

Le lys décomposé : Bourbons sans majesté au théâtre

Sophie MENTZEL
Université de Rouen Normandie
CÉRÉdI – EA 3229

Dans le vaudeville final des *Héritiers Michau*, opéra-comique joué pour la première fois le 30 avril 1814, on entend résonner le refrain suivant :

Prospérité,
Tranquillité,
Franche gaîté,
Le bonheur, la paix, l'union,
Tout ça r'vient avec un Bourbon¹.

L'intrigue de cette pièce à succès des débuts de la Restauration met en scène les héritiers du bon meunier Michau, qui accueillait chez lui un Henri IV touchant de simplicité, dans la célèbre *Partie de chasse de Henri IV* de Collé imprimée en 1762 et créée au Théâtre-Français en 1774. Ces héritiers, tout entier dévoués aux Bourbons et au souvenir du bon roi célèbrent tous les ans l'anniversaire de la venue d'Henri IV dans leur foyer. Or, le 207^e anniversaire a lieu, hasard miraculeux, au moment même du retour des Bourbons sur le trône. Tout est donc prêt pour accueillir le nouveau souverain qui s'inscrit dans le souvenir vivace de son illustre ancêtre. La pièce de circonstance dessine ainsi une solution de continuité entre le premier des Bourbons et Louis XVIII, par lequel la lignée est refondée. Il s'agit de célébrer l'avènement d'un futur en ressoudant, comme le veut la Charte, le présent au passé.

Représenter un roi sur scène est un geste politique au XIX^e siècle, que le dramaturge le veuille ou non, puisque le pouvoir considère la mise en scène de la royauté à travers une grille d'analyse politique. Mais c'est particulièrement vrai lorsque le roi est un Bourbon, c'est-à-dire un héritier direct du monarque en place. Dans ce cas, il devient le miroir du pouvoir qui s'y projette dans les pièces de circonstance, et s'y contemple en contrôlant avec vigilance son image. Dans l'Ancien Régime représenté sur scène, le pouvoir en place recherche sa légitimité, et le théâtre inscrit la lignée des Bourbons dans un rassurant *continuum* qui légitime le pouvoir restauré. Mais le « retour des lys », du nom d'une autre pièce de circonstance de 1814, est-il encore possible sur scène et à la ville ? Peut-on encore croire, après un quart de siècle de révolution, au mythe de l'éternel retour de la royauté ? Rien n'est moins sûr, et l'image des Bourbons sur scène en témoigne. L'évolution de leur représentation sous la Restauration et la monarchie de Juillet révèle une dégradation progressive qui relaie les secousses politiques. Si en 1814 la scène est envahie par Henri IV, la figure du Vert-Galant s'efface progressivement ou se gauchit, et d'autres représentants des Bourbons viennent le concurrencer : Louis XIII

¹ Eugène de Planard et Nicolas-Charles Bochsa, *Les Héritiers Michau ou Le Moulin de Lieursain*, scène XI, Paris, Vente, 1814, p. 24.

et sa faiblesse, Louis XIV et ses maîtresses, Louis XV et sa débauche... À travers cette galerie des ancêtres que le pouvoir tente de dissimuler au spectateur mais que l'abolition temporaire de la censure voit éclore autour de 1830, le passé monarchique ressuscité sur scène brille d'un jour de moins en moins flatteur et colore le présent de ses lueurs sulfureuses. Dans quelle mesure ces Bourbons représentés sur scène reflètent-ils les rois présents dans la salle ? Comment le miroir des grâces souveraines devient-il un miroir grimaçant qui remet profondément en cause les fondements idéologiques de la monarchie de droit divin ? Souvent sans lien revendiqué avec la politique qui figure dans les pièces à titre anecdotique, ces représentations sont pourtant porteuses d'une charge polémique majeure puisqu'elles brisent un double tabou, politique et esthétique. En effet, le roi grandiose de la tragédie se mue en personnage comique ou pathétique qui court la gueuse, se cache dans les bosquets ou tremble, comme Louis XIII dans *Marion de Lorme*, à l'idée d'approcher une poitrine féminine. Autant de dénis de majesté, autant de représentations sécularisées de la transcendance royale devenue ridicule, grotesque ou inquiétante.

