

*Couronnement factice et vérité morale :
une scène emblématique de l'imaginaire tragique
de la Restauration*

Maurizio Melai

Au cours de la Restauration, les efforts institutionnels pour une reconstruction du prestige de l'image royale passent, plus encore que par la reprise de symboliques et de rituels anciens, par le formidable instrument de canalisation de l'opinion publique qu'est le théâtre. La tragédie, en particulier, genre traditionnellement préposé à la représentation des passions royales et aristocratiques, semble se profiler comme la forme dramatique la plus propre à véhiculer une image flatteuse de la royauté et comme le canal privilégié de l'auto-promotion de la monarchie restaurée. Comme l'a montré Corinne Legoy, les nombreuses tragédies qui mettent en scène un souverain médiéval, idéalisé à travers son identification à d'autres figures qui constituent autant de points de repères sociaux fondamentaux (telles que le père, le chevalier, le juge, le représentant de Dieu sur terre), rentrent dans un programme de re-symbolisation et de re-sacralisation de l'image royale profanée par la Révolution¹.

Toutefois, à côté de cette représentation stylisée du bon roi, qui nous

¹ Corinne Legoy, «La figure du souverain médiéval sur les scènes parisiennes de la Restauration», *Revue historique*, t. 293, janvier-juin 1995, Presses Universitaires de France, p. 321-365, et «La figure du souverain médiéval dans le théâtre de la Restauration», dans *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières (1760-1830)*, dir. Paul Mironneau et Gérard Lahouati, Oxford, The Voltaire Foundation, 2007 (SVEC 2007: 07), p. 207-222. Sur les stratégies dramaturgiques de re-symbolisation du corps royal dans le théâtre de circonstance, voir Olivier Bara, «Dramaturgies de la souveraineté : entrées royales et pièces de circonstance sous la Restauration», dans *Imaginaire et représentations des entrées royales au XIX^e siècle : une sémiologie du pouvoir politique*, dir. Corinne et Éric Perrin-Samidayar, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 41-60.

est proposée principalement par les auteurs d'idéologie ultra, certaines tragédies de la Restauration, écrites le plus souvent par des dramaturges libéraux, nous offrent un autre type de portrait, bien moins flatteur pour la royauté, de souverains de l'histoire française et européenne: le *topos* du *roi fainéant*, du monarque faible et manipulé par des conseillers intrigants, dont le Charles IX mis en scène par Chénier en 1789 constitue le prototype², traverse toute la production tragique de la Restauration pour arriver jusqu'au drame romantique, où il trouve une incarnation parfaite dans la création hugolienne du Louis XIII de *Marion Delorme*. Le Charles VI ou le Mérovée mis en scène par Népomucène Lemerrier³, ainsi que le Thierry ou le Childebert créés par Jacques Ancelot⁴, incarnant le revers et la face caché du roi fort et glorieux étudié par Corinne Leroy, nous rappellent que si la tragédie de la Restauration reste essentiellement fidèle à la tradition classique du point de vue linguistique et structurel, elle ne manque pas de proposer des contenus nouveaux et pas toujours politiquement orthodoxes. Les textes tragiques les plus intéressants et originaux du début du XIX^e siècle sont ceux qui laissent transparaître, sous le voile des formes et des intrigues conventionnelles, l'inquiétude moderne liée à la perception de la précarité de toute sorte de régimes après l'expérience révolutionnaire, et en particulier, à partir de 1815, le sentiment du caractère factice et nécessairement temporaire de la monarchie restaurée. Nous ne nous référons pas à ces pièces où l'allusion politique, trop directe et transparente, a l'effet d'un « coup de pistolet au milieu d'un concert »⁵, mais plutôt à ces tragédies où l'on voit apparaître des situations dramatiques inédites qui, transposant littérairement ce sentiment d'instabilité politique par le biais subtil de la métaphore, deviennent emblématiques de la conscience d'une nation et d'une période historique.

Le sentiment de la précarité du pouvoir s'incarne, à l'intérieur de plusieurs textes tragiques de la Restauration, dans une situation dramatique

² Marie-Joseph Chénier, *Charles IX ou L'École des Rois*, dans *Théâtre*, éd. Gauthier Ambrus et François Jacob, Paris, GF-Flammarion, 2002, p. 63-146.

³ Voir Népomucène Lemerrier, *La Démence de Charles VI*, Paris, Barba, 1820, et *Frédégonde et Brunebaut*, Paris, Barba, 1821.

⁴ Voir Jacques Ancelot, *Le Maire du Palais* et *Le Roi fainéant, ou Childebert III*, dans *Œuvres complètes de M. Ancelot*, Paris, Delloye, Lecou, 1858, p. 35-62 et p. 261-294.

