, et une mort digne, sont tout ce qui reste au héros lors qu'il ne peut plus résister au destin :

Il faut être héros, ou cesser d'être ; le moi, pour ne pas « se démentir », et avant même

⁷³ JEAN-FRANÇOIS DUCIS, *Macbeth*, première représentation le 12 janvier 1784 au Théâtre du Faubourg Saint-Germain. Pour ses adaptations de Shakespeare, Ducis travailla à partir des traductions de Pierre Antoine de La Place et de Pierre Le Tourneur. Voir LILIANE PICCIOLA, *Les tragédies de Ducis, entre Corneille et Shakespeare*, « XVII^e siècle », 225, 2004, pp. 707-723 ; AMY DRAKE, *Jean-François Ducis: Re-Creating Shakespeare for an Eighteenth-Century Audience*, in *Selected papers of the Ohio Valley Shakespeare Conference*, v, 2012, pp. 47-59.

d'y avoir songé, touche au sublime. La résistance à la force ou aux événements prend ainsi la forme éminemment féodale d'un défi qui met le vaincu, par la seule vertu, tout idéale, de la parole et du dédain, au-dessus de ce qui l'écrase.⁷⁴

L'acte v de Soumet est le plus éloigné de l'opéra. Selon la tradition classique, plusieurs narrations relatent les événements que la décence interdit de porter sur scène. Ségeste, un guerrier gaulois, raconte à Orovèse la bataille contre les Romains et comment les Gaulois sont parvenus, armés de rameaux ardents, à mettre en déroute l'armée d'occupation (v, 1).⁷⁵ Encore un souvenir de *Macbeth* – celui de la forêt de Birnam qui s'approche, lors du dénouement de la tragédie – et de la *Pharsale* – la forêt ardente. Les deux références fusionnent ici.

Agénor, fils aîné de Norma, raconte comment sa mère a perdu la raison (v, 3). Mais au lieu de s'en tenir aux récits, Soumet met cette folie sous les yeux des spectateurs. À une telle entorse aux usages classiques, encore plus grande que lors de la scène de l'oracle à l'acte iv, on reconnaît l'influence grandissante d'autres genres théâtraux, notamment le mélodrame et l'opéra. Norma terrifie son fils en lui rappelant l'horrible songe qu'il a eu la nuit précédente (v, 4). Comme celui des sorcières de *Macbeth*, son sourire est diabolique lorsqu'elle déclare à Pollion : « Juge de mes maux en voyant mon sourire » (v, 5). Le comble de l'horreur est atteint lorsque Agénor, en hurlant, revient sur scène après avoir découvert le cadavre de son petit frère et que Norma, « comme se réveillant d'un horrible songe », lui répond « Ah oui ! je me souviens, c'est moi... ». C'est à cet endroit que Soumet, lors de la première édition, commenta le jeu de scène de M^{lle} George. Comme on le voit, Agénor, enfant de sept ans, joue un rôle décisif dans la pièce, et le face à face entre son innocence et la monstruosité de sa mère, sur laquelle Soumet insiste également dans sa note, n'est pas sans rappeler l'Éliacin de *l'Athalie* de Racine (1691), dont le modèle est également sensible dans le songe effrayant de l'enfant (ii, 2) ou encore dans l'écriture chorale des exclamations du peuple en réponse aux exclamations de Norma.

Médée et *Horace* de Corneille, *Athalie* de Racine et *Macbeth* de Shakespeare sont ainsi des modèles littéraires que Soumet attache au jeu de M^{lle} George. À côté de la pratique courante de la contamination, c'est-à-dire de la convergence dans une même pièce d'épisodes provenant d'œuvres différentes, ce que l'on observe avec le personnage de Norma relève davantage d'instantanés, semblables aux poses que l'on pouvait observer dans les gravures des traités de chant ou de déclamation. Il est donc plausible que Soumet ait voulu créer avec cette tragédie un rôle sur mesure pour mademoiselle George, en réunissant bout à bout les plus grands moments de sa carrière. Le personnage fictif de Norma serait ainsi une récapitulation des grands succès de l'actrice, un *compendium* de scènes à effet, destiné à faire briller l'étendue, l'intensité et la variété du talent de l'actrice. Nul doute qu'un tel projet était de nature à être étendu au domaine de l'opéra.

Une épopée chrétienne, tout inspirée par le merveilleux, à l'image de la *Messiede* de Klopstock ou du *Paradis perdu* de Milton ; un drame national et religieux, à l'imitation

⁷⁴ PAUL BÉNICHOU, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 33.