On verra tout d'abord comment le théâtre des débuts de la Restauration tente de ressouder la chaîne des temps à travers une représentation figée des Bourbons, organisée essentiellement autour d'Henri IV, pour s'intéresser ensuite à la manière dont cette illusion initiale est abolie sur scène. En déshabillant les rois Bourbons, en les représentant comme de tristes sires ou des rois comiques, le théâtre déconstruit le passé et inscrit la royauté dans une perspective désenchantée.

Le retour des Lys

Avant 1830 et après 1835, la censure théâtrale veille sur l'image des rois issus de la même lignée que celle des monarques en place car plus on se rapproche de l'époque actuelle, plus leur représentation est jugée potentiellement désacralisante dans la mesure où le roi sur scène est considéré comme une incarnation de celui – qu'il s'agisse de Louis XVIII, Charles X, ou même de Louis-Philippe – présent dans la salle. Toute allusion à la faiblesse bourbonnienne est traquée, comme l'indique Odile Krakovitch², tant la présence d'un Bourbon sur la scène est en soi une « application ». Seul le bon roi Henri, figure originelle de la dynastie Bourbon mythifiée par le XVIII^e siècle, a véritablement droit de cité sur la scène sous la Restauration. Entre les reprises de la pièce de Collé et les variations qu'elle suscite – par exemple *La Forêt de Sénart ou la Partie de chasse de Henri IV* de Castil-Blaze –, Henri est utilisé comme le symbole de la monarchie restaurée, justifiant la refondation de la lignée³. La production d'avril et mai 1814, c'est-à-dire au moment de l'avènement des Bourbons et de leur entrée à Paris (24 avril pour le comte d'Artois, 3 mai pour Louis XVIII) est particulièrement révélatrice de cette volonté de ressusciter le passé au profit du présent.

On rencontre notamment : *Les Clefs de Paris ou le Dessert d'Henri IV*, le 20 avril 1814 ; *Le Souper d'Henri IV ou la Dinde en pal*, de Balisson de Rougemont, le 23 avril 1814 ; *Henri IV et D'Aubigné*, de Balisson de Rougemont et René Perrin, le 28 avril 1814 ; *Les Héritiers Michau ou le Moulin de Lieursain*, de Planard, musique de Bochsa le 30 avril 1814 ; *Henri IV ou la Prise de Paris*, de Boirie, Léopold [Chandezon] et *** [Jean-Baptiste Dubois], le 4 mai 1814 ; *Les Béarnais ou Henri IV en voyage*, par Sewrin, musique de Kreutzer et Boieldieu le 21 mai 1814...

² Voir Odile Krakovitch, *Hugo censuré, La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985, p. 101-104.

³ Voir à ce propos Patrick Berthier, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828, Le Sourd et la Muette*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 40-43.

Le retour des Bourbons sur le trône est ainsi également une invasion du théâtre par Henri IV. C'est pourquoi on peut lire sous la plume de Charles Nodier, dans son feuilleton du *Journal des débats* du 26 avril que « Le nom d'Henri IV brille sur toutes les affiches ; il retentit sur tous les théâtres ; il est dans tous les cœurs et dans toutes les bouches⁴ ». Nodier renchérit le 8 mai suivant par un persiflage où point la lassitude : « Il faudra se dépêcher de fixer la bibliographie d'Henri IV, pendant que cela est possible encore, et avant que le nombre de pièces dont il est le héros ne se soit multiplié à l'infini⁵. »

Que signifie cette « henriomanie » dramatique des débuts de la Restauration ? Elle trouve sa source dans la manière dont le régime cherche à s'implanter dans les esprits et organise, en quelque sorte, son « plan média » : en effet, le 3 mai 1814, à l'occasion de l'entrée de Louis XVIII, une statue provisoire en plâtre est exécutée par Roguier, qui vient remplacer sur le pont neuf la statue du Vert Galant détruite par la Révolution. Le socle de ce monument éphémère portait l'inscription : « *Le retour de Louis fait revivre Henri* ». Une nouvelle statue, cette fois définitive, est érigée en 1818, lors de la Saint-Louis. Si le « retour de Louis fait revivre Henri » en restaurant les idoles bourbonniennes tombées de leur socle, c'est aussi parce que le retour d'Henri (sur son socle, sur scène...) légitime Louis et donne aux aléas de l'Histoire une lisibilité rassurante à laquelle adhère, dans un premier temps, l'opinion publique. Le retour des Lys est représenté comme un juste retour des choses, une restauration du bon droit monarchique à laquelle les spectateurs, lassés des guerres napoléoniennes et avides de paix commencent par adhérer. C'est ainsi qu'on peut lire, dans le *Journal* de Gain-Montagnac, le témoignage suivant, concernant la réception de la reprise de la pièce de Collé :