⁵ Nous empruntons cette célèbre image à Stendhal, *Racine et Shakespeare n° II*, éd. Pierre Martino, *Œuvres complètes*, dir. Ernest Abravanel et Victor Del Litto, vol. 37, Genève, Cercle du Bibliophile, 1967-1974, p. 107.

particulière, dont il sera question dans cette brève étude : il s'agit de la scène du *couronnement temporaire ou factice*, qui d'après nos recherches fait sa première apparition dans la tragédie française avec *Baudouin empereur* de Lemercier, pièce publiée en 1808 mais représentée au Théâtre de l'Odéon seulement en 1826⁶. L'intrigue est centrée sur les crimes commis par la comtesse Marie, petite-fille de Philippe-Auguste, pour mettre sur le trône vacant de Byzance son mari Baudouin ; l'ironie du sort veut qu'elle meure empoisonnée par l'un de ses rivaux au moment où, au faite de sa gloire, elle vient finalement d'être couronnée. Dans l'avant-dernière scène de la tragédie (V, 4), nous assistons au sacre temporaire de Marie : Baudouin, une fois reçus le sceptre et le bandeau royaux par le patriarche grec, couronne à son tour sa femme en prononçant ces vers :

Ayez part à ma gloire, ô mon épouse illustre !
 (Il prend une couronne déposée sur un autel voisin du trône. — Marie se lève
 tremblante, et s'agenouille devant lui. Il lui attache le bandeau impérial.)
 Qu'une douce vertu soit votre plus beau lustre...
 Tu parais chanceler... tu changes de couleur !

Marie n'a que le temps de se plaindre de sa douleur, due aux effets du poison (« Un feu secret me ronge... ô brûlante douleur ! »), et d'exprimer, dans la scène suivante (V, 5), son repentir pour la soif de pouvoir qui l'a perdue. Elle refuse la couronne qu'elle a tant désirée avec ces mots :

[...] De mon front ôtez cette couronne...
 Bandeau qui m'inspiras le trop coupable orgueil,
 Dont me punit le coup qui m'envoie au cercueil,
 Loin, loin, bandeau trompeur ! Loin de moi, pourpre vaine !
 Tombez mes ornements ! je vous quitte sans peine...

Après la mort terrible de Marie, la pièce se termine sur une tirade de

⁶ Népomucène Lemercier, *Baudouin empereur*, Paris, Didot jeune, 1808. Sur la carrière d'auteur tragique de Lemercier, voir en particulier Michèle H. Jones, *Le Théâtre national en France de 1800 à 1830*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 56-76. Précisons que si la situation du couronnement temporaire donne lieu à un véritable *tableau* dramatique pour la première fois en 1808, elle a déjà été introduite dans le *récit* tragique au XVIII^e siècle, et précisément en 1735, lors de la création de *La Mort de César* de Voltaire. Dans la pièce voltairienne, Cimber raconte que César, couronné par Antoine, a été contraint de jeter et de fouler aux pieds son diadème suite aux protestations du peuple (acte II, scène 4). Voir Voltaire, *La Mort de César*, éd. Dennis J. Fletcher, *Les Œuvres complètes de Voltaire*, vol. 8 (1731-1732), Oxford, The Voltaire Foundation, 1988, p. 174-242.

sainte Athanase, qui formule l'enseignement moral qu'il faut tirer des événements tragiques qui ont eu lieu :

Ô leçon mémorable ! Ici contemplons tous
 Le terme des grandeurs dont nous fûmes jaloux.
 Sous ce trône brillant s'ouvre la tombe obscure ;
 À tant d'honneurs détruits donnons la sépulture.
 [...]

 Si pour quelque rival son sceptre a de vains charmes,
 Qu'il vienne à son [du char funéraire] passage, et rejetant ses armes,
 Témoin de ce néant, il craindra d'acheter
 De faux biens par le meurtre, et de s'ensanglanter.

Lemercier a conçu ces deux dernières scènes de la pièce en liant intimement l'événement du couronnement de Marie et celui de sa mort et en suggérant, par conséquent, l'existence d'un rapport de causalité entre le premier et le deuxième : un glissement de sens assez évident nous laisse entendre que le « feu secret » qui ronge la reine est le pouvoir qu'elle vient de conquérir et que c'est la couronne le véritable poison qui la tue. Les mots de repentir de Marie et les derniers vers d'Athanase ne font qu'expliquer verbalement ce que les tableaux du couronnement et du découronnement immédiat de la femme de Baudouin ont figuré de manière plastique et spectaculaire : le pouvoir conquis par l'intrigue et par le crime ne peut que se révéler factice et temporaire et, plus généralement, tout dessein de gloire terrestre tient de l'illusion et de la vanité. Il ne faut pas négliger le fait qu'un dénouement dramatique de ce type, conçu par un farouche opposant de Napoléon tel que Lemercier, ne devait pas manquer d'intentions politiques précises lorsque la pièce fut publiée, en 1808, et que le « bandeau impérial » posé sur les têtes de Baudouin et de sa femme devait obligatoirement renvoyer à un couronnement beaucoup plus récent. Mais au-delà de l'allusion à un référent réel bien déterminé qu'elle peut renfermer, la situation dramatique du couronnement temporaire créée par Lemercier se révèle extrêmement intéressante et frappante sur au moins deux plans : le plan du spectacle visuel et celui de la signification morale. En ce qui concerne le premier aspect, il n'est certainement pas fréquent de trouver une situation dramatique d'un impact visuel aussi puissant dans le panorama tragique du début du XIX^e siècle, vu que la tragédie classique continue de privilégier nettement le récit à l'action et au

