Hantise de la guerre civile en France en 1873 : frères d'armes plutôt que frères ennemis au théâtre

France Haunted by the Civil War in 1873: Plays about Brothers in Arms Rather than Enemy Brothers

FLORENCE FIX

Université de Rouen, CEREdI

Mots clés

Alexandre Dumas fils ; Catulle Mendès ; guerre de 1870 ; guerre civile ; Messaline.

En 1873 deux pièces, l'une de Catulle Mendès, *Frères d'armes*, l'autre d'Alexandre Dumas fils, *La Femme de Claude*, portent à la scène une rivalité fratricide attisée par une femme jalouse. Les frères ennemis courent le risque de se détruire, mais aussi celui de nuire à l'équilibre politique et social. Alors que la France vient de subir une défaite face à la Prusse, d'y perdre l'Alsace et la Lorraine et de connaître avec la Commune une guerre civile, la hantise du déchirement entre frères s'offre comme métaphore autant que comme mise en garde. Les dramaturges se privent ce faisant de l'argument dramaturgique dynamique de l'affrontement pour lui préférer l'argument idéologique de la concorde.

Keywords

Alexandre Dumas fils; Catulle Mendès; the war of 1870; civil war; Messalina.

In 1873, Catulle Mendès with *Frères d'armes* and Alexandre Dumas fils with *La Femme de Claude* put on the Parisian stage a plot in which two brothers become rivals because of a woman's jealousy, thus risking death by killing each other and, even more importantly, their nation's destruction. Since, at that time, France had just lost the war against Prussia, which was followed by a civil war, La Commune, the conflict between fictional brothers has to be read both as a metaphor and a warning. Therefore, the two authors deprive their respective plays of a dynamic motivation in favour of the ideological argument, making them somewhat too virtuous in order to be efficient.

Dramatiser des luttes familiales, user des rivalités et jalousies individuelles pour y agréger l'anxiété d'une destruction collective, fait recette sur la scène de théâtre, de la tragédie au mélodrame. S'y ajoutent, pour les trames relatives à l'histoire de France, des infléchissements plus politiques, davantage liés à ce que nous appellerions aujourd'hui l'actualité.

Il en est ainsi des pièces qui portent sur le lieu commun agonistique des frères ennemis. Des exemples empruntés à l'Histoire permettent d'exposer aux spectateurs des mises en garde contre les guerres civiles et des leçons de prudence en politique. Des intertextes bibliques tissés de références à Abel et Caïn, « premier meurtrier biblique » (Léonard-Roques, 2007 : 7) ou aux fils de Noé y ajoutent une portée morale, invitant à la concorde. La « fraternité », valeur chrétienne et républicaine, rassemble des sensibilités politiques différentes face à des spectacles dont les protagonistes servent de contre-exemples. Dans cette optique, on proposera l'analyse de la pièce *Frères d'armes* de Catulle Mendès, écrite et représentée à Paris au lendemain de la guerre franco-allemande de 1870. Quoique son intrigue soit située en 1793, en pleine Terreur, période de guerre civile propre à convoquer un imaginaire de la lutte fratricide, elle infléchit largement son propos vers des enjeux que la défaite de Sedan a ravivés : la fidélité au-delà des trahisons et des déceptions, la nécessité de la solidarité masculine, née dans l'enfance et maintenue dans le combat. Si la presse de l'époque a préféré cette pièce, bien oubliée de nos jours, à *La Femme de Claude*, d'Alexandre Dumas fils, jouée à quelques mois d'intervalle en 1873, sur une trame très proche, c'est sans doute aussi parce qu'elle insiste tout particulièrement (lourdement, pour le lecteur d'aujourd'hui) sur le refus des frères d'armes à être des frères ennemis. Variation autour de la célèbre Messaline, femme de l'Empereur romain Claude, qui le trompa et complota contre lui, la trame narrative délaisse le motif de l'adultère pour décentrer le propos vers celui de la trahison entre frères : la structure dramatique de *Frères d'armes* et de *La Femme de Claude* repose sur l'intrusion entre deux amis d'une femme jalouse qui œuvre à en faire des rivaux. Toutefois dans l'œuvre de Mendès la relation entre les époux est peu exploitée : c'est celle entre les hommes qui domine ce texte disparate, salué comme « une œuvre honnête et élevée », quand celui de Dumas, auteur de *La Dame aux camélias*, se trouve ravalé au rang d'« hallucination brutale et malsaine » (Blémont, 1873 : 54).