Si je décrivais ce qui se passa le soir au Théâtre-Français, où l'on joua pour la première fois la reprise de la *Partie de chasse d'Henri IV*, on se refuserait à le croire. Toute la salle en chœur chanta deux fois vive Henri IV avec une ardeur qui ne se peut redire ; et jamais je n'avais rien vu de pareil, moi qui ai vu à Paris tant de choses pendant ces vingt-sept années de révolution : et, [...] rien ne m'a touché comme cette scène et l'élan public de ce chœur national de vive Henri IV⁶.

La pièce créée au XVIII^e siècle et célébrant la royauté du XVI^e est un creuset où fusionnent les temps, ce qui permet aux Bourbons de s'inscrire dans la circularité du mythe. Cette métaphorisation du passé chargé de représenter le présent et de le justifier se rencontre lors des autres événements fondateurs de la Restauration : baptême du duc de Bordeaux, l'héritier du trône, en 1821, sacre de Charles X en 1825. La plupart du temps, le souvenir d'Henri IV sur scène est une métaphore *in absentia* de son descendant. Ainsi, par exemple, *Jeanne d'Albret ou le Berceau* représente le baptême d'Henri de Navarre pour célébrer celui du futur Henri V.

À cet égard, une pièce est particulièrement remarquable puisqu'elle transforme l'identification implicite entre les règnes en métaphore *in praesentia* : *Le Vieillard d'Ivry ou 1590 et 1825* ne se contente pas de renvoyer au passé de la gloire royale par des allusions du texte ou de la mise en scène. Le titre l'énonce clairement : le vaudeville fait se rencontrer les deux sacres d'Henri IV et de Charles X et, partant, identifie l'un à l'autre les deux rois. La pièce s'ouvre sur le portrait d'une famille de bons fermiers,

⁴ *Journal des débats* du 26 avril 1814.

⁵ *Journal des débats* du 8 mai 1814.

⁶ Gain-Montagnac, *Journal d'un Français depuis le 9 mars jusqu'au 1^{er} avril 1814*, Paris, Potey Petit, p. 180.

respectueux de la monarchie, qui souhaite aller à Reims, assister au spectacle du sacre de Charles X. Le moteur de l'intrigue réside en la présence surnaturelle, au sein du foyer, de Thibaut, un aïeul qui a combattu à la bataille d'Ivry, y a été sauvé par Henri IV et est, depuis 235 ans, tombé dans un sommeil dont il ne s'est jamais réveillé. La famille trouve bien « dommage qu'un sujet aussi fidèle ne soit pas témoin du couronnement de son roi⁷ ». Or, le vieillard se réveille et décide d'accompagner la famille au sacre en croyant aller assister à celui d'Henri IV. On prend garde à ne pas le désabuser : un tel choc pourrait le tuer. La scène finale lève le voile sur la méprise mais permet au vieux soldat de retrouver en Charles X le digne héritier de son roi chéri :

TOUS.

Vive Charles X !

THIBAUT.

Charles X ! que voulez-vous dire ? de quel prince parlez-vous ? (*Regardant la croix d'honneur de Charles*⁸) Voilà pourtant bien les traits chéris de mon roi.

SANSREGRET.

Oui, ventre saint gris, c'est le portrait d'Henri IV. [...]

CHARLES.

Vous êtes à l'an 1825.

THIBAUT.

Allons donc, imbécile...

GEORGET.

Imbécile ! oui, c'est ça... demandez plutôt.

CHARLES.

Oui, mon père, le ciel a fait un miracle en votre faveur ; il vous éveille après deux siècles, pour vous rendre un second Henri dans Charles X.

THIBAUT.

Mais quel est-il ? ce Charles X...

CHARLES.

Un petit fils de notre Henri IV, et il n'a pas dégénéré.

THIBAUT.

Est-il possible !... il s'est donc passé un règne depuis celui du béarnais ?...

CHARLES.

Et bien d'autres. [...]