tableau : le scandale d'une cérémonie officielle si ouvertement représentée sur scène ne devait pas être mineur, aux yeux des censeurs de l'Empire, que celui de l'allusion au couronnement de Napoléon. La question du spectacle se lie étroitement à celle de la signification morale : le tableau, avec sa capacité de frapper l'œil et l'imagination du spectateur, se profile comme le moment dramatique le plus apte à véhiculer le message moral de l'auteur, en l'occurrence la vanité du pouvoir et le châtiement de l'ambition démesurée. Lemercier a l'idée, aussi brillante qu'apparemment paradoxale, d'associer la manifestation d'un message moral, par définition intemporel et éternellement vrai, à une situation dramatique qui se veut provisoire et inconséquente. Chargeant le moment du couronnement temporaire et factice d'une vérité durable et universelle, l'auteur renferme génialement le vrai dans le faux, l'éternel dans le transitoire, l'universel dans l'aléatoire.

Si la scène du sacre temporaire fait sa première apparition dans la tragédie française sous l'Empire, grâce à l'imagination féconde d'un précurseur tel que Népomucène Lemercier, c'est au cours de la Restauration qu'elle commence à se présenter avec une certaine régularité dans les intrigues tragiques. Le sens d'instabilité politique qui s'amplifie après la chute de l'Empire et la perception du caractère anachronique et postiche du retour à un régime bourbonien ouvrent à cette situation dramatique des horizons inédits de signification : le tableau d'un roi momentané et d'une couronne chancelante, touchant au vif aux pressentiments et aux inquiétudes modernes, semble se profiler comme l'emblème même de la condition tragique de l'homme du XIX^e siècle, et en particulier de l'homme de la Restauration, qui doit faire face à la découverte du caractère contingent et nécessairement éphémère du pouvoir. Il faut donc interpréter l'apparition de cette scène emblématique non pas comme un simple produit de « l'imagination mélodramatique »⁷, ou bien comme une représentation concrète et spectaculaire d'un principe moral, mais comme l'expression d'une conception nouvelle et profondément moderne du tragique, qui s'inscrit désormais dans le rapport entre les sujets devenus citoyens et un pouvoir désacralisé et privé de toute légitimation transcendante.

⁷ Cette expression nous est suggérée par l'étude de Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, New Haven-London, Yale University Press, 1976.

L'auteur tragique qui plus que tout autre a su intégrer dans ses intrigues dramatiques la situation du couronnement temporaire ou factice est Lucien Arnault⁸. Le fait qu'il ait soutenu activement Napoléon et qu'il ait eu un rôle administratif de premier plan au cours des Cent Jours donne à l'emploi récurrent qu'il fait des scènes de sacre momentané une possible justification autobiographique: si l'on voulait remonter de la « métaphore obsédante » du sacre momentané au « mythe personnel » de l'auteur qui en est à la base⁹, il faudrait certainement s'interroger sur les répercussions psychologiques que l'expérience napoléonienne, et en particulier l'événement éphémère des Cent Jours, a eues sur Lucien Arnault¹⁰. Le tableau du couronnement temporaire s'inscrit au cœur de la dramaturgie d'Arnault, qui y recourt régulièrement à partir de sa deuxième tragédie, *Pierre de Portugal*, créée au Théâtre-Français le 21 octobre 1823¹¹. Pour la composition de cette tragédie, qui met en scène l'histoire bien connue d'Inès de Castro, Arnault s'inspire essentiellement de l'intrigue de *Inès de Castro* écrite par Houdar de La Motte en 1723, dont, toutefois, il remodèle complètement, et de manière significative, la scène finale. C'est dans l'originalité de la réélaboration hautement spectaculaire de cette scène que l'on mesure la modernité de la conception dramaturgique d'Arnault et la distance qui le sépare de Houdar de La Motte. L'auteur de *Pierre de Portugal* fait suivre à la mort d'Inès, qui conclut si sobrement la pièce de La Motte, le couronnement posthume de l'héroïne voulu par son amant¹². Après avoir pris la couronne qu'un

⁸ Il ne faut pas confondre la figure de Lucien Arnault (1787-1863) avec celle de son père, Antoine-Vincent Arnault (1766-1834), lui aussi poète tragique et auteur en particulier de *Germanicus*, pièce restée célèbre pour la bagarre qu'elle suscita dans le parterre du Théâtre-Français lors de sa création le 22 mars 1817.

