”Mérope” de Voltaire et ses parodies : du drame intime d’une mère à la scène de reconnaissance topique

Isabelle Ligier-Degauque

▶ **To cite this version:**

Isabelle Ligier-Degauque. ”Mérope” de Voltaire et ses parodies : du drame intime d’une mère à la scène de reconnaissance topique. Zonza, Christian. Vérités de l’histoire et vérité du moi : hommage à Jean Garapon, Champion, pp.443-462, 2016, 978-2-7453-3108-3. hal-03281686

HAL Id: hal-03281686

https://nantes-universite.hal.science/hal-03281686

Submitted on 28 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Isabelle Ligier-Degauque, « Mérope de Voltaire et ses parodies : du drame intime d'une mère à la scène de reconnaissance topique », publié dans : *Vérités de l'histoire et vérité du moi. Hommage à Jean Garapon*, études réunies et présentées par Christian Zonza, Paris, Champion, 2016, p. 443-462.

« *Mérope* de Voltaire et ses parodies : du drame intime d'une mère à la scène de reconnaissance topique »

« Ce n'est point moi qui ait fait la pièce, c'est Mademoiselle du Menil [*sic*] », écrit Voltaire en avril 1743[1], soit deux mois après que sa tragédie *Mérope* a reçu un accueil enthousiaste du public à la Comédie-Française[2]. Le succès de cette pièce, représentée treize fois dans sa première saison et donnée deux fois encore en avril 1743, est tel qu'elle est jouée à la Comédie-Française en février 1744 pour quatorze représentations, avec le même accueil[3]. Après avoir endossé le rôle de Jocaste en 1739, à l'occasion d'une reprise d'*Œdipe*, puis le rôle-titre de *Zulime* en 1740, Mlle Dumesnil est très tôt pressentie par Voltaire pour jouer Mérope avec toutes les nuances pathétiques dont il la sait capable. Que recherche en effet Voltaire dans sa traduction, ou plutôt dans son adaptation de la *Mérope* de Maffei ? Il ambitionne d'offrir au public français une pièce reposant tout entière sur une intrigue simple : le drame d'une reine, veuve depuis quinze ans, qui espère revoir un jour son fils (Égisthe), tenu loin de Messène afin de le protéger du tyran Polyphonte. Selon René Vaillot, le succès de *Mérope* qui « attire cinquante mille spectateurs au cours de cinquante-trois représentations », est dû « à la force dramatique et à la sobriété de la pièce, à une versification soignée, et surtout à l'éloquence, à la "pompe" exaltée des tirades, toujours appréciée du public »[4].

Avec *Mérope*, Voltaire a relevé la gageure d'écarter la galanterie au profit du seul amour maternel. Malgré l'absence de la passion amoureuse, Mlle Dumesnil est parvenue à captiver l'attention du public et, en mars 1744, le *Mercure de France* fait de son interprétation un compte rendu flatteur : « On peut dire que Mlle Dumesnil, qui représente le principal personnage de Mérope, ne joue pas ; c'est, pour ainsi dire, une véritable mère »[5]. Cet engagement de l'actrice dans son rôle atteint un paroxysme dans les deux grandes scènes de reconnaissance de la tragédie : à la scène 4 de l'acte III, Mérope s'apprête à poignarder un jeune prisonnier, qui l'a inexplicablement attendrie[6], quand elle est soudain arrêtée par Narbas et apprend qu'elle allait tuer son propre fils ; à la scène 2 de l'acte IV, Égisthe est une

[1] Extrait d'une lettre citée par Jack R. Vrooman et Janet Godden, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1991, vol. XVII, p. 145.

[2] On trouve un témoignage de l'ovation reçue par Voltaire dans son *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de la Henriade* (1776) : « La séduction a été au point que le parterre a demandé à grands cris à me voir. On m'est venu prendre dans une cache où je m'étais tapi ; on m'a mené de force dans la loge de Mme la maréchale de Villars, où était sa belle-fille. Le parterre était fou : il a crié à la duchesse de Villars de me baiser ; et il a fait tant de bruit qu'elle a été obligée d'en passer par là, par l'ordre de sa belle-mère. J'ai été baisé publiquement, comme Alain Chartier par la princesse Marguerite d'Écosse ; mais il dormait, et j'étais fort éveillé » (cité par Jack R. Vrooman et Janet Godden, éd. cit., p. 142). J. R. Vrooman et Janet Godden renvoient aussi au rapport circonstancié remis au lieutenant de police par le chevalier de Mouhy, qui corrobore le propre récit de Voltaire : « Le succès de la Mérope a été des plus éclatants qu'il y ait jamais eus. Le parterre a non seulement applaudi à tout rompre, mais même a demandé mille fois que Voltaire parût sur le théâtre, pour lui marquer sa joie et son contentement […] » (p. 142-143).

[3] « *Mérope* was performed thirteen times in its first season and given two further performances in April 1743 immediately after the *ouverture* ; it was brought back the following February with a further fourteen performances and equal acclaim » (Jack R. Vrooman et Janet Godden, éd. cit., p. 143).

[4] René Vaillot, *Avec Mme du Châtelet (1734-1749), in Voltaire en son temps*, dir. René Pomeau, Paris / Oxford, Fayard / Voltaire Foundation, 1995, t. I, p. 417.

[5] Extrait cité par Jack R. Vrooman et Janet Godden, éd. cit., p. 146.

[6] Voltaire, *Mérope*, acte II, scène 2, Mérope, après s'être entretenue avec Égisthe, dont elle ignore encore l'identité véritable : « Il me rappelle Égisthe ; Égisthe est de son âge : / Peut-être, comme lui, de rivage en rivage, / Inconnu, fugitif, et partout rebuté, / Il souffre le mépris qui suit la pauvreté. »

nouvelle fois sur le point d'être mis à mort, mais son exécution est interrompue par Mérope qui révèle doublement le lien de filiation à l'intéressé et au tyran. Une comparaison de *Mérope* avec d'autres tragédies de Voltaire telles que *Zaïre* (1732), *Alzire* (1736) ou *Mahomet* (Lille, 1741 et Paris, 1742), fait apparaître la répétition remarquable d'une même configuration dramatique : la scène de reconnaissance. Si la reconnaissance mère-enfant (ou sa variante père-enfant) est un *topos* du théâtre du XVIII[e] siècle[7], en référence au chapitre XVI de la *Poétique* d'Aristote, comme le relève Manuel Couvreur, « une telle récurrence ne se rencontre cependant ni chez Corneille ni chez Racine, qui ont plus étudié Aristote encore. Le thème du meurtre du père, de la mère ou du fils est obsessionnel, tout autant que celui de la filiation naturelle opposée à la filiation par adoption ou par connivence intellectuelle »[8].