⁷⁵ *Norma*, v, 1 : (Ségeste) « Ils entrent, on s'attaque... au carnage animés, | Les uns chargent leurs bras de chênes enflammés ».

de la *Marie Stuart* de Schiller, voilà ce que Soumet voudrait voir naître en France.⁷⁶

Tel était, selon René Bray, le programme poétique exposé par Alexandre Soumet dans les *Scruples littéraires de Mme de Staël* qui firent de lui, en 1814, la tête de file de la première génération des écrivains romantiques français. Lors de son discours de réception à l'Académie française, dix ans plus tard, Soumet revenait sur la question de l'épopée, en mettant en relief l'importance de Chateaubriand dans ce domaine ; il en écrivit deux à la fin de sa vie, *La divine épopée* (1841), dépeignant une nouvelle passion du Christ aux enfers, puis *Jeanne d'Arc* (1845).⁷⁷

Même si *Norma* ne peut être réduite à une simple illustration de ce programme poétique, ce dernier l'éclaire et permet de comprendre un certain nombre d'orientations de l'auteur. Les stances de l'acte IV, les prodiges et symphonies de la forêt sacrée, autour du chêne d'Irminsul, sont des substituts de procédés d'écriture musicale, étrangers à la tragédie traditionnelle. On peut donc considérer *Norma* comme un essai de prolongement, dans le genre de la tragédie parlée et avec les moyens propres à la Comédie-Française, de l'expérience de *Pharamond* à l'Académie. Même s'il renvoie en même temps à l'influence de Schiller, l'élément choral de *Norma* se rattache également à cette parenté avec *Pharamond*, et c'est par l'intermédiaire de cette œuvre de circonstance que *Norma* se rattache au corpus de la tragédie nationale, ce qui explique en définitive le choix de la thématique gauloise. L'élément chrétien, manifeste dans les personnages de Clotilde, les interrogations d'Agénor et sa « conversion » (III, 1) se rattachent en revanche au thème central de l'épisode de Velléda, dans *Les martyrs* de Chateaubriand. La fascination qu'exerça le personnage de cette prêtresse tout au long du XIX^e siècle, dans les arts plastiques et en littérature, est bien connue et a bien été étudiée.⁷⁸ Étienne de Jouy avait espéré porter ce personnage sur la scène de l'Opéra mais ce projet ne fut pas réalisé.⁷⁹ Il revint donc à Soumet de créer un avatar de Velléda pour la scène en

⁷⁶ RENÉ BRAY, *Chronologie du romantisme (1804-1830)*, Paris, Roivin, 1932, pp. 15-16.

⁷⁷ « En 1840, Soumet publia un vaste poème théologique, *La Divine Épopée*, qui a pour sujet la rédemption des damnés par une nouvelle Passion du Christ en Enfer. C'est la grandiose hérésie d'Origène. Pour écrire dignement une pareille œuvre, il eût fallu être Dante ou Milton. » (ALPHONSE LEMERRE, *Anthologie des poètes français du XIX^e siècle*, Paris, Lemerre, 1887, p. 76). *Jeanne d'Arc* complète et intègre la tragédie homonyme de 1825. « *Jeanne d'Arc* s'adresse à la France, comme *la Divine Épopée* s'adressait à l'humanité tout entière. Là, c'était le rachat de l'enfer par une seconde immolation du Christ ; ici, c'est le salut de la France par l'immolation d'une vierge. [...] *Jeanne d'Arc* est une trilogie, dont la première partie est intitulée *idylle*, la seconde *épopée*, la troisième *tragédie*, ce qui donne pour la totalité du poème : un prologue, dix-huit chants, cinq actes et un épilogue » (CHARLES LOUANDRE, *Jeanne d'arc dans l'histoire et dans la poésie*, III. *Jeanne d'arc, trilogie nationale*, par M. Alex. Soumet, « Revue des deux mondes », 1846, pp. 126-127). De Voltaire (*Essai sur la poésie épique* cit.) à Théophile Gautier (« La revue des deux mondes », 1841), il fut admis par grand nombre de critiques que « les Français n'ont pas la tête épique » (vers que Voltaire disait avoir emprunté à Nicolas de Malézieux). L'ambition de créer une grande épopée nationale, qui pût rivaliser avec celles écrites en grec, latin ou italien fut particulièrement vive sous la Restauration. À la suite des *Martyrs* de Chateaubriand furent publiées plusieurs épopées, dont *Charlemagne ou La Caroléide* de D'Arlincourt (1818), *La Mérovéide, ou Les chants catalauniques* de Népomucène Lemerrier (1818), *l'Histoire de Jeanne d'Arc, surnommée la pucelle d'Orléans* de Philippe Alexandre Le Brun de Charmettes (1817) et *La Philippide* de Viennet (1828). *La Gaule poétique* de Marchangy se situe à mi-chemin entre la chronique d'érudition et l'épopée.

⁷⁸ MARA LACCHÈ, *Norma ou la fascination pour l'univers mystérieux des druides* cit.

⁷⁹ ÉTIENNE DE JOUY, *Velléda*, dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Didot, 1823, pp. 353-409. Voir ANSELM

offrant à M^{lle} George le personnage de Norma.