⁹ Nous faisons allusion à la méthode psychocritique adoptée par Charles Mauron dans *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1964.

¹⁰ Sur la vie et l'œuvre de Lucien Arnault, voir Alphonse François, *M. Lucien Arnault*, Paris, E. Thunot, 1863.

¹¹ Lucien Arnault, *Pierre de Portugal*, Paris, Barba, 1823. La première tragédie de Lucien Arnault, dont il ne sera pas question dans notre étude, est *Régulus*, qui doit son succès, lors de sa création au Théâtre-Français le 5 juin 1822, à la présence de Talma dans le rôle-titre et au sentiment libéral qu'elle flatte en faisant allusion à Bonaparte. Voir Lucien Arnault, *Régulus*, Paris, Ponthieu, 1822.

¹² Il faut préciser que la scène du couronnement posthume d'Inès est présente aussi dans *La Reine de Portugal*, tragédie créée à l'Odéon le 20 octobre 1823, juste un jour avant la première de *Pierre de Portugal* au Théâtre-Français. L'auteur de la pièce représentée à l'Odéon est

grand du royaume lui présente, Pierre la pose sur la tête de sa maîtresse avec les vers et les gestes suivants :

[...] Eh bien ! s'il en est parmi vous,
Que ses persécuteurs tombent à ses genoux.

(Il place la couronne sur la tête d'Inès.)

Grands, citoyens, soldats, saluez votre reine.

(Tous se mettent à genoux, lui-même se met à genoux aux pieds d'Inès, le sceptre à la main.)

Et toi, ma digne épouse, et toi, ma souveraine,

Inès ! objet des pleurs qui baignent tous les yeux,

Sur le peuple et sur moi règne du haut des cieus !

La tragédie se termine sur ce tableau inédit qui, avec sa plasticité et son pathétique, s'impose comme le point culminant de la



Pierre de Portugal de Lucien Arnault, Paris, Barba, 1823. Bibliothèque municipale de Lyon, 382647.

Firmin Didot, connu plus comme éditeur que comme poète tragique. Le jeu de la concurrence – souvent déloyale – entre le Premier et le Second Théâtre-Français est à la base des nombreuses analogies entre les deux intrigues, et surtout de la ressemblance entre les dénouements des deux pièces. Dans la préface à sa tragédie, Didot souligne que le couronnement posthume d'Inès est un fait historique; il eut lieu, toutefois, seulement plusieurs années après la mort d'Inès, quand Pierre voulut exhumer son corps et lui rendre hommage. Voir Firmin Didot, *La Reine de Portugal*, Paris, Didot, 1824, p. 1. Rappelons, enfin, qu'au XX^e siècle, dans le dénouement du drame de 1934 intitulé *La Reine morte*, Montherlant met en scène don Pedro de Portugal couronnant le ventre d'Inès, morte en état de grossesse. Voir Henri de Montherlant, *La Reine morte*, dans *Théâtre*, éd. Jacques de Laprade, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 135-235.

pièce, le moment où, tout en atteignant son acmé émotionnel, elle livre au spectateur, de la manière la plus iconique qui soit, son message moral. Comme dans *Baudouin empereur* de Lemerrier, c'est dans la situation factice et fictive du couronnement temporaire que se situe la vérité dramatique: dans le cas de *Pierre de Portugal*, cette scène de sacre posthume nous suggère, du moins à un premier degré de lecture, qu'Inès, par ses vertus et ses qualités supérieures, mérite le titre de reine. À un niveau plus profond d'interprétation, ce tableau d'une femme vertueuse, mais de condition bourgeoise, qui n'est reconnue comme reine qu'après sa mort, peut véhiculer d'autres signifiés: l'impossibilité pour une femme de régner renvoie à la loi salique encore en vigueur en France ainsi qu'au rôle subalterne conféré aux femmes par le code Napoléon. Une femme ne saurait régner qu'après son décès: jusqu'ici le message de Lucien Arnault se révèle conforme à celui qui nous est livré par la majorité des poètes tragiques de la Restauration¹³. Mais ce *Pierre de Portugal* renferme quelque chose de plus et de différent: l'auteur insiste, tout au long de la pièce, sur la condition sociale d'Inès, sur ses vertus simples et domestiques, typiquement bourgeoises, telles que sa tendresse d'épouse et de mère, sa fidélité et sa pudeur. Dans Inès de Castro, c'est un personnage de classe bourgeoise en pleine montée sociale que l'État tue; dans son martyre, c'est l'immobilité d'une société où l'on privilégie les droits du sang aux droits du cœur et du mérite que l'auteur peint. Le couronnement posthume veut redresser l'injustice sociale et rétablir Inès, au moins pour un instant, dans la position qui correspond à sa valeur. Le moment éphémère du sacre factice, tout en dénonçant la vérité historique de l'imperméabilité des classes sociales, illustre métaphoriquement l'autre vérité, d'ordre moral et idéal, de la réussite du parvenu, préconisant l'avènement du règne bourgeois du mérite et de la vertu.

