

Louis XI au théâtre

Louis XI du côté de chez Shakespeare ? Ou du côté de chez Mercier ?

*La Mort de Louis XI, roi de France, pièce historique
de Louis Sébastien Mercier (1783)*

Liminaire

Sans doute, la cause de Louis Sébastien Mercier auteur dramatique est-elle perdue et l'analyse ici proposée de l'une de ses pièces ne va nullement modifier le cours de l'histoire littéraire. Pourtant, les causes réputées perdues présentent fréquemment un réel intérêt, et celle-ci ne fait pas exception à la règle. Représentée, non pas en son temps (ce qui ne s'est pas produit – un temps où, comme toute œuvre d'un « précurseur », elle aurait assurément paru trop en avance), mais à un moment plus opportun, à trente ou quarante années de là, cette pièce aurait sinon changé la face du théâtre français, à tout le moins elle lui aurait donné l'idée, proposé un modèle de ce que pouvait ou aurait pu être un théâtre historique¹, « national » peut-être, « populaire »² probablement. Toutes formes attendues, rêvées par la scène française,

1 — Autres exemples de drames historiques nés de sa plume : *Le Portrait de Philippe II, roi d'Espagne* (1785 qui précède donc le *Don Carlos* de Schiller 1787), *Charles II, roi d'Angleterre, en un certain lieu* (1789), *La Destruction de la Ligue ou la Réduction de Paris* (1782), *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux* (1772), *Childéric I^{er}, roi de France* (1774).

2 — Populaire par vocation, le Théâtre du Peuple, fondé en 1895 à Bussang (Vosges) par Maurice Pottecher, s'est assez souvent essayé à l'Histoire. (Cf. *La Passion de Jeanne d'Arc* (1904) dont traite mon article « Jeanne d'Arc à Bussang » in *Romans d'Antiquité et littérature du Nord Mélanges offerts à Aimé Petit* (Paris, Champion, 2007, p. 263-293).

mais dont, pour avoir, malgré toutes les déclarations d'intention, voire d'allégeance, longtemps, si ce n'est toujours, préféré Racine à Shakespeare³, elle n'offre décidément, plus de deux cents ans plus tard, que bien peu d'exemples⁴ probants.

Le « premier drame shakespeareien jamais composé en français », c'est en ces termes que, le 5 mai 1832 *Le Globe*, relatant de *Louis XI*, la nouvelle tragédie de Casimir Delavigne, caractérise brièvement... *La Mort de Louis XI*, la pièce... de Louis Sébastien Mercier⁵, publiée en 1783 mais rééditée en 1827⁶, à laquelle il lui semble que Delavigne a passablement emprunté. Est-il nécessaire de rappeler que c'est précisément l'époque où en France l'intérêt pour Shakespeare est considérablement accru et plus encore : renouvelé. Faisant suite à un premier passage à Paris en 1822 encore peu significatif, le séjour de dix mois (septembre 1827-août 1828) d'une troupe anglaise à laquelle les plus grands comédiens anglais du moment viennent prêter leur concours⁷, joue ici un rôle capital. Celui d'une révélation, d'une révolution pour toute la jeune génération des romantiques français. À cet effet s'ajoutent les traductions rééditées et renouvelées, telles celles de

3 — On aura évidemment identifié l'allusion faite au titre donné aux réflexions éclairées de Stendhal sur le sujet aux premières heures du « romantisme » (1823). Mais, s'il annonce que « la tragédie nouvelle » (française) sera proche de Shakespeare, pour lui, « elle ressemblera beaucoup à *Pinto* le chef-d'œuvre de M. Lemerrier » (1799). Il s'agit ici d'un ouvrage non négligeable en effet, de Népomucène Lemerrier (1771-1840), auteur également de *La Démence de Charles VI* (1820), d'un *Louis IX en Égypte* et même d'un *Richard III* d'après Shakespeare et Rowe (1824). Or, *La Mort de Louis XI* de Mercier ne semble pas, pour la postérité, moins intéressante que *Pinto* ou *La Journée d'une conspiration*, comédie historique, étape reconnue sur la voie du théâtre romantique – que ce précurseur devait toutefois totalement désavouer et combattre.

4 — Ce n'est pas faute de le vouloir (cf. dans des manières et avec des fortunes diverses les exemples de Casimir Delavigne, François Ponsard, Eugène Scribe, Hugo, Sardou, Rostand, Romain Rolland, Montherlant, Anouilh).

5 — Voir Helen Temple Patterson, *Poetic genesis: Sébastien Mercier into Victor Hugo* p. 109 dans le volume XI des *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, Institut et Musée Voltaire, Les Délices, Genève, 1960.

6 — C'est effectivement à cette date qu'Elisabeth Frenzel, généralement très bien informée, situe Mercier en précurseur de Delavigne et de Hugo, parlant de [...] la préférence donnée aux traits cruels et grotesques, et principalement à la peur de la mort, dont, avant Hugo, Mercier déjà, et Delavigne après lui – et avec grand succès, avaient fait le sujet de leur drame – « ... die Begünstigung der grausigen und skurrilen Züge, vor allem der Todesfurcht, die vor Hugo schon Mercier (*La Mort de Louis XI* 1827) und nach ihm mit großem Erfolg C. Delavigne (*Louis XI* 1832) zum Thema von Dramen machten »). 1827 est aussi l'année de la pièce du français Mély-Janin (*Louis XI à Péronne*) et de celle de l'allemand J.v. Auffenberg (*Ludwig XI in Péronne*) qui tous deux choisissent de porter à la scène du drame ce qui est le sommet du roman de Scott (1823). Cf. Elisabeth Frenzel *Stoffe der Weltliteratur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1970. Mais à propos du *Quentin Durward*, il ne fait pas de doute pour Helen Temple Patterson que Scott est, déjà, redevable à Mercier. *op. cit.*, p. 123.

7 — Jusqu'alors seul Talma, de retour de ses années anglaises avait donné l'exemple d'un jeu différent, original, entre autres dans les adaptations de Shakespeare par Ducis.

Guizot, de Bruguère de Sorsum, de Vigny (en 1828 *Le More de Venise*, en 1829/30 *Le Marchand de Venise*⁸), ou encore une écriture toute contemporaine qui se souvient du grand modèle, *Cromwell*).

Mais alors Mercier n'est plus et, malgré leur importance et leur influence, on ne lui reconnaît pas toujours la paternité et originalité de ses réflexions théoriques et mises en pratique, souvent visionnaires et « révolutionnaires », ni sa proximité avec la « nouveauté » shakespearienne en somme, ni l'avance qu'il a prise dans cette découverte.

Sinon nécessaires, peut-être utiles, quelques mots à propos de l'auteur (1740-1814)

De son vivant auteur connu et reconnu, Louis Sébastien Mercier l'est resté assez longtemps, essentiellement pour avoir rédigé son *Tableau de Paris* – douze volumes parus de 1781 à 1788 – sorte de somme « journalistique », un véritable *best-seller*⁹ alors, et pour certains titres de son théâtre, dont, tout particulièrement, *La Brouette du vinaigrier*¹⁰ (1775), un très grand succès qui s'est prolongé, véritable référence en vigueur jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Cette réputation s'étend également en province où le théâtre aussi est roi¹¹ ; de même qu'à l'étranger, en terres germaniques – allemandes et suisses – principalement, où bon nombre de ses ouvrages sont traduits sans délai et suscitent à tout le moins un vif intérêt quand ils n'exercent pas une réelle influence sur leurs lecteurs, dont Goethe, Schiller ou Jean-Paul (Richter) au rang des plus célèbres. On n'attribuera donc pas au hasard la présence de la figure de Louis Sébastien Mercier dans deux scènes – III, 1 et III, 3 – de *Dantons Tod* (1835) de Büchner, très bien renseigné par ses lectures (Thiers, Mignet) sur la Révolution, et qui visiblement¹² a une connaissance directe du *Nouveau Paris* et une approche juste

8 — En vers alexandrins. La première est représentée au Théâtre-Français en 1829 et 1830, la deuxième... en 1905.