Le désir triangulaire

Dans la pièce de Mendès comme dans celle de Dumas, les deux hommes se sont choisis. Frères par affinités et par grandeur d'âme, ils ne sont en effet pas liés par le sang : l'un, orphelin, a été recueilli et élevé par la mère de l'autre chez Mendès, pris comme apprenti par son savant aîné chez Dumas. On retrouve ici l'axiologie positive autour du « frère de lait » accentuée par le romantisme et ses débordements dans le roman populaire et le mélodrame. Les deux petits garçons allaités par la même femme sans être frères biologiques s'inscrivent aisément dans l'imaginaire ouvert par les représentations iconographiques de Romus et Romulus nourris par la louve ou celles du Christ et de Saint-Jean Baptiste sur les genoux de la Vierge. En n'ayant pas en commun le même sang mais le même lait, les frères ainsi conçus ont fait dès l'enfance l'expérience de l'équité et d'une fraternité conscientisée parce que n'allant pas de soi. Les protagonistes de la pièce de Mendès et de celle de Dumas constituent ouvertement de tels frères par choix et non par contrainte biologique, ayant su écarter toute rivalité mortifère. L'armée enfin, chez Mendès, a su constituer en fraternité d'armes ce compagnonnage et tourner vers l'ennemi commun l'envie de se battre : « Martian, c'est moi-même. Nous sommes nés le même jour, dans le même village ; le destin n'a pas voulu que nous fussions frères par le sang, afin que notre fraternité eût cette joie de plus d'être volontaire. Enfants, nous avons joué ensemble et couru pieds nus par les mêmes sentiers ; hommes, nous sommes partis ensemble pour le Nouveau Monde, et nous nous sommes battus pour la même cause » (Mendès, 1908 : I, 13). Pour Dumas, c'est la science qui joue ce rôle, les deux hommes

œuvrant pour ce qui est défini par Claude comme « mon travail qui est ma solidarité avec mon pays, ma communion avec l'humanité tout entière » (Dumas, 1898 : II, 300).

Dans les premières années de la III^e République, après la défaite et l'effondrement de l'Empire de Napoléon III, la fraternité choisie est métaphore de la citoyenneté. L'idéologie républicaine tend à réinvestir la vertu chrétienne en valeur citoyenne : se soucier d'autrui comme de son propre frère, ce n'est plus aimer son prochain comme soi-même, c'est respecter et soutenir tous les autres comme des membres d'une même famille-nation. Dans *La Femme de Claude*, un scientifique de renom, Claude Ruper, et son apprenti, Antonin, travaillent à l'établissement d'armes de guerre si puissantes, qu'ils espèrent éradiquer tout risque de conflit : bien avant l'invention de la guerre atomique, le canon inventé dans la pièce de Dumas fils est si destructeur, que son concepteur pense que les nations ne se risqueront pas à entamer une guerre et auront recours à la diplomatie. Idéalistes et pacifistes, les frères d'âme et d'armes travaillent à ce que les hommes ne redeviennent jamais des belligérants. Pourtant la guerre est à la porte du savant et survient même dans son propre foyer : son épouse volage séduit son compagnon de travail afin de lui voler ses inventions et de les vendre à un espion. La France vaincue et prétendument pacifiée de la Belle Époque se prépare déjà à la Grande Guerre : la valorisation des frères d'armes ou de travail, des solidarités choisies entre individus conscients plutôt que les prérogatives de castes, met en avant des citoyens autant que des soldats. Ces frères de cœur, rien ne devrait les séparer, mais c'est ce à quoi s'emploie la nouvelle Messaline, épouse de l'un et amoureuse de l'autre, allégorie de la discorde et de la guerre civile. Il faut dire que la fraternité semble incompatible avec l'amour conjugal qu'elle ne tolère qu'à contrecœur. « Lorsque j'ai voulu épouser Sabine, je suis venu te dire : Consens-tu à partager avec elle le cœur qui t'appartenait tout entier ? », rappelle ainsi l'époux à son frère d'élection (Mendès, 1908 : I, 38). Fort heureusement pour les deux hommes, la femme qui tente de les diviser est si vile, que la confrontation avec elle raffermirait leur entente.