En ce qui concerne la troisième tragédie de Lucien Arnault, le *Dernier jour de Tibère*¹⁴, créée au Théâtre-Français le 2 février 1828, elle présente une situation de couronnement temporaire dans le quatrième acte, lorsque Caius, persuadé de la mort du vieux empereur, fait son entrée en

¹³ À ce propos, voir Odile Krakovitch, «Les femmes de pouvoir dans le théâtre de la Restauration», dans *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières (1760-1830)*, op. cit., p. 257-284.

¹⁴ Lucien Arnault, *Le Dernier jour de Tibère*, Paris, Ladvocat, Delaunay, Ponthieu, Barba, 1828.

scène « couronné et précédé de faisceaux ornés de lauriers » (IV, 3). Alors que les sénateurs ont déjà commencé à maudire Tibère et à renverser ses statues, ce dernier apparaît sur scène, suscitant la terreur de tout le monde. La cinquième scène du même acte nous montre le tyran, qui ne s'était qu'évanoui, réclamant sa couronne en retour et s'adressant à Caius avec un menaçant « Descends du trône ». Caius, « (*détachant son bandeau*) », déclare : « Vous vivez... C'est à vous qu'appartient la couronne... / Reprenez-la... »¹⁵. Après son découronnement et le lâche retour des sénateurs du côté de Tibère, le vieux tyran rétabli sur le trône apostrophe Caius, en tirant, de manière exemplaire, la morale de l'épisode du couronnement momentané :

Mais toi, Caius, jouet d'une aveugle imprudence,
 Regarde : loin d'oser embrasser ta défense,
 Vois comme ils tremblent ; vois dans quel isolement
 S'achève au milieu d'eux ton règne d'un moment.
 Je suis seul contre eux tous ; mais qu'importe leur nombre ?
 Des lâches ne sont bons que pour proscrire une ombre,
 Que pour briser l'autel des dieux qui ne sont plus.

Et il ajoute :

[...] Et toi, fantôme d'empereur,
 Dans le fond d'un cachot va pleurer ton erreur.
 Caius, tu viens de voir, lorsqu'un empereur tombe,
 Combien de vrais amis environnent sa tombe ;
 Ne t'étonne donc pas si Rome incessamment
 Joint ton apothéose à ton couronnement.

Ce « règne d'un moment » n'a donc pas été complètement vain s'il a pu dévoiler une vérité universelle telle que l'inconstance des sentiments du peuple (représenté ici par le sénat) envers le pouvoir, sa servilité indolente envers le puissant du moment et son lâche acharnement contre tout régime expiré. Il ne faut pas négliger, bien entendu, l'allusion contin-

¹⁵ De cette scène, qu'Arnault tire du quatrième acte de la deuxième partie du *Henri IV* de Shakespeare, s'inspirera à son tour Casimir Delavigne pour la composition du dénouement de son *Louis XI*. Voir, à ce propos, Henri Glaesener, « La genèse du "Louis XI" de Delavigne », *Revue belge de philologie et d'histoire*, Bruxelles, Société pour le progrès des études philologiques et historiques, 1935, t. 14, n° 2, p. 389-403. La fausse mort du vieux Tibère rappelle aussi la léthargie de Géronte dans le *Légataire universel* de Régnaud : certains ressorts typiques du registre comique, après la publication de *Cromwell* et à la veille de la révolution dramatique de 1829-1830, commencent à se glisser dans le code tragique.

gente des vers cités à l'inconstance et à l'opportunisme des Français face aux différents régimes qui se sont suivis au début du XIX^e siècle. Cependant, la représentation de ce « fantôme d'empereur », acclamé et immédiatement abandonné par ses partisans, semble dépasser l'intention politique ponctuelle pour exemplifier le principe universel qui veut que toute gloire terrestre soit transitoire et que tout pouvoir *temporel* soit *temporaire*. Il est nécessaire de remarquer, enfin, que la situation dramatique en question, tout en illustrant une vérité morale, assume le rôle de révélateur analeptique du dénouement de la tragédie et d'une vérité historique : le couronnement factice de Caius préfigure son couronnement réel, qui a lieu à la fin de la pièce. Sur ce règne débutant à la tombée du rideau plane, toutefois, ce spectre de l'instabilité que le moment du sacre temporaire, instant suprême d'épiphanie du sens des événements, a pour un instant matérialisé : par le biais de cette scène-clé, la vérité historique et contingente (en l'occurrence l'avènement du règne de Caius) est donc reliée, et en même temps subordonnée, à la vérité morale universelle de la précarité du pouvoir politique.