9 — En dépit de quelques soucis et inquiétudes qui mènent provisoirement et prudemment à l'exil ce promeneur-observateur impénitent ; mais la reprise est éclatante ensuite. Promise à un bel avenir, source précieuse et généreuse, l'œuvre est encore suivie en 1799/1800/01 du *Nouveau Paris*. Elle connaît de nombreuses et même de récentes rééditions.

10 — À lire dans le tome II du *Théâtre du XVIII^e siècle* dans la Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974.

11 — Significativement on n'a cessé d'y construire des théâtres, de Besançon (Claude-Nicolas Ledoux), pour les plus originaux, à Bordeaux, pour les plus prestigieux (Victor Louis) : la « comédie » se donne partout et le répertoire est surabondant.

12 — Cf. Alain Berlincourt, « Les sources de Georg Büchner et l'étrange portrait de Mercier dans *La Mort de Danton* », in *Louis Sébastien Mercier*, sous la direction de Hermann Hofer, Wilhelm Fink Verlag, München, 1977.

de la personne de Mercier devenu personnage. Le rôle est bref, à l'image de toute la pièce ; on y voit Mercier discutant avec Payne puis avec Danton et Lacroix incarcérés comme lui, à la veille du « procès » du héros éponyme ; débat actif, quelques phrases incisives et lucides, des différences marquées¹³.

Pour la postérité toutefois, le philosophe « anti-philosophe » Mercier demeure largement et injustement méconnu¹⁴ :

(L. S. Mercier et Restif de la Bretonne occupent une place à tous égards « archéologique » dans la culture française. « Oubliés et dédaignés », mais sans cesse réhabilités comme gisements enfouis d'un voir et d'un savoir, d'une mémoire et d'un art qu'on relit sous le palimpseste multiforme de Hugo, de Balzac ou de Vallès, mais aussi des historiens des mentalités et des usages, de la culture et de la société)

alors que la multiplicité de ses entreprises et de ses talents est patente. Le « journaliste » amateur de « choses vues », de faits-divers, de songeries, est un homme de son temps, dans son temps, emprisonné 13 mois (octobre 93/décembre 94) sous la Révolution, plus tard député, dont la carrière politique va jusqu'à l'Empire ; un rallié, mais aussi un critique. Polygraphe original, le premier « livrier » de France de son temps, mais à qui, sans doute, le style a manqué, laisse peut-être trop d'écrits, trop dispersés ou répétitifs. Pourtant, des textes comme son exemplaire et audacieuse *Néologie* (1801) ou comme déjà *L'an 2440 un rêve s'il en fut jamais* (1770 – son auteur a trente ans), prototype de certaine littérature d'anticipation, cette utopie riche de ses contradictions mêmes, ce « petit livre d'or¹⁵ », mériteraient à eux seuls (re)lectures, réflexion et diffusion !

Certes l'auteur et plus encore le théoricien (du théâtre) à part entière est fréquemment cité à côté de Diderot, mais souvent sans plus, et c'est dommage. Outre une cinquantaine d'œuvres dramatiques, dont trente-trois publiées et seize représentées à Paris entre

13 — Un exemple : élu député jacobin en 1792, il refuse de siéger à la Montagne, « cette montagne, ou plutôt ce cratère sulfureux et fétide où siègent des hommes de sang et de boue... » dont il entrevoit les excès désorganiseurs. Cf. *ibidem.*, lettre citée p. 27 et note, p. 36.

14 — Cf. ce début de l'article de Pierre Frantz, « L'usage du peuple » in *Louis Sébastien Mercier un hérétique en littérature*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Mercure de France, 1995. Cf. aussi le titre et le contenu de la préface de Hermann Hofer, « En quête d'un auteur peu connu » et sa précieuse introduction, *op. cit.*

15 — Sous la plume de Schubart, éditeur de la *Deutsche Chronik*, cité par Henno Beriger, « Mercier et le "Sturm und Drang" » in Hofer, *op. cit.*, p. 49. « D'or » mais plutôt déconcertant, et, sous certains aspects aussi, dangereux, cf. Jean-Louis Vissière, « L'actualité de Mercier », *ibidem*, p. 311-327.

1776 et 1792¹⁶, où il se révèle plutôt meilleur et assurément plus productif praticien que Diderot, son « maître » déclaré, on lui doit des *Essais sur le théâtre* (1773) et en 1778 de *Nouveaux Essais* qui le montrent plus audacieux théoricien que le même Diderot, inspirateur, lui, de Lessing qui l'a traduit. Les écrits de ces deux derniers, prédécesseurs de Mercier¹⁷, sont à juste titre connus et étudiés, mais on ne saurait se contenter de déclarer simplement « intéressantes » les tentatives de Mercier¹⁸ qui est bien davantage que leur continuateur. Ses positions sont tranchées, ses combats clairement exposés, ses conceptions plus européennes, plus « modernes » ; Mercier se réclame déjà, c'est-à-dire trop tôt au regard de l'histoire, d'un véritable « cosmopolitisme littéraire ». « Insurgent littéraire » comme il se nomme, il prône une révolution littéraire (au théâtre) devenue nécessaire, indispensable¹⁹ même.

Ses fréquentations sont multiples et diverses. Sans être inféodé à quiconque, il est l'ami de Diderot, défenseur de Rousseau, et de même il a commerce avec beaucoup d'autres, plus jeunes et plus âgés : Marie Joseph Chénier, Senancour, Restif de la Bretonne, son disciple, Fontenelle, et nombre des premiers révolutionnaires. Ami de Ducis, célèbre pour ses adaptations de Shakespeare²⁰, il est précisément aussi celui de Le Tourneur, le traducteur non seulement de Shakespeare²¹ (à partir de 1776) mais aussi de Young et du supposé « Ossian ». Mercier est, à son heure, l'éditeur et le préfacier de *La Pucelle d'Orléans/die Jungfrau von Orléans*, de Schiller.

Mais revenons à l'essentiel : ainsi que le rappellent ou le font découvrir, à côté des travaux probants d'Helen Temple Patterson, de Hans Hofer²² et de Martine de Rougemont²³, les textes de

16 — Avec des succès divers, cf. de Martine de Rougemont, le chapitre « Le Dramaturge », in *Louis Sébastien Mercier un hérétique en littérature*, op. cit.

17 — Un peu plus tardifs et lents à être diffusés en France, ceux de Lessing sont connus sous le nom de « Dramaturgie de Hambourg ». Cette *Hamburgische Dramaturgie* mémorise et analyse une saison au Théâtre de Hambourg (« ville libre ») dont Lessing est un temps le directeur. Il y commente les 104 spectacles donnés du 1^{er} mai 1767 au 19 avril 1768.

18 — Davantage étudié et connu en Allemagne, en Italie, en Grande-Bretagne qu'en France apparemment.

