



HAL
open science

Louis XIII et Richelieu au théâtre sous Napoléon ou Napoléon au théâtre sous Louis XIII et Richelieu

Thibaut Julian

► **To cite this version:**

Thibaut Julian. Louis XIII et Richelieu au théâtre sous Napoléon ou Napoléon au théâtre sous Louis XIII et Richelieu. Laurent Angard; Guillaume Cousin; Blandine Poirier. Le Lys recomposé. La représentation des pouvoirs sous l'Ancien Régime dans la littérature fictionnelle du XIXe siècle (1800-1850), Publications numériques du CÉRÉDI, 2019, ISSN 1775-4054. hal-03581829

HAL Id: hal-03581829

<https://hal.science/hal-03581829>

Submitted on 20 Feb 2022

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

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

Source : Thibaut JULIAN, « Louis XIII et Richelieu au théâtre sous Napoléon, ou Napoléon au théâtre sous Louis XIII et Richelieu », in *Le Lys recomposé. La représentation des pouvoirs sous l'Ancien Régime dans la littérature fictionnelle du XIX^e siècle (1800-1850)*, Laurent Angard, Guillaume Cousin et Blandine Poirier (dir.), © Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 22, 2019. En ligne : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=680>

Louis XIII et Richelieu au théâtre sous Napoléon ou Napoléon au théâtre sous Louis XIII et Richelieu

« C'est une pensée bien ridicule d'aller au théâtre apprendre l'histoire », écrit en 1657 l'abbé d'Aubignac¹. À une époque où la tragédie réserve – sauf exception à la ville et dans le théâtre de collège² – ses sujets à la mythologie et aux temps éloignés³, ce jugement perpétue la frontière modale tracée par Aristote au chapitre 9 de la *Poétique* entre l'histoire ayant pour fin la vérité et « le rôle du poète [qui] ne consiste pas à dire ce qui s'est passé mais ce qui pourrait arriver, ce qui est possible selon le vraisemblable ou le nécessaire⁴. » Or tout au long du siècle des Lumières, une recherche accrue de vérité transforme à la fois l'écriture de l'histoire et la littérature qui s'en inspire, notamment la tragédie, puis le drame, la comédie et d'autres genres qui s'en emparent à des fins civiques et patriotiques : les figures historiques modernes et nationales obtiennent ainsi droit de cité sur scène, malgré la surveillance de la censure⁵. Pas toutes, cependant. Le couple Louis XIII-Richelieu ne profite pas d'abord de cette ouverture : après *La Rochelaise* (1629), tragédie d'actualité de Pierre Mathieu⁶, il faut attendre 1800 pour le voir reparaître au théâtre, où il connaît une première floraison contrariée en amont du cycle romanesque et dramatique que lui réservera la génération romantique. Ce retour du roi et de son ministre sous les régimes césaristes de Napoléon, qui a peu été remarqué, mérite qu'on s'y intéresse.

¹ François Hédelin Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Hélène Baby (éd.), Paris, H. Champion, coll. « Sources classiques », n° 26, 2001, p. 123

² Marie Demeilliez, Estelle Doudet, Mathieu Ferrand et Éric Syssau (dir.), *Le Théâtre au collège, European Drama and Performance Studies*, n°11, 2018-2.

³ Cf. Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1962.

⁴ Aristote, *Poétique*, Barbara Gernez (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 35.

⁵ Lennart Breitholtz, *Le Théâtre historique en France jusqu'à la Révolution*, Uppsala, Lundequista, 1952 ; Paul Mironneau et Gérard Lahouati (dir.), *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, Oxford, Voltaire Foundation, « SVEC », 2007/07.

⁶ Pierre Mathieu, *La Rocheloise, tragédie où se voit les heureux succès & glorieuses victoires du roi très chrétien Louis XIII, depuis l'avènement de Sa Majesté à la couronne de France, jusques à présent*, Troyes, Jacquard, 1629. Voir Charlotte Bouteille-Meister, *Représenter le présent. Formes et fonctions de « l'actualité » dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux, 1554-1629*, thèse sous la dir. de Christian Biet, Paris Ouest Nanterre La Défense, Arts du spectacle, 2011, 835 p. (dactyl.), p. 708-714 ; Tiphaine Pocquet, « 1629. La Rocheloise et La Bague de l'oubli, deux figures de rois qui oublient », dans Isabelle Ligier-Degauque et Anne Teulade (dir.), *La Mémoire de la blessure au théâtre. Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXI^e siècle*, Rennes, PUR, « Le Spectaculaire », 2018, p. 95-107.

L'historiographie contemporaine met l'accent sur la personnalité et l'action politique de Richelieu durant ses dix-huit années au gouvernement de la France – au point que dans ce tandem le ministre semble absorber le roi⁷ –, sans manquer d'explorer leur « malentente » ambiguë, entre mariage de raison et « confrontation permanente⁸ ». Dans la biographie qu'il a consacrée en 1967 à Richelieu « l'ambitieux, le révolutionnaire, le dictateur », Philippe Erlanger voit en lui « l'accoucheur sanglant d'un nationalisme monarchique⁹ », tandis que Pierre Chevallier campe Louis XIII en roi « cornélien jusqu'à la mort [qui] a tout subordonné, mère, épouse, frère et favoris personnels, à l'accomplissement de son devoir envers l'État et à la grandeur du royaume¹⁰ ». Alexandre Dumas l'avait, au contraire, qualifié de « véritable Valois égaré au milieu des Bourbons¹¹ ». Pour situer au plus près la singularité des représentations qu'en livre le théâtre du début du XIX^e siècle, bien en amont de la parution des *Mémoires du cardinal de Richelieu* par Petitot en 1823, parcourons au préalable le tableau légué par le siècle des Lumières, avant d'exposer le corpus et tâcher d'en saisir l'actualité au sortir de la Révolution.

L'éclipse initiale : Richelieu et Louis XIII au siècle des Lumières

Dans l'historiographie française du XVIII^e siècle, Louis XIII dit « le Juste » est un roi plutôt malmené : les historiens ne s'accordent guère que sur sa valeur et son courage, critiquant généralement sa faiblesse, tant morale (en particulier sa dépendance à l'égard de ses favoris Luynes et Cinq-Mars) que physique (ses bégaiements, sa maladie intestinale) ; à l'inverse, Richelieu apparaît comme un « substitut providentiel qui épargne au royaume les redoutables conséquences de la faiblesse du roi¹² ». La figure du cardinal est toutefois ambivalente : si sa victoire à La Rochelle suscite l'admiration, les historiens – Voltaire au premier chef – réprouvent son ambition démesurée. Laurent Avezou, qui a consacré sa thèse à la légende de Richelieu¹³, relève aussi l'ambiguïté de l'image de ce dernier au XVIII^e siècle, à la fois icône tutélaire de l'État royal et repoussoir d'une aristocratie en perte d'influence. Mais contrairement à ce qu'il en sera sous la Restauration et la monarchie de Juillet, le débat est encore dépassionné, restreint

⁷ Dans *La double mort du roi Louis XIII*, Paris, Flammarion, 2007, Françoise Hildesheimer s'intéresse à la fin du règne de Louis XIII escamotée par la plupart des historiens, durant les six mois qui suivent la mort du ministre (décembre 1642-mai 1643).

⁸ Simone Bertière, *Louis XIII et Richelieu : la « malentente »*, Paris, Fallois, 2015, p. 164. Richelieu serait pour Louis XIII « une sorte de prolongement de lui-même, comme une béquille, dont on a envie de se débarrasser, mais sans laquelle on risque de s'effondrer. » (p. 185)

⁹ Philippe Erlanger, *Richelieu : l'ambitieux, le révolutionnaire, le dictateur* [1967], Paris, Perrin, 1985, p. 295.

¹⁰ Pierre Chevallier, *Louis XIII, roi cornélien*, Paris, Fayard, 1979, troisième de couverture.

¹¹ Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, Claude Schopp et Pierre Jossierand (éd.), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, vol. II, p. 509.

¹² Bernard Gresperrin, *La Représentation de l'histoire de France dans l'historiographie des Lumières*, Lille, ANRT, 1982, t. I, p. 614.

¹³ Laurent Avezou, *La Légende de Richelieu : fortune posthume d'un rôle historique, du XVII^e au XX^e siècle*, thèse de doctorat sous la dir. de Claude Michaut, Paris 1, Histoire, 2002, 2 vol., 578 p. (dactyl.).

aux cercles érudits, « ce qui est l'indice d'une mise à distance du rôle historique incarné par Richelieu¹⁴ ».

C'est un fait : avant le Consulat, les auteurs de théâtre se désintéressent de Louis XIII et de Richelieu. L'horreur des guerres civiles et le règne d'Henri IV éclipsent celui de son fils dans les pièces nationales qui se multiplient à partir de 1765, dans le sillage de *La Partie de chasse de Henri IV* de Charles Collé¹⁵. Le « bon roi Henri » n'est-il pas érigé en modèle pour le jeune Louis XVI ? On notera au passage que Louis XIV n'est guère mieux servi que son prédécesseur, puisqu'il n'apparaît sur aucun théâtre avant de se voir critiqué dans des pièces de circonstances sous la Révolution, comme sous la plume d'Olympe de Gouges à l'occasion de la mort de Mirabeau, où Henri IV (toujours lui) le sermonne aux Enfers¹⁶. Après la prise de la Bastille, la légende du Masque de Fer inspire aussi les auteurs qui y trouvent un sujet idéal pour déchirer le despotisme¹⁷.

Quelles raisons donner à ce silence théâtral sur le règne de Louis XIII et, dans une moindre mesure, celui de Louis XIV ? Première raison invoquée par Godineau pour le refus de sa tragédie *Le Duc de Montmorenci* en l'an VII, la censure de la Révolution :

Les préjugés du temps de la terreur ne toléroient pas encore pour les oreilles les expressions de *roi*, de *duc*, de *monsieur*, *madame*..., non plus que le caractère impérieux d'un sujet de tragédie monarchique ou despotique. Il fallut communiquer la pièce à la Police, qui jugea ne pouvoir la laisser passer¹⁸.

Mais la censure et la proximité temporelle n'expliquent pas leur absence en amont de la Terreur ; on peut y lire alors la marque conjointe d'une critique grandissante à l'encontre de l'absolutisme¹⁹ et de la mutation d'un régime de la gloire vers un régime de la célébrité, mise au jour par Antoine Lilti : les rois et les héros intéressent moins que les figures publiques célèbres et les grands hommes reconnus²⁰. Or Richelieu n'est-il pas aussi un grand homme ? Sans doute, plus spécifiquement, est-ce le signe d'un

¹⁴ Laurent Avezou, « Légende et historiographie », dans Françoise Hildesheimer et Denès Harai (dir.), *Dictionnaire Richelieu*, Paris, Champion, 2015, p. 211-216, ici p. 213. L'historiographie des années 1820 reconfigure Richelieu en précurseur de la Révolution qui a hâté l'épanouissement de la monarchie absolue, donc sa confrontation avec la nation. Mais parallèlement se développe la légende noire parmi la tradition nobiliaire (Loménie de Brienne, La Rochefoucauld), qui fleurit dans la littérature et l'art romantiques, chez Vigny (*Cinq-Mars*), Hugo (*Marion de Lorme*) ou encore Dumas (*Les Trois Mousquetaires*).