Après le *Dernier jour de Tibère*, Arnault compose *Catherine de Médicis aux États de Blois*, créée à l'Odéon le 2 septembre 1829¹⁶. Quoiqu'il s'agisse encore, comme dans les cas précédents, d'une pièce en cinq actes et en alexandrins, la modernité du sujet qu'elle traite, l'actualité des problèmes qu'elle soulève et surtout le mélange de tons et de styles assez hardi qu'elle propose poussent l'auteur à désigner sa *Catherine de Médicis* comme « drame historique » et non plus comme « tragédie ». La pièce met en scène les intrigues orchestrées par Catherine et par son fils Henri III, conçu par Arnault comme un roi faible et peureux jusqu'au ridicule, afin de tendre un piège à l'ambitieux duc de Guise et de l'assassiner. La situation du couronnement temporaire se trouve significativement en plein cœur du drame, dans le troisième acte, lorsque les partisans du duc de Guise, réunis autour de leur chef, l'acclament comme le véritable roi de France¹⁷. Le ministre-orfèvre Louchard, qui a construit une couronne pour Guise, s'exclame (III, 8) :

¹⁶ Lucien Arnault, *Catherine de Médicis aux États de Blois*, Paris, Barba, 1829.

¹⁷ La scène du couronnement factice de Guise n'apparaît ni dans *Les États de Blois* de Raynouard, tragédie de 1810, ni dans les scènes historiques publiées sous le même titre par Vitet en 1827. Elle est donc une invention de l'auteur de *Catherine de Médicis*.

Au trône par nos mains qu'un héros soit porté.
 Comme dans les états français, dans ma boutique
 J'ai forgé de son rang le symbole authentique;
 Le voilà... sur son front que ce bandeau divin,
 Bandeau que j'ai pour lui façonné de ma main,
 Brille, et qu'en l'admirant chacun de nous s'écrie:
 Le marteau d'un orfèvre a sauvé la patrie!

Tout le monde jure de se battre pour l'élection royale du duc aux États de Blois et, parmi les cris d'acclamation « Vive Guise! », un tableau se compose: « *(On lui pose la couronne)* ». Louchard scelle cet acte factice en affirmant: « Qu'il règne; et dès demain qu'une juste ordonnance / Me solde ce bandeau qui fait un Roi de France! » Dans la scène suivante (III, 9), l'entrée d'Henri de Bourbon, qui reste interdit en voyant Guise couronné, gâche l'ambiance de fête que le sacre du duc a engendrée: si Guise se justifie en disant « Je m'amuse », Henri réplique sèchement de la sorte:

[...] C'est juste.
 Tels sont les passe-temps d'un personnage auguste:
 À toutes vos grandeurs vous mettez le cachet;
 C'est un bandeau royal qui vous sert de hochet.
 [...]
 Déposez ce bandeau que votre front profane.

La discussion dégénère et seulement l'entrée en scène du roi Henri III empêche que l'on arrive au duel (III, 10). Entre le roi et Guise a lieu alors un dialogue assez comique et riche en significations à propos de la couronne que le duc porte sur sa tête:

LE ROI
 [...] Pourquoi
 Rencontre-t-on chez vous cet ornement de roi,
 Cousin?
 GUISE
 C'est le bandeau des princes de Lorraine.
 LE ROI
 C'est possible... Attestant leur grandeur souveraine,
 Que d'abeilles je vois sur ce fond précieux!
 GUISE
 Charlemagne en portait, il est de mes aïeux.

LE ROI
C'est possible... Donnez.

GUISE
Voici...

LE ROI
Chose rare,
De l'or qui la compose on ne fut point avare;
Elle est lourde...

GUISE
En effet.

LE ROI
Duc... et vous la portez?...

GUISE
Sans efforts...

LOIGNAC
C'est ainsi qu'au roi vous insultez!

LE ROI, *bas à Loignac*
Hardi! [...]

Le comique de ce dialogue repose sur les allusions de Guise à ses propres droits au titre royal et sur les efforts du roi pour feindre de ne pas en saisir le signifié et pour cacher sa colère: Henri III est trop lâche pour se fâcher ouvertement contre le duc, il ne peut l'accuser et tramer sa perte que derrière son dos; c'est pour cela que, craignant que son jeu de dissimulation ne soit découvert, le roi reprend Loignac (tout bas, bien entendu) dès qu'il intervient de manière franche et directe. Le troisième acte se termine sur la réconciliation apparente de Guise et de Bourbon grâce à la médiation d'Henri III, mais le dialogue que nous venons de rapporter a marqué un tournant dans l'action dramatique, mettant en place les éléments qui seront à la base du meurtre de Guise: le duc aspire manifestement au trône et croit pouvoir porter la couronne « sans efforts », alors que le roi la trouve « lourde ». Il faut remarquer que le tableau du sacre factice, dans ce cas, n'anticipe pas un couronnement réel en révélant une vérité historique, comme cela arrive dans *Le Dernier jour de Tibère*; il n'a pas non plus la fonction de consacrer les vertus supérieures d'un personnage, comme dans le cas de *Pierre de Portugal*. Dans *Catherine de Médicis aux États de Blois*, où Arnault applique pour la première fois le mélange des tons et des styles recommandé par la préface de *Cromwell*, la situation du couronnement temporaire ne peut être interprétée que comme le renversement grotesque d'un cérémoniel sublime,