Dans *Frères d'armes* de Mendès en effet, Lazare est l'époux de Sabine, séductrice dépravée qui, par caprice et goût du danger, parvient à passer une nuit avec Martian, le frère de lait de Lazare, soldat dans le même régiment que lui. À Alexandre Dumas fils, il fut reproché dans sa description de la bien nommée Césarine, qui porte « des bijoux d'or imités des bijoux des femmes romaines » (Dumas, 1898 : I, 229), son goût pour les courtisanes corrompues : « Un auteur peut nous montrer la nature la plus odieuse sans paraître se complaire au spectacle de ses impuretés et de ses hontes » (Blémont, 1873 : 54). L'auteur s'en défendit avec virulence dans une ample préface, mais n'obtint guère le succès escompté. Catulle Mendès en retint la leçon : pourtant prompt, dans ses poésies comme dans ses nouvelles, à décrire les égarements sensuels de beautés nymphomanes, il ne s'y risque pas au théâtre : il insiste sur l'atmosphère de guerre civile dont les charmes de Sabine, la femme adultère, ne sont que l'une des émanations. Il fait d'elle une aristocrate nostalgique d'un Ancien Régime d'intrigues et de plaisirs, dédaigneuse de son mari « avec son austérité républicaine et ses éternelles vertus » (Mendès, 1908 : I, 20). La scène se passe à Thionville, les frères sont soldats de l'armée du Rhin (l'allusion à la Lorraine perdue face à Bismarck n'est évidemment pas fortuite), la France est attaquée par des Français à ses frontières : la Terreur en miroir de la décadence de l'Empire romain, la guerre civile aussi délétère que des complots de cour, telle est l'Histoire dédoublée à laquelle invite avec insistance la pièce. Il en résulte une construction idéologique qui n'a rien à envier aux pièces patriotiques ni aux revues qui envahissent alors les scènes de théâtre : la France est une mère qui élève avec autant de cœur ses enfants de sang que ses enfants adoptés ; il n'est pas dans la nature de la citoyenneté ni dans celle de l'armée de connaître des rivalités

fratricides. Celles-ci, quand elles existent, se sauraient relever que d'une influence malfaisante et extérieure.

C'est pourquoi il est nécessaire de noircir le portrait de la femme infidèle, quitte à en faire un personnage incohérent : on pourra arguer que cette inconsistance est signe encore de sa malignité, l'égarement des sens qui l'amène à séduire l'ami de son époux valant égarement de l'esprit et de la raison. Mendès trace le portrait d'une aristocrate jalouse, Dumas fait de Césarine, la femme de Claude, inventeur d'une arme de guerre, une traîtresse qui en vend les plans à l'ennemi. Trompant l'époux et la nation, elle incarne de toute évidence la perversité irrécupérable, héritière des traîtres de mélodrame que rien ne saurait amender et que seule la Providence peut sanctionner. Sa malignité est malade, elle a la « manie de l'amour », une « folie particulière bien connue aujourd'hui de la science » (Dumas, 1898 : I, 263). Quand la nymphomanie chez Dumas mène à la haute-trahison, Mendès choisit plutôt de jouer sur les contradictions internes du personnage : Sabine s'appelle en réalité Antoinette, comme la reine guillotinée ; royaliste de cœur, elle ne parvient pas à se fondre dans le rôle de l'épouse romaine exemplaire auquel la convie le prénom choisi par son époux. « Faite républicaine pour l'amour de ce républicain » qui se flatte de ce que leurs « mains unies sont un symbole des réconciliations futures » (Mendès, 1908 : I, 13) qu'il donne pour exemple, elle ne s'en révèle pas digne. Le célèbre épisode relaté par Tite-Live et Plutarque des Sabines, enlevées par des Romains, tentant d'interrompre quelques années plus tard un combat entre leurs pères et leurs époux, entre leur patrie d'origine et leur patrie d'adoption, est un motif apprécié des pacifistes et des antimilitaristes fin-de-siècle. Il constitue par ailleurs un motif néo-classique qui n'a rien de subversif : il s'intègre sans encombre dans les valeurs de la République comme il l'a fait auparavant dans celles de la Restauration. Le tableau de David peint en 1795 sur ce sujet est exposé au musée du Louvre depuis 1826. Mais l'épouse de Lazare dans la pièce de Mendès fait une bien piètre Sabine. Alors que Dumas la façonne quasiment sur le modèle de l'espionne de roman d'aventures, « insoumise, frivole, féroce et vénale » (Dumas, 1898 : I, 260), Mendès puise son inspiration dans les grandes héroïnes romantiques, retravaillées pour l'occasion, décadentisme et affinités parnassiennes de l'auteur obligent : sa Sabine-Antoinette est une Marion Delorme qui ne parvient pas tout à fait à s'amender – faute sans doute d'un amant digne de son exaltation. Dans le triangle amoureux ainsi formé par Martian, Lazare et Sabine, la femme ne peut qu'être jalouse de l'amitié qui lie les frères d'armes. Dévoyée et contre-nature, elle œuvre à corrompre la concorde parfaite et naturelle des deux officiers. Elle se vante face à son époux : « Moi seule suis cause de la trahison de ton ami » (Mendès, 1908 : IV, 90), par caprice, parce que l'amitié entre les frères de lait devenus frères d'armes lui était intolérable.