(*On entend une fanfare ; les tambours battent au champ ; il se fait un grand mouvement sur le théâtre. Le cortège du Sacre défile dans le fond*⁹.)

La méprise entre les règnes est en réalité une révélation et le quiproquo dessine une analogie signifiante qui héroïse le présent par le passé. Mais, le présent de la royauté se fait décevant pour le public et, à son tour, il vient inverser la perspective de l'Histoire :

⁷ Desaugiers, Merle et Ferdinand Laloue, *Le Vieillard d'Ivry ou 1590 et 1825*, Paris, Bezou libraire, 1825, scène 2, p. 7.

⁸ Le fils de la famille, dont le roi a récompensé le zèle militaire par cette décoration où figure le portrait d'Henri IV qui, à la Restauration, remplace celui de Napoléon de même que les lys remplacent l'aigle.

⁹ *Ibid.*, scène 7, p. 36-39.

les héros d'hier révèlent leurs faiblesses humaines et sont, selon le postulat de Collé dans sa préface, déshabillés par la scène.

Les Bourbons en déshabillé

Après une entrée triomphante au théâtre durant les débuts de la Restauration, le bon roi Henri s'efface de la scène comme l'a noté Stéphane Arthur dans sa thèse¹⁰. La veine se tarit, s'épuise, victime d'une désaffection pour le régime, victime aussi de la lassitude devant ce portrait trop lisse, dont Charles Nodier soulignait déjà les défauts en 1814 lorsqu'il écrivait que « les bons rois ne sont ni aussi épiques ni aussi dramatiques que les autres. C'est un petit inconvénient dont ils sont heureusement bien dédommagés par l'Histoire¹¹ ». Mais l'Histoire est elle-même relue par le théâtre sur lequel Henri IV, lorsqu'il est encore représenté dans les années 1830, est doté parfois d'un caractère bien moins amène. Bourreau des cœurs, il conduit à la mort celle qu'il courtise dans un ballet d'Aniel intitulé *Fleurette ou les premières amours de Henri* représenté à Lyon le 13 juillet 1830, c'est-à-dire quinze jours avant les Trois Glorieuses (27, 28, 29 juillet), et dont la trame est reprise en 1835 dans un drame d'Albert et Labrousse, *Fleurette ou le premier amour de Henri IV*. La variation d'une version l'autre est intéressante : dans le ballet, le roi Henri sacrifie son amour pour une jeune paysanne à la raison d'État. Elle se tue, il est désespéré. La version dramatique est nettement plus sombre encore, dans la mesure où elle transforme le jeune Henri en être volage et sans cœur, suivant un schéma qui s'inspire très largement d'*On ne badine pas avec l'amour*, comme l'a souligné Sylvain Ledda¹² : la jeune paysanne Fleurette est amoureuse d'Henriot qu'aime également M^{lle} d'Ayelle. Henri promet l'amour éternel à la paysanne qui, pour lui, s'est déshonorée et a renoncé à un mariage avec Jean Molina. Mais, cachée derrière un arbre, elle surprend ses déclarations d'amour à M^{lle} d'Ayelle. Elle se suicide en se noyant dans la fontaine, lieu témoin des serments et des trahisons du roi. Ainsi, la vitalité et la bienveillance du premier Bourbon se change en force de mort et les derniers mots de la pièce ouvrent sur une perspective désenchantée du pouvoir : « Votre premier amour a donné la mort, Henri ! prenez garde !... » déclare son précepteur, La Gaucherie¹³. La figure d'Henri IV, père fondateur de la dynastie régnante, fait ainsi l'objet d'un gauchissement qui s'accroît encore lorsque sont représentés sous la monarchie Juillet les autres rois de la dynastie.

Comment se manifeste le glissement de la légende dorée des Bourbons à sa légende noire et que signifie cet infléchissement des perspectives ? Quelle est sa portée idéologique et esthétique ? On observe deux tendances complémentaires qui consistent à faire du roi Bourbon un personnage comique et un triste sire. En transformant le héros de tragédie en protagoniste de comédie ou en traître de mélodrame, ces deux altérations figurent l'avertissement et le revers d'une même dégradation de l'*ethos* royal, rendue possible à partir de 1830 puisque c'est désormais la branche cadette des Bourbons qui règne, et que la censure, initialement abolie, est moins présente.