¹⁵ Voir Marcel Reinhard, *La Légende de Henri IV*, Saint-Brieuc, Les Presses bretonnes, 1935 ; Jacques Perot, « Henri IV héros de théâtre au siècle des Lumières : le rôle de la *Partie de chasse de Henri IV* de Collé », dans Pierre Tucoo-Chala et Paul Mironneau (dir.), *La Légende d'Henri IV*, Pau, Société Henri IV, 1995, p. 243-257.

¹⁶ Olympe de Gouges, *Mirabeau aux Champs-Élysées*, comédie en un acte, en prose [Comédie Italienne, 15 avril 1791], dans Jessica Goodman (éd.), *Commemorating Mirabeau. Mirabeau aux Champs-Élysées and other texts*, London, MHRA, « Critical Texts » n°58, 2017, p. 53-100.

¹⁷ Jean-François Arnould, *L'Homme au masque de fer, ou le Souterrain*, pantomime créée à l'Ambigu-Comique en janvier 1790 (153 représentations durant la décennie), et Le Grand, *Louis XIV et le Masque de fer, ou les Princes jumeaux*, tragédie jouée au Théâtre Molière à compter du 24 septembre 1791 (32 représentations).

¹⁸ Godineau, *Le Duc de Montmorenci*, Paris, s. l. 1805, p. 1. Le même auteur avait publié en 1795 le drame *La Mort de Robespierre ou la journée des 9 et 10 thermidor an II*, non représenté. Sa tragédie sur Montmorenci est publiée tardivement, sans avoir eu plus de succès, mais il affirme dans la préface son antériorité sur Carrion-Nisas pour se laver du soupçon de plagiat, et un souci d'exactitude supérieur.

¹⁹ Keith Michael Baker, *Au Tribunal de l'opinion. Essais sur l'imaginaire politique au XVIII^e siècle*, Louis Evrard (trad.), Paris, Payot, « Bibliothèque historique », 1993.

²⁰ Antoine Lilti, *Figures publiques: l'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, « L'épreuve de l'histoire », 2014.

jugement embarrassé sur ce roi et son ministre, au destin plus contrasté que le couple Henri IV-Sully²¹. Louis XIII manque de panache. Quant au Richelieu qui défraie la chronique durant tout le siècle, c'est le maréchal libertin Louis-François-Armand de Vignerot du Plessis (1693-1788), académicien, gouverneur de Guyenne, vainqueur à Fontenoy (1745), familier de Voltaire et de la Pompadour, renommé pour ses frasques et dont les mémoires apocryphes dus à l'abbé Soulavie paraissent en 1791, inspirant à Alexandre Duval et Monvel leur comédie satirique *La Jeunesse du duc de Richelieu ou le Lovelace français* créée le 23 décembre 1796 au Théâtre de la République²². Après le réaménagement de la censure par Bonaparte et Fouché, c'est l'une des premières pièces dont la reprise est interdite, en 1801, comme infamante à l'égard d'un homme mort depuis moins de quinze ans. Il revient pourtant en 1803 dans la comédie anecdotique *Une soirée de deux prisonniers, ou Voltaire et Richelieu*, située en 1720 durant le séjour de Voltaire à la Bastille²³.

Toutefois, bien que le cardinal ni Louis XIII ne soient saisis comme personnages dramatiques avant 1800, ils font l'objet de discours de la part d'auteurs de pièces historiques qui conçoivent le théâtre comme une tribune critique du passé pour transformer le présent. Ces discours ambigus sont également représentatifs des « impressions les plus contradictoires » par lesquelles il est « impossible d'établir si l'image de Richelieu sort foncièrement noircie ou grandie du siècle des Lumières²⁴ ». Par exemple, dans la préface de *La Destruction de la Ligue ou la Réduction de Paris* (1782), Louis-Sébastien Mercier soutient que « le despotisme de Richelieu » fut le produit des guerres civiles « pour punir ce même peuple qui avait eu le courage de s'armer, de mourir, et qui en combattant valeureusement pour des opinions stériles, n'avait pas su composer un raisonnement utile²⁵. » Or le même Mercier, dans le *Tableau de Paris*, inclut Richelieu parmi les « ombres augustes » des « âmes fortes et grandes » qu'il aimerait voir revivre grâce à la lanterne d'un magicien²⁶ : asymétrie du jugement sur le caractère de l'homme et son action politique.

À l'orée de la Révolution, la charge critique se renforce. Dans le discours « De la liberté du théâtre en France » que Marie-Joseph Chénier fait paraître en juin 1789, alors que sa tragédie *Charles IX ou la Saint-Barthélemy* attend encore son heure à la Comédie-Française, l'auteur dresse une liste clivée de figures historiques, où Richelieu rejoint l'axe du mal :

²¹ Laurent Avezou, « La Légende de Sully », dans *La Légende d'Henri IV*, op. cit., p. 115-133 ; Laurent Avezou et Bernard Barbiche, *Sully à travers l'histoire : les avatars d'un mythe politique*, Paris, École des chartes, « Mémoires et documents de l'École des chartes », n°58, 2001.

²² Alexandre Duval et Jacques-Marie Boutet de Monvel, *La Jeunesse du duc de Richelieu ou le Lovelace français*, Paris, Barba, an V. Voir Jean-Louis Soulavie, *Mémoires du maréchal duc de Richelieu pour servir à l'histoire des cours de Louis XIV, de la Régence du duc d'Orléans, de Louis XV, et à celle des 14 premières années du règne de Louis XVI*, 4 vol., Paris, Buisson, 1790.

²³ Jean-Baptiste Desprès et Jacques-Marie Deschamps, *Une soirée de deux prisonniers, ou Voltaire et Richelieu*, Paris, Girard, an XI (Théâtre du Vaudeville, 27 mars 1803).

²⁴ L. Avezou, *La Légende de Richelieu*, op. cit., t. I, p. 275.

²⁵ Louis-Sébastien Mercier, *La Destruction de la Ligue ou la Réduction de Paris*, Martine de Rougemont (éd.), dans *Théâtre complet (1769-1809)*, Jean-Claude Bonnet (dir.), Paris, Champion, 2014, t. II, p. 1439.

²⁶ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Jean-Claude Bonnet (éd.), Paris, Mercure de France, 1994, t. I, p. 976. Sont mélangés des souverains (Charlemagne, Gustave de Suède, Élisabeth d'Angleterre...), des « grands hommes » artistes, savants ou militaires (Michel-Ange, Bacon, Galilée, Newton, Shakespeare, Turenne...), ainsi que des figures plus ambiguës comme Cromwell, Calvin et Sixte-Quint.

La mémoire de Charlemagne et de Henri IV ne sera point déshonorée, par la raison que dans des pièces de théâtre on aura fait parler et agir Louis XI et Charles IX comme des tyrans qu'ils étaient. [...] Sully, L'Hôpital et Turgot ne descendront point du rang où les a placés l'opinion publique, du moment que sur la scène on aura retracé avec énergie l'administration despotique d'un Duprat ou d'un Richelieu²⁷.

Même tonalité dans l'Épître au roi qui précède la pièce dans l'édition *princeps*, où Louis XIII, « esclave-roi de l'orgueilleux Armand, / D'un ministre barbare imbécile instrument²⁸ » est pris comme contre-modèle pour Louis XVI. L'esclave-roi est dépouillé par un ministre qui s'en arroe toutes les prérogatives, comme le précise l'*Ode sur l'Assemblée nationale* publiée la même année : « Il faut songer qu'après notre bon Henri IV nous avons eu pour roi le cardinal de Richelieu. Il est essentiel de prendre ses précautions²⁹. » Aussi la profanation de sa sépulture et de sa tête dans la chapelle de la Sorbonne en décembre 1793 suit-elle de près celle de la nécropole royale de Saint-Denis³⁰. Personne ne songe apparemment pour l'heure à redonner vie à ces ombres sur les tréteaux de la Révolution. Personne, sauf Germaine de Staël, autrice d'une tragédie de *Montmorency* non publiée, écrite peu après le renvoi de son père, ainsi qu'elle l'annonce à son mari par une lettre du 19 novembre 1790 :

Tu ne me mandes pas si tu vois plus de justice pour mon père : je l'espère du temps. Son système de sagesse et de modération n'a que lui pour juge : il est impossible qu'il ne révolte pas les passions. J'ai quelquefois moi-même de l'impudence contre ce système-là.

Dans les temps orageux, qui, blâmant les excès,
Des partis opposés déteste les forfaits,
D'aucune passion ne secondant la rage,
Se perd dans les efforts de ce double courage.

Ces quatre vers sont d'une nouvelle tragédie dont j'ai déjà fait quatre actes, et dont le héros, Henri de Montmorency, décapité sous le cardinal de Richelieu, ressemble un peu à mon père³¹.

L'analogie passé-présent est explicite. Par un curieux hasard, c'est autour du même sujet que Louis XIII et Richelieu font leur apparition sur la scène du Théâtre de la République le 1^{er} juin 1800. Reste à voir en quoi cela trouve un point d'ancrage dans l'actualité.

²⁷ Marie-Joseph Chénier, « De la liberté du théâtre en France » (15 juin 1789), dans *Théâtre*, Gauthier Ambrus et François Jacob (éd.), Paris, GF, 2002, p. 187. Toutefois, plus haut dans le texte, le ministre était tendu en modèle aux prêtres pour son mécénat en faveur du théâtre et des arts, p. 181 : « Prêtres, [...] ne soyez pas plus scrupuleux que le pape Léon X, qui n'a cessé d'encourager l'art dramatique ; que le cardinal de Richelieu, qui l'a cultivé lui-même [...] ».

²⁸ Marie-Joseph Chénier, *Charles IX ou l'École des rois*, Paris, Didot, 1790, p. 41.

²⁹ « Notes pour l'ode sur l'Assemblée nationale », dans Antoine-Vincent Arnault (éd.), *Œuvres de M. J. Chénier*, Paris, Guillaume, 1824, t. III, p. 313.

³⁰ Joël Cornette, *Henri IV à Saint-Denis : de l'abjuration à la profanation*, Paris, Belin, 2010.