Indissoluble fraternité

Inscrite au fronton des mairies françaises en 1880, soit sept ans après la première de *Frères d'armes*, la devise « Liberté, Égalité, Fraternité » est composée de deux objets d'ordre juridique et d'un troisième qui est d'ordre moral et subjectif. La « fraternité » en effet ne saurait être un droit comme la liberté (d'expression, de mouvement, etc.), elle est plutôt un comportement que s'impose l'individu. Être fraternel est une vertu, marque d'une certaine rigueur empathique. La disjonction de la fraternité, la rivalité entre frères est alors assimilée à une déchéance morale : elle n'est pas seulement trahison envers la famille, elle est désaveu de soi. Les frères épris d'une même femme trompent l'autre et se trompent eux-mêmes, déchéance morale que Lazare, confiant et vertueux, méconnaît, alors que dans *La Femme de Claude* l'époux l'observe avec une lucidité toute scientifique. Les frères potentiellement ennemis parviennent néanmoins à

dépasser cette tentative pour se tourner ensemble vers un ennemi commun : la dernière phrase de la pièce de Mendès est « Allons combattre ensemble, Martian » (Mendès, 1908 : IV, 93), alors qu'un assaut est donné, laissant entendre une mort sacrificielle. La dernière phrase de *La Femme de Claude* est « Et toi, viens travailler » (Dumas, 1898 : III, 320), quand Claude vient de tuer au fusil son épouse, l'empêchant ainsi de mener à bien la vente de ses travaux à l'ennemi. Les deux hommes, désormais, ne se consacreront plus qu'à leurs inventions d'armes.

Il y a un autre homme dans la pièce de Dumas, un ami de Claude Ruper, Daniel, intellectuel juif prêt à l'aider financièrement, et doté d'une fille parfaite qui aurait été une non moins parfaite épouse si l'inventeur n'avait pas déjà été mal marié à Césarine. Le père et la fille quittent ce foyer conflictuel pour se rendre en Palestine où leur idéalisme les porte à croire qu'ils y trouveront les traces tangibles d'une nation juive et d'un pays à construire. Le sionisme politique n'est alors pas encore théorisé, il s'agit ici plutôt d'une pensée historico-ethnologique dans le goût du temps pour les mythologies bibliques : à l'origine de l'humanité se trouvaient des tribus unies en des intérêts communs qu'une violence mortifère a menées à l'autodestruction. La question juive se trouve très souvent traitée sur les scènes du théâtre français de la fin du XIX^e siècle, non sans antisémitisme souvent, non sans stéréotypes ni confusions, comme l'a montré Chantal Meyer-Plantureux (2005 : 18). Pour celle qui nous intéresse, les frères ennemis, elle constitue un arrière-plan idéologique et non un enjeu majeur de l'action dramatique : en effet, la recherche d'une terre promise, heureuse et unie, n'est pas un souci uniquement juif, elle est une obsession de la France d'après Sedan, qui regrette les « provinces perdues ». Claude assure ainsi à Daniel qu'à force de travail et de sacrifice « nous ne ferons bientôt plus comme autrefois qu'une seule et grande famille » (Dumas, 1898 : II, 280).

La France en 1873 vient de perdre une guerre que ses élites assuraient gagner aisément : au sentiment de trahison de l'Empire s'ajoute une méfiance envers les corps d'armée. Zola, dans *La Débâcle* (1892), décrit des soldats en déroute qu'un Empereur blême et malade ne peut motiver, des généraux incompetents et une Impératrice intrigante. Il est loin d'être le seul, et n'est pas le plus virulent, à assimiler la fin du Second Empire à la décadence de Rome : tous les éléments d'une analogie hâtive y sont, de la frivolité et de l'impréparation prêtées à l'entourage de « Napoléon le petit », à l'influence supposée de l'impératrice étrangère, de l'incapacité des soldats français à composer une fraternité d'armes sacrificielle et triomphante à la fracture de la Commune, nouvel ébranlement de Spartacus contre un pouvoir corrompu. Cela ne signifie pas pour autant qu'il y ait dans la société française de la fin du XIX^e siècle une forte opinion antimilitariste. Maupassant est très admiratif des corps d'armée, conservateur et militariste, mais n'en décrit pas moins des soldats français miséreux et désorganisés. Puisque les états-majors ont déçu, l'admiration va aux simples soldats : résurgence des grognards napoléoniens, ils s'illustrent par leur fidélité, leur abnégation, et, justement, la fraternité d'armes. La presse nationaliste souligne à l'envi que les fraternités allemandes, ces associations d'étudiants qui s'exercent à l'escrime autant qu'à la solidarité, trouvent naturellement à s'épanouir dans l'armée, tandis que les régiments français décimés en Lorraine ne seraient qu'assemblages disparates sans conviction commune, placés sous les ordres de généraux égocentriques. La fraternité d'armes est présentée comme plus puissante que la fraternité de famille : les frères désunis s'enferment dans des querelles médiocres, qui sont le lot des familles sans valeurs – une hantise que le déclenchement de l'affaire Dreyfus viendra cruellement actualiser à la fin de l'année 1894. Les frères d'armes ne sauraient tomber dans ce travers, et s'ils y sont sollicités par quelque Messaline improvisée, comme dans la pièce de Catulle Mendès, un sursaut de dignité puisé dans leurs affinités les en sauve énergiquement.