19 — Cf. la préface à son *Molière* (1776), pièce imitée de Goldoni (1751).

20 — Le mot nous paraît faible désormais pour caractériser ses/ces manipulations, mais n'en connaissons-nous pas d'autres, équivalentes, de nos jours ? Sans compter que représenter un texte de Ducis, c'était « quand même » introduire Shakespeare sur la scène française, bastion longtemps imprenable par un théâtre étranger.

21 — Vraisemblablement « le troisième homme du *Théâtre de Shakespeare*, auteur reconnaissable de la *Préface*. Cf. P. Le Tourneur *Préface du Shakespeare traduit de l'Anglois*, édition critique par Jacques Gury, Genève, Droz, 1990.

22 — Dont les ouvrages ont déjà été cités.

23 — Voir *supra*.

Jean-Pierre Sarrazac²⁴ et de Michel Liouré²⁵ : c'est bien à Mercier que revient l'honneur d'avoir été le précurseur, l'« inventeur » du drame.

De cette « école du drame vrai, inaugurée brillamment au siècle dernier par Diderot, Mercier et Beaumarchais », comme l'écrit Gautier en 1848 (mais assez curieusement davantage de certaine modeste *Brouette*, mi-plaisante, mi-sérieuse, que des protestations et grands éclats du *Fils prodigue* ou que des larmes et alarmes des *Deux-amis* ou le marchand de Lyon²⁶), sort, après le drame bourgeois dont Mercier est en effet le co-fondateur, le principe de bien des pièces « réalistes » à venir au siècle suivant – il n'est que de penser à Émile Augier ou à Dumas fils²⁷ les deux valeurs sûres de la scène française entre 1850 et 1895. Il n'est même pas impossible d'aller jusqu'à imaginer des liens avec Zola ou Goncourt et le drame naturaliste²⁸, éventuellement même avec les Scandinaves, pourtant à leur tour rénovateurs du drame que Szondi, après Ibsen, appelle moderne.

24 — Pour l'essentiel sur Mercier, ses pages in *Le Théâtre en France*, Jacqueline de Jomaron (sous la direction de), tome 1, Armand Colin, 1988.

25 — Michel Liouré, *Le Drame*, Collection U, Armand Colin, 1963.

26 — Autrement dit davantage de l'œuvre de Mercier que de celles de Diderot ou du Beaumarchais « réaliste », celui d'*Eugénie* ou de *La Mère coupable*. Soit avant *Le Barbier* et après *Le Mariage*.

27 — Sans doute est-il utile de rappeler ici qu'aux yeux des contemporains *La Dame aux camélias* (roman de 1848, porté à la scène en 1852) passe pour une pièce réaliste puisqu'elle ose aborder un sujet de société...

28 — Encore que Zola dans *Le Naturalisme au théâtre* (1881) parle (à peine) de Diderot et non de Mercier. On y trouve quelques pages désabusées sur le drame historique en France, par exemple sur le *Camille Desmoulins* d'Émile Moreau qu'il qualifie de « fantaisie bâtie sur la légende révolutionnaire » (in Émile Zola, *Œuvres complètes*, édition Eugène Fasquelle, typographie François Bernouard, Vincennes, 1928). S'agissant des Goncourt (autre bataille perdue...), Edmond, le frère survivant, est l'auteur de *La Patrie en danger* (1873, créée sans trouver grand écho en 1889 au Théâtre Libre), une pièce « dont le cinquième acte, par le tragique de la vie des prisons d'alors, est plus dramatique que les tableaux les plus dramatiques de Shakespeare » (*Journal*, 19 février 1887), une pièce d'un très réel intérêt dont on peut dire qu'elle porte très intelligemment l'Histoire à la scène, plus près des qualités des *Dialogues des Carmélites* à venir que du *Thermidor* de Sardou, son contemporain (1891). Dans son adaptation de *Germinie Lacerteux*, ou dans celle de *Sœur Philomène*, Goncourt porte bel et bien, lui, « le théâtre à l'hôpital » que Mercier annonce déjà au public : « Un hôpital ! dira-t-on ?... Oui, et si l'on me fâche je transporterai la scène à Bicêtre [« Bicêtre, ulcère terrible sur le corps politique » *ibidem*]. Je révélerai ce qu'on ignore, ou ce qu'on oublie. Je peindrai un homme qui quelquefois n'a été qu'imprudent, se débattant toute la vie dans les bras de la rage et du désespoir. Je ferai voir comme on traite la race humaine ; et c'est en ouvrant les *cabanous* (*sic*) ou cet enfer qu'on nomme *salle de force*, que je m'enorgueillerai peut-être des couleurs d'un pinceau que j'ai consacré à honorer ou à venger l'humanité » (in *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* 1773, chez E. Van Harrevelt, à Amsterdam, p. 136). Il semble bien qu'on soit ici beaucoup plus près de Sade et du *Marat-Sade* de Peter Weiss/Peter Brook que de Zola pour certaine scène délibérément clinique de *L'Assommoir* porté à la scène par William Busnach.

Toutefois cette postérité-là, imposante autant qu'officiellement à peu près ignorée, ne nous fait pas négliger pour autant les tentatives tout à fait remarquables de Louis Sébastien Mercier en matière de drame historique. Chez cet authentique précurseur du *French gothic revival*²⁹ il est davantage lié à l'histoire nationale que le futur mélodrame ou que le drame romantique à venir. Or, c'est déjà avoir rapproché de Shakespeare ce « coupable de lèze-majesté racinienne »³⁰, coupable par ses analyses et les propositions qu'il fait, en praticien et non seulement en observateur avisé. Voyons ce que révèle de novateur sur la quasi inexistante « scène historique française » ce « premier drame shakespearien jamais composé en français », cette virtuelle *Mort de Louis XI*, et quel éclairage théâtral elle offre dans la galerie des nombreux « portraits du roi » ici considérés.

La pièce, sa structure

Elle n'a pas été jouée, ni même écrite pour l'être puisque, pour des raisons esthétiques autant que politiques³¹, son auteur la sait injouable³². Mais Mercier jouit de ce fait d'une totale liberté, visible dès l'examen de la structure de l'œuvre. Dans une édition³³ en 175 pages, elle ne comporte pas moins de cinquante scènes – et pas d'actes –, des scènes de longueurs très inégales : tableaux souvent, parfois même scènes de foule, ou dialogues, ou brefs monologues. Les plus courtes n'excèdent pas une demi-page, une page, une page et demie, les plus développées peuvent en compter dix, onze et même dix-sept. Parmi les plus longues, la scène 3 (onze pages) qui sert, en remontant dans le passé encore récent³⁴ et en

29 — L'expression est d'Helen Temple Patterson, *op. cit.*, p. 120.

30 — « On peut être insurgent en littérature et pousser la licence jusqu'à se rendre coupable de lèze-majesté racinienne » lit-on dans *De la littérature et des littérateurs* et in *Mon bonnet de nuit* ; cf. aussi *Nouvel examen de la tragédie française* 1777.

31 — Ces sortes de raisons sont encore valables en 1832 pour *Le Roi s'amuse* où l'image que donne Hugo de François I^{er} peut paraître dérangeante ; en 1851 Verdi transpose l'action de son *Rigoletto* (alias Triboulet) à la cour ducal de Mantoue. Les scandales esthétiques vont assez souvent de pair avec les scandales politiques.