³¹ Germaine de Staël, *Correspondance générale, 1. 2^e partie, Lettres de jeunesse, septembre 1788-décembre 1791*, Béatrice Jasinsky (éd.), Paris, J.-J. Pauvert, 1962, p. 397. Le 19 juillet 1791, elle assistera à Coppet à une lecture de sa tragédie achevée en cinq actes. Je remercie Blandine Poirier de m'avoir signalé ces sources et leur référence. Par ailleurs, dans l'esprit de la fille de Necker, le nom de Montmorency peut aussi renvoyer à Mathieu de Montmorency-Laval (1767-1826), député aux États-Généraux et benjamin de la Constituante, futur duc et pair de France sous la Restauration, qui était l'un de ses amis fidèles depuis 1788 ; il la suivit en exil à Coppet.

Le retour sous les feux de la rampe durant le Consulat et l'Empire

La représentation de l'histoire de France, particulièrement celle du passé monarchique récent, est problématique pour Napoléon considéré par les royalistes comme un « usurpateur », donc méfiant vis-à-vis de toute allusion suspecte d'application préjudiciable. La censure reprend très tôt du service³² ; les auteurs de théâtre qui rechignent à embrasser les vues du pouvoir, comme Marie-Joseph Chénier et le « dissident » Népomucène Lemercier, ne tardent pas à en pâtir³³. Néanmoins le retour sur le devant de la scène du couple Louis XIII-Richelieu coïncide avec la prise de pouvoir de Bonaparte, ce qui éveille la curiosité de l'historien et invite à en rechercher les raisons.

Outre des pièces anecdotiques ou commémoratives consacrées à des auteurs célèbres comme Corneille dans lesquelles l'autorité de Richelieu est critiquée – alors qu'aucune pièce n'emploie ni ne mentionne Louis XIII de façon autonome –, trois événements saillants retiennent l'attention des auteurs entre 1799 et 1805 : la levée du siège de la Rochelle (1628), la Journée des Dupes, « matricide politique³⁴ » des 10 et 11 novembre 1630, enfin l'exécution du duc Henri II de Montmorency (29-30 octobre 1632). Chaque événement se prête à un genre particulier : le drame héroïque, la comédie satirique, et la tragédie, ordre que je conserverai pour présenter les pièces. Mais remarquons simultanément que selon la temporalité de leur parution, la perspective se modifie et s'inverse par rapport au cours de l'histoire : aux deux tragédies sur Montmorency par Carrion-Nisas et Godineau (écrites en 1799-1800) succèdent le mélodrame de Béraud (1802) et la comédie historique de Lemercier (1804), dont la création se fera attendre une trentaine d'années.

Richelieu mécène dans les biodrames anecdotiques

Le fondateur de l'Académie française a mené une politique culturelle active et joué un rôle de mécène qui a attiré l'attention de nombreux historiens, à l'instar de Christian Jouhaud. Fêré de théâtre³⁵, il commande des pièces à quatre auteurs (Boisrobert, Colletet, M. de L'Estoile et Rotrou, auxquels Corneille est agrégé avant d'être brièvement remercié en 1635), puis à son obligé Desmarets de Saint-Sorlin qui fournit régulièrement une pièce par an entre 1636 et la mort du cardinal (1642), ainsi qu'une œuvre poétique dithyrambique dont le *Discours de la poésie à Monseigneur le cardinal-duc de Richelieu* offre un brillant exemple. En témoigne cette adresse : « Grand ministre d'un roi le plus grand de la terre, / Notre amour en la paix, notre force en la guerre, / Dont la pourpre sacrée honorant la grandeur, / Relève de nos lys la royale splendeur³⁶. »

³² Dès janvier 1800 pour la presse. Voir Jean Tulard, « Censure », *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Fayard, 1987, p. 395.

³³ Henri Welschinger, *La Censure sous le premier Empire, avec documents inédits*, Paris, Perrin, 1887 ; Michèle H. Jones, *Le Théâtre national en France de 1800 à 1830*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane », n° 51, 1975. Sur Lemercier « dramaturge dissident », voir Vincenzo De Santis, *Le Théâtre de Louis Lemercier : entre Lumières et romantisme*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

³⁴ Françoise Hildesheimer, *Richelieu*, Paris, Flammarion, 2004, p. 235.

³⁵ Voir Catherine Guillot, « Richelieu et le théâtre », *Transversalités* n° 117, 2011/1, p. 85-107.

³⁶ Cité par Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature : histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000, p. 273.

Mais de Desmarets, point de nouvelles au lendemain de la Révolution. Chapelain, en revanche, autre thuriféraire du ministre dans son *Ode à Monseigneur le Cardinal duc de Richelieu* (1633) maintes fois rééditée³⁷, trouve une place dans le vaudeville satirique *Chapelain ou la ligue des auteurs contre Boileau*, créé en décembre 1802. Il y fait une triste figure de plumitif propagandiste, amer du succès de Boileau, et rétorque à un page de Richelieu venu lui offrir une bourse en échange d'un écrit dont le Cardinal passerait pour l'auteur : « Ce que c'est que la célébrité ! on a besoin de mon nom pour accréditer un livre nouveau... Je n'ai pas dû refuser monseigneur, il s'y prend trop bien : je connais sa générosité... Sa magnificence... Grace au ciel, la fortune m'arrive de tous les côtés... Pauvre Homère ! quelle différence entre nous deux ! on ne payait pas ainsi tes chefs-d'œuvre³⁸. »

Burlesque et vénal, Chapelain est l'antithèse du fier Corneille dépeint deux ans plus tard par André-Joseph Grétry dans une comédie qui le présente reclus à Rouen avec son frère. Cette pièce qui ressortit à « la légende de la persécution de l'auteur du *Cid*³⁹ » inaugure une série de pièces biographiques consacrées au « génie décalé dans son époque » que représente alors Pierre Corneille, selon un mythe faisant florès au théâtre jusqu'en 1887 à travers un *corpus* d'une douzaine de pièces examiné par Roxane Martin⁴⁰. Située au fort de l'affaire du *Cid* (1637-1639), la pièce de Grétry, neveu du célèbre compositeur, met en scène un Pierre Corneille intransigeant qui refuse une pension en échange du prête-nom que Chapelain trouvait flatteur. À son frère Thomas qui lui fait observer qu'un « brevet de mille écus n'est pas une chose à dédaigner », Pierre oppose une fin de non-recevoir, refusant la relation de service au nom de l'honneur⁴¹ : Grétry transfère ainsi au profit de Corneille le code chevaleresque du héros de sa tragi-comédie, suscitant l'admiration pour son aplomb, tout en l'érigeant symboliquement en devancier de l'autonomie du champ et de la propriété littéraires (évidemment anachronique, puisqu'il s'agit d'une récente conquête de Beaumarchais et de la Société des Auteurs dramatiques). Arrivant de Paris, Guez de Balzac et Voiture se font l'écho de l'opinion au sujet du *Cid*. C'est à la jalousie de Richelieu qu'est imputée la persécution de l'auteur :

Richelieu aussi jaloux de la réputation de bel esprit que de celle de profonde politique n'a pu voir, sans la plus basse envie, éclore un chef-d'œuvre dont il n'a pas fourni le sujet ; que fait-il pour se venger du succès brillant qui couronne cet ouvrage ? il persécute son auteur, l'abandonne à la critique la plus sévère, le force de quitter Paris et prouve bien enfin par sa conduite que

³⁷ *Ibid.*, chap. 2 : « Une identité d'homme de lettres : Jean Chapelain (1595-1674) », p. 97-150, ainsi que la note p. 397.

³⁸ Pierre-Yves Barré, Jean-Baptiste Radet, François-Georges Desfontaines, *Chapelain ou la ligue des auteurs contre Boileau*, comédie vaudeville en un acte et en prose, Paris, Mme Masson, 1804, scène VII, p. 19.

³⁹ Louis Battifol, *Richelieu et Corneille : la légende de la persécution de l'auteur du Cid*, Paris, Calmann-Lévy, 1936.

⁴⁰ Voir Eric Kadler, *Literary Figures in French Drama (1784-1834)*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1969 ; et Roxane Martin, « La figure de Corneille dans le théâtre du XIX^e siècle : Pierre Corneille, modèle du dramaturge romantique ? », *Corneille des Romantiques*, Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette (dir.), Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2006, p. 133-146.

⁴¹ André-Joseph Grétry, *Une Matinée des deux Corneille*, comédie-vaudeville anecdotique en un acte et en prose, Paris, Masson, an XII-1804, p. 6 : « Je l'ai refusé ; le prix qu'il y mettait m'aurait fait rougir. Le reconnaître pour l'auteur du plus bel ouvrage qui sortira peut-être jamais de ma plume ! [...] Nous jouissions de sa faveur, nous voilà tombés dans sa disgrâce. [Sa faveur] m'était indifférente, et [ma disgrâce] m'honore. »

l'armée entière des Espagnols aux portes de la ville ne l'eût pas tant effrayé que la naissance du Cid⁴².

Même si, en fin de compte, le ministre révoque son arrêt en rappelant Corneille à Paris pour lui permettre de répondre aux observations de l'Académie, il est clair que dans ces pièces où il n'est encore que support de discours et de portraits⁴³, ce n'est pas sous un jour des plus flatteurs que le Cardinal-ministre apparaît en mécène tout puissant. Allons plus loin en scrutant celles où il est directement mis en scène, auprès du roi... ou agissant en son nom.

Le siège de la Rochelle, « drame héroïque » (Béraud, 1802)

Événement célèbre autour duquel Dumas a agencé *Les Trois Mousquetaires*, le siège de La Rochelle est traité par Béraud dans un « drame héroïque » en trois actes créé au Théâtre de la Cité en brumaire an IX (14 novembre 1802). Le siège a débuté le 28 novembre 1727 avec la construction de la digue qui s'échelonne jusqu'au mois de juin suivant, afin d'instaurer un blocus qui va se révéler efficace ; au moment où le duc de Buckingham est assassiné, la famine a fait près de 15 000 morts durant les deux mois d'été, tandis que les bombardements se poursuivent jusqu'à la fin octobre. Soucieux d'éviter une nouvelle Saint-Barthélemy, Richelieu plaide pour la clémence, le maintien du culte huguenot et l'oubli des crimes passés à condition de détruire les remparts de la ville et de la placer sous l'autorité d'un intendant du roi. Cette conclusion marque « la prééminence à la communauté nationale sur la communauté religieuse. C'était, comme on l'a dit, une émancipation du Roi et du royaume⁴⁴. »

L'auteur est un Rochelais protestant, ce qui explique l'orientation de son propos mettant à l'honneur les bourgeois résistant au despotisme d'un ministre et d'un roi qui les affament : aussi la pièce peut-elle se lire comme un contrepoint à celle de Pierre Mathieu, écrite à la gloire seule de la monarchie près de deux siècles plus tôt. La Révolution passée, il est loisible de changer d'angle critique. L'action se situe en novembre 1628, au moment de la reddition. Dès l'ouverture, l'échevin Daubonneau dresse un sombre portrait de l'assiégeant :

C'est à Richelieu que l'influence de Marie de Médicis porta au conseil d'État, que nous devons toutes nos infortunes. Cet adroit politique éloigna bientôt les hommes en faveur, pour être lui-même seul, et le premier ministre. Son machiavélisme, et l'espoir de propager sa religion dans la Grande Bretagne, lui suggérèrent l'idée de marier Henriette de France au prince de Galles. [...] Richelieu, pour se venger de ce que ses projets n'avaient pas eu le succès qu'il en attendait, nous

⁴² *Ibid.*, scène VIII, p. 17.