Les deux scènes de reconnaissance mère-enfant de *Mérope* sont en toute logique reprises dans les parodies. Après le triomphe remporté par *Mérope* le 20 février 1743, Pannard, Gallet, Pontau et Laffichard en proposent une parodie (*Marotte*) à la Foire Saint-Germain le 16 mars 1743[9], soit un mois à peine après la première de la tragédie. À l'occasion de la reprise de *Mérope* en février 1744, les parodistes de *Marotte* redonnent leur parodie de *Mérope*, sous le nouveau titre de *L'Enfant retrouvé*, à la Foire Saint-Germain le 26 février 1744[10]. Valois d'Orville compose lui aussi une parodie de *Mérope* (*Javotte*) qu'il donne aux marionnettes de Bienfait, à la Foire Saint-Germain de 1743[11], soit deux ans avant qu'il ne collabore avec Rameau pour le ballet-bouffon *Platée*. La *Mérope* de Voltaire, qui obtient le succès le plus large du vivant de l'auteur, est encore parodiée en 1759 : Sticotti publie à Berlin une *Mérope travestie dédiée à M. de Voltaire* qui coïncide avec la reprise réussie de *Mérope* au cours de la saison 1758-1759[12].

Dans ces parodies, les sommets pathétiques de *Mérope* (III, 4 et IV, 2) sont détournés à des fins ludiques : faut-il y voir une envie de les « consacrer » autant que de les « saper », selon la formule de Claude Abastado[13] ? Les circonstances de composition des parodies de *Mérope* sont nécessairement à prendre en compte : les auteurs de *Marotte* ou Valois d'Orville (*Javotte*) écrivent leurs pièces au moment même où leur cible est donnée dans sa nouveauté à la Comédie-Française, alors que Sticotti joue sa *Mérope travestie* seize ans après la création de *Mérope*. A contexte différent, critiques différentes ? *Marotte* et *Javotte* se font-elles l'écho de la performance de Mlle Dumesnil dans le rôle de Mérope ? Les critiques émises à l'encontre des deux grandes scènes de reconnaissance de *Mérope* sont-elles différentes de celles que Valois d'Orville fait entendre en 1759 ? Et, dans les trois parodies retenues pour notre étude, les piques décochées contre *Mérope* sont-elles ou non spécifiques de leur cible ? Afin de lutter contre la fascination du regard, les auteurs de parodies jouent souvent sur le principe de la distanciation ironique. La critique opère alors sur un double niveau : une critique de l'exploitation outrée des émotions chez Voltaire et une critique générique de la tragédie française. Dans le cas des parodies de *Mérope*, à partir de l'exemple de la scène de reconnaissance, en deux temps, particulièrement travaillée par Voltaire, nous verrons si la

[7] Voir Clifton Cherpack, *The Call of blood in French classical tragedy*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1958, et plus particulièrement sur le « cri du sang » dans les tragédies de Voltaire : p. 102-115.

[8] Manuel Couvreur, « Art dramatique », *Dictionnaire général de Voltaire*, publié sous la dir. de Raymond Trousson et Jeroom Vercruysse, Paris, Champion, 2003, p. 92. Selon M. Couvreur, « ces thématiques trouvent un écho dans la biographie de Voltaire qui n'a jamais cessé de douter de la véritable identité de son père naturel ».

[9] Gallet, Pannard, Pontau et Laffichard, *Marotte*, Bibliothèque Nationale de France, ms. f. fr. 9319.

[10] Gallet, Pannard, Pontau et Laffichard, *L'Enfant retrouvé*, éd. par Jacques Bouché dans *Gallet et le Caveau (1698-1857)*, Épernay, 1884, t. II.

[11] Valois d'Orville, *Javotte*, Bibliothèque Nationale de France, ms. f. fr. 9318.

[12] Nous n'intégrons pas à notre réflexion la pièce intitulée *Parodie de Mérope, Acte I, scènes 3 et 4*, publiée en 1790 dans la revue révolutionnaire *Les Actes des Apôtres* (chap. 44) : il s'agit d'une reprise très partielle de *Mérope* destinée à évoquer la difficile conclusion du mariage entre un dénommé Chapellier et « Madame Élizabeth ».

[13] Claude Abastado, « Situation de la parodie », *Cahiers du XX[e] siècle*, n° 6 (1976), p. 11.

critique porte sur des traits d'écriture propres à l'auteur. L'intuition de la reconnaissance qui parcourt les deux premières scènes de l'acte II de *Mérope* doit être intégrée à notre étude dans la mesure où elle prépare le spectateur au temps fort des retrouvailles mère-enfant.

L'intuition de la reconnaissance

Dans *Marotte*, Pannard, Gallet, Pontau et Laffichard réécrivent la scène d'ouverture du deuxième acte de *Mérope* en la scindant en deux : cette longue scène où Euryclès apprend à Mérope l'arrestation d'un inconnu soupçonné de meurtre et la presse d'épouser le tyran pour le bien de son fils, correspond ici à la scène IV, où Simone conseille à sa maîtresse de prendre pour époux Rudifonte, et à la scène V, où Bernard revient l'informer des résultats de son enquête pour retrouver la trace de Cadet :

MAROTTE
Eh bien, a-t-on des nouvelles de mon fils ?

BERTRAND
Tout ce qu'on a pu m'apprendre, Madame, c'est que Barnabas et lui ont quitté depuis peu leur village.

MAROTTE
Que sont-ils devenus ? Dans quel trouble je suis !
Le ciel veut-il toujours redoubler mes ennuis ?

BERTRAND
On cherche Rudifonte pour conduire devant lui un jeune inconnu que les gardes viennent d'arrêter.

La coïncidence ménagée par les parodistes de *Marotte* entre l'attente du fils disparu et l'arrivée d'un « jeune inconnu » doit alerter le spectateur comme un heureux coup du sort, artifice auquel recourt Voltaire au début de l'acte II de *Mérope* : Euryclès avertit sa maîtresse qu'un « jeune étranger », soupçonné de meurtre, vient d'être conduit au palais, et Mérope désire aussitôt l'interroger elle-même. Chez Voltaire, l'étonnement d'Euryclès devant cette prompte envie (« Mais de ce meurtrier la commune aventure / N'a rien dont vos esprits doivent être agités ») pourrait être perçu avec une note d'ironie, mais ce serait raisonner sans cœur. En effet, le souhait de Mérope est dicté par son instinct de mère (ou son « trouble »[14]), et c'est ce même instinct qui lui fait reconnaître, sans le formuler explicitement, son fils chez le jeune meurtrier avec lequel elle s'entretient à la scène 2 de l'acte II. Le langage de l'ineffable échappe rarement aux parodistes et, à la scène VI de *Marotte*, l'héroïne éprouve pour l'inconnu que les archers amènent à sa demande une irrésistible sympathie, excusée par un « certain air qui surprend » derrière son « apparence modique ». L'origine fortunée de l'inconnu transparaît sous son pauvre habillement, comme si la naissance était indissociable de la personne. Les parodistes raillent ce pressentiment du bon air sous des apparences désavantageuses, qui relève d'un préjugé aristocratique reconduit ici par Voltaire pour préparer la reconnaissance effective.