¹⁰ Stéphane Arthur, *La Représentation du seizième siècle dans le théâtre romantique*, thèse de Littérature et civilisations françaises, Littératures françaises et comparée, sous la direction de Françoise Mélonio, Université Paris-Sorbonne, soutenue le 21 octobre 2010.

¹¹ *Journal des débats*, 8 mai 1814.

¹² Sylvain Ledda, *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 507.

¹³ Albert Thierry et Fabrice Labrousse, *Fleurette ou le premier amour d'Henri IV*, acte III, scène XIII, Paris, Marchant, 1835, p. 24.

La mise en scène des Bourbons oscille entre deux pôles complémentaires par lesquels le monarque est humanisé : soit le roi est un personnage de comédie qui se complaît dans les intrigues sentimentales (rôle joué par Louis XIV et Louis XV), soit il est un gouverné par son ministre et sa femme, impuissant et pusillanime dans le cas de Louis XIII. Amoureux désinvestis des affaires de l'État, prisonniers d'influences diverses (ministres, maîtresses), les rois de la lignée régnante sont ainsi des hommes faibles. Quant à Louis XVI, on comprend aisément pourquoi il n'est pas représenté dans le théâtre à jouer, à une exception près toutefois, *Le Collier de la reine*, créé en 1831.

En ce qui concerne Louis XIII, sa faiblesse est physique autant que morale et politique. Délivrescent et manipulé, il campe un roi évanescent et sanguinaire dans *Marion de Lorme*, les deux *Maréchale d'Ancre* de Vigny et Lacroix, deux pièces dans lesquelles il ne figure pas mais où il représente un instrument de mort, ainsi que dans *Louis XIII ou la Conspiration de Cinq-Mars* de Merville et Tournemine¹⁴. Ainsi, dans *La Conspiration de Cinq-Mars*, il est la dupe comique de Richelieu qui instrumentalise la mort de la reine mère pour asseoir son pouvoir (fin de l'acte I). Sa faiblesse physique le rend également porteur d'une *vis comica* liée à son impuissance : mari trompé dans *Reine, Cardinal et Page* d'Ancelet, il figure, dans *Marion de Lorme* de Hugo, un être pusillanime de décontenance par la féminité de la courtisane, qui « n'oserait rien prendre au corset de la reine¹⁵ » et qu'un jeu de scène avec la lettre graciant Didier rend particulièrement ridicule. Effarouché par la poitrine de la jeune femme, le roi montre son inanité physique et morale puisqu'il envisage, par peur du cardinal Richelieu, de reprendre la parole qu'il vient de donner et n'en est empêché que par une autre crainte : celle des appâts de la courtisane. La remise en cause de la grandeur royale est alors notable : on rit du roi qui, de ce fait, incarne un personnage ridicule en parfaite inadéquation avec sa charge politique et son emploi théâtral. Il correspond alors à la définition que donne Bergson du comique de caractère : « Le Rire exprime avant tout une certaine inadéquation particulière de la personne à la société¹⁶. » Par le truchement de Louis XIII inadapte à sa fonction et suscitant de ce fait le rire, n'est-ce pas la monarchie de droit divin tout entière qui révèle son décalage avec la société dans laquelle on prétend la rétablir ? Tel est en tout cas la crainte du pouvoir politique et censorial. La vigilance particulière qui s'applique à la mise en scène de la lignée régnante explique l'interdiction de la pièce de Hugo en 1829 malgré la relative libéralisation de la censure durant le ministère Martignac. Le roi Charles X lui-même s'oppose à la représentation, au motif que l'image de Louis XIII y est trop négative¹⁷. C'est pourquoi, dans sa préface, Hugo fait « remarquer [...] que sous la branche aînée des Bourbons [sa pièce] eût été absolument et éternellement exclue du théâtre¹⁸ ».

Dans les pièces représentant Louis XIV et Louis XV après 1830, ce sont surtout les aventures féminines des rois et leurs secrets d'alcôve qui sont portés à la scène, ce qui décrédibilise également la monarchie de façon insidieuse en l'humanisant. Louis XV est ainsi conforme à l'image topique du monarque mal-aimé diffusée par l'historiographie. Le caractère comique du séducteur invétéré se double parfois de celui du traître de mélodrame sans foi ni loi, s'employant à compromettre la pure héroïne. Ainsi, dans *Madame du Barry* d'Ancelet, la jeune et naïve Cécile, qui croit être sous protection

¹⁴ Le roman *Cinq-Mars* de Vigny, dont s'inspire le drame est publié en 1826.