32 — *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, de Noël et Stoullig se contentent de signaler qu'en 1888, Porel, à l'Odéon qu'il dirige, « pour conjurer cet échec [il s'agit de l'insuccès de l'adaptation par Ginisty et Le Roux de *Crime et châtiment*], se jette dans le répertoire classique, puis (il) reprend *Louis XI* et nous rend enfin l'*Athalie* de Racine », laquelle et elle seule mérite une page et demie de commentaire.

33 — De l'Imprimerie de la Société Typographique, Neuchâtel, 1783. Cote RF 12192 à la Bibliothèque de l'Arsenal, désormais rue de Richelieu.

34 — Tonnard (la sentinelle) : « J'ai vu passer deux rois, l'un mort dans la démence, et l'autre accablé de terreur. Je les ai tous deux gardés comme je garde celui-ci qui est plus farouche que les deux autres. Vois ce château, ou plutôt cette prison, où il s'enferme volontairement pour éviter les complots qu'il redoute » : après la folie désastreuse de

élargissant la perspective, à informer le public des affaires, peu brillantes, du royaume et de l'Europe³⁵ : Mercier brosse ainsi un portrait du roi, tout de perfidie et de ruse, tout en mettant également en valeur les personnalités des deux interlocuteurs, la vieille sentinelle et le courrier venu de Madrid qui est ainsi informé, dans des rôles à l'évidence plus proches des personnages d'*Hamlet* que des confidents classiques français. Ainsi encore la scène 15 (huit pages et demie), qui fait assister à un débat comique (et sérieux) entre le vrai et le faux à propos des reliques dont on sait combien est friand un roi de France chez qui la piété le dispute à la superstition, ou à l'opposé, la scène 45 (dix-sept pages, la plus longue de toutes, d'une tonalité toute différente) où François de Paule, « le saint-homme » tant attendu, dit enfin au roi ses vérités, la vérité.

« L'autre du tigre ³⁶ », visuel et sonore, le décor... de la dissimulation : obscurité et silence

Il fait nuit ; le théâtre représente une vaste solitude, au milieu de laquelle est un château bâti en briques, fraisé de gros crampons de fer à plusieurs branches ; quatre tourelles de fer flanquées aux quatre coins, tout le dehors est environné de fossés entourés de barreaux de fer ; des fanaux aux grilles et au haut du château éclairent ce lieu dans l'éloignement

On aura reconnu à la seule lecture de ces premières didascalies édifiantes Plessis-lès-Tours et ses tourelles de fer, mais le texte qui suit abonde et redonde : canonniers veillant sans cesse, prêts à tirer au premier signal, dix-huit mille chausse-trapes, etc. ; de même à l'intérieur tout accès semble plus que difficile : les portes succèdent aux portes, ainsi, scène 38, à François de Paule qui s'étonne et questionne :

– Que de barrières ! que de gardes ! que de portes avant de parvenir ici ! Sommes-nous enfin dans le lieu où je dois voir le roi ?

Charles VI, l'insigne faiblesse de Charles VII, Louis XI, petit-fils et fils dénaturé des précédents...

35 — Mercier l'Européen dresse un tableau particulièrement affligeant des monarchies du moment : « En Allemagne, un Empereur superstitieux promène lâchement son ineptie de couvents en couvents... en Angleterre Richard vient de faire assassiner ses neveux pour régner à leur place... Ferdinand d'Espagne décèle un esprit usurpateur, rempli de perfidie et qui, d'accord avec les papes, fera valoir ce nom de Catholique qu'on vient de lui donner. Louis XI a reçu le nom de Très Chrétien. Quel chrétien ! quel homme ! Voilà donc ceux qui ont en main le pouvoir : Oh ! qu'ils sont dégradés ou pervers, ces maîtres du monde ! » La critique peut sans doute aucun être actualisée.

36 — C'est ainsi que Hugo désigne sur un brouillon daté de 1830, le lieu de la rencontre projetée entre le Roi et son Dauphin dans une pièce sur la mort de Louis XI, qu'il n'a finalement pas écrite. Cf. Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*, Corti, 1974 (p. 36).

la réponse est

– Oui mon révérend, il n'y a plus que six portes pour arriver jusqu'à la chambre du roi et bien peu de personnes ont la permission de pénétrer si avant.

En apparence, la scène change – le roi sort faire sa ronde, puis on le voit à l'intérieur – mais, qu'elle représente le dehors ou le dedans, elle est toujours une prison (« énorme tas de pierres » aux yeux du « saint-homme », « ce château ou plutôt cette prison » comme annoncé d'emblée). Dans ce royaume de fer le fer est roi : tout le dit depuis les grilles, les barreaux, jusqu'à la guérite ambulante, dans laquelle le roi se risque à grand peine hors de son château. Cette étrange chose, sorte d'ancêtre de la chaise à porteurs ou de *régimobile*, est « percée à jours » mais fermée à clef, le roi s'en extrait, et apparaît « demi-armé, la visière du casque rabattue », de peur d'être reconnu et d'être la cible de quelque attaque, Coictier son médecin est déguisé en guerrier, avec casque et cuirasse.

Prison de fer, fermée sur un espace vide, qu'il s'agisse des corps de garde, des salles du palais, de la chambre du roi, du roi lui-même, dissimulé derrière sa dissimulation même, tout est solitude, dévastation, enfer dans l'enfermement dans une terrible « fillette »³⁷. Et silence³⁸, dans ce noir cachot où le roi, prisonnier de lui-même³⁹, est également plongé.

En effet, les couleurs locales (l'expression, au pluriel, dont Mercier est peut-être l'inventeur en 1784, ainsi que l'a noté Helen Temple Patterson) se résument significativement ici en une seule, dotée de ses lugubres variantes, en l'occurrence le noir, additionné de gris, de sombre, d'obscur, blason aux armes du nocturne. Ce qui règne ici, dans cette perpétuelle nuit d'insomnie et de veille aux aguets, du qui-vive, de l'angoisse, c'est l'humeur noire, la bien nommée mélancolie⁴⁰ bientôt cultivée par Chateaubriand,

37 — Dans la question des célèbres « fillettes » (des chaînes, selon Commynes), Mercier tranche pour des cages. « Sous nos yeux », le roi y fait enfermer, en 1483 donc, le cardinal La Balue, leur introducteur. Le moment choisi est inexact (La Balue, né en 1421, est mort à Ancône en 1491 après avoir été emprisonné de 1469 à 1480 et libéré à la demande du Pape), mais on conviendra qu'il est particulièrement spectaculaire et révélateur.

38 — Les danses et les chants auxquels il est fait allusion sont d'habitude observés de loin, alors qu'on entend sans cesse les gémissements et les plaintes du roi. La liberté de la parole est totalement contrariée, certains mots sont proscrits car la mort est tabou. Il est sans cesse rappelé qu'il faut « parler bas ».

39 — Mercier n'a pas besoin d'imaginer comme Delavigne plus tard un complot ourdi contre le roi, chez lui le roi est en quelque sorte son propre ennemi.

40 — Cf. « Mélancolie », texte écrit vers 1784 à Neuchâtel, qu'H. Temple Patterson publie en appendice 3 (*op. cit.*). Il n'est sans doute pas nécessaire de rappeler que Mercier est un lecteur de Young et ami de Le Tourneur, son traducteur.

Lamartine, Hugo, puis Baudelaire et encore Verlaine dans son « noir sommeil ».