Sticotti a lui aussi voulu souligner la rapidité de l'affinité de Mérope avec le prisonnier. Il expédie tout d'abord, à la scène V de *Mérope travestie*, la reprise de la scène 2 du deuxième acte de *Mérope*, contrairement aux auteurs de *Marotte* : Mérote, « *un papier à la main* », cherche dans le *Mercure* quelque nouvelle de son fils. Euriclès [*sic*] lui apprend que « un jeune meurtrier garroté sur la place, / Paraît mystérieux […] » et Mérote termine ainsi le vers interrompu : « Je veux le voir en face ». Nul mouvement du cœur ne préside à son envie, mais un semblant d'argument : « Égiste [*sic*] était caustique, on s'est défait de lui, / Eh, quel autre

[14] Voltaire, *Mérope*, éd. cit., Acte II, sc. 1, Mérope : « Peut-être j'en crois trop le trouble qui me presse ; / Mais ayez-en pitié, respectez ma faiblesse. »

peut-on égorger aujourd'hui ? ». À la scène VI, dès qu'Égiste se présente devant elle, Mérote goûte le « front doux » du prisonnier qui, selon son œil exercé, signale immanquablement une « bonne origine », de même que « cette main blanche et fine » trahit l'aristocrate derrière l'habit du vagabond et du repris de justice.

En présence de sa mère, Égisthe partage l'agitation qui la gagne, et les parodistes de *Marotte* s'en font l'écho à la scène VI :

MAROTTE

AIR : *Je ne sais qu'est-ce*

Pour ce garçon-là, malgré moi,
La pitié m'intéresse.

CADET

Certain mouvement de tendresse
Me saisit quand je l'aperçois.

MAROTTE

Je sens certain je ne sais qu'est-ce.

CADET

Je sens certain je ne sais quoi.

Le « je ne sais qu'est-ce » emprunté au vaudeville interpelle doublement le spectateur, en renvoyant d'une part au mystère de la parenté pressentie, et d'autre part à la grivoiserie possible des liens (le vaudeville étant à l'origine égrillard). Les détails donnés par Cadet sur les circonstances du méfait dont on l'accuse (avoir jeté à la rivière un insolent qui chantait des vers peu amènes sur Marotte) et la personnalité de son père (Béquillon) sont conformes au déroulement de l'interrogatoire conduit par Mérope chez Voltaire : Égisthe narre longuement son attaque par deux hommes qui l'ont surpris dans un temple, en train de prier pour Mérope, et la façon dont il s'est débarrassé du plus jeune (« J'ai traîné dans les flots ce corps ensanglanté »), puis, interrogé sur son père, il fait l'éloge de la vie modeste et vertueuse de Polyclète (fausse identité de Narbas).

Sticotti, lui, passe sous silence l'émoi du fils confronté à la reine de Messène et s'en prend au récit du meurtre : la victoire d'Égisthe devient une rodomontade dont s'enorgueillit naïvement le jeune homme. Piqué par la provocation du jeune assaillant (« Voyons s'il sait mourir aussi bien qu'il sait vivre »), l'intrépide se lance dans la bataille :

Attrape ; je riposte, il tombe, et je l'enivre
Des pavots de Pluton. Son maigre défenseur
Recule, tousse, et fuit sur l'aile de la Peur ;
Moi, craignant des Prévôts l'incivile manière,
J'ai coulé ma victoire au fond de la rivière.

Le résumé du mode de vie de son père verse dans le prosaïsme (il « mange bien, toujours dort et ne craint que la gale »). Quant au motif de son voyage jusqu'au palais, il n'est pas développé, comme chez Voltaire, dans un autoportrait de jeune guerrier dévoué à la cause de la reine, mais affirmé de manière très concise : « la guerre de Messène », comme si la guerre était désirée pour elle-même plus qu'aux fins de servir Mérote. La chute amusante de la scène VI de *Mérope travestie* tient alors à la récompense par Mérote de l'absence totale d'expérience militaire d'Égiste (« Je te fais capitaine »).

Contrairement à *Marotte* et à *Mérope travestie*, il est difficile d'imaginer le traitement que Valois d'Orville réservait à la scène 2 du deuxième acte de *Mérope* étant donné l'état lacunaire de *Javotte*. Cette parodie se présente sous la forme d'un canevas en vaudevilles dont

ne restent que douze scènes partiellement rédigées. Or, ainsi que le commente Jean-Luc Impe dans son ouvrage *Opéra baroque et marionnettes* :

> Des capacités théâtrales du maître joueur de marionnettes dépendait la presque totalité de la réussite du spectacle. Tout au plus peut-on déduire du canevas un certain nombre d'indications, qui nous permettent d'imaginer dans quelle direction s'opérait le remplissage des dialogues manquants[15].

Malgré la ténuité des indices pouvant nous renseigner sur la représentation concrète de *Javotte*, nous pouvons imaginer que les interprètes de *Mérope* devaient être mis en cause car leurs noms figurent à côté de ceux des personnages de la parodie :

Javotte, concierge d'un château.	M^lle^ Dumesnil
	Paulin
Pandoure, seigneur du château.	~~Granval~~ [*sic*]
Ziste, sous le nom de Zeste, fils de Javotte.	Grandval
Suzon, servante.	M^lle^ Lavoïe
Thomas, ancien domestique de Javotte.	Sarrazin

A la scène II de *Javotte*, l'héroïne « prie » Pandoure, seigneur d'un château en Hongrie, « de lui faire voir l'inconnu qu'on vient d'arrêter. Pandoure y consent ». À la scène III, Javotte veut éclaircir les soupçons éveillés par « le bâton à deux bouts » trouvé en possession du prisonnier. A la scène IV, « Ziste dit qu'il va être pendu pour avoir tué et jeté un homme dans la rivière », et le manuscrit porte un extrait de réplique : « Je n'ai jamais connu ma mère, ajoute-t-il ; à l'égard de l'auteur de mes jours, / Sous de rustiques toits, mon père plaint son sort, / Rit des lois, vit sans bien et ne craint que la mort. » Javotte lui demande alors son nom :

JAVOTTE

Ne te nommes-tu pas Ziste ?

ZISTE

Zeste[16] !

JAVOTTE

AIR *: La Palisse*

Ce nom change tout, j'ai cru
Voir mon fils ; mais, malepeste,
Mon esprit est suspendu
Entre le Ziste et le Zeste.