⁴³ Ce n'est qu'en 1839 dans *Corneille et Richelieu*, comédie-vaudeville en un acte d'Auguste-Louis-Désiré Boulé et Hippolyte Rimbaut (créée à l'Ambigu-comique le 23 février et publiée la même année chez Michaut) que la confrontation entre le poète et le duc aura lieu. L'action est située « vers 1630 » alors que les deux auteurs apportent à l'Hôtel de Bourgogne les manuscrits du *Cid* et de *Mirame* – Richelieu, séduit par la pièce de Corneille, lui offre 100 000 livres pour qu'ils troquent secrètement leur œuvre, le menaçant de la Bastille s'il révélait la supercherie (scène XI, p. 16). Corneille accepte d'abord à contrecœur pour secourir sa mère dans la misère, avant de se révolter contre l'abus en apprenant que son *Cid* est reçu à l'unanimité par le comité. C'est grâce à l'intervention d'une « inconnue » providentielle, Marion Delorme, que la vérité est rétablie au profit de Corneille (scène XVIII, p. 23).

⁴⁴ Ph. Erlanger, *Richelieu...*, *op. cit.*, p. 350 ; voir aussi la synthèse de Pascal Rambeaud, « La Rochelle », *Dictionnaire Richelieu*, *op. cit.*, p. 204-207.

accusa d'être rebelles à Dieu, traîtres à la patrie, et alluma dans toute la France les brandons de la guerre civile⁴⁵.

La pièce oppose donc les protestants de la ville aux troupes catholiques de Richelieu dont les généraux Bassompierre et Schomberg sont les bras armés. L'auteur fait contraster le maire et gouverneur Guiton avec sa femme, qui incarne la voix de « l'humanité » souffrante et appuie les mécontents favorables à la reddition. Mais Guiton et les autres mâles résistants rejettent tout ultimatum : « Quand il s'agit de ma conscience et de ma religion, je ne connais ni épouse, ni enfants⁴⁶. » On croirait entendre des accents de l'Horace de Corneille. Mais Mme Guiton n'est pas Camille. Ayant jadis été remarquée par Richelieu qui lui avait promis monts et merveilles en échange de faveurs vertueusement refusées, elle entreprend au 2^e acte de confier son jeune fils à l'armée française pour le sauver de la famine ou de l'exécution des rebelles, prévue en cas de victoire. Des soldats la conduisent auprès du cardinal, qui tente d'abord de la séduire, mais furieux de se voir opposer un nouveau refus, il garde son fils en otage. Bassompierre promet de le rendre secrètement à sa mère juste avant l'assaut, à la nuit tombée. C'est en effet ce qui se produit au début du 3^e acte, alors que l'armée française pénètre dans la ville. Comme Richelieu s'apprête à passer par le fil de l'épée toute la population, les femmes le supplient :

Madame Guitton, *avec son enfant, allant précipitamment se jeter aux pieds de Richelieu, toutes les autres femmes doivent aussi se jeter à genoux. Tableau.* (III, XIV, p. 38)

Les Rochelais ne doivent leur salut qu'à un *deus ex machina*, au moment où les femmes implorent le cardinal vainqueur de ne pas passer leur mari par le fil de l'épée : un courrier apporte la grâce royale, et Richelieu de se métamorphoser en protecteur qui sermonne la foule et l'enjoint à obéir aux lois sous peine de représailles : « n'oubliez jamais que quiconque se soulève contre l'autorité, est tôt ou tard humilié, chargé de fers, et l'opprobre de ceux qui l'ont excité à la révolte⁴⁷. » Par cette leçon à forte teneur morale au service de l'ordre et du conservatisme napoléonien, l'auteur remplit pleinement les attentes du « code mélodramatique » : si la critique des abus de l'autorité est justifiée sur le plan de l'histoire et de la religion, le bon ordre doit finalement prévaloir dans celui de la fable, dont l'apologue (qui rompt le quatrième mur en s'adressant directement au public) peut renvoyer à l'actualité⁴⁸.

La réception dans la presse est ironique et distante : le *Journal des Arts* qualifie par antiphrase la pièce de « chef d'œuvre patriotique » avant d'égrener un chapelet de maladroites et d'in vraisemblances : Richelieu est « métamorphosé en général », Guiton « refuse avec la fierté d'un consul romain [...] ; nombre d'événements plus inintelligibles les uns que les autres se succèdent ; la place est prise ; les Rochelais se meurent de peur mais Richelieu pardonne à tout le monde, et il n'est pas plus question

⁴⁵ Louis-François-Guillaume Béraud, *Le Siège de la Rochelle*, Paris, s.l., an XI-1803, Acte I, scène 1, p. 4-5.

⁴⁶ *Ibid.*, acte I, scène v, p. 11.

⁴⁷ *Ibid.*, acte V, scène xv, p. 39.

⁴⁸ Sur l'idéologie conservatrice du mélodrame, genre dont Napoléon se sert pour cette vertu politico-morale plutôt que par goût, voir Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de Coelina (1800) à l'Auberge des Adrets (1823)*, Lille, ANRT, 1974, et *Mélodramatiques*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009.

de son amour que s'il n'eût jamais existé⁴⁹. » Enfin le chroniqueur livre un jugement sur les conditions de légitimité à représenter l'histoire au théâtre :

Quand on veut présenter un fait historique, un fait surtout qui a eu lieu dans un tems si rapproché de celui où nous vivons, peut-on se permettre de dénaturer aussi ridiculement le personnage qui y joue le principal rôle ? Quelle disette d'imagination et de moyens de telles licences annoncent ! Présenter le plus grand politique de son siècle, un cardinal-ministre, comme un vrai capitaine, et mettre dans sa bouche de fausses déclarations dans le moment où il doit montrer de la dignité, c'est le comble de la déraison. Un faiseur de mélodrame en paraîtrait seul capable, si certains auteurs tragiques n'en avaient donné l'exemple⁵⁰.

La pièce n'est donc pas longtemps restée à l'affiche, mais elle constitue un témoignage intéressant grâce à son tuilage de deux registres : le discours épideictique d'éloge des protestants croisé avec le discours politico-moral d'obéissance, en résonance avec le régime autoritaire qui se renforce à la veille de l'Empire.

La comédie de la Journée des dupes⁵¹ (Lemercier, 1804/1828/1835)

Le « grand orage » des 10 et 11 novembre 1630, selon l'expression de l'Éminentissime, est le deuxième événement historique majeur que l'on rencontre dans notre corpus dramatique. De quoi s'agit-il ? Les *Mémoires* du cardinal le relatent ainsi :

À son arrivée [de Marie de Médicis] à Paris sa dissimulation ne peut durer davantage, l'apostrophe crève, sa mauvaise volonté paraît, et à peine a-t-elle loisir de voir le Roi qu'elle lui déclare, le 10 novembre (qui depuis a été appelé la Journée des dupes), qu'elle ne veut plus aimer le Cardinal, ni le voir en sa maison, ni aucun de ses parents ou amis, auxquels elle donne incontinent congé, et non seulement à eux, mais jusqu'au moindre de ses officiers qui lui avaient été donnés de sa main. Elle passe outre, elle refuse au Roi de se trouver dans ses Conseils tandis que le Cardinal y assistera et nulle prière du Roi ne la put détourner de cette volonté⁵².

Mais Richelieu parvient à parer le coup, qui se retourne contre l'accusatrice, le roi confirmant sa confiance dans son ministre, ce qui constitue un camouflet pour sa mère qui quitte alors Paris et bientôt le royaume. L'événement a retenu l'attention autant par son allure de psychodrame œdipien que parce qu'il constitue une étape cruciale vers un État fort et centralisé – au point que Pierre Nora l'érige en « lieu de mémoire » comme « la défaite d'Azincourt ou le poignard de Ravillac⁵³ ». De même, intégrée en 1961 dans la collection des « Trente journées qui ont fait la France » par Georges Mongrédien, la « Journée » retient l'attention de ce spécialiste du théâtre classique grâce à sa nature dramatique, suivant le tableau qu'en fait Saint-Simon dans ses *Mémoires*, repris par une longue tradition historiographique. C. Jouhaud en a exposé les biais,

⁴⁹ *Journal des Arts, de littérature et de commerce*, 15 frimaire (06 décembre 1802), p. 380.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Dans *Richelieu et l'écriture du pouvoir : autour de la journée des dupes*, Paris, Gallimard, « L'Esprit de la cité », 2015, Christian Jouhaud attribue la paternité de l'expression au diplomate Guillaume Bautru, comte de Serrant (1588-1665), membre de l'Académie française (p. 40).

⁵² *Mémoires du cardinal de Richelieu*, Paris, Petitot, 1823, t. XXVI, p. 511-512, cité par C. Jouhaud, *ibid.*, p. 38

⁵³ Dans la préface des *Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, t. I : *La République*, p. xxii, cité par Cécile d'Albis, « La Journée des dupes », *Dictionnaire Richelieu, op. cit.*, p. 189-192.

puisque tout cela est à proprement parler une scène *inventée*, survenue dans l’huis-clos du conciliabule entre la reine-mère, le roi et le cardinal au Palais du Luxembourg – si bien que l’on peut hasarder l’hypothèse d’un coup monté par les principaux intéressés⁵⁴.

Ce « grand orage » fournit à Népomucène Lemerrier le sujet de sa deuxième comédie historique après *Pinto*, mais *Richelieu ou la journée des dupes* ne fut pas représentée avant le 16 mars 1835, où elle reçut un « lamentable accueil » au Théâtre Français lors de trois représentations⁵⁵. En 1804, Talma avait accepté le rôle de Richelieu, mais étant décédé en 1828, c’est Geffroy qui l’incarnera tandis que le rôle de Louis XIII reviendra à Menjaud. Elle n’avait pas été autorisée par Bonaparte. Jules Janin en impute la raison au Concordat :

La volonté de Bonaparte défendit cette représentation. Pourquoi ? Je vais vous le dire : le cardinal de Richelieu, dans cette pièce, joue un triste rôle ; le capucin Joseph un rôle infâme. Bonaparte, qui venait d’ouvrir les églises de Paris aux prières des fidèles, et qui se croyait mieux sacré par la bénédiction d’un Pape que par quarante victoires, ne voulut pas qu’on exposât sur la scène un mauvais cardinal et un sale capucin⁵⁶.