¹⁵ Victor Hugo, *Marion de Lorme*, acte IV, scène VIII, *Œuvres complètes, Théâtre I*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 793.

¹⁶ Henri Bergson, *Le Rire* [1900], Paris, Flammarion, coll. « GF », 2013, p. 142.

¹⁷ Le pouvoir craint également les applications possibles : dans Louis XIII soumis à Richelieu on peut voir Charles X soumis à Polignac, ultra qui remplace Martignac en 1829.

¹⁸ Victor Hugo, *Marion de Lorme*, préface, éd. citée, p. 684.

royale à Saint-Cyr quand elle est en réalité promise en pâture au roi au Parc aux Cerfs, n'échappe à son triste sort que parce que Louis XV découvre qu'elle est sa fille adultérine, fruit d'une liaison coupable avec la mère de Cécile elle-même compromise par le roi et conduite à la mort. Tout est bien qui finit bien... ou presque. L'instrument de cette révélation est le couteau chargé de protéger son innocence, légué par sa mère, et que Louis XV reconnaît *in extremis*. Variation signifiante sur le médaillon de mélodrame : le roi est un grand seigneur méchant homme qui, loin d'être thaumaturge, est une force mortifère. Entre le rire et l'effroi, le roi Bourbon représenté sur scène suscite ainsi la distance du spectateur et non plus la communion autour de son image majestueuse.

Plus curieusement, Louis XIV, le Roi Soleil, qui représente dans l'imaginaire l'apogée de la royauté, et autour duquel se structure l'image du « Grand Siècle » dont Stéphane Zékian a montré l'importance au XIX^e siècle¹⁹, n'apparaît à son tour sur scène que sous un jour anecdotique ou négatif. Deux périodes sont en effet privilégiées au théâtre : l'avant et l'après règne flamboyant. Loin de la représentation topique du roi en gloire, Louis XIV se voit ainsi cantonné au rôle de coureur de jupons qui collectionne les maîtresses (*Mademoiselle de La Vallière et madame de Montespan* de Benjamin et Lagrange, *Les Mancini ou la Famille Mazarin* d'Ancelet), de manipulateur cruel qui organise la disparition de son frère jumeau (*L'Homme au masque de fer* d'Arnould et Fournier) ou de mourant dont la race s'éteint (*La Vieillesse d'un grand roi* de Lockroy et Arnould). Cette dernière configuration est la plus remarquable, dans la mesure où elle balaie la grandeur royale qui, dans les pièces sur la jeunesse du roi, demeure à l'état de potentialité. À travers la représentation scénique de Louis XIV finissant, à travers ce passé décomposé, c'est la grandeur de la monarchie tout entière qui est attaquée dans ses fondements.

Passé décomposé

La pièce de Lockroy et Arnould se présente comme une réponse aux pièces, souvent écrites pour le jeune public, dont le titre fait allusion à la jeunesse du roi (*La Jeunesse de Louis XIV* de Duval et Déaddé, *La Jeunesse d'un grand roi* de Burat de Gurgy). Louis XIV y est un monarque finissant dont la famille est décimée, entouré d'ennemis familiers. L'intrigue se situe juste avant sa mort, que tout le monde prédit et autour de laquelle s'organise une querelle pour la Régence. Madame de Maintenon tente d'obtenir un testament en faveur du duc du Maine, fils légitimé de Louis et de Madame de Montespan, afin de garder le pouvoir en bafouant les droits des princes de sang²⁰. Si la pièce prend fait et cause pour la branche d'Orléans dont Louis-Philippe est issu, c'est sans doute pour rendre acceptable auprès de la censure l'image grotesque de la déliquescence royale que la pièce met en scène. Le chevalier d'Arcy, le jeune premier de la pièce, est ainsi l'écuyer du duc d'Orléans et, ne cesse de faire entendre la voix de la branche cadette : « les droits des princes d'Orléans s'effac[ent] » en effet devant « la bassesse, la cupidité, l'ambition » tandis que le pouvoir appartient « à l'intrigue et à la calomnie²¹ ». C'est ce que révèle l'action : Madame de Montespan, pour que Louis XIV

¹⁹ Voir Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, Paris, CNRS édition, 2012.