Valois d'Orville choisit à dessein un vaudeville tautologique[17] pour rire des hésitations de l'héroïne. L'interjection qui traduit l'incrédulité du fils encore inconnu donne lieu à un malentendu comique – « zeste » étant pris pour un nom propre. Le choix du nom Ziste (double parodique d'Égisthe) prend ici tout son sens et il semble que Valois d'Orville a ainsi baptisé le héros de *Javotte* pour le plaisir d'un bon mot : « Mon esprit est suspendu, / Entre le ziste et le zeste », que retiennent à l'époque les frères Parfaict :

---

[15] Jean-Luc Impe, *Opéra baroque et marionnettes*, *Dix lustres de répertoire musical au siècle des lumières*, Charleville Mézières, Éditions Institut International de la Marionnette, 1994, p. 239.

[16] L'article « zeste » dans le *Dictionnaire* de Le Roux (Amsterdam, Michel-Charles Le Cène, 1718, rééd. Paris, Champion, 2003) précise : « ce mot est une interjection, dont on se sert pour marquer une action bouffonne et plaisante. Sert aussi à exprimer un coup d'épée. Ce mot est aussi une espèce d'interjection, pour se moquer des menaces de quelqu'un, comme, par exemple, je te rosserai. Réponse, *zeste*, pour je m'en moque, je ne crains rien. Signifie aussi de même qu'à d'autres. Lorsqu'une personne dit quelque chose qui paraît fabuleux, une invention, ou une menterie, ou gasconnade, ce mot *zeste* a autant de force que si l'on disait je ne vous crois pas […]. » C'est la dernière définition qu'il faut ici retenir. Le Roux indique encore l'existence de l'expression sur laquelle joue Valois d'Orville : « *entre le ziste et le zeste*. Pour entre deux, ni trop ni trop peu, passablement, le milieu, là, là, tant bien que mal. »

17 Voir Ballard, J. B. Christophe, *La Clé des chansonniers, ou Recueil des vaudevilles depuis cent ans et plus*, Paris, 1717 : « Hélas, La Palisse est mort. / Il est mort devant Pavie. / Hélas ! s'il n'était pas mort. / Il serait encor en vie ! »

> […] Polichinelle, sous le nom de Ziste, représentait l'Égisthe de la tragédie : comme il paraissait d'abord déguisé, et sous celui de Zeste, cette duplicité de nom avait fourni la pointe d'un couplet que l'auteur a mis dans la bouche de Javotte au moment de la reconnaissance. Ah, ciel, s'écrie-t-elle :
>
> Mon esprit est suspendu
> Entre le Ziste et le Zeste[18].

Après l'entretien du jeune captif, la mère inquiète reste seule à la scène 7 de *Marotte,* pour réfléchir à la raison secrète de l'agitation de son cœur, et conclut à l'étonnante ressemblance physique entre cet inconnu et son défunt mari. Pannard, Pontau, Gallet et Laffichard reprennent ainsi dans leur opéra-comique un aparté de Mérope que l'on trouve chez Voltaire au milieu de la scène 2 de l'acte II, immédiatement après le récit d'Égisthe, où l'héroïne superpose à l'image que lui renvoie le jeune captif les traits de son défunt mari :

ÉGISTHE
Eh ! Madame, d'où vient que vous versez des larmes ?

MÉROPE
Te le dirai-je ? Hélas ! tandis qu'il m'a parlé,
Sa voix m'attendrissait, tout mon cœur s'est troublé.
Cresphonte, ô ciel !… j'ai cru… Que j'en rougis de honte !
Oui, j'ai cru démêler quelques traits de Cresphonte.
Jeux cruels du hasard, en qui me montrez-vous
Une si fausse image, et des rapports si doux ?
Affreux ressouvenir, quel vain songe m'abuse !

Si les parodistes de Marotte vont emprunter à Voltaire l'intuition d'une filiation possible, les vers chantés sur l'air « *Votre beauté* » en proposent une version nettement dégradée :

MAROTTE, *seule*
Plus je le vois, plus il me touche.

AIR : *Votre beauté*
Feu mon mari, le ciel lui fasse paix,
À ce garçon ressemble à peu près.
C'est son allure,
Son encolure,
Ses yeux, son nez, sa bouche et tous ses traits.

Le choix de l'air « *Votre beauté* » donne au portrait dressé de Cadet une ambiguïté amoureuse absente de la tragédie : les parodistes suggèrent que Marotte s'attarde sur les appas du prisonnier. Mais la beauté que goûte Marotte pâtit d'une faute de goût délibérée : la mention peu majestueuse de l'« encolure ». La locution prépositionnelle « à peu près » qui introduit la liste des traits similaires n'est donc pas de mise : la ressemblance physique est si flagrante que l'incapacité de la mère à reconnaître son fils est injustifiable. La reconnaissance de son fils en l'inconnu est préparée plus loin par l'évocation d'un sort possiblement identique, qui renvoie à l'aparté de Mérope à la fin de la scène 2 de l'acte II. A ce stade de la tragédie, l'héroïne de Voltaire ressent une profonde sympathie pour le prisonnier, mais elle ne peut soupçonner en lui Égisthe : faut-il y voir une faute de l'auteur ? L'éloignement du palais de Messène depuis quinze ans ne favorise, certes, pas des retrouvailles rapides, mais les auteurs de *Marotte* font valoir, avec malice, l'assoupissement de la voix du cœur chez Mérope qui l'empêche de conclure à l'évidence.

[18] Claude et François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, 1re éd. Paris, 1759 ; éd. Rozet, 1767 ; rééd. Genève, Slatkine, 1967, t. III, p. 125-126.

Une reconnaissance unilatérale : Mérope retrouve son fils (III, 4)

Pour sa *Mérope*, Voltaire adopte l'innovation de Maffei en supposant qu'Égisthe ignore qu'il est le fils de Mérope lorsqu'il se présente au palais de Messène[19]. Avec un tel présupposé, il déjoue le principe de la reconnaissance réciproque de la mère et du fils, qui aurait pu avoir lieu dès la scène 4 de l'acte III, au moment où Mérope s'apprête à tuer le jeune homme, qui lui a été présenté par Euryclès comme le meurtrier d'Égisthe (II, 6) : Mérope reçoit seule la confidence de Narbas, Égisthe ayant été préalablement écarté. L'attente du spectateur s'en trouve contrariée, mais le plaisir en est accru. La liberté avec laquelle Voltaire traite la scène de reconnaissance s'affirme, à partir de ce tournant de *Mérope*, dans l'augmentation de l'inquiétude qui pèse sur Mérope et sur Égisthe : l'identification du parent ne suspend pas les enjeux de la pièce, au contraire. Mérope doit éviter à tout prix que Polyphonte ne soupçonne que le jeune détenu est son fils et, par conséquent, un ennemi supposé du tyran (en tant que descendant de feu Cresphonte). Anticipant sur la scène 2 du quatrième acte, ajoutons que, pour Égisthe, les retrouvailles avec sa mère se font en présence de celui dont il a tout à craindre : le secret du lien de sang éventé, mère et fils se préparent au pire, en l'occurrence des noces honnies par lesquelles Polyphonte escompte asseoir son pouvoir sur Messène.