Lue dans les salons au moment de sa composition, la comédie ne fut publiée qu’en 1828 dans les *Comédies historiques* de Lemerrier. Comme pour la plupart de ses pièces, il faut donc tenir compte du décalage entre la rédaction et sa réalisation scénique. Malgré l’estime qu’il porte à l’Académicien, Janin a le trait incisif : « Enfin l’auteur de *Richelieu* n’a semblé au public qu’un vieux novateur [...]. Sa comédie est donc tombée tout simplement, tout bonnement, tout bourgeoisement⁵⁷. » C’est qu’en août 1831, Hugo a fait jouer *Marion de Lorme* à la Porte Saint-Martin. Sa pièce a considérablement frappé les esprits par la monstruosité de « l’homme en rouge » présent partout mais visible nulle part (sinon dans la grande litière qui passe pour assister à l’exécution finale de Didier et Saverny), ainsi que par le portrait velléitaire et pâlot d’un roi infantilisé, au point que la critique libérale comme monarchiste est désarçonnée faute de comprendre l’intention idéologique de l’auteur⁵⁸. Surtout, la figure de Richelieu a changé de signification, conséquence de la Restauration et de la Révolution de juillet 1830. Sous la Monarchie de Juillet, le cardinal est redéfini par les deux camps comme précurseur de la Révolution⁵⁹. Considérons donc ici moins la réception tardive et décalée de la comédie, que les intentions de l’auteur à partir du texte conçu au début du siècle, sous le Consulat.

⁵⁴ A l’instar de C. Jouhaud dans *Richelieu ou l’écriture du pouvoir*, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁵ Jouée les 16, 18 et 20 mars. C’est donc une erreur que commettent à la fois L. Avezou (*La Légende de Richelieu...*, *op. cit.*, p. 412) et C. Jouhaud (*Richelieu et l’écriture du pouvoir*, *op. cit.*, p. 49) en affirmant que la pièce fut représentée par Talma en 1804.

⁵⁶ *Journal de Débats politiques et littéraires*, 25 mars 1835, p. 1.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 1-2.

⁵⁸ Dans *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, [1974] rééd. 2001, Anne Ubersfeld écrit, p. 69 : « La peinture que fait Hugo du coupe Louis XIII-Richelieu n’est pas fort différente de celle, incontestablement légitimiste, qu’en donnait Vigny dans *Cinq-Mars*. Mais en même temps, toute la fable lie l’image de la monarchie à celle de l’oppression, de la mort violente, de la décapitation ; *volens nolens*, le Roi porte la mort, et l’œuvre, qui repose sur des présupposés monarchiques, finit par apparaître comme une attaque libérale contre la royauté. »

⁵⁹ C’est par exemple le point de vue de Chateaubriand dans *De la Vendée* et les *Mémoires d’outre-tombe*, ainsi que celui de Balzac, de Stendhal ou d’Augustin Thierry. Cf. L. Avezou, *La Légende de Richelieu*, *op. cit.*, t. II, p. 302-308.

Première observation : Lemer cier assume sa posture d'auteur original et transgressif, œuvrant pour la liberté de son pays. Dans la préface de ses *Comédies historiques* (1828), prétendant que « le plan total de cette pièce est fondé sur les faits les plus exacts », il expose son motif en ces termes ambivalents, qui rappellent les hésitations observées plus haut de Mercier et de Chénier :

Cette pièce ne développe point une action générale et populaire comme celle de *Pinto* ; mais le mouvement intérieur d'une cour dans laquelle se signale un ministre ambitieux qui domine son prince et les premiers seigneurs de l'État, par sa supériorité frauduleuse, mais qui cependant mérita le surnom de grand homme, parce qu'il acheva d'abaisser les grands féodaux, qu'il seconda le génie des belles lettres, et qu'il se montra le soutien des droits de la France contre les brigues de l'étranger⁶⁰.

Lemer cier s'inscrit également dans les pas de Charles Collé, reprenant à son compte son expression du « héros en déshabillé » fameuse depuis *La Partie de chasse de Henri IV* : « J'aperçus qu'en dépouillant ces éminents personnages du faux appareil qui les conserve, et qu'en appliquant à leurs vices et à leurs actions perverses la force du ridicule, il en résulterait un genre vrai, moral, instructif, qui apprendrait au peuple à démasquer la basse politique, et lui montrerait les grands en déshabillé, et, pour ainsi dire, mis à nu sous le fouet de la satire⁶¹. » Tel est l'enjeu dramatique de sa comédie. Mais l'on voit mal comment celui-ci pourrait être dissocié d'une valeur politique.

En effet, Lemer cier prête aux différents personnages un art du portrait corrosif. Le monde parisien mis en scène fuse d'épigrammes. Les cabaleurs contre l'autorité de Richelieu l'assument : « Nous crayonnons d'avance, en charitables traits, / Du ministre puni les différents portraits : / Montez, on vous fait dieu ; tombez, on vous fait diable⁶². » Dès l'exposition, le « héros » est dépeint comme un tyran méfiant et ridicule par la voix de Vérone, astrologue juif servant le parti de la reine-mère et de Monsieur (Gaston d'Orléans), soutenus par l'Espagne :

Ce hardi cardinal, qui nous trouble dans l'âme,
Ce Richelieu parfois tremble comme une femme :
Lui-même n'a de paix ni d'esprit ni de corps :
Le soupçon au-dedans, le péril au-dehors,
L'assiègent, et tandis qu'à sa seule parole
Tout frémit, il a peur d'une mouche qui vole. (I, III, p. 181)

Armand est partout dépeint en intrigant qui espionne ses rivaux et manipule le roi, parant tous les coups, usant du chantage en offrant sa démission pour mieux se voir confirmer dans ses fonctions. Anne d'Autriche lui reproche de se servir du « nom du roi » pour accroître son pouvoir personnel – le titre sacré du monarque est ainsi usurpé et souillé par ses manigances :

Il faut, au nom du roi, que vous nous insultiez,
Pour tout violenter, édit, arrêt, subside,
Le nom du roi vous sert de talisman, d'égide,
À la cour, à la ville, en province, et je vois

⁶⁰ Népomucène Lemer cier, *Richelieu ou la Journée des dupes*, dans *Comédies historiques*, Paris, Ambroise Dupont, 1828, « Avant-propos », p. VI.

⁶¹ *Ibid.*, p. III.

⁶² *Ibid.*, acte I, scène IV, p. 189.

Que partout en son nom vous vous jouez du roi. (III, III, p. 239)

La surprenant en commerce avec le cardinal-ministre, Marie de Médicis tance sa bru d'une façon qui évoque par un effet parodique l'ire d'une Madame Pernelle mêlée à un cortège d'épithètes raciniennes :

Quoi ! vous étiez, ma fille, avec cet homme ingrat,
Perturbateur cruel, perfide, scélérat,
Artisan du malheur de son maître, du vôtre,
De la Cour, de l'État, de l'Europe, du nôtre,
Homme dont l'arrogance a perdu tout respect,
Qui n'est qu'un monstre... Ah ! fi ! cela m'est très suspect. (III, IV, p. 243)

Responsable de l'ascension de son ancien favori, la reine-mère connaît par cœur sa créature : « Son visage menteur est un masque mobile. / Ce vil caméléon prend toutes les couleurs / Et son seul intérêt feint la joie ou les pleurs⁶³. » À la scène IV de l'acte II, lucide sur l'inconstance intéressée des courtisans inférieurs qu'il méprise⁶⁴, Richelieu laisse éclater son orgueil de courtisan parvenu (avec la dérivation « seul dominateur, / Je suis *flatté* des grands dont j'étais le *flatteur* ») et égratigne en privé le roi « inconstant, mou, soupçonneux et rusé ». Quant à Louis XIII, lui aussi oscille entre reconnaissance et agacement ombrageux vis-à-vis de son industriel ministre : « Il voit, prépare, apporte à signer, moi je signe. / Des soins minutieux il m'épargne l'ennui, / Et très facilement je règne, grâce à lui⁶⁵. » C'est le même thème qu'accentuera Victor Hugo en mettant en relief la frustration de Louis, simple « ombre » face à « l'homme rouge » qui « est partout comme l'âme du roi⁶⁶ ».

Le « grand orage » entre la reine-mère, le roi et le ministre a lieu au quatrième acte :

Non, Sire, non, mon fils, je ne peux dominer
Le cours de ma fureur que je sens bouillonner.
Dût-il hâter ma mort, je dois, pour votre gloire,
Vous forcer d'être roi, mon fils, veuillez m'en croire,
Chassez-le ; vengez-vous, épargnez à mes yeux
L'insupportable aspect de cet ambitieux. (IV, IX, p. 265)

La tirade-fleuve de Marie de Médicis rappelle au lecteur celle d'Agrippine dans *Britannicus* ; dans les deux cas, la véhémence est tenue en échec après un triomphe apparent. Louis XIII défend son ministre par pragmatisme et dépendance – raison pour laquelle Janin regrettera sa timidité : « Jamais dans cette pièce le triste fils d'Henri IV ne nous admet à la confiance de ses faiblesses ; jamais nous ne le voyons hésiter entre sa haine contre Richelieu et sa peur que le premier ministre n'emporte avec lui le sceptre royal sous la robe rouge⁶⁷. » S'attendant à être congédié, Richelieu prend les

⁶³ *Ibid.*, p. 244-245.

⁶⁴ « Tout ici se trafique, et n'est qu'un vil échange / De refus, de présents, de blâme et de louage. / On me paie en encens, et je paie en écus. » (p. 223).

⁶⁵ *Ibid.*, acte II, scène IV, p. 214.

⁶⁶ Victor Hugo, *Marion de Lorme* (acte IV, scène VI), dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 1081-1082.

⁶⁷ *Journal des Débats*, *loc. cit.*, p. 2.

devants en offrant sa démission, et reprend ainsi l'ascendant sur la reine-mère en vantant l'autonomie du monarque contre les siens⁶⁸. Or voilà l'occasion d'une nouvelle critique, pointée à la fois comme faute historique et erreur dramatique :

Certes, voilà ce qui est vrai, voilà ce qui est dramatique, voilà un grand homme et un faible roi, et cependant ce n'est point ainsi que M. Lemer cier a conçu cette grande scène ; il a dénaturé l'histoire au détriment de son drame. Le Richelieu de M. Lemer cier se justifie de sa conduite passée ; il se jette dans l'apologie au lieu d'employer la menace indirecte, comme le véritable Richelieu⁶⁹.