La Seconde République a réhabilité le Maréchal Ney, fusillé pour être resté fidèle à Napoléon. La Troisième République, oubliant les revirements du soldat lorrain de l'Empire à la monarchie puis de nouveau à l'Empire, en fait l'un de ses modèles de serviteur exemplaire, vertueux jusqu'au sacrifice de soi. Ce sont tout particulièrement les protagonistes aux identités fragiles, ayant une identité cosmopolite, qui servent à cette fabrique idéologique : Lorrains (comme Ney, comme Lazare et Martian dans la pièce de Mendès), Alsaciens – et juifs (comme Claude Ruper chez Dumas fils) en sont les porte-paroles. Ainsi s'articulent stéréotypes et idéologie, antisémitisme latent qui n'est pas incompatible avec un patriotisme citoyen plus que national : ces personnages à la marge des frontières françaises seraient enclins à l'espionnage, au passage à l'ennemi, à la lutte fratricide, car ils ont quelques attachements d'enfance à l'autre camp, des affinités avec l'Allemagne, des noms à consonance germanique ou une confession juive qui les ferait soupçonner de cosmopolitisme, mais ils se détournent de cette tentation pour renaître pleinement à la fraternité d'armes.

Le prénom Lazare donné au personnage trompé par Martian cédant aux avances de Sabine n'en fait pas mystère (le lyrique et parfois verbeux Catulle Mendès ne renonce jamais à une métaphore) : la fraternité retrouvée vaut résurrection et désormais l'homme de foi, Lazare, aura pour seule famille l'homme de guerre, Martian. On parlera d'eux comme de modèles, « comme on dirait : Oreste et Pylade, Damon et Pythias » (Mendès, 1908 : I, 15). Les références chrétiennes peuvent s'agréger à celles de la mythologie gréco-romaine, Lazare de Béthanie au Dieu Mars, rien ne résiste à la fraternité quand elle se drape de patriotisme. Cette convergence des spiritualités et des croyances constitue sans doute une façon habile, pour Catulle Mendès, de contourner ce qu'Alexandre Dumas fils adresse de front : Claude Ruper est juif et français, son travail acharné pour construire une arme absolue participe de son désir de se prouver patriote après la défaite de Sedan. La guerre perdue en effet a vu s'accroître l'antisémitisme en France. Claude est isolé, il n'a pas de famille et il s'oublie dans le travail. En revanche, Catulle Mendès insiste sur la fraternité comme fondement d'un renouveau français : congédiant la tentation de la guerre civile et de la guerre fratricide, la solidarité masculine est garante d'un corps social sur le modèle du corps d'armée, fort et inattaquable. La portée nationaliste et militariste de la pièce de Mendès lui vaut les éloges de la presse conservatrice qui salue sous sa plume des drames « hardis et hautains » (Pierre et Paul, 1898 : 2), quand Dumas fils se voit soupçonné de faire l'éloge du vice et de la feintise, travers féminins auxquels il donne les traits d'une Césarine jouée par Aimée Desclée, la comédienne qui avait triomphé en 1869 dans *Frou-frou* de Meilhac et Halévy, habituée des rôles de coquettes enjouées qu'il compare, un an plus tard dans son éloge funèbre, à la Malibran.

Guerres civiles

Le drame de Dumas, quoique son auteur se défende d'être amoral et se justifie au prix d'une misogynie fébrile, arguant que Césarine soit une bête et non une femme, un être dangereux attendant à la haute mission scientifique de deux hommes irréprochables, se nourrit de cette tension érotique. Les mensonges de l'espion allemand qui prend un accent marseillais pour se faire passer pour un investisseur immobilier et voler les inventions de Claude Ruper, l'arme absolue, associés à la déploration de l'influence néfaste de la frivolité féminine sur la société française, forment un arrière-plan scabreux à la rivalité masculine. Dumas trace un portrait de femme d'origine autrichienne, fille-mère à l'adolescence, comme Renée dans *La Curée* (1871) de Zola, contrainte à un hâtif mariage : il est plus habile à cet exercice de style, fût-il outrancier, qu'à crédibiliser la tension entre les deux hommes, Claude et Antonin.