²⁰ Cette querelle successorale a bien eu lieu : le testament désignait le duc d'Orléans, neveu du roi, comme président du conseil de Régence tandis que l'éducation et la garde de Louis XV revenaient au duc du Maine. Une lutte s'en est suivie, chacun des deux personnages souhaitant obtenir le titre de Régent auprès des parlementaires. L'alliance entre Philippe d'Orléans et les parlementaires casse le testament.

²¹ Lockroy et Arnould, *La Vieillesse d'un grand roi*, acte I, scène VII, Paris, Marchant, 1837, p. 58.

teste en la faveur du duc du Maine, organise autour du roi mourant une comédie de grandeur. Elle fait venir un faux ambassadeur de Perse chargé de lui faire croire qu'il est encore le plus grand roi du monde, pensant ainsi le mettre dans de bonnes dispositions et le convaincre plus facilement de signer le testament. L'intertexte moliéresque est sans cesse convoqué dans ce drame où Louis XIV, joué par l'acteur de vaudeville Volnys, est tour à tour monsieur Jourdain et Argan. Il apprend tout d'abord que l'ambassade qu'il doit recevoir en grande pompe est une imposture grâce à Simon, un brave abbé qui a vécu en Perse et qui déclare à Louis XIV que son hôte « parle persan à peu près comme on parle turc dans le *Bourgeois Gentilhomme* » ce qui fait comprendre au monarque furieux qu'on s'est « jou[é] du roi²² ! ». Plus tard, seul dans un salon, il appelle des serviteurs absents qui, sur ordre de Madame de Maintenon, refusent de le servir, dans une variation sur le « Drelin, drelin, drelin²³ » du *Malade imaginaire* :

(*Il sonne. À part.*) Condamné à ne plus voir autour de moi que des visages contraints et tristes, des regards glacés, jusqu'à ce que je cède !... (*Il sonne de nouveau.*) Personne quand j'appelle ! (*Il sonne. Se levant.*) Quoi ! pas même un valet pour me servir !... (*Au chancelier.*) Dites qu'on vienne, monsieur, je le veux !... (*Le chancelier va à la porte du fond.*) Ils ne m'épargneront aucun outrage²⁴...

L'« outrage » est ici subi à la fois par le personnage du roi Louis XIV et par l'*ethos* de roi que la pièce transforme, par le jeu des références, en bourgeois moribond et grotesque. Dans le cas de l'icône de la monarchie rayonnante que représente Louis XIV, le glissement de l'imagerie traditionnelle à la présence scénique organise donc une subversion majeure qui suscite d'ailleurs l'ire de la presse.

Il s'agit ainsi d'une fable « antihistorique et stérile » d'après Charles Maurice dans le *Courrier des théâtres* car « l'ensemble de l'ouvrage ne se ressent pas le moins du monde de l'époque étincelante où se passe la scène ». À propos de Volnys, il ajoute : « On ne saurait dire à quel point il a poussé le mauvais, la gaucherie, la brutalité et l'absence de bon ton dans ce personnage, le type de toutes les qualités contraires. Tout son extérieur rappelait M. Purgon qu'au jeu de l'acteur-vaudevilliste on aurait pris pour un médecin de campagne²⁵. »

Jules Janin renchérit :

Louis XIV condamné au silence chez lui, mis à l'index dans son palais, et ne pouvant pas obtenir une réponse quand il interroge. Ah ! c'est aussi le faire passer par trop d'abaissement. Vous avez beau dire que c'est de l'histoire ! Non, ce n'est pas de l'histoire sur le théâtre. Sur le théâtre les personnages arrivent à nous ; nous les voyons agir, nous les entendons parler ; ils paraissent en public, et vous ne devez jamais oublier que le public est là qui les voit, qui les écoute et qui les juge. Or, en public, soyez vicieux, ridicule, odieux ; faites rire ou faites peur ; mais jamais à aucun droit, surtout quand on s'appelle Louis XIV, vous n'aurez le droit de faire pitié. [...] Le moyen de se mettre à mépriser le grand Roi, au moment où le Versailles de Louis XIV sort de ses ruines, tout rempli de nouvelles grandeurs²⁶ ?