Le châ timent de Montmorency (Godineau et Carrion-Nisas, 1800/1805)

Deux tragédies sont consacrées au procès et à la mort du duc Henri de Montmorency, qui déclina l'offre de pardon royal en refusant de faire amende honorable pour avoir servi son frère Gaston d'Orléans contre Richelieu, et fut exécuté à Toulouse le 30 octobre 1632. Gouverneur du Languedoc et filleul d'Henri IV, issu d'une très ancienne famille de barons sans successeur direct, Montmorency s'est rallié à Monsieur en partie par ressentiment vis-à-vis de Richelieu qui l'avait dépossédé de l'amirauté en 1626 (suite à la conspiration de Chalais), puis lui fit endurer d'autres vexations afin de limiter le pouvoir des grands⁷⁰. Ses troupes sont défaites le 1^{er} septembre 1632 à Castelnaudary, il est blessé et fait prisonnier, puis jugé à Toulouse par un tribunal. Sa mort courageuse et résignée, à laquelle s'opposent les grands et le peuple, en fait un martyr. Dans ses *Mémoires*, Nicolas Goulart note : « Il reçut son arrêt de mort si constamment, et mourut si chrétiennement que tous ses amis fondèrent là-dessus leur consolation, ne doutant point de son salut, et le regardant comme un prédestiné⁷¹. »

Carrion-Nisas, dont la pièce eut sept représentations, prétend avoir fait de Richelieu « le véritable héros⁷² » – même si le public a sans doute trouvé le personnage éponyme, incarné par Talma, plus « intéressant », d'autant qu'il aime et est aimé de la reine Anne d'Autriche et qu'il incarne la résistance au despotisme du ministre, à ses menaces et son chantage dignes d'un Concini :

Va, j'aime mieux cent fois, victime de ta haine,
Mourir sur l'échafaud par les François pleuré
Qu'expirer dans leurs mains coupable et déchiré⁷³.

⁶⁸ Le roi déclare finalement : « Je veux qu'on me respecte, et faire voir au monde / Que sur mon inconstance en vain chacun se fonde. » (p. 278-279).

⁶⁹ *Journal des Débats*, *ibid.*

⁷⁰ Voir les entrées « Complots et conjurations » d'Hélène Fernandez-Lacôte et « Languedoc » par Dénès Harai dans le *Dictionnaire Richelieu*, *op. cit.*, p. 78-82 et p. 196-203.

⁷¹ Cité par Hélène Fernandez-Lacôte, *Les Procès du cardinal de Richelieu. Droit, grâce et politique sous Louis le juste*, Seyssel, Champ Vallon, 2010, p. 76.

⁷² Marie-Henri-François-Élisabeth Carrion-Nisas, *Montmorenci*, Paris, Duval, an XI-1803, « Dédicace à Lucien Bonaparte », p. III.

⁷³ *Ibid.*, acte IV, scène 2, p. 58.

Pressé par les trois personnages féminins de la pièce (la reine, la princesse de Condé et la duchesse de Montmorency) ainsi que plusieurs grands seigneurs tels que le vieux duc d'Épernon, Louis XIII finit par accorder la grâce... mais trop tard, car l'habile ministre, bravant la colère du peuple, a appliqué la rigueur : « À ces mutins j'ai fait jeter sa tête » ; désormais, « Tout tremble et se tait⁷⁴ ». Godineau, de son côté, dit avoir écrit sa pièce censurée dès l'an VII mais ne la publie qu'en 1805 ; elle présente en effet quelques menues différences, notamment dans le personnel dramatique : ici, la reine n'a aucun rôle tandis que Gaston d'Orléans soutient en scène son allié. C'est surtout le dénouement qui offre une tonalité différente, car le roi ne se repent pas d'avoir été trop sévère. La pièce se clôt par un bref monologue de Louis XIII qui, l'épée tirée, intime au peuple (donc au « public » implicite) de se soumettre à l'autorité : « Français, obéissez ! qu'à toute ambition / Serve ce jour fatal d'éternelle leçon⁷⁵ ! » On retrouve la leçon exposée par Béraud dans son drame.

Dans l'intention affichée de Carrion-Nisas, militaire affidé à Bonaparte et bientôt membre du Tribunat, Richelieu n'est ni un scélérat ni un despote, mais un ministre ferme et le fondateur de l'Académie française. À l'épître dédicatoire à Lucien Bonaparte répond l'épigraphe extraite d'une « Épître adressée au Cardinal même de Richelieu » par Julien Colardeau⁷⁶. Notons pourtant le glissement étonnant dans la dédicace, comme par un grossissement épique, du règne de Louis XIII là encore minoré au profit de celui de Louis XIV : « Puisse le siècle où nous entrons et qui portera le nom de BONAPARTE, égalier le beau siècle de LOUIS-LE-GRAND, dans la gloire des lettres, dans la perfection des arts et de toutes les bienséances sociales et dans la longue prospérité du chef de l'état et de sa famille⁷⁷. » Pourtant, dans le texte même de la tragédie, la figure de Richelieu ressort nettement plus ambiguë. Alors que Montmorency est désigné à maintes reprises par Schomberg (prêt à le libérer en secret) comme un « héros », Richelieu, lui, est qualifié plusieurs fois de « tyran », notamment par Anne d'Autriche éprise de la victime désignée.

Le sujet met donc en scène une lutte d'influence entre l'aristocratie et les tenants de l'absolutisme, voire du despotisme, tout en plaçant le roi dans une position incertaine d'arbitre suprême dépassé par le cours des événements. Richelieu, c'est la voix de la raison d'État, et ce dès l'exposition : « À défaut de l'amour établissons la crainte. / De nos antiques lois la splendeur est éteinte ; / Du sceptre féodal l'honneur est éclipsé ; / Encore un pas de plus, le trône est renversé. / L'anarchie est au comble et le chaos s'empare / D'un empire si beau qui redevient barbare⁷⁸. » L'on retrouve à la fin de l'acte III : « La crainte est le vrai nœud qui retient les humains⁷⁹. » Montmorenci, à l'inverse, incarne la voix du patriotisme et de l'honneur d'une noblesse vassalisée, qui

⁷⁴ *Ibid.*, acte V, scène 10, p. 98.

⁷⁵ Godineau, *Le Duc de Montmorency*, *op. cit.*, acte V, scène XI, p. 59.

⁷⁶ Julien Collardeau (ca. 1590-1642), l'un des plus zélés panégyristes de Richelieu, auteur d'une *Description de Richelieu, à la mémoire du cardinal-duc* (s.l.n.d.) d'environ 800 vers, dédié à la duchesse d'Aiguillon, composa également un recueil poétique intitulé *Tableaux des victoires du roi Louis XIII*, évoquant le siège de la Rochelle, la prise de Suze et la réduction du Languedoc. D'après *Les Poètes français depuis le XII^e siècle jusqu'à Malherbe*, Paris, Crapelet, 1824, t. VI, p. 310.

⁷⁷ Carrion-Nisas, *Montmorency*, *op. cit.*, p. XII.

⁷⁸ *Ibid.*, I, II, p. 4.

⁷⁹ *Ibid.*, III, VII, p. 51.

s'arque-boute mélancoliquement sur ses glorieuses origines alors qu'il sait sa mort certaine :

Quand l'aigle des Romains qui déchiroit vos flancs
Acheva d'expirer sous la hache des Francs,
J'ai combattu pour eux, pour leurs lois que j'adore [...]
Je défends leurs tombeaux, leurs sages, leurs guerriers,
Leurs maximes, leurs droits, et dix siècles entiers. (IV, II, p. 56)

D'autre part, le texte publié rectifie des invraisemblances de la représentation et renforce le *suspense* : la condamnation du héros par le roi et Richelieu, initialement acquise dès l'exposition, intervient peu avant la fin de la pièce. L'auteur gomme également des aspects qui avaient offusqué les critiques, en particulier la déclaration galante de Richelieu à la reine. « Qu'y a-t-il de plus *révoltant*, s'insurge Le Pan dans le *Courrier des spectacles*, que de voir un sujet, du vivant de son Roi, un Cardinal, dans un tems où la religion étoit respectée, sous un règne où l'on ne pouvoit avoir oublié qu'Henri IV n'avoit assuré sa couronne qu'en se faisant catholique, offrir à sa Reine de se faire protestant pour l'épouser et monter avec elle sur le trône⁸⁰. » Dans le *Journal des Débats*, Geoffroy porte le même jugement⁸¹. Toujours lisible d'après le manuscrit 415 conservé à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, cette scène V de l'acte III est révélatrice des audaces initiales de Carrion-Nisas. Voici trois passages des propos du ministre biffés par la suite. D'abord, ces vers où il accentue sa jalousie et son désir de vengeance, avec un chantage affectif auprès de celle à qui il dévoile sa flamme⁸² :

D'un sujet à ce point, si les jours vous sont chers,
Déjà vous avez pu faire tomber ses fers ;
Il faut que ce héros trop convaincu de crime
Vive ma créature ou meure ma victime ;
La justice est d'accord avec mon intérêt,
C'est à lui d'adoucir un légitime arrêt.
Croyez que de son sort je tiens seul la balance ;
Que sa vie et sa mort sont en ma dépendance ;
Que je puis, à mon gré, tout perdre ou tout sauver,
C'est vous en dire assez ; vous pouvez l'éprouver.

Suit bientôt un autre passage coupé, qui constitue une véritable profession de foi machiavélique :

Catholique au dehors, j'aide les hérétiques ;
Protestant je m'allie aux princes catholiques.
Les besoins de l'Etat disposant de ma foi,
Sont ma raison suprême et mon unique loi.

⁸⁰ *Courrier des spectacles* n°1196 du 24 prairial an VIII, p. 3.

⁸¹ Julien-Louis Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique, ou Recueil par ordre de matières des feuillets de Geoffroy*, 5 vol., Paris, Blanchard, 1819-1820, t. IV, p. 75-76.

⁸² Comparable à Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, Roger Nimier (éd.), Paris, Gallimard, « Folio », [1962] 2001, p. 446 : « à côté de ces vues du ministre niveleur et simplificateur, et qui appartiennent à l'histoire, le chroniqueur est bien forcé de reconnaître les petites visées de l'homme amoureux et du rival jaloux. Richelieu, comme chacun sait, avait été amoureux de la reine [...]. »

Enfin, le portrait négatif du roi sera délesté de ces vers peu amènes : « Tant que traînant le poids d'une vie inutile / Votre époux portera dans ce corps si débile / Une âme encor plus faible et qu'un feu languissant / Soutiendra de ses jours le flambeau pâissant. » On mesure par ces quelques exemples combien l'auteur a tenu compte des critiques pour adoucir et rectifier son œuvre. Dernière modification importante : le déplacement de la réplique finale, transférée du roi au duc d'Épernon en 1803. Or il est significativement plus fort que ce soit le roi qui se lamente de sa misère et des « fautes des rois ». Dans la version publiée, il est réduit à un mutisme qui le marginalise davantage.