Le regard ambivalent porté sur le monde gaulois, en particulier sur la religion des druides, est caractéristique de l'époque. Soumet s'inscrit ici dans une longue tradition qui superpose deux points de vue pratiquement opposés apparus au cours du temps. Tout d'abord, une lecture moraliste des sources anciennes, par les philosophes des Lumières, et les divagations pseudo-scientifiques de la celtomanie dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ensuite, dans les premières décennies du XIX^e siècle, le commencement des études philologiques et archéologiques de l'Académie celtique ainsi que l'émerveillement poétique, typique d'une réaction contre les Lumières, équivalent français du « primitivisme » prôné par Sulzer en Allemagne.⁸⁰ C'est naturellement ce second regard qui l'emporte. Au travers de *La Gaule poétique* de Marchangy et des *Martyrs* de Chateaubriand, Soumet offre, dans *Pharamond* comme dans *Norma*, une mise en scène de la forêt sacrée de Lucain à un public avide d'effets scéniques, de sensationnel et de spectaculaire. Les quelques similitudes que l'on peut observer entre les coutumes celtiques décrites dans *La donna del lago* de Rossini et la *Norma* de Bellini rappellent, quant à elles, ce que le roman de Scott et l'épopée de Chateaubriand portent en commun, à savoir l'imprégnation de la poésie ossianique.⁸¹ Pour autant, le premier regard, moraliste, hérité des Lumières, subsiste dans la tragédie de Soumet à l'état de vestige. Il n'est en effet nul besoin de se référer à l'histoire de Médée – et l'on peut comprendre la réfutation de l'auteur à ce sujet – pour expliquer l'histoire de Norma : la folie et les crimes de la protagoniste s'expliquent entièrement par l'image diabolique des druides qui a dominé dans la littérature française, autour de Voltaire, au XVIII^e siècle.

Il est enfin intéressant de relever dans la *Norma* de Soumet divers procédés d'écriture qui allaient connaître une grande fortune dans l'histoire de l'opéra au XIX^e siècle. Le premier est la présence de la masse chorale, qui reste encore remarquable dans une tragédie française des années 1830. Elle renvoie autant à l'influence de Schiller qu'à la parenté de *Pharamond*, et elle participe de la poétique du spectaculaire scénique qui se développe à Paris dans les années 1820. En passant de l'opéra à la tragédie parlée, Soumet a été contraint de restreindre les scènes de dialogue avec grands prêtres, bardes, druides, eubages et guerriers. Leur rôle revient en revanche au premier plan dans le livret de Romani. Les théories, processions et mouvements de foule allaient devenir un élément de plus en plus central de la poétique de l'opéra français à caractère historique dans les années 1830, encore plus marqué que dans l'opéra historique italien de la même époque, notamment chez Donizetti. Le deuxième est la scène de la vision, commune à *Pharamond* et *Norma*, qui allait devenir une scène de genre dans

GERHARD, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, trad. anglaise, *The urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 56.

⁸⁰ Sur le renversement de paradigme, le primitivisme, notamment à partir de Diderot, voir BERNARD FRANCO, *Le despotisme du goût. Débats sur le modèle tragique allemand en France, 1797-1814*, Göttingen, Wallstein, 2006, notamment la première partie *Les génies barbares : l'héritage du XVIII^e siècle*.

⁸¹ Paul van Tieghem fait observer que les débuts de la celtomanie en France furent exactement contemporains des premières traductions d'*Ossian* de MacPherson en français. Pour ce critique littéraire, ces deux modes auraient constitué une même réaction contre la poésie « fardée et enjolivée » de l'époque, et suscité la redécouverte de « la vraie poésie, de la poésie instinctive, antérieure aux genres, aux règles, à l'art même » (PAUL VAN TIEGHEM, *Ossian en France* cit., pp. 200, 390).

l'opéra historique français. Elle est également présente, avec la vision d'Hiéros, dans *Le siège de Corinthe*, et on la retrouve, avec la vision de Camoens, dans *Dom Sébastien, roi de Portugal* de Donizetti (1843). Cette scène de genre n'apparaît pas dans l'opéra de Bellini. La vision est à peine thématifiée, dans la présentation de Norma, et ne fait l'objet d'aucun traitement musical particulier. Le recours au fantastique, troisième procédé d'écriture, est également évincé de l'opéra, alors que l'animation de la forêt sacrée joue un rôle de premier plan dans *Pharamond* aussi bien que dans *Norma*. À l'inverse, un élément qui n'est, dans le fond, que périphérique chez Soumet devient central chez Bellini : il s'agit de l'invocation à la lune. Le pâle reflet de la lune s'y substitue aux « pâles lueurs » de la forêt sacrée, qui n'étaient encore, chez Soumet, que l'une des multiples interprétations auxquelles la forêt obscure de Lucain se prêta dans l'imagination des créateurs au début du XIX^e siècle.