Mendès, qui écrit quelques mois plus tard, donne la part belle à la description des deux frères, et tout particulièrement de Lazare, révolutionnaire vertueux, épris du concept de fraternité autant qu'il est épris de son frère d'armes. Au lendemain de la Révolution Française, le pays fragilisé par les conflits politiques internes a vu des Français, soutenus par l'Empire allemand, prendre les armes contre lui. L'Armée du Rhin, créée en 1791, réorganisée en 1793, a alors pour mission de maintenir les frontières, d'éviter toute invasion venue d'Outre-Rhin. C'est à cette entité qu'appartiennent les frères d'armes de la pièce de Catulle Mendès : leur solidarité combat une double hantise, celle de l'invasion extérieure et celle de la guerre civile. S'ils sont ennemis, leurs ennemis en profiteront : toute la pièce joue d'une intrigue parallèle à celle de l'adultère, fondée sur une accusation d'espionnage. Un jeune soldat, Jean Drapeau, auquel a été confiée la mission d'apporter une dépêche à la Convention, a échoué car a été attaqué par un traître : Lazare doute de sa franchise car « Il n'y a pas de traîtres parmi ceux que la République admet à l'honneur de la défendre » (Mendès, 1908 : I, 9). Mais il doit reconnaître qu'« un tel crime, resté impuni, perpétuerait un soupçon outrageant pour la garnison entière » (Mendès, 1908 : I, 12). La pièce de Dumas contient un personnage de redoutable espion sans scrupule, celle de Mendès n'en a pas : les accusations sont infondées et le vol de la dépêche n'est pas élucidé. Il s'agit seulement de mettre à l'épreuve la fraternité républicaine.

On sait bien, depuis *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, que les luttes entre frères – et tout particulièrement le motif d'Abel et Caïn – ont servi les représentations des guerres civiles : guerres de religion du XVI^e siècle, comme combats révolutionnaires contre monarchistes au XVIII^e siècle. La guerre de 1870 contre la Prusse, qui a débouché sur une défaite et ouvert la voie à la Commune de Paris, en offre une nouvelle résurgence : les gardes républicains qui tuent des manifestants, les Versaillais contre le petit peuple parisien, les soldats envoyés contre les ouvriers impliquent au théâtre et dans les romans populaires toute une série d'intrigues édifiantes dans lesquelles, à l'issue d'un corps à corps, un personnage s'avise qu'il vient de tuer son frère, partisan du camp adverse. C'est ce qui arrive à Jean Macquart dans *La Débâcle*, qui tue son meilleur ami, sur le point de devenir son beau-frère. La guerre de proximité, à la baïonnette, les affrontements de rue posent un espace divisé et dangereux au cœur des villes françaises et non dans des contrées lointaines. Des frères ennemis engagent tout un effondrement social ; leur querelle n'est jamais uniquement intime et privée, elle nuit à l'ordre public. Aussi est-il fondamental d'en conjurer la tentation : la critique de l'époque à propos de la pièce de Mendès ne craint pas d'affirmer que Sabine a violé Martien, inversant opportunément les genres et les situations pour servir son propos, car on conviendra que les femmes sont plus souvent victimes d'exactions commises par des soldats que l'inverse. Il faut à tout prix signifier que la rivalité fraternelle détruit le tissu social : la femme qui s'emploie à aviver les tensions entre frères ne peut qu'être tuée – par son époux dans la pièce de Dumas, par son amant dans celle de Mendès. L'Armée du Rhin à laquelle appartiennent les soldats républicains de *Frères d'armes* est une appellation encore en usage en 1870 : c'est le corps qui combat la Prusse et finit par capituler à Metz. Première armée disponible lors du déclenchement du conflit, composée de sept corps d'armée très divers, elle apparaît dans son caractère composite et impréparé comme le décalque médiocre, le devenir négatif de celle qui parvint en 1793 à arrêter l'invasion étrangère. Quand les lendemains de la Révolution exaltaient, dans les troupes napoléoniennes notamment, la disparité des troupes comme l'émanation spontanée d'une France citoyenne, composée du rassemblement fraternel exalté d'individualités d'origines très différentes, les lendemains du Second Empire en soulignent la périlleuse fragilité.