La pièce suscite aussi des jugements sur la définition du code tragique et l'esthétique du genre. Les points de vue dépendent du personnage considéré comme le héros de la pièce (Richelieu pour les uns, Montmorency pour les autres – mais en aucun cas Louis XIII, même si la responsabilité de la décision lui incombe). Écoutons le point de vue d'un spectateur « ordinaire », nommé Chambellan, qui livre son impression dans les colonnes du *Journal de Paris* pour prendre la défense de l'auteur contre les attaques à ses yeux excessives du *Courrier des Spectacles*. Selon lui, ce n'est ni le sujet, ni les héros qui manquent de dignité tragique, mais plutôt le personnage du roi qui paraît déplacé – comme s'il s'agissait d'en souligner le crépuscule ou l'obsolescence :

On conviendra que [le caractère] du cardinal est grandement tracé. N'est-ce pas là le vaste génie dont l'histoire fournit le modèle ; & quelques longueurs diminueront-elle le mérite d'avoir atteint la hauteur du personnage ? La noblesse & la fierté du duc de Montmorency ne se démentent pas un seul instant ; partout il est digne de son nom, de ce nom illustre si longtemps révérend. Le caractère de Schomberg n'a pas moins de noblesse.

Le rôle du roi est d'une nullité absolue. Peut-être eût-il mieux valu ne pas le faire paroître, car on exige toujours dans un monarque le caractère d'un demi-dieu, & la fidélité qu'on met à suivre l'histoire, en le peignant avec toutes ses foiblesses, est un tort de plus qu'on reproche à l'auteur. D'ailleurs on auroit attiré par ce moyen toute l'attention sur le cardinal, qui est vraiment le premier personnage dans la pièce, & qui doit en conserver le rang⁸³.

Même son de cloche sous la plume de La Chabeaussière dans la *Décade philosophique* à la même date :

Il eût été à désirer sans doute que l'auteur pût se passer de peindre *Louis XIII* ; les caractères sans couleur dans des personnages élevés révoltent presque toujours, et l'on a beau s'appuyer sur la fidélité historique, on n'aime pas à voir des marionnettes couronnées, ou du moins faut-il avoir l'adresse qu'a développée *Chénier* dans la peinture de *Charles IX*. Le rôle avait d'ailleurs été distribué d'une manière défavorable : l'âge de *Louis XIII*, qui avait alors à peine trente-un ans, et la santé de ce Roi presque infirme, ne pouvaient convenir au physique du *C. Vanhove*.

Mais l'auteur a bien saisi le caractère froidement énergique de ce Cardinal si célèbre, chez qui se trouvaient réunis tout ensemble et l'amour de la gloire, et le despotisme d'un tyran ; et le ridicule de l'homme galant, et la grandeur de l'homme d'état⁸⁴.

De la mort du roi à l'ombre de l'Empereur

En 1800, le temps politique est officiellement à l'apaisement. Mais le régicide et les guerres civiles hantent les esprits. Bonaparte douche les espoirs du comte de Provence, qui espérait trouver en lui l'égide de la restauration, par cette phrase célèbre :

⁸³ *Journal de Paris*, n°260, 20 prairial an VIII, p. 1213.

⁸⁴ *Décade philosophique, littéraire et politique*, 20 prairial an VIII (9 juin 1800), p. 499.

« Vous ne devez pas souhaiter votre retour en France, il vous faudrait marcher sur 100 000 cadavres⁸⁵. » Les tragédies consacrées au châtement de Montmorency abordent directement le sujet sensible de la clémence et du pardon. Elles reprennent en cela l'histoire et les arguments développés par Richelieu. Ce dernier considérait qu'il ne convient jamais d'affaiblir l'autorité royale, comme il l'écrit dans son *Testament politique* (publié en 1688) : « En matière de crime d'État, il faut fermer la porte à la pitié, mépriser les plaintes des personnes intéressées et les discours d'une populace ignorante, qui blâme quelquefois ce qui lui est le plus utile et souvent tout à fait nécessaire⁸⁶ ». Cela devient, dans la pièce de Carrion-Nisas : « Je sais qu'il est des cœurs que ce coup fait saigner, / Ils doivent pleurer, Sire, et vous devez régner⁸⁷. », et débouche sur l'exemple de la figure paternelle : la clémence fut fatale à Henri IV, ainsi que le souligne le polyptote : « Tous ceux qu'il épargna ne l'ont point épargné ; / Et ce prince adorable est mort assassiné. » (V, I, p. 82). La même figure d'Henri IV est aussi mobilisée par la princesse de Condé, sœur du duc de Montmorency (et ancienne amoureuse du Navarrais) grâce à une prosopopée du cri sortant du tombeau⁸⁸, artifice rhétorique et pathétique paré par Louis XIII qui oppose à la clémence de son père à l'égard de Mayenne le châtement qu'il infligea à Biron (référence historique que Godineau reprend également). Les mots de « clémence », d'« oubli » et de « pardon » reviennent fréquemment dans les derniers actes des deux tragédies. Chez Carrion-Nisas, le roi finit même par céder en déclarant : « J'abjure une rigueur sévère / Et je vais être encor moins son roi que son père. » (V, VII, p. 91). Mais le père a failli. Henri IV n'est plus, Louis XIII n'est pas plus un bon père qu'un bon mari, et Montmorency, figure paternelle de gouverneur auprès du peuple qui assiège le Capitole, périt sans descendance... La fleur de lys est coupée.

Cette résurgence du père assassiné n'est pas sans convoquer la figure de Louis XVI dans l'imaginaire des spectateurs. L'on peut être frappé par la similitude des attitudes du peuple face aux morts de Montmorency et du roi Bourbon guillotiné, bien que les dispositifs soient en tout point opposés (puisque Montmorency a la tête tranchée dans l'enceinte du Capitole de Toulouse, à l'abri des regards). Or les deux cadavres sont consacrés en reliques hématiques. Ainsi, en novembre 1632 :

Le grand Provost commanda qu'on ouvrist les portes, le peuple entre en foule, void le corps separé de la teste, se presse d'approcher l'eschaffaut pour recueillir [*sic*] le sang espanché, les uns le mettent dans leurs mouchoirs, plusieurs en boivent, tous pleurent et cette piece de chemise que l'executeur avoit coupé du tout du Col fut divisée en Cent autres pieces, tous s'efforçans d'y avoir part⁸⁹.

⁸⁵ Cité par Jean Tulard, *Le Directoire et le Consulat*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1991, p. 77.

⁸⁶ Richelieu, *Testament politique*, Françoise Hildesheimer (éd.), Paris, Champion classiques, 2012, p. 237. Dans *Les Trois Mousquetaires*, Dumas lui fait perfidement utiliser l'argument inverse : « Sire, [...] laissez la sévérité aux ministres, l'indulgence est la vertu royale ; usez-en, et vous verrez que vous vous en trouverez bien », éd. citée, p. 188. Mais c'est au sujet de la reine que le Cardinal incite à l'indulgence du roi, tout en entretenant le soupçon au sujet de sa flamme pour le duc de Buckingham.

⁸⁷ Carrion-Nisas, *Montmorenci*, *op. cit.*, acte V, scène I, p. 81.

⁸⁸ « Entendez-vous le cri terrible et tendre / Qui sort de son tombeau ? N'outragez pas la cendre / D'un père qui s'indigne, au fond du monument... » (Acte V, scène III, p. 85)

⁸⁹ Cité par H. Fernandez-Lacôte, *Les Procès du cardinal de Richelieu...*, *op. cit.*, p. 132 (d'après le Ms. fr. 18457 de la Bibliothèque nationale).

C'est au même rituel, mais par une inversion carnavalesque, que Louis Capet raccourci a droit le 21 janvier 1793 : l'on connaît les descriptions sidérées de Mercier dans *Le Nouveau Paris* au sujet des badauds qui trempent leur mouchoir dans le sang du roi et le trouvent « bougrement salé⁹⁰ »... Il est donc tout à fait probable que le rappel de l'histoire de Montmorency, mêlée à la thématique du pardon – qui était déployée par le roi dans son *Testament* –, ait convoqué le souvenir traumatique du récent régicide, quoique l'événement ne soit évidemment pas montré. La « poésie » et le thème du pardon mis en échec suffisent à cela.

Et que dire de Napoléon ? Richelieu et Louis XIII peuvent-ils faire signe d'une quelconque manière vers lui ? La réponse est ardue, mais plusieurs éléments permettent de répondre par l'affirmative, en proposant faute de faits objectifs, des hypothèses vraisemblables – comme au théâtre.

La principale difficulté tient au fait que ces deux figures ne semblent pas « compter » pour Napoléon, qui ne les mentionne ou convoque jamais directement, même si les *Mémoires* de Richelieu figurent dans sa bibliothèque. Mais nulle part Richelieu ni Louis XIII ne sont présents dans ses mémoires ni sa correspondance⁹¹. Une seule mention figure dans le *Mémorial de Sainte-Hélène*, qui vaut la peine d'être rapportée. Le 12 juillet 1816, une conversation chez Mme de Montholon tombe sur la légende du Masque de Fer, personnage dont les *Mémoires* de Richelieu faisaient un fils aîné de Louis XIII :

quelqu'un a ajouté que, travaillant à des cartes généalogiques, on était venu lui démontrer sérieusement que lui, Napoléon, était descendant linéal de ce Masque de fer, et par conséquent l'héritier légitime de Louis XIII et d'Henri IV, de préférence à Louis XIV et tout ce qui en était sorti. L'Empereur, de son côté, a dit en avoir en effet entendu quelque chose, et il a ajouté que la crédulité des hommes est telle, leur amour du merveilleux si fort, qu'il n'eût pas été difficile d'établir quelque chose de la sorte pour la multitude, et qu'on n'eût pas manqué de trouver certaines personnes dans le Sénat pour le sanctionner, et probablement, a-t-il observé, celles-là même qui plus tard se sont empressées de le dégrader, sitôt qu'elles l'ont vu dans l'adversité⁹².

Blasé, l'Empereur déchu n'accorde alors manifestement (plus) aucun crédit à ces légendes, désormais sans utilité propagandiste. Seize ans plus tôt, en écoutant à la Malmaison quelques jours avant son départ pour Marengo la lecture de *Montmorenci* par Carrion-Nisas – si l'on en croit du moins la retranscription que ce dernier en fait dans la « dédicace à Lucien Bonaparte » –, le Premier consul n'émettait qu'un jugement esthétique sur la poétique tragique et la pertinence du sujet, en se focalisant sur le personnage éponyme donc sans mentionner le roi ni le Cardinal :

« Il ne suffit pas », me dit cet homme prodigieux, « il ne suffit pas pour qu'un sujet soit propre à la tragédie que de grands hommes éprouvent de grands malheurs, il faut encore que ces malheurs entraînent des révolutions d'État, et que beaucoup d'hommes souffrent des fautes et des infortunes du petit nombre d'hommes qui paroissent sur la scène. [...] Quand même Montmorenci seroit, par son rang personnel dans l'histoire, un héros digne de la tragédie, sa mort

⁹⁰ Louis-Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris*, Brunswick, chez les principaux libraires, 1800, t. III, p. 1. (Il s'agit du chapitre 82 : « De la race détrônée »).