La scène XII de *Marotte* suit la ligne directrice de la scène 4 de l'acte III de *Mérope* jusqu'au cri lancé par Narbas : Marotte se présente comme folle de colère, après avoir manifesté un tendre intérêt à Cadet. Chez Voltaire, l'effroi d'Égisthe devant pareil revirement se mêlait de compréhension pour l'amour ulcéré d'une mère convaincue de pouvoir venger la perte d'un fils. En revanche, les auteurs de *Marotte* sanctionnent par le terme « excès » la palinodie de l'héroïne sur l'air « *Réveillez-vous* [*belle endormie*] » entonné par Cadet :

> Tantôt voyez comme l'on change,
> C'était un excès de bonté,
> À présent, quel revers étrange,
> C'est un excès de cruauté.

Le revirement de la reine de Voltaire est moqué un peu plus loin par une nouvelle réplique de Cadet, après un nouvel accès de « fureur » de Marotte, sur l'air « *Je suis la fleur* » :

> Vous me punir ? Songez que je vous prie.
> Cet emploi pour vous est-il beau ?
> En vous, je vois mon juge et ma partie,
> Y verrai-je encor mon bourreau ?

La multiplication des rôles endossés par Marotte serait imputable à un défaut de construction du personnage et les parodistes mettent cette incohérence sur le compte de Voltaire.

À la scène XIII de *Mérope travestie*, Sticotti résume l'assombrissement d'humeur de Mérope dans les deux alexandrins d'Égiste suivants : « Dans le palais des rois qu'on tient mal sa parole ! / Le matin on m'embrasse, et le soir on m'immole ! ». Il reprend une partie de l'échange entre Mérope et le jeune condamné que les auteurs de *Marotte* ont laissé de côté, à savoir l'interrogation sur l'armure qui a appartenu à Égisthe. Si la preuve à charge est

[19] Voir l'introduction de Jack R. Vrooman et Janet Godden, éd. cit., p. 121 : « According to the sources, and in all versions of the story before Maffei, the youth was brought up as Cresphonte's son, was sent for avenge his father's death and arrived at the palace sure of himself and his purpose. It was simple enough, therefore, to make his identity know to the spectators before it was discovered by Merope. » Nous traduisons : « Selon les sources, et dans toutes les versions de l'histoire avant Maffei, le jeune était élevé comme le fils de Cresphonte, était envoyé pour venger la mort de son père et arrivait au palais sûr de qui il était et de son but. Il était assez facile, ainsi, de faire connaître son identité aux spectateurs avant qu'elle ne soit découverte par Mérope. »

conservée par Sticotti, son emploi se voit dégradé et ne relève plus du champ militaire, comme on peut le lire dans ces deux alexandrins éclatés que se partagent Mérote et Égiste :

ÉGISTE
Elle est mienne.

MÉROTE
Imposteur !

ÉGISTE
Oui, j'en garnis son sein,
Quand je chasse.

MÉROTE
Au lion ?

ÉGISTE
Non, Princesse, au lapin.

À l'instar de la Mérope de Voltaire, malgré des signes qui auraient dû, on l'a vu, lui faire comprendre que le prisonnier est son fils, la mère outragée brandit contre lui un couteau dans *Marotte* et dans *Mérope travestie*. La réplique finale de la scène XII de *Marotte* (« Il faut que je t'étrangle avant que tu ne sois pendu ») laisse imaginer un jeu de scène où Marotte se jetterait à la gorge de Cadet. Le redoublement comique de la mise à mort est aussi retenu par Sticotti à la fin de la scène XIII de *Mérope travestie*, dans cette didascalie : « *Elle le prend à la gorge et puis tire un poignard* », suivie par la prière non exempte d'humour noir de la victime : « J'étouffe, un moment, laissez-moi respirer ! ».

De manière aussi opportune qu'à la scène 4 de l'acte III de *Mérope*, Barnabas arrête le bras de la justicière, à la scène XIII de *Marotte* :

Hélas, qu'alliez-vous faire là ?

AIR : *Amis sans regretter Paris*
Dans quel désordre vous seriez ?
Par votre injuste haine,
Contre les règles, vous auriez
Ensanglanté la scène !
Celui que votre bras était près d'immoler…

Par un effet de métalepse dramatique, l'allusion aux règles de bienséance selon lesquelles nulle effusion de sang ne devait être représentée joue ici sur un niveau de lecture métacritique, qui vise à superposer au geste de Marotte des préoccupations étrangères au plan de l'intrigue strictement dit.

MAROTTE
Hé bien ?

BARNABAS
C'est…

MAROTTE
Achevez !

BARNABAS
Votre fils !

MAROTTE
Mon fils ? Ah Simone !

SIMONE

Madame !

BARNABAS

Quelle situation !

L'enchaînement des répliques mime le retardement artificiel de la révélation du lien qui unit Marotte à Cadet et la résolution, faussement émue, de l'attente. Gallet, Pannard, Pontau et Laffichard ruinent, dans la réplique suivante de Simone, l'esthétique du tableau à laquelle sacrifie Voltaire, et dont Diderot allait se faire le défenseur en 1757-1758 :

AIR : *Dans notre village*

Voici de la pièce
L'endroit favori.
à Barnabas
Mettez-vous ici.
Tombez aux pieds de ma maîtresse
Pour faire un tableau
Tant vieux que nouveau.

AIR : *Un peu d'aide*

Penchez sur moi votre tête
Dans une posture honnête.
Prenez mon bras pour soutien ;
Il faut même en sa faiblesse
Conserver de la noblesse.

Le commentaire de Simone qui couronne ironiquement la scène de reconnaissance ne s'adresse à aucun des deux protagonistes, mais bien uniquement au spectateur, pour lui indiquer le passage de *Mérope* qui a été très applaudi. Ce personnage se détache momentanément de l'intrigue pour se transformer en porte-parole des parodistes. Gallet, Pannard, Pontau et Laffichard font endosser à Simone le rôle de metteur en scène. Les directives données à l'acteur docile qu'est Barnabas détruisent le touchant du « tableau » composé. La scène perd ainsi tout pathétique puisque l'agenouillement du vieillard aux pieds de sa maîtresse et le soutien que lui offre la suivante n'a plus la spontanéité, sous le coup d'une émotion violente, que Voltaire voulait suggérer dans *Mérope*.