Car la pièce est jouée juste avant l'inauguration du musée de Versailles (la pièce est jouée le 28 mars 1837 et Versailles inauguré le 10 juin de la même année). C'est précisément cette coïncidence qu'il faut interroger. Comment mieux dire que le temps de la grandeur monarchique est révolu, et ce malgré la tentative de Louis-Philippe pour opérer, sous son égide, une fusion de « toutes les gloires de la France » dans le lieu de la

²² *Ibid.*, acte II, scène X, p. 65.

²³ Molière, *Le Malade imaginaire*, acte I, scène I, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », p. 50.

²⁴ *La Vieillesse d'un grand roi*, acte III, scène V, éd. citée, p. 86.

²⁵ *Courrier des théâtres*, 30 mars 1837.

²⁶ *Journal des débats*, 30 mars 1837.

grandeur royale ? L'inversion des pièces de jeunesse en pièce de vieillesse, autour d'un testament disputé inscrit sur scène les principes d'un héritage controversé. Ce n'est plus seulement l'héritier qui n'est pas digne de son successeur, c'est toute la filiation qui est rendue problématique, ce qui remet en cause le principe même de la transmission héréditaire, c'est-à-dire de la royauté.

Le Versailles représenté sur scène est celui de la fin des enchantements monarchiques, ce que révèle d'ailleurs au début de la pièce un échange entre Simon et d'Arcy. Le premier s'écrie naïvement : « Il me semble que nous visitons ensemble un palais de fées. » Mais la réponse de son interlocuteur ne laisse aucun doute sur le caractère merveilleux de la royauté :

[La fée] qui règne ici se tient presque toujours cachée au fond de sa demeure, et gouverne sans se montrer. Elle s'appelle Maintenon, et tient dans ses mains les destinées de la France. Tout ce qui se heurte à son pouvoir est brisé, car elle a pris pour baguette le sceptre d'un roi. Ce roi ne vit plus que de nom : c'est un vieillard sans force et sans énergie, qu'elle a fait passer autrefois de l'amour à la dévotion pour le détacher de ses maîtresses, et qu'elle a ramené plus tard de la dévotion à l'amour pour se l'assurer. Ils ont vieilli ensemble, et ce qu'il a perdu en volonté par les années, elle l'a acquis en ascendant par l'habitude. Comme ces fées malfaisantes des anciens contes, elle est vieille et ridée²⁷.

Déshabillés par la scène, les Bourbons révèlent ainsi leur nudité humaine qui rencontre dans la salle les interrogations sur la nature du roi et sa légitimité. Si les Bourbons sont des hommes, comment justifier leur retour sur le trône ? La mise en scène du passé bourbonien signale, de plus en plus nettement au cours de notre période, la fin de l'illusion monarchique. Programmé en 1837 dans *La Vieillesse d'un grand roi*, l'effacement de la royauté est d'ailleurs rendu effectif dans une autre pièce évoquant Louis XIV, cette fois-ci juste après la révolution de 1848. *Le roi attend*, de George Sand est une variation sur *L'Impromptu de Versailles* créée le 6 avril 1848 pour l'inauguration du Théâtre de la République. L'intrigue met en scène Molière chargé de montrer une pièce à Louis XIV. Mais son manque d'inspiration fait attendre le roi. Molière s'endort et est visité en rêve par ses illustres prédécesseurs, Sophocle, Eschyle. Lorsqu'il se réveille, le roi a disparu de l'espace théâtral pour laisser place à une toute autre puissance qui renouvelle l'inspiration du dramaturge :

Le roi ? Je ne vois point le roi ; où se peut-il être caché ? [...] Je vois bien un roi, mais il ne s'appelle plus Louis XIV ; il s'appelle le peuple ! le peuple souverain ! C'est un mot que je ne connaissais point, un mot grand comme l'éternité ! Ce souverain-là est grand aussi, plus grand que tous les rois, parce qu'il est bon, parce qu'il n'a pas d'intérêt à tromper, parce qu'au lieu de courtisans il a des frères²⁸...

Ainsi, c'est désormais la fleur des champs républicaine qui vient remplacer, dans la perspective de la scène, la fleur de lys artificielle ou fanée.

²⁷ *La Vieillesse d'un grand Roi*, acte I, scène 5, éd. citée, p. 16.

²⁸ George Sand, *Le roi attend*, scène 11, Paris, Calmann-Lévy, 1877, p. 140-141.