Pour garantir la nation telle qu'emblématisée dans une pièce patriotique, il faut atténuer les singularités et écarter les tensions fratricides, ce à quoi Mendès s'emploie jusqu'à l'in vraisemblance. Alexandre Dumas fils, dont le théâtre porte sur scène des personnages singuliers et sacrificiels, ne saurait s'y résoudre et insiste alors sur la trahison féminine. Toute de revirements et de contradictions, sa Césarine a peu d'empire sur elle-même et particulièrement pas sur ses sens : elle s'éprend à tout moment de l'un ou de l'autre, est aisément piquée dans son amour-propre et n'envisage guère la contrition que comme une posture de tragédienne qu'elle n'adopterait que si son époux acceptait de s'en faire le spectateur admiratif. C'est qu'elle est elle-même victime d'une hantise de la discorde et de la guerre civile ; elle raconte avec une frayeur superstitieuse : « je suis venue au monde pendant l'insurrection de juin, à sept mois, tant ma mère tremblait dans sa maison prise entre le feu des insurgés et le feu des troupes (Dumas, 1898 : I, 236). De 1848 à 1870, Césarine comme les spectateurs contemporains de la pièce ont vu se succéder les guerres civiles. Dumas y voit une dégénérescence, une perte de maîtrise propre aux femmes et qui aurait touché toute la France. Catulle Mendès s'essaye en revanche à réactiver le désir de fraternité et la croyance en sa puissance supérieure aux égarements des sens et de la raison. Il insiste sur la capacité des frères à dépasser la violence, ou plutôt à la déplacer vers un ennemi commun : la mystique du godillot d'août 1914 n'est pas loin et la pièce a pu s'insérer dans la vogue patriotique de la fin du siècle en s'assurant l'adhésion de la critique conservatrice et nationaliste.

Les frères ennemis constituent ainsi un motif agonistique qui, des *Brigands* de Schiller au *Cyrano* de Rostand, assurent la vivacité d'intrigues dans lesquelles les tensions sont autant de luttes identitaires. Les frères veulent reconnaissance de leur valeur, préférence accordée par le père ou par la femme convoitée, réussite sociale par l'invention scientifique ou par l'action d'éclat sur le champ de bataille. La crainte qui anime leur lutte est celle de la confusion : des frères semblables, partageant les mêmes valeurs et les mêmes ambitions, risquent de n'être pas départagés, de n'avoir pas d'identité propre. Le théâtre romantique rend cette tension insupportable : le protagoniste y ressent tout dédoublement, d'Hernani et Charles Quint à Octave et Celio, comme une menace, attentatoire à sa personne. Chez Dumas fils, la différence d'âge entre les inventeurs Claude Ruper et Antonin détourne la rivalité en subordination consentie : le plus jeune est l'apprenti admiratif du savant, et voit en lui un modèle qui le légitime en tant que scientifique. Quant à la femme qui les divise, « elle déshonore ou elle tue, entre deux sourires ; c'est une colère de Dieu » (Dumas, 1898 : I, 247). En revanche, Lazare chez Catulle Mendès ne craint pas d'être pris pour son frère : le plaisir qu'il prend à évoquer devant sa femme leur ressemblance physique et morale, « Un même cœur, cela donne un même visage » (Mendès, 1908 : I, 15-16), en fait même un mari cocu que ne bouderait pas le théâtre comique. Sa femme en effet vient de passer la nuit avec son alter ego et ne manque pas de reprocher aux deux hommes leur pompeux sens de l'honneur qui interdit le couple à trois. L'époux, plus aveuglé par sa vertu républicaine que par son amour, n'y comprend rien. Mendès construit le premier acte de son *Frères d'armes* sur ce principe romantique : Martian a trompé Lazare et cette défaillance est un déchirement – « je suis son bourreau, et son frère ; lui-même, il ne souffrirait pas plus que moi du mal que je lui ai fait » (Mendès, 1908 : I, 17). La mise en place du drame combine alors sublime et grotesque : Martian ne parle qu'honneur perdu, Sabine cite Crébillon fils et des contes galants. L'un est tragique jusqu'à l'inflexibilité, l'autre est capricieuse jusqu'au comique. Éconduite, la coquette désœuvrée l'accuse dans une lettre anonyme d'être un traître car il ne pourra expliquer où il a passé la nuit. De cette manœuvre, le théâtre comique ferait une complication usée jusqu'à l'incohérence pour provoquer le rire :

mais Mendès a pour objectif un drame patriotique, il lui faut donc infléchir les actes suivants en vue d'exclure la femme coupable. À l'acte II, Martian refuse un projet d'évasion, ce que ne comprend pas Lazare, décidément toujours aveugle, qui le maudit : « J'oublie notre jeunesse unie, nos combats fraternels » (Mendès, 1908 : II, 51). Mais ce n'est là que rhétorique de l'inquiétude : résolu de sauver son frère d'élection, il a la curieuse idée d'accuser sa femme d'avoir passé la nuit avec lui. Il la croit fidèle et la prie de mentir afin de fournir un alibi au prisonnier. « En vérité, ils me rendront folle » (Mendès, 1908 : III, 70), avoue Sabine dans un aparté : de fait, le mélange de Hugo et de Feydeau n'est pas des plus adroits et pourrait rendre fou ou railleur un spectateur.