Sticotti traite de manière beaucoup plus ramassée l'arrivée de Narbas qui empêche l'infanticide, puis sa confidence à Mérope : à la scène XIV de *Mérope travestie*, la question de Barbas (« Morbleu, que faites-vous ? ») reçoit d'Égiste une réponse qui souligne les recettes auxquelles recourt Voltaire dans sa tragédie (« Un vieux coup de théâtre »). Le jeune homme soudain épargné quitte la scène, sur ordre de Barbas, mais, contrairement à *Mérope*, Sticotti introduit un échange à voix basse entre le vieil homme et Euriclès, que s'impatiente de ne pouvoir entendre Mérote. La divulgation du lien du sang, à la scène XV, reprend l'alexandrin partagé par Mérope et Narbas (« J'allais venger mon fils. » / « Vous alliez l'immoler »), mais en ruine la chute par le choix du verbe « étrangler ». Ce détournement de vers suffit à Mérote, qui embrasse Barbas « sur [sa] barbe fleurie », alors que Voltaire compose encore trois vers pour parachever le dessillement de la mère[20].

La lecture des scènes VIII et IX de *Javotte*, peu développées dans le manuscrit, indique que Valois d'Orville infléchissait la grande scène de l'assassinat avorté d'Égisthe vers le prosaïsme en remplaçant le poignard de la vengeresse par un « couteau de cuisine », avec lequel Javotte poursuit Ziste. Thomas (double parodique de Narbas) arrête Javotte et lui apprend que Ziste est son fils. Le manuscrit porte alors mention, très partielle, d'une réplique

[20] Voltaire, *Mérope*, acte III, scène 4 : « NARBAS : […] Égisthe… / MÉROPE, *laissant tomber le poignard* : Eh bien ! Égisthe ? / NARBAS : Ô reine infortunée ! / Celui dont votre main tranchait la destinée, / C'est Égisthe… / MÉROPE : Il vivrait ! / NARBAS : C'est lui, c'est votre fils. »

en musique : « Je ne suis son père que pour rire / Talalerita etc. ». La demande, en prose, d'entériner cette révélation : « Est-il bien vrai, dit Javotte, que vous ne soyez pas son père ? » est suivie d'une invitation à trancher par soi-même toute hésitation : « C'est à vous, Madame, à décider ». Un tel encouragement est, bien sûr, comique dès lors qu'il est formulé par Ziste dont le nom est symbole d'indécision, comme on l'a vu à la scène IV de *Javotte*.

Le partage du secret : Égisthe retrouve sa mère (IV, 2)

Cette deuxième scène de reconnaissance, où le fils découvre en une reine admirée sa propre mère, fut une saisissante occasion pour Mlle Dumesnil de s'affranchir des règles de bienséance. Voltaire se souvient en 1760, dans un texte sur les « divers changements arrivés à l'art tragique », de sa course éperdue sur la scène de la Comédie-Française : « lorsque ensuite s'élançant aux yeux de Polyphonte, traversant en un clin d'œil tout le théâtre, les larmes dans les yeux, la pâleur sur le front, les sanglots à la bouche, les bras étendus, elle s'écria : "Barbare, il est mon fils !" [21] » L'intensité de ce cri résonne-t-il encore dans les parodies de *Mérope* ?

Pannard, Gallet, Pontau et Laffichard construisent le début de la scène XVII de *Marotte* sur un échange rapide de répliques entre Rudifonte et Marotte, le premier voulant hâter l'exécution du prisonnier, la seconde cherchant à la différer. On ne trouve pas trace d'intervention de Cadet, alors que, chez Voltaire, Egisthe tient tête à Polyphonte : « Si le ciel t'a fait roi, c'est pour me protéger. / J'ai tué justement un injuste adversaire. » Mérope, elle, est exempte de reproche en tant que mère désespérée par la disparition de son fils. Les réflexions d'Egisthe provoque l'emportement de Polyphonte, exaspéré de voir Mérope prendre fait et cause pour qui ose braver son autorité. Le dévoilement du lien de sang résulte alors de la pression extrême exercée sur Mérope : l'ordre « Qu'on l'immole, soldats ! » est aussitôt suivi de l'exclamation maternelle « Cruel ! qu'osez-vous dire ? », puis, devant la résolution du tyran à exécuter Egisthe, la mère révèle : « Barbare ! il est mon fils. » Les auteurs de *Marotte* traitent rapidement la montée en puissance de la scène 2 de l'acte IV jusqu'à ce cri et omettent le rôle déterminant joué par le fils dans la dispute qui éclate entre le tyran et celle dont il veut faire sa femme.

Les parodistes amplifient la manifestation de la surprise d'Egisthe (« Moi, votre fils, Madame ? ô destin trop heureux ! », « Ah, grands dieux ! »), qui tenait chez Voltaire en quelques mots (« Moi ! votre fils ? »), et font s'exprimer Rudifonte et Marotte avec la même intensité outrée (« Est-il possible ? ô sort ! », « Ô fortune », « Ah, mon fils ! »). Si la course sur scène de Mlle Dumesnil n'est pas reprise dans *Marotte*, son mouvement de se jeter aux genoux du tyran est imité, sur l'air « *C'est Madame de la Ramée* », comme un sûr moyen de donner crédit à la révélation. Alors que Cadet la prie de se relever, sa mère lui chuchote : « Il nous pourrait fort bien accuser d'imposture. / Ce n'est point au tyran à sentir la nature. » Chez Voltaire, Mérope s'adressait ainsi à Polyphonte, à quelque différence près[22], pour réaffirmer le lien du sang qu'il serait incapable d'éprouver et ce n'est que dans un second temps qu'elle se jetait aux genoux du tyran afin d'obtenir sa clémence. Le détournement de vers et l'adoption d'une posture pathétique, qui est plus tardive dans le texte-cible, donnent à l'aparté de Marotte un air de stratagème destiné à assoupir la méfiance de Rudifonte. L'hésitation sur l'authenticité de la parole de Mérope est volontairement maintenue, dans la suite de la scène 2 de l'acte IV de *Mérope*, afin de forcer la reine à consentir aux noces avec Polyphonte (« Je ne vous en croirai qu'en présence des dieux »). Pannard, Gallet, Pontau et Laffichard n'accordent

[21] Cité par Jack R. Vrooman et Janet Godden, éd. cit., p. 147.

[22] Voltaire, *Mérope*, acte IV, scène 2, Mérope, à Polyphonte : « […] Tu peux, si tu le veux, m'*accuser d'imposture*. / *Ce n'est pas aux tyrans à sentir la nature* ; / Ton cœur, nourri de sang, n'en peut être frappé. / Oui, c'est mon fils, te dis-je, au carnage échappé » (nous soulignons).

plus qu'un rôle minime à Marotte jusqu'à la fin de la scène XVII : Cadet et Polyphonte occupent le devant de la scène par leur dispute, et Marotte intervient une seule fois, sur l'air « *Je ne veux plus aller* » pour faire entendre qu'elle consent à de secondes noces.