Couleur de la mort, omniprésente. Temps de la mort. Le roi ne veut pas mourir, mais le roi se meurt, le roi est mort !

Le temps, celui de la « dernière heure » *Apocalypse now*

La Mort de Louis XI, roi de France : le titre serait-il une réminiscence de celui choisi par Voltaire « traduisant/adaptant » le *Julius Caesar* shakespearien, alors que la tragédie d'origine ne se termine pas avec l'assassinat de César mais conduit ensuite Brutus à sa ruine et à sa chute ? Peut-être. On aurait toutefois sans doute tort de rapprocher le choix de cette dénomination du souvenir des lois rigides de la tragédie française dont on a souvent dit que les cinq actes qui la scandent ne sont en somme qu'un seul et même acte, le dernier, celui de la fin, agonie d'une « action » réactivée en quelque sorte par l'accélération des ultimes événements. Plus près de nous, dans *Le Roi se meurt*, Ionesco choisit de littéralement minuter la mort de Béranger I^{er}. « Tu vas mourir dans une heure et demie, tu vas mourir à la fin du spectacle. » – lui annonce la reine Marguerite qui ensuite, assistée du médecin, chronomètre en quelque sorte le déroulement du temps imparti qui va diminuant ; ainsi le roi passe progressivement de l'agitation la plus fébrile à une sorte d'immobilisation, moins résignation que libération finale.

Assez curieusement chez Mercier la mort du souverain, annoncée, redoutée, prévue et attendue, cette mort qu'on sent imminente, n'entraîne pas d'accélération. C'est davantage le retardement qui dirige la temporalité de la pièce, c'est l'attente ou la stagnation qui est ici l'essentiel de sa construction, une attente de la mort doublée d'une autre, celle du roi guettant d'une manière répétitive et maladivement fébrile, la venue du « saint-homme ». Ce (saint) François de Paule⁴¹, « guérisseur » qui survient vers la fin, venu de loin, venu d'ailleurs, apparaît bien comme l'annonceur/annoncier de la mort du roi. Il prône et amorce une re-conversion radicale, artisan arrivé *in extremis*, presque trop tard auprès de ce roi-pécheur, « pécheur superstitieux », « pécheur couronné », comme dit si heureusement le texte, en proie à des

41 — Il s'agit bien de Francesco Martotilla, futur saint François de Paule. Cet ascète italien né en 1416 à Paola en Calabre et mort à Plessis-lès-Tours en 1507. Ermite à quatorze ans, fondateur à dix-neuf d'une communauté ascétique de l'ordre des frères minimes prônant un carême perpétuel ; venu en France à la demande de Louis XI, il y est demeuré après sa mort (fondations de couvents dont celui d'Amboise).

visions dignes de celles de Macbeth⁴², pour le libérer. En deux temps.

En effet, l'audace de Mercier lui fait inventer un remarquable moment de temps suspendu et de silence qui se produit entre les scènes 45 et 46, intervalle durant lequel « la scène reste vide » tout le temps que le roi accompagne en chancelant François de Paule qui l'entraîne libérer lui-même les prisonniers arbitrairement et trop longtemps retenus dans ses geôles. Descente aux Enfers, épreuve du néant (mot nouveau – mot-clef chez Mercier), Jour de la colère divine, heure du Jugement... l'énigme scénique demeure, mais elle semble se résoudre en une catabase, avec la remontée vers ce qu'il reste de lumière pour la scène des adieux, des aveux et des remords. On assiste alors à une véritable confession et profession du roi désormais alité, difficilement soutenu, presque couché tel un gisant. Si la scène devient tableau et demeure assez statique, l'urgence apparaît alors, et crée, à l'heure des actes ultimes et testamentaires, une relative grandeur de la fin, à opposer aux mesquineries et ridicules antérieurs. Un avant-goût d'éternité se dessine même peut-être quand le religieux, en prière au chevet du roi défunt, « reste dans cette posture pendant les trois scènes suivantes » (47, 48, 49), présence immobile et silencieuse donc, avant que de se relever, de prononcer une sorte d'ample période, mi méditation mi exorde, puis de « quitte[r] la scène à pas lents, levant les yeux au ciel et jetant un dernier regard sur le corps du roi qui reste seul ».

Si ce n'est que les premières dissensions et ruptures se produisent dans l'entourage immédiat de l'héritier du trône et que la fin, loin de mettre en scène un avènement libérateur, est le tableau de la plus totale dérélliction. Le roi n'est plus qu'un cadavre

42 — « Mille terreurs m'agitent à la fois. Hélas ! je vois revivre toutes les images que j'ai tâché en vain d'effacer ; elles m'environnent de leurs formes hideuses et sanglantes... Dieu ! je crois avoir devant les yeux la première victime que je fis secrètement disparaître, avant de parvenir au trône... mon père est là qui tourmente ma vue ; je le vois me maudissant, se laissant mourir de faim, dans la crainte que je n'eusse mêlé du poison à ses aliments. Il meurt dans la douleur, détestant le jour de ma naissance... (un silence*). Après lui vient mon frère que la jalousie me fit persécuter, et à qui je fis donner la mort : cette mort m'entraîna à faire couler le sang, pour pouvoir jouir en paix de ce premier forfait... Que dis-je en paix ! je me suis bien abusé... Je les vois tous avec des yeux menaçants, se presser auprès du corps de mon frère... Que de victimes illustres s'élèvent de dessus l'échafaud, malgré la hache qui a tranché leurs têtes ! Leurs cheveux hérissés me glacent d'horreur et font dresser les miens. Le duc de Nemours * me rejette le sang que je fis couler sur ses enfants : il me semble moi-même en être couvert. Est-ce que ces terribles images m'accompagneront toujours ? » * On notera ce silence « parlant », encore si rare à la scène, et que la seule évocation du duc de Nemours suffit à faire l'économie de tout un complot. Cf. note 39.

abandonné aux valets « qui s'approchent d'un air indifférent, pour commencer les cérémonies funéraires ».

On aurait [ajoute Mercier dans une note finale] pu tracer ici une dernière scène d'une terrible vérité, mais on l'abandonne à l'imagination : la sépulture d'un monarque haï. Il est des choses que le poète sent, mais que les règles de l'art et les convenances lui défendent de peindre. J'ai regret que le goût timide de mon pays m'ait interdit ce dernier et vigoureux tableau, qu'il m'a fallu sacrifier⁴³.

Pourtant, ce serait faire grande injustice au texte que de le considérer dans une complète ataraxie et totale monochromie. Des mouvements s'organisent, créant une agitation qui voudrait combattre les peurs de la mort et les pièges de la nuit, ou qui, par contraste, les accentue. Une certaine diversité des tons est à l'œuvre autour de la couleur de base, et c'est peut-être là que l'audace – et la réussite de l'auteur – résident. La variété des personnages convoqués (une cinquantaine⁴⁴, dont une trentaine sont dénommés), qui gravitent autour du monarque, en fournit certes assez souvent l'occasion, le plus singulier étant encore le rôle même du roi. En effet Mercier fait alterner dans la figure de Louis XI grandeur et petitesse, terreur et ridicule, et surtout il lui adjoint le plus souvent la compagnie d'un double grotesque – mais éventuellement redoutable lui aussi (« terribles et bouffons tout ensemble » comme l'imagination de Hugo se représente dans la *Préface de Cromwell* le « couple dépareillé » ou la paire exemplaire formée par... Louis XI et son barbier Olivier Le Daim⁴⁵). Ici Mercier s'affirme évidemment dans la liberté des styles, variés et alternés, et instaure un véritable mélange des tons⁴⁶ ou mélange

43 — P. 175 dans l'édition consultée. La note est également citée par H. Temple Patterson, *op. cit.* et suivie de cet ajout, sans autre précision « And elsewhere that but for prevailing French conventions, he would have « étalé dans tout son étendu le néant d'un roi qui a cessé d'être ».