⁹¹ Napoléon Bonaparte, *Correspondance générale*, Paris, Fayard, 15 vol., 2004-2018.

⁹² Emmanuel de Las Cases, *Le Mémorial de Sainte-Hélène, le manuscrit retrouvé*, Thierry Lentz, Peter Hicks, François Houdecek, Chantal Prévot (éd.), Paris, Perrin, 2017, p. 554-555.

ou sa vie n'influant que très faiblement sur les destinées de la France, sa catastrophe n'a point l'importance nécessaire pour la scène tragique⁹³ ».

Louis XIII et Richelieu semblent n'être rien de plus que des ombres qui passent sur les théâtres, puis qui s'effacent une fois l'Empire affermi. C'est ce qui justifierait également le silence des historiens spécialistes de la période au sujet de ces deux figures, contrairement à Charlemagne ou Louis XIV : aucune entrée ne leur est consacrée dans le *Dictionnaire Napoléon* dirigé par Jean Tulard, aucune mention dans les études sur ses politiques culturelles ou son rapport à l'histoire⁹⁴. Du côté de Richelieu, les parallèles plus fréquents au début du XIX^e siècle le rapprochent de Suger, Louis XI ou Pitt⁹⁵. Bref, Napoléon ne sent nullement son prestige terni par ces deux prédécesseurs.

Néanmoins, les années du Consulat, où « Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte⁹⁶ », ne sont pas sans rappeler le tournant majeur vers l'absolutisme des années 1628-1633. On l'a vu à travers les trois événements saillants traités au théâtre : c'est le moment où Richelieu assoit son autorité en éliminant ses opposants, le parti de Marillac et de la reine-mère, de Gaston et ses fidèles. Que le parallèle ne soit jamais avoué par l'intéressé n'interdit ni de le penser, ni que cela n'ait traversé l'esprit de ses contemporains tels Lemercier : sa comédie n'est-elle pas strictement contemporaine du passage à l'Empire ? Balzac tracera plus explicitement dans *La Peau de chagrin* cette lignée spirituelle : « Moïse, Sylla, Louis XI, Richelieu, Robespierre et Napoléon sont peut-être un même homme qui reparaît à travers les civilisations comme une comète dans le ciel⁹⁷ ! » De plus, Richelieu et Louis XIII pouvaient capter simultanément plusieurs facettes de l'ambitieux aspirant au renouveau augustéen, camouflant ses prétentions dictatoriales, et plus tard dynastiques, sous un manteau républicain : de fait, le retour paradoxal de Richelieu et Louis XIII au théâtre coïncide avec la phase d'instauration de ce que Jean Tulard a qualifié de dictature de salut public⁹⁸.

Cette hypothèse s'accorde aussi avec l'évolution thématique et générique des sujets mis en perspective entre 1800 et 1805, de la tragédie vers la comédie en passant par le drame historique. Il semblerait en effet que le pouvoir grandissant de Napoléon opère un désamorçage graduel – du reste imposé par la censure – du tragique de la Révolution au nom de la réconciliation nationale escomptée. De la même manière que Lynn Hunt ou Matthew Buckley ont historicisé la décennie révolutionnaire à travers le prisme d'une théâtralité marquant une transition de la comédie vers la « romance » puis la tragédie, voire vers le mélodrame après Thermidor⁹⁹, il est tentant de déchiffrer le mouvement

⁹³ Carrion-Nisas, *Montmorenci*, *op. cit.*, « Dédicace à Lucien Bonaparte », p. VII-VIII.

⁹⁴ Voir par exemple Annie Jourdan, *Napoléon : héros, imperator, mécène*, Paris, Aubier, 1998 ; Fadi El Hage, *Napoléon historien*, Paris, SPM, 2016.

⁹⁵ L. Avezou, *La Légende de Richelieu*, *op. cit.*, t. II, p. 286-293.

⁹⁶ D'après le vers célèbre de Victor Hugo dans *Les Feuilles d'automne* (1831), « Ce siècle avait deux ans ».

⁹⁷ Cité par L. Avezou, *La Légende de Richelieu*, *op. cit.*, p. 303.

⁹⁸ Jean Tulard, « L'Empire entre monarchie et dictature », *Revue du souvenir napoléonien*, n°400, mars-avril 1995, p. 21-25.

⁹⁹ Lynn Hunt, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1984, p. 38-39. L'historienne s'inspire ici de la terminologie narratologique de Northrop Frye dans *Anatomy of Criticism* (1957). Plus récemment, dans *Tragedy Walks the Streets. The French Revolution in the Making of Modern Drama*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2006, p. 52-53, Matthew S. Buckley propose une révision de la triade : comédie (1789-92), tragédie (Terreur), mélodrame (Directoire) pour caractériser la Révolution vécue comme drame, usant des artifices politiques de la théâtralité.

inverse de ces pièces comme une atténuation du contrecoup révolutionnaire à mesure que s'accroît la distance et que se renforce le pouvoir napoléonien.

Conclusion : autopsie du corps royal au prisme du théâtre

Au cours des décennies 1765-1795, le théâtre historique national traduisait par un faisceau de signes convergents l'évolution de la figure royale vers une inéluctable désacralisation, compensée par une humanisation sensible du « simple corps du roi ». En même temps que le monarque était dépouillé de son aura sacrée sous les coups de la critique anti-despotique et antireligieuse, la patrie récupérait sa légitimité, que la nation incarne pleinement en 1789. Vivement illustrée par *Charles IX ou l'École des rois* de Chénier (créée en 1789, reprise en 1799), la tragédie nationale renaît à l'issue de la Révolution qui a rejeté les figures monarchiques et meurtri la société française, que Bonaparte souhaite réconcilier en étouffant « l'esprit de parti ». En effet, l'élaboration du « mythe du Sauveur » ne suffit pas à panser instantanément ni complètement une déchirure aussi profonde et durable que la guerre civile. Tout au plus lui permet-il de mieux asseoir son pouvoir. Dans la nuit du 20 au 21 mars 1804, l'assassinat à Vincennes du duc d'Enghien, petit-fils du Grand Condé et bouc-émissaire de la conjuration monarchiste ourdie par le chef chouan Cadoudal, constitue un acte fondateur qui laisse à Napoléon les coudées franches en se débarrassant par la même occasion du général Moreau (rival exilé pour complicité aux États-Unis), et en donnant aux révolutionnaires un gage de son antimonarchisme : l'Empire est proclamé moins de deux mois plus tard.

Cependant, la fiction théâtrale porte la trace du régicide et interroge le statut du pouvoir, l'équilibre de ses forces et la responsabilité de ses acteurs dans l'Histoire¹⁰⁰. Le retour du roi durant le Consulat et l'Empire reflète cette dégradation au théâtre. Quand ils ont droit de cité dans la tragédie contemporaine, les rois de France se trouvent affaiblis : au pire, leurs heures sont comptées (*La Mort de Henri IV, roi de France* de Gabriel Legouvé en juin 1806), au mieux leur autorité est contestée et leurs décisions risquent d'écorner la postérité de leur image. Ce sont donc des rois hésitants, qui se souviennent pour ainsi dire de la leçon du pardon de Louis XVI, *mais trop tard* – et ce retard tragique, ce repentir sont riches de sens. Cela vaut aussi bien pour Louis XIII, responsable avec Richelieu du châtement de Montmorency, que pour Philippe le Bel qui intente en 1805 le procès des Templiers dans la tragédie de Raynouard¹⁰¹. Au sortir de la décennie, la thématique du pardon et de l'oubli est donc d'actualité, et fait ressortir les fautes du souverain : la question est de savoir si, emporté dans ce processus inouï de l'histoire, le roi est victime ou bourreau – à moins qu'il ne soit les deux simultanément. Toute l'ambiguïté du corpus que l'on a exposé en isolant les figures de Louis XIII et Richelieu réside donc dans cette indétermination ou ce flottement entre le plan

¹⁰⁰ Thibaut Julian, *L'Histoire de France en jeu dans le théâtre des Lumières et de la Révolution (1765-1806)*, thèse sous la dir. de Pierre Frantz, Université Paris-Sorbonne, Littérature française, 2016, 796 p. (dactyl.)

¹⁰¹ François-Just-Marie Raynouard, *Les Templiers*, Paris an XIII-1805. Pour une étude du saisissement sublime produit par le dénouement de cette tragédie (interprété comme marque involontaire du trauma généré par la Révolution), je me permets de renvoyer à ma contribution « La Révolution en clair-obscur. Ombres et silences de l'histoire dans *L'Abbé de l'Épée* (1799) et *Les Templiers* (1805) », à paraître dans *L'Orecchio e l'occhio. Lo Spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo*, Mara Fazio et Pierre Frantz (dir.), Rome, Artemide, 2019, p. 32-45.

historique et le plan métaphorique. Ce ne sont pas des pièces à thèse, mais des pièces ouvertes à une interprétation politique parfois équivoque.

Sous la Restauration, la figure de Louis XIII redeviendra assez falote, étant rajeuni et placé sous la tutelle de son père par Vanderburch dans *La Chaumière béarnaise ou la Jeunesse de Louis XIII* (1823), puis Villeneuve, Desforges et Vanderburch dans *Henri IV en famille* (Nouveautés, 26 juin 1828) : il est alors âgé de douze ans et incarné par Mlle Déjazet qui en a trente¹⁰². Ses représentations dans le théâtre de l'époque romantique prolongeront le tableau d'un roi affaibli et dépossédé par son ministre, ainsi que l'a mis en lumière Sophie Mentzel¹⁰³. Napoléon a disparu lui aussi, mais son mythe perdure. Au moment même où il rejette le principe du décalque analogique entre Louis XIII et Charles X, Hugo clôt la préface de *Marion de Lorme* par un surprenant retour vers ce héros déchu : « Hé bien ! au commencement du dix-neuvième siècle, on a eu l'Empire et l'Empereur. Pourquoi maintenant ne viendrait-il pas un poète qui serait à Shakespeare ce que Napoléon est à Charlemagne¹⁰⁴ ? » Un roi et un ministre peuvent donc bien cacher un Empereur.

Thibaut JULIAN
EHES
Centre de Recherches Historiques

¹⁰² Patrick Berthier, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828 : le Sourd et la Muette*, Paris, Champion, 2014, p. 614.

¹⁰³ Sophie Mentzel, *Trônes vacillants : la représentation de la royauté sur la scène romantique, 1820-1840*, thèse sous la direction de Patrick Berthier, Lettres modernes, Université de Nantes, 2016, 799 p. (dactyl.), p. 426, 531, 608-609.

¹⁰⁴ Victor Hugo, *Marion de Lorme*, éd. citée, p. 959. Plus tôt, l'auteur arguait que « C'est Louis XIII qu'il avait voulu peindre dans sa bonne foi d'artiste, et non tel de ses descendants. » (p. 957).