Sticotti fragmente la reprise de la scène de la reconnaissance du deuxième acte : la scène XIX de *Mérope travestie* met en présence les seuls Mérote et Brutifonte. L'exécution d'Égiste est différée sur un prétexte que l'on ne trouve pas chez Voltaire : « Ma foi, le meurtrier ne veut pas qu'on l'immole. / Il cherche un avocat », requête ainsi repoussée : « Je lui donne Barthole, / Pourvu qu'il soit pendu […]. » Le soupçon du lien filial, émis par Brutifonte lui-même (« S'il était votre fils ? »), est accueilli par une bravade de Mérote (« Il serait plus honnête, / Et m'eût déjà, Seigneur, apporté votre tête ») : Sticotti accentue de la sorte la témérité dont l'héroïne de Voltaire sait faire preuve face à Polyphonte. À la scène XX de *Mérope travestie*, la dispute entre Brutifonte et Égiste éclate aussitôt, tandis que les éclats de voix, chez Voltaire, sont motivés par la prise de parole insolente du jeune homme. Conformément, ensuite, à *Mérope*, l'héroïne tente de calmer l'irritation de Brutifonte en arguant son ignorance de la situation politique (« Peut-être en ce moment ce jeune homme s'abuse, / Doit-il vous soupçonner maître de mes états[23] ? »), en vain ; Brutifonte lui rappelle le chef d'inculpation majeur : « Il tua votre fils, l'oubliez-vous, Madame ? »[24] Sticotti témoigne ici d'une plus grande fidélité au dialogue tendu entre Mérope et Polyphonte que les auteurs de *Marotte*. Toutefois, il ne suit pas Voltaire dans la poursuite de l'affrontement verbal lorsqu'il fait s'exprimer ainsi Mérote : « Je vais terriblement le punir du forfait. / Peuples, fermez les yeux. (*à Égiste*) Va-t-en ! » La duplicité de la mère est-elle de pure fantaisie ? Il nous semble que, hormis l'invitation à la fuite, Sticotti s'avère d'une grande acuité : la réponse de Mérope[25], chez Voltaire, à la question rhétorique de Polyphonte (« De votre fils, Madame, est-ce ici l'assassin ? ») est-elle le début de la révélation ? On peut aussi la comprendre comme un dernier effort pour défendre l'identité fallacieuse d'Egisthe (le meurtrier de son fils) qui paradoxalement le protège du tyran de Messène ; « sous les coups d'un barbare » serait alors adressé à Égisthe.

Sticotti s'amuse dans la suite de la scène XX de *Mérope travestie* à faire tenir à Mérote son rôle de vengeresse impuissante à l'être vraiment, et l'impatience de Brutifonte (« Est-ce fait ? », « Dépêchez ») pourrait être celle du spectateur qui attend de voir le sort comique que le parodiste va réserver à l'un des grands moments de la *Mérope* de Voltaire. L'observation des yeux embués de larmes de Mérote rappelle bien évidemment le trouble que ne peut plus dissimuler la Mérope de Voltaire[26]. Brutifonte entend alors dissiper son soupçon par la mise à exécution d'un ordre trop longtemps différé. L'injonction *à ses fusiliers* : « Tirez » est interrompue par Mérote : « Canailles ! C'est mon fils. » Cet éclat n'est pas commenté par le fils, mais par Brutifonte : « Bon, vous me rassurez. / Il se tait, il pâlit. J'avais senti l'amorce, / Vous trichez donc tous deux ? » L'assurance avec laquelle le tyran soutient avoir déjoué la supercherie est sans commune mesure avec l'effarement de Polyphonte, chez Voltaire : « Une telle imposture a de quoi me surprendre. / Vous, sa mère ? qui ? vous, qui demandiez sa mort ? » On observera que Sticotti fait un sort à l'agenouillement de l'héroïne, en lui donnant une autre signification : la réponse de Mérote, « *à genoux* » : « Je n'en ai plus la force » n'est pas signe de soumission aux fins d'obtention du pardon, mais indice de fatigue d'une menteuse qui abandonne son rôle. A l'instar de *Marotte*, *Mérope travestie* résume

[23] Ces vers de *Mérope travestie* reprennent librement trois vers de Mérope (acte IV, scène 2) : « Eh, seigneur, excusez sa jeunesse imprudente ; / Élevé loin des cours, et nourri dans les bois, / Il ne sait pas encor ce qu'on doit à des rois. »

[24] Sticotti détourne ici deux vers de Polyphonte : « De cet égarement sortirez-vous enfin ? / De votre fils, Madame, est-ce ici l'assassin ? ».

[25] Voltaire, *Mérope*, acte IV, scène 2, Mérope : « Mon fils, de tant de rois le déplorable reste, / Mon fils, enveloppé dans un piège funeste / Sous les coups d'un barbare… […]. »

[26] *Ibid.* Polyphonte : « Quoi ! vos regards sur lui se tournent sans courroux ? / Vous tremblez à sa vue, et vos yeux s'attendrissent ? / Vous voulez me cacher les pleurs qui les remplissent ? »

considérablement la suite de la scène 2 de l'acte IV de *Mérope*, Chez Sticotti, Mérote ne prend la parole qu'une fois encore, après que Brutifonte a raillé l'éloquence soudaine d'Égiste dans une réplique qui vaut attaque *ad hominem* (« Singe de Maffei, tu pilles en esclave / Le riche Sésostris et le pauvre Gustave »). L'allusion au vol intellectuel de la *Mérope* de Maffei, dont doit se défendre de son vivant Voltaire, déclenche le commentaire de Mérote : « Ce discours est savant […]. » La plaisanterie métacritique est filée par les deux répliques qui terminent la scène XX de *Mérope travestie* :

ÉGISTE

Il blesse un nom trop beau,
Racine en eut pleuré. *(Il sort.*)

BRUTIFONTE

J'en ris avec Boileau. *(Il sort.*)

Quant à Valois d'Orville, il choisit de faire se succéder immédiatement la scène de reconnaissance du fils par la mère et celle de la mère par le fils. À la scène X de *Javotte*. « Javotte apprend [à Pandoure] qu'il voit son fils dans ce criminel, que son cœur est innocent, sa main seule est coupable. » La défense de Ziste est prétexte à un trait d'humour noir de la part de Pandoure : « Hé bien, on ne lui coupera que les bras pour conserver ce qui lui reste d'innocence. » La proposition d'adoption, à l'imitation du Polyphonte de Voltaire, est repoussée par Javotte : « Il n'a déjà que trop de pères ! »

L'intuition de la reconnaissance, la découverte effective du lien du sang par Mérope, puis par son fils, et la peur de voir les retrouvailles détruites par une séparation définitive sont autant d'étapes qui ont dû permettre à la créatrice du rôle de Mérope de donner à la tragédie de Voltaire une direction claire et sensible conduisant le spectateur à travers les heurs et malheurs d'une mère. Par la suspension du geste violent à deux reprises dans *Mérope*, Voltaire retrouve la fonction cathartique du théâtre, ainsi que l'analyse Pierre Frantz :

> […] l'action se suspend et le tableau correspond à un refus de l'acte ; non pas seulement à un refus de le montrer […], mais […] à un refus de le laisser commettre par un personnage. Le théâtre montre le geste interrompu. Jacques Lacan, dans son analyse de la pulsion scopique, rappelle que le geste de menace n'est pas un coup qui s'interrompt mais quelque chose qui est destiné à se suspendre, prenant sens alors en arrière de soi, dans une sorte de rétrospection[27].