44 — Tout un peuple actif, paysans et paysannes, officiers de chasse, hérauts d'armes, gardes du corps, gardes, sentinelles, envoyés, députés du Parlement, nonce, prélats, moines, chanoines, conseillers, familiers, seigneurs et grands de la Cour, famille royale (deux filles, deux gendres, un fils maintenu dans l'ignorance et à qui on a seulement inculqué la dissimulation : le rôle demeure volontairement assez pâle).

45 — Cf. Helen Temple Patterson, *op. cit.*, p. 110. La même paire aurait sans nul doute admirablement fonctionné dans la pièce que Hugo songe un moment à écrire sur le sujet. Cf. le paragraphe intitulé « La Mort du Roi » par Anne Ubersfeld, qui donne justement à l'étude qu'elle consacre au « théâtre de Hugo de 1830 à 1839 » pour beau titre, *Le Roi et le bouffon*, Corti, 1974 (ici p. 35-36).

46 — Qu'on retrouvera chez Scribe et jusque chez Sardou, auteurs de comédies historiques qui frôlent le drame, comme de drames d'où la comédie n'est pas totalement absente. Cf. *Une Tempête dans un verre d'eau* ou *La Tosca*, où il arrive qu'on rie, *cosa rara* il est vrai, dans *Tosca*, l'opéra de Puccini.

des couleurs⁴⁷ – les deux expressions se trouvent sous sa plume – qui fait plus qu’annoncer le futur « mélange des genres », formule devenue célèbre mais plutôt malheureuse.

Le mélange des tons

Que Mercier le prône en théorie n’a rien de surprenant : dès la Préface à son *Molière*, on trouve, citées par Helen Temple Patterson page 127, puis 135, cette déclaration d’intention à propos du « mélange » puis cette justification :

il s’agit ... d’allier dans une même action le comique et l’attendrissement, le familier et le noble, de fondre plusieurs sentiments en un seul, de les fortifier l’un par l’autre et d’offrir ainsi une image plus réelle de nos passions mélangées et des différentes faces de la vie humaine. [...] C’est ainsi qu’on doit voir l’océan du cœur humain ; la face de la nature n’est pas plus variable.

Mais il est intéressant ici d’en établir la preuve pratique, par la référence qui semble s’imposer, à Molière, justement, mais aussi à Bossuet !

Molière !

Traitement assez inattendu, mais efficace, le comique, à la Molière, est ici très sensible, lié à la *mania* du maniaque, aussi suspicieux qu’Harpagon, aussi maladivement préoccupé de lui-même qu’Argan, et comme lui manipulé par son inflexible médecin⁴⁸, Coictier⁴⁹, le charlatan qui vaut bien les infaillobles Diafoirus et Purgon réunis.

Il faut que j’apporte moi-même votre potion ; il y a deux heures que vous devriez l’avoir prise. Allons, ne faites point l’enfant et que je vous voie l’avaler de bonne grâce. [...] Allons, buvez tout d’un coup, avalez ! avalez !... et point tant de façons – ou je ne me mêle plus de votre santé – et alors vous guérirez comme vous pourrez ! (20)

Avec cependant ici un enjeu qui dépasse de loin celui de la comédie : l’un comme l’autre terrible et bouffon, *Terribles et bouffons tout ensemble*, Mercier, en inventant l’aspect bouffon du

47 — « Quel nouveau développement pour ceux qui connaissent le mélange de couleurs, qui savent ce qui allie dans le même personnage la bassesse d’âme et la grandeur, la férocité et la compassion [...] (*Du Théâtre*, cité par Helen Temple Patterson, p. 135, *op. cit.*).

48 — Qui utilisait un ton sec avec son malade, nous dit l’Histoire.

49 — À qui Mercier donne un rôle plus important qu’à Le Daim ici, sans doute parce qu’il choisit d’insister sur l’état de malade du roi.

terrible monarque fait avant lui (et oserons-nous dire : mieux que lui) ce que Hugo va tenter dans *Cromwell* : un visage réellement double, digne de Shakespeare.

Molière ? sans doute, le style est comparable, mais il est peut-être également comparable à celui de Voltaire, mâtiné de La Fontaine, comme dans le réjouissant parallèle qui se trace entre la scène (11) de la livraison de caisses de gros rats et de chats affamés destinés à une sorte de battue en chambre, « battue, où la troupe des rats, poursuivie par la phalange des chats passera et repassera comme un trait sous les yeux de sa majesté », « chasse singulière que son triste état ne lui permet plus de goûter dans nos terres⁵⁰ », et la scène suivante (12), quand, à la sortie des caisses, correspond l'arrivée des porteurs de reliques ; lesquels se livrent qui plus est entre eux à une véritable surenchère. La bataille de la concurrence fait rage en effet à propos de l'origine, de l'efficacité, de la spécificité prétendue des reliques (une pour chacun des membres malades – or ils le sont quasiment tous !), objets de tractations cocasses autant que grinçantes. La scène est voltairienne où s'affrontent, en « vérité » et par permission spéciale du Pape, une « petite goutte de la Sainte Ampoule de Reims » et le don, tout empreint de doute, que fait le Sultan⁵¹ des reliques qui sont en sa possession (et conservées dans leurs reliquaires, qui plus est !), sans vouloir en tout cas se prononcer sur la garantie assurée de leur efficacité.

Voltaire encore et même presque ubuesque avant la lettre dans son exagération, l'idée de l'édit instituant trois prières quotidiennes, processions⁵², sonnerie de toutes les cloches, trois cents messes, etc., ou les mesures prises contre « le vent de nord » qui fait frissonner le roi, pris, selon son médecin, en vérité, de « la fièvre de crainte ».

50 — Aux dires d'Olivier Sallart, lieutenant général des Chasses. La chasse était la grande passion de Louis XI. Cf. l'article de Bertrand Schnerb, « Louis XI, roi chasseur », dans ce même volume.

51 — Posséderait-il, tel Orosmane dans *Zaïre*, une supériorité intellectuelle et morale ? Sa sagesse ici n'est que relative car le croyant en la « vraie foi » est aussi persuadé que son contradicteur de la véracité de sa croyance et n'est pas vraiment plus tolérant que lui. (« ... les reliques de mon maître seront pour d'autres moins difficiles : copies ou originaux, rien de tout cela ne guérit. On a seulement voulu vous complaire ; excepté la tombe de Mahomet, il n'y a point de miracle à espérer sur la terre », propos de l'envoyé du sultan).

52 — Le roi exige des « processions par tout [son] royaume, pour obtenir la cessation de ce maudit vent de nord » et veut « faire expédier un courrier à Paris, afin que tous les corps et communautés aillent en cérémonie à Saint-Denis, y intercéder le patron de la France contre cette bise qui [le] désole et nuit à [sa] guérison » (scène 10). Ou encore à la scène 15 quand le roi institue en réparation pour avoir reçu en audience un infidèle, « une prière à la sainte Vierge, qu'on dira le matin, à midi et le soir : on l'appellera l'Angelus [...] ».