comme l'investiture dérisoire d'un roi de Carnaval, élu par un orfèvre déguisé en ministre¹⁸. Si dans la tragédie le sacre momentané conserve une certaine solennité de parade, le drame en fait une célébration burlesque, un charivari sacrilège. C'est Henri de Bourbon qui, définissant le bandeau porté par Guise comme « un hochet », a la lucidité pour dénoncer la nature carnavalesque du couronnement de Guise. Le futur Henri IV est d'ailleurs le seul qui ne touche pas à cette couronne risible, alors que le roi, en en appréciant la valeur, semble disputer au duc un titre comparable, pour son caractère fondamentalement factice et grotesque, à celui de « Pape des fous » dont est décoré Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris*. Le message moral de la précarité et de la vanité du pouvoir temporel, délégué, dans *Catherine de Médicis aux États de Blois* comme dans les pièces précédentes, à la scène de couronnement factice, s'inscrit en creux, dans ce drame aux ressorts déjà amplement romantiques, dans la vérité négative et subversive dont est porteur le grotesque.

Après l'expérience romantique de *Catherine de Médicis*, Lucien Arnault revient à la tragédie classique avec *Gustave-Adolphe, ou la Bataille de Lützen*, créée au Théâtre-Français le 23 janvier 1830¹⁹. Il s'agit de sa dernière composition dramatique, vu qu'après la Révolution de juillet il cesse d'écrire pour se consacrer entièrement aux tâches administratives que Louis-Philippe lui confie. Arnault choisit comme sujet de son dernier travail théâtral les derniers exploits et la mort héroïque du roi de Suède Gustave Adolphe, monarque juste et vertueux, ennemi du fanatisme incarné, au cours de la guerre de Trente Ans, par la Ligue catholique. La situation du couronnement temporaire, s'insérant, comme dans le cas de *Catherine de Médicis*, dans le troisième acte de la pièce, en occupe significativement une position centrale. Elle intervient après une scène qui se profile comme son revers et son complément nécessaire, à savoir une scène d'*abdication temporaire* (III, 3). Gustave Adolphe, ne pouvant pas accueillir la proposition des représentants de son peuple qui, fatigué et découragé, veut qu'il signe un traité de paix avec les ennemis de la

¹⁸ Sur un cas particulier de renversement d'un roi de tragédie en roi de Carnaval au cours des dernières années de la Restauration, voir Pierre Laforgue, « Marino Faliero de Casimir Delavigne, ou Carnaval et tragédie », dans *Tragédies tardives. Actes du Colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998*, dir. Pierre Frantz et François Jacob, Paris, Champion, 2002, p. 179-187.

¹⁹ Lucien Arnault, *Gustave-Adolphe, ou la Bataille de Lützen*, Paris, Barba, 1830.

Suède, décide de renoncer au trône. Après avoir saisi les insignes de son pouvoir (« Oxenstiern, donnez-moi mon sceptre et mon bandeau. », commande-t-il), il abdique en affirmant :

Je peux quitter la pourpre, et non pas l'avilir.
 [...]

 Du trône je descends ; qu'un plus habile y monte,
 Qu'il commande... Obéir deviendra mon devoir :
 Chancelier, je vous rends ces marques du pouvoir.
 J'ai régné. [...].

Prêt à renoncer à son titre mais non pas à la guerre contre l'ennemi, Gustave ne quitte son sceptre et sa couronne que pour leur substituer une épée. Il déclare :

[...] Sous plus d'un titre on peut servir l'état.
 Gustave n'est plus roi ; mais Gustave est soldat.
 (*Il saisit le mousquet d'un soldat.*)²⁰

Cependant, les représentants du peuple convainquent Gustave de continuer à régner et décident qu'aucun traité de paix ne sera signé. La bataille décisive contre l'ennemi s'approche ; le peuple demande à Gustave de couronner solennellement l'héritière au trône, qui sera appelée à régner au cas où le roi mourrait en bataille. Gustave consent et procède au couronnement de sa fille Christine, couronnement qui forme, comme d'habitude, un tableau hautement spectaculaire (III, 4) :

[...] Approchez... souveraine
 Et par les vœux du peuple et par les droits du sang,
 Christine quelque jour occupera mon rang :
 Devançons cette époque... un grand motif l'ordonne.
 Sur le front d'un enfant j'attache ma couronne,
 Suédois ; mais cet enfant, c'est vous qui l'adoptez.
 (*Il place la couronne sur la tête de Christine, qui se met à genoux devant lui.*)
 Venez donc... magistrats, généraux, députés,
 Dans les droits souverains jurer de la défendre.