L'instant de la découverte de l'identité véritable d'autrui correspond à l'acmé de l'action où se cristallise le sens de la tragédie : plutôt que de relever les invraisemblances qui prévalent à la réunion, quinze ans plus tard, d'une mère et de son fils, il faudrait souligner à quel point Voltaire a composé *Mérope* en fonction de la scène de reconnaissance à double détente. Celle-ci n'est pas seulement une étape essentielle qui prépare le dénouement de *Mérope* (en l'occurrence, le rétablissement d'Egisthe sur le trône de Messène), mais plus encore le moment-clé d'une tragédie focalisée sur la mère[28].

---

[27] Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 180-181.

[28] D'ailleurs, pour les auteurs de *Marotte*, le cinquième acte importe moins que l'orchestration de la reconnaissance mère-enfant à l'acte III et à l'acte IV de *Mérope* : à la scène XVIII de cette parodie, après une fausse sortie, Rudifonte s'adresse une dernière fois à Cadet : « Je reviens sur mes pas pour te dire encore un mot » ; sur l'air « *Que ne la baisez*[*-vous*] » : « Au nœud que je contracte / Pense bien mon ami » et, revenant à la prose, Rudifonte achève : « Nous n'avons pas besoin d'un cinquième acte. Je ne reviendrai plus dans ce lieu-ci. » Il est vrai que, chez Voltaire, Polyphonte lui-même disparaît définitivement à la scène 2 de l'acte V. La différence majeure entre ces deux sorties est que la première répond à des préoccupations métacritiques (le cinquième acte de *Mérope* serait trop faible pour que Rudifonte souhaite s'y attarder plus longtemps), alors que le spectateur ne peut que constater la seconde sans que Voltaire ne la justifie.

Les auteurs de *Marotte, Javotte* ou *Mérope travestie* ont-ils cherché à garder trace, même sur le mode minoré qui sied à la parodie dramatique, du drame intime de l'héroïne ? En fait, les parodistes traitent *Mérope* comme une tragédie archétypale de la reconnaissance. Aussi mettent-ils en avant le recours à des recettes éprouvées : élan inexplicable des cœurs, découverte de preuves qui confortent la première impression, hauts cris lorsque le lien de sang est révélé, etc. Par exemple, l'appréciation par Simone de la qualité pathétique de la scène où Marotte apprend que Cadet est son fils, à la scène XIII de *Marotte*, souligne à quel point la reconnaissance est un thème récurrent du théâtre de Voltaire. Pannard, Gallet, Pontau et Laffichard auraient pu ajouter à leur réécriture parodique de *Mérope*, donnée peu de temps après les applaudissements reçus par Voltaire à la Comédie-Française, une plaisanterie qui aurait visé le jeu de Mlle Dumesnil et, en particulier, sa course vers Egisthe accompagnant le cri : « Barbare, il est mon fils ! » Il n'en est rien.

Pourtant, il arrive que la plaisanterie parodique se fasse nominative, comme dans *Les Magots*, parodie de *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire (1755) jouée à la Comédie-Italienne en mars 1756, où Boucher renvoie, dans la scène d'ouverture, à Mlle Clairon (interprète d'Idamé), qui a imaginé un costume orientalisant. Maldamé s'introduit ainsi auprès du public : « Pour ouvrir l'entretien, l'ordre de Melpomène / Veut qu'on dise d'abord où se passe la scène. / Mais, je prends aujourd'hui des chemins différents. / Sans coiffe, sans panier, sans pompons, et sans gants, / Étant à la chinoise, il faut qu'on s'imagine, / Quoiqu'on n'en dise rien, que l'on est à la Chine[29]. » La tragédie de Voltaire marque un événement capital dans l'évolution du décor et des costumes en France par son observation de ce que les romantiques appelleront plus tard « la couleur locale », et l'initiative audacieuse de la Clairon est à ce titre relevée dans *Les Magots*. Dans le cas de *Marotte*, l'élan de la mère vers son fils, à la scène 2 de l'acte IV de *Mérope*, est, certes, laissé de côté, mais l'agenouillement de Mérope pour implorer Polyphonte de ne pas faire tomber sur Egisthe sa colère est retenu à des fins d'amusement. Il est fort intéressant de noter que Sticotti dédaigne lui aussi le temps fort de la prestation de Mlle Dumesnil et s'en prend, dans *Mérope travestie*, à l'attitude suppliante de l'héroïne de Voltaire.

Ce choix similaire opéré par deux parodies données à seize ans d'intervalle témoignerait-il alors de la résonance du jeu de Mlle Dumesnil ? Il semble qu'il souligne plutôt une attitude tragique stéréotypée. En définitive, les parodistes qui s'en sont pris à la *Mérope* de Voltaire font ressortir l'attachement de Voltaire au thème de la reconnaissance comme l'indice d'un manque de renouvellement, que seul pourrait faire oublier le *feu* de la représentation, pour reprendre ce terme récurrent du vocabulaire théâtral au XVIII^{e} siècle. Si Voltaire redoutait que l'impression de *Mérope* lui soit moins favorable que la création de sa tragédie, les parodistes lui donnent ironiquement raison. Le jeu de Mlle Dumesnil n'est pas disqualifié dans la mesure où le regard des parodistes ne s'est pas arrêté sur la chair de *Mérope* et l'a traversée jusqu'à atteindre l'ossature : le répétitif transparaît alors. Faudrait-il incriminer la désobligeance des auteurs de *Marotte, Javotte* ou *Mérope travestie* ? Il s'agit plutôt d'un changement de point de vue sur *Mérope* : les parodistes nous font quitter la salle portée à incandescence par le jeu de Mlle Dumesnil pour entrer dans la fabrique de l'illusion et découvrir les habitudes de Voltaire.

[29] Sur la place donnée au jeu de l'acteur et aux costumes dans les parodies, nous renvoyons à notre ouvrage : *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'*Œdipe *(1718) à* Tancrède *(1760)*, Paris, Champion, 2007, 1re partie, chap. 3 « Parodie et spectacle ».