Pourtant, de même qu'Ubu, fantoche, baudruche, mais baudruche increvable, dans sa toute puissance imbécile, peut être encore plus effrayant et redoutable⁵³ que grotesque, de même ce roi tremblant qui survit plus qu'il ne vit, déjà mort à lui-même, a pouvoir de vie et de mort sur tous et tout et possède de quoi faire trembler : Louis le terrorisé est encore Louis le Terrible. D'où l'intérêt d'une sorte de stratégie de l'alternance dans l'ensemble et de la double tonalité de bon nombre d'éléments. Par exemple la suite donnée à certaine scène paysanne plutôt bon enfant, quand le souverain tente d'appeler à la délation en la subornant une vieille paysanne (scène 9, souvenir de la scène du pauvre, dans *Dom Juan* ?) ou quand à la question posée – Dites nous un peu, messieurs, comment se porte le Roi ? fait suite un échange en trio qui rappelle Molière (Tristan L'Hermitte – Bien la mère. Le roi – Très bien portant. Coictier – Le mieux du monde), lui-même suivi (10) d'ordres scandaleux et impitoyables : redoubler les espions et faire « mettre à la question ceux qui ont dit qu'[il] allai[t] mourir ». Autres exemples encore (30) le retournement du sort des cardinaux qui les conduit brutalement du triomphe à la défaite : cruauté cocasse⁵⁴, ou quand, dans une scène (34) parallèle mais inversée – autre ton et autre portée – il y a, c'est rare, « échec au roi ! ». Mercier y montre des envoyés suisses⁵⁵ parvenus au terme de leur ambassade où ils ont été mal reçus et tenus à distance – la réticence haineuse du roi envers ces « républicains » est sensible – qui repartent, graves et sereins, échangeant des commentaires lucides et significatifs (un souvenir du serment historique du Rütli affleure presque ; encore à venir, le *Wilhelm Tell* de Schiller (un « sujet » historique, un argument dramatique aux yeux de Mercier⁵⁶ n'est décidément pas loin), forts de la conscience de leur pleine et avantageuse supériorité politique et morale⁵⁷.

53 — *Ubu-Roi*, plus que centenaire maintenant, n'a rien perdu de son caractère dérangeant, voire outrageant (outrage au public, outrage au théâtre), et la pièce n'est représentée qu'assez rarement.

54 — « Holà, Capitaine des gardes ! Qu'on mette ces traîtres dans les deux cages de fer dont ils m'ont donné l'idée et fourni le modèle, et nous verrons ensuite ce que j'ordonnerai de leur sort ! »

55 — Il a de Neuchâtel, lieu de son « exil », et de ses habitants une connaissance personnelle toute favorable.

56 — Qui en parle à trois reprises dans son œuvre cf. H. Hofer, *op. cit.*, p. 95-96.

57 — Les Suisses entre eux : « Voilà donc ce que c'est qu'un roi, je n'ai vu que son manteau/Comme il est gardé !/Comme il a l'air d'avoir peur !/Comme tout le monde tremble sous lui !/Ils ont tous l'air d'être ses esclaves/ Oh ! que je serais donc fâché d'habiter un pays comme celui-ci ! [...] Nous avons bien fait de nous délivrer et de nous gouverner nous-mêmes. Quelle différence de notre peuple à celui que nous voyons/ Versons jusqu'à la dernière goutte de notre sang pour la liberté ; c'est ici qu'on apprend à la chérir/Je regarde ce pays pour la dernière fois, et certes je m'en souviendrai/Nous en parlerons à nos enfants (ils se prennent par la main) Amis, c'est ici surtout que nous

Bossuet ?

Mais le mélange des tons se lit de façon encore beaucoup plus intéressante dans la structure même de la pièce et son déroulement d'ensemble, dans la modification qui intervient entre la première (41, nous abordons alors les dix dernières scènes) et la seconde (45) rencontre du roi et du saint. La première est encore entachée de comique : dans son erreur persistante, dans son obstination et ses marchandages Louis XI est un temps, longtemps encore presque drôle, témoin encore ce tardif aveu : « j'ai espérance que Dieu me vienne en aide car par aventure je ne suis pas si malade que vous pensez »⁵⁸. Ainsi, le « Turc » et sa galère trouvent ici leur équivalent dans la répétition forcenée du désir de « guérir » ou de la demande obsessionnelle du « miracle » à obtenir du saint homme : « Faites un quart de miracle seulement » (41), on appréciera la trouvaille ; de même que ce souvenir de *Richard III*, quand le roi, provisoirement laissé dans la terreur par le visiteur qui semble l'avoir abandonné, gémit – ou bien s'écrie ? – « Je donnerais la moitié de mon royaume pour me sentir un peu mieux ». La grandeur de la folie d'une impossible reconquête du monde, telle que Shakespeare l'exprime dans une formule inoubliable, et *stricto sensu* inimitable, fait place ici à un amour de soi aussi absolu qu'inextinguible, aussi inextinguible que désespéré, et désespérément drôle, celui dont Béranger I^{er} dans *Le Roi se meurt* plus tard devra lui aussi être libéré et se libérer.

devons sentir le prix de notre bonheur, et le fruit de notre bravoure ». – Un officier : « Sortez messieurs ; on ne parle pas si haut ici ; on ne s'y rassemble point en groupe ».

58 — Ou certains des propos tenus par le roi dans la discussion qu'il a avec François de Paule sur l'absolution : « J'ai toujours compté sur un bon *peccavi*./ – Pêcheur superstitieux – et non moins barbare ! qui a pu vous inspirer des idées aussi fausses, aussi injurieuses à la Divinité ? Vous n'avez point tremblé de l'offenser, imaginant sans doute pouvoir la désarmer un jour par de vaines démonstrations. C'est là le comble de l'aveuglement ! prince infortuné, dans quel abyme êtes-vous tombé ?/ – Mais avec la confession, ne puis-je pas toujours compter sur l'absolution ? Il n'y a point de prêtre qui me la refuse, qui puisse même me la refuser. Or je vous préviens que je suis déjà absous de la plus grande partie de mes fautes./ – Quel homme ose absoudre ?... C'est à Dieu seul de pardonner, et tous les crimes sont vivants devant ses regards./ – L'absolution n'est-elle pas l'affaire du confesseur ? Il répond de tout : ne suis-je pas délié, quand il a une fois prononcé *l'absolvo te* !/ – Qu'entends-je ! O Roi, si vous persistez dans cette erreur funeste, tremblez ! Non vous n'êtes point absous, et votre cœur dément lui-même le signe de la réconciliation, que vous croyez avoir reçu. Vous êtes-vous repenti profondément ? Avez-vous réparé une partie de vos crimes ? Avez-vous senti renaître la paix dans votre âme ? Êtes-vous tranquille avec vous-même ? Pouvez-vous lever vos regards avec confiance vers le tribunal de Dieu qui vous juge ? Aucun trouble n'empoisonne-t-il votre vie ?... Non, vos péchés ne vous sont pas remis, le souvenir de vos forfaits vous poursuit encore ; et c'est une preuve que, loin d'être effacés, ils s'élèvent contre vous. Rien n'est encore expié, et vous ne pouvez sauver votre âme de l'examen rigoureux qu'elle va subir, qu'en faisant autant de bien que vous avez fait de mal. Trois mots prononcés par un prêtre complaisant, ne justifieront jamais un cœur coupable. »

Encore s'agit-il ici « réellement » de la maladie, des troubles physiques de la vieillesse, qui scandent ici la fin, l'angoisse devant la mort, les affres de l'agonie – remarquablement traitée –, et à ce titre, comme pour Béranger, il est de toute manière question d'autre chose que de ne faire que rire à la comédie. C'est l'heure, elle est grave.