Lorsque Gustave demande à sa fille de jurer qu'elle agira pour le bien de

²⁰ Pour la composition de la scène de l'abdication temporaire et en particulier de ces derniers vers, Arnault s'inspire d'une scène du *Marino Faliero* de Delavigne (III, 3). Marino Faliero y affirme : « Qui me craignait pour chef me veut-il pour soldat ? » Voir Casimir Delavigne, *Marino Faliero*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot, 1877-1881, t. II, p. 1-109.

son peuple et de son État, elle répond avec les vers suivants : « Je le jure, et promets de quitter le pouvoir / Plutôt que de jamais oublier mon devoir. » Ces deux vers jettent une lumière sur les scènes d'abdication et de couronnement temporaires que nous venons de passer en revue : tout en anticipant le dénouement de la tragédie qui, avec la mort de Gustave, voit le passage effectif du titre royal dans les mains de Christine, les deux scènes veulent préfigurer la démission dont la souveraine se rendra protagoniste de nombreuses années après la bataille de Lützen²¹. Dans le jurement de Christine, qui se dessine comme un clin d'œil à un fait historique bien postérieur aux événements de la tragédie, Arnault entend inscrire le spectre de son abdication ; ou plutôt le dramaturge semble vouloir remonter à la cause première, à l'*aition* de la célèbre démission de la reine de Suède : c'est dans l'exemple du père, protagoniste d'une abdication temporaire, qu'il faut repérer cette cause, c'est de lui qu'elle s'inspirera lorsqu'elle quittera le pouvoir, en respectant le jurement qu'elle a tenu dans sa jeunesse. La vérité historique que la scène du couronnement temporaire, doublée dans *Gustave-Adolphe* par la scène de l'abdication, préconise et dévoile, est surdéterminée, dans cette tragédie plus encore que dans les autres, par la vérité morale de la précarité du pouvoir, qui est menacé, dans ce cas, non seulement par des facteurs externes tels que la mort ou la destitution du régnant, mais aussi par les doutes et par la tentation de la démission qui tourmentent intérieurement les femmes et les hommes puissants.

Nous pouvons retrouver la situation du couronnement temporaire dans plusieurs tragédies postérieures à 1830 ; les sacres momentanés mis en scène en 1832 dans *Louis XI* par Casimir Delavigne²², en 1838 dans *Maria Padilla* par Jacques Ancelot²³, et en 1844 dans *Jane Grey* par Alexandre Soumet²⁴, prouvent que pendant la Monarchie de Juillet ce ressort dramatique continue à être un moyen d'expression et de traduction privilégié, dans le cadre de la fiction théâtrale, de la perception de l'instabilité du pouvoir. Toutefois, c'est pendant la Restauration, lorsque

²¹ Dans le théâtre des années 1828-1830, la figure de Christine devient l'emblème même de la tentation de la renonciation au trône. Voir, à ce propos, l'article d'Odile Krakovitch cité plus haut, n. 13.

²² Casimir Delavigne, *Louis XI*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 124-278. Voir acte V, scènes 13-14.

²³ Jacques Ancelot, *Maria Padilla*, Paris, Marchant, 1838, acte V, scène 10.

²⁴ Alexandre Soumet, *Jane Grey*, Paris, Marchant, 1844, acte III, scènes 3-4.

la tragédie a encore le pouvoir de susciter l'enthousiasme des spectateurs et d'influencer l'opinion publique, qu'il nous a paru plus intéressant de suivre, en particulier à travers l'œuvre exemplaire de Lucien Arnault, les développements de cette scène emblématique. Douée d'un potentiel spectaculaire inédit et caractérisée par une brièveté et une autonomie à l'égard de l'intrigue qui en font une sorte de parenthèse gratuite et non fonctionnelle à l'avancement de l'action²⁵, la scène du sacre factice introduit dans la tragédie de la Restauration quelques-uns des traits de modernité qui sont à la base du théâtre romantique. Mais surtout, grâce à sa capacité d'agglomérer des significations modernes et d'incarner une conception renouvelée du tragique – conception profondément ancrée dans le contexte historique post-révolutionnaire – cette situation dramatique se dessine comme l'un de ces moments heureux où le langage métaphorique de l'œuvre artistique réussit à se faire expression de la conscience d'une époque.

Université de Pise – Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

²⁵ Le tableau du couronnement temporaire ne saurait s'accorder à la norme classique de l'organicité de chaque scène par rapport à l'ensemble de la composition dramatique. Les principes structurels et génétiques de la tragédie du XIX^e siècle, moins conformes à un modèle fixe et plus complexes que ceux qui règlent la tragédie des siècles précédents, ne peuvent pas toujours être définis à partir du procédé de la construction à rebours théorisé par Georges Forestier dans *Essai de génétique théâtrale: Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck esthétique, 1996.