Comme souvent dans sa dramaturgie, Mendès se tire d'un débat éthique par une disparité esthétique. Il mêle drame historique et comédie bourgeoise, parvenant *in extremis* à évincer la femme coquette pour envoyer les deux hommes réconciliés au combat. Une notice insérée dans l'œuvre publiée en 1908 prend soin de préciser :

Si, malgré quelques scènes comiques, regrettables, et, trop souvent, la vulgarité du style, ce drame est inséré dans l'œuvre complète de M. Catulle Mendès, c'est que par la témérité de la situation principale – situation qui fut jugée très émouvante et très belle – et, en même temps, par une volonté de verbe simple, il marque bien ce que, du romantisme de naguère, gardait, et ce que n'en voulait pas garder le néoromantisme. En outre, il semble qu'un symbole assez général émane de ce petit drame intime ; on était déjà symboliste en 1873. (Mendès, 1908 : n.p.)

Symboliste, c'est beaucoup dire : mais on comprend bien que pour sauver cette pièce composite qui présente le vertueux républicain comme un cocu aveugle et la traîtresse comme une coquette non dénuée d'humour, manquant de peu une charmante comédie de mœurs en s'essayant à la pièce patriotique, il faut y voir des symboles, quitte à les forcer un peu. Le symbole est dans la référence appuyée au nationalisme belliqueux : afin d'éviter la déliaison entre frères-citoyens, les luttes fratricides en France, et des guerres perdues, il faut à tout prix, d'une part exalter la fraternité, d'autre part accentuer la responsabilité du tiers qui les divise. Aux espions mercantiles chez Mendès et à la femme vénale chez Dumas sont confiés le rôle de repoussoirs, de contrepoints négatifs, au risque chez le second d'une misogynie agressive dans le portrait de « tout bonnement une femme, c'est-à-dire une créature faible, ignorante, malheureuse et bête, voilà le mot » (Dumas, 1898 : II, 284).

Ainsi, en lieu et place d'une rivalité mortifère, les Abel et Caïn de ces deux pièces assurent ensemble la consolidation d'un ordre social : Caïn après avoir tué Abel dans l'épisode biblique se faisait bâtisseur de cité, proposant une lecture de la violence comme fondatrice et pour ce qui est des frères d'une « innocence impossible » (Léonard-Roques, 2007 : 222), l'un coupable de tuer par jalousie, l'autre coupable d'avoir généré cette haine. Dans les pièces de Dumas et de Mendès, il s'agit de remobiliser la coresponsabilité en mission commune. Refusant de s'individualiser, les deux frères s'abolissent dans un unique corps d'armes, écartant le « travail du négatif » à l'origine de toute fiction de la rivalité entre frères. En effet, « le geste fratricide génère conscience et différenciation » (Léonard-Roques, 2003 : 346) : écarter la mise à mort de l'un par l'autre, c'est inversement leur donner une vie commune et indissociable. Aussi les dénouements de ces deux pièces peuvent-ils être lus comme des régressions : les soldats renouent avec les enfants inséparables qu'ils étaient, se fondent dans l'idéal d'une mère-patrie à défendre. Si la femme adultère a pu croire que « l'homme est faible. Le paradis est toujours à

perdre » (Dumas, 1898 : II, 286), cette faiblesse peut être dépassée par la fraternité. Rester frères revient à refuser la singularité : *in fine*, en raison de leur propos outré et des stéréotypes qu'elles convoquent laborieusement, ces deux pièces laissent affleurer aujourd'hui une sorte d'éloge de la rivalité fratricide. Que ces frères ennemis ne se sont-ils affrontés jusqu'à la mort, générant des portraits incompatibles et vivaces, des tensions dramatiques aiguës et des débats éthiques complexes : en déplaçant la violence sur la femme adultère et sur les traîtres à la patrie que leur fraternité d'armes ne manquera pas d'éradiquer comme elle a tué la coquette, les deux dramaturges se privent d'un motif dynamique de construction théâtrale.

BIBLIOGRAPHIE :

- BLÉMONT, Émile, rédacteur en chef (1873). *La Renaissance littéraire et artistique 1872-1873*. Paris : Librairie de l'eau forte.
- DUMAS FILS, Alexandre (1898). *La Femme de Claude*, in *Théâtre complet*, tome 5. Paris : Calmann Lévy, 167-320.
- LÉONARD-ROQUES, Véronique (2003). *Caïn, figure de la modernité*. Paris : Honoré Champion.
- LÉONARD-ROQUES, Véronique (2007). *Caïn et Abel. Rivalité et responsabilité*. Monaco et Paris : Éditions du Rocher.
- MENDÈS, Catulle (1908). *Les Frères d'armes*, in *Théâtre en prose*. Paris : Fasquelle, 3-93.
- MEYER-PLANTUREUX, Chantal (2005). *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène. Images du juif au théâtre de 1880 à nos jours*. Paris : Éditions Complexe.
- PIERRE ET PAUL (1898). *Catulle Mendès*. Paris : Les Hommes d'aujourd'hui.