La seconde rencontre, elle, est infiniment plus spirituelle : avec le changement de personnel théâtral une autre scène s'installe progressivement sur la scène : le roi va perdant ce qui lui restait de pouvoir et d'assurance tandis que la parole de François de Paule va gagnant en autorité, spirituelle, et politique. Voici en effet que la grandeur de l'interlocuteur du roi s'impose à lui et entraîne une évolution sensible : la guérison, possible, de l'âme va prendre le pas sur la guérison, impossible, du corps, un peu comme si le Commandeur⁵⁹ convertissait vraiment Don Juan et avait finalement raison de lui. Mercier se souvient encore de Molière, celui des phrases graves du *Dom Juan*, et certainement également de Bossuet, « tonnant devant Louis XIV à Versailles », comme il aime à l'imaginer⁶⁰.

Roi, il n'est plus temps de feindre, ni de dissimuler ; l'heure est venue qu'il faut oublier cette majesté fragile, cette autorité que les hommes vous ont confiée pour régner sur eux. Votre corps épuisé va tomber en poussière ; ne vous en occupez plus, car ses douleurs vont finir avec la dissolution. Mais les douleurs de l'âme ont une autre durée, ne vous y trompez pas : votre âme ne périra point ; et soulevée contre vous, elle peut faire votre supplice éternel... Je viens vous aider comme mon frère à franchir ce redoutable passage qui décidera votre sort à venir. C'est la charité, le premier devoir de l'homme, qui m'impose de vous parler ainsi ; mais savez-vous ce qui vous oppresse ? Ce qui vous empêche de respirer et de souffrir vos maux patiemment ? C'est le poids des iniquités qui pèsent sur une âme où le remords n'est pas encore éteint. Ce remords vengeur et salutaire est le dernier cri de la conscience, ce juge

59 — Ou le Spectre, ou, dans son langage du dernier acte, Elvire.

60 — Cf. « ... mais, quand Bossuet tonnoit à Versailles devant Louis XIV avec ces paroles : *Les Royaumes meurent, Sire, comme les rois ;...* in « La ville de Paris en relief (monument qui se voit au Palais-Égalité) » (alias Palais-Royal), texte en appendice à l'étude d'Helen Temple Patterson, *op. cit.*, ici p. 302. Elle signale cette citation comme étant « one of Mercier's favourite quotation, recurring several times in the *Tableau de Paris* and elsewhere ». L'image est globale : à Versailles, mais dès 1662 au Louvre (où Bossuet prononce le premier de ses très grands sermons de Carême, devant le (jeune) roi à qui il ose parler des « devoirs des rois »), ou encore à Saint-Germain ou Saint-Denis pour certaines de ses oraisons funèbres ; les plus célèbres, celle d'Henriette-Marie de France, reine de la Grand' Bretagne, et celle de sa fille, Madame, Henriette-Anne d'Angleterre, duchesse d'Orléans, datent de 1669 et 1670. La carrière de prédicateur de Bossuet (1627-1704) devant la Cour dure une dizaine d'années.

incorruptible qui s'élève contre nous, et nous punit jusque sur le trône : c'est le dernier avertissement que le ciel vous envoie [...] ; humiliez-vous ; le diadème ne sauve point des profonds remords ; heureux encore de les sentir ! Rentrez dans ce cœur rempli de forfaits, pour en découvrir la source et y placer le repentir, premier gage de la réparation inévitable que vous devez aux hommes. Le venin du crime a ulcéré l'intérieur de votre âme ; abjurez le crime, faites-en l'aveu éclatant, sans lequel son souvenir deviendra ineffaçable et déposera contre vous dans l'éternité. Examinez votre vie, exposez-la tout entière à l'œil de Dieu qui en sonde les plus secrets replis ; prévenez les jugements ; que la voix du repentir sollicite sa clémence ; Roi malheureux ! vous n'avez plus qu'un instant pour éteindre la foudre [...].

Vous avez méprisé les lois ; vous les avez outragées. Aviez-vous le droit d'immoler à de simples alarmes, la justice, l'humanité ? Étiez-vous donc le Dieu de la terre et des hommes, pour leur imposer ce joug arbitraire et pesant ? Les hommes vous avaient-ils dit : « Tu nous emprisonneras selon ta volonté, tu nous égorgeras, tu érigeras en lois sacrées tes moindres fantaisies, tu nous écraseras comme l'insecte, dès que ton orgueil sera blessé ». Roi qui allez bientôt disparaître, votre propre frayeur vous accuse et vous révèle l'absurdité de ces criminelles prétentions. Il n'est plus temps de se livrer aux mensonges, voici le jour de la vérité. [...]

Mais l'éloquence sacrée, dont le ton et l'ampleur sont si bien retrouvés ici, n'est pas tout ; à cette heure du « Jugement des rois⁶¹ », il apparaît que la dimension spirituelle de la conversion s'enrichit d'une autre encore. Coupable devant Dieu, voici ce roi déclaré coupable devant l'humanité. Faisant suite à la condamnation vient l'exhortation qui place la grande scène 45, décidément

61 — Selon Hans Hofer, Mercier devait (une dizaine d'années plus tard) beaucoup apprécier *Le Jugement dernier des rois* de P. Sylvain Maréchal. Cette prophétie en un acte et en prose, créée le 18 octobre 1793 (« jouée sur le Théâtre de la République au mois de vendémiaire et jours suivants », et « publiée l'an second de la RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, une et indivisible – à Paris, de l'Imp. de C.F. Patris » a connu un très grand succès populaire à Paris et dans toute la France : plus de cent mille spectateurs selon les estimations de Daniel Hamiche (*Le Théâtre et la Révolution – la lutte des classes au théâtre en 1789 et 1793*, Paris, 1973, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, n°801). Mêlée au sérieux du propos, la drôlerie y règne : une dizaine de sans-culottes débarquent de force, sur une « île à moitié volcanisée », toutes les têtes couronnées d'Europe (parmi lesquelles, évidemment, manque... le souverain français mais auxquelles ajouter le Pape), et il faut donner au vieillard, un banni politique, qui y vit abandonné depuis vingt ans, et qui ignore tout du cours des événements, les explications nécessaires et la signification de mots nouveaux comme « guillotiner » ou « sans-culotte ». On y observe, outre leurs inévitables chamailleries politiques, comment les rois se disputent un quignon de pain, puis le tonneau de biscuits de mer qui leur a été laissé comme unique et bien précieuse provision pour survivre – l'éruption finale du volcan mettra un terme à tout cela. On y entend le roi d'Espagne s'adresser au Pape pour lui demander « Ah ! Saint Père, un petit miracle ! »... mais la réponse est que « Le temps en est passé ».

de belle facture, à la hauteur de la leçon de sciences morales et politiques que la pièce entend exprimer, dans ce théâtre qui sans vouloir prêcher ni « donner de leçon » justement, philosophe à sa façon et recommande, pour donner sens et prix à la vie, de choisir, plutôt que le vice, la vertu.

Pécheur couronné, qui avez vécu dans l'erreur et l'ignorance, je frémis sur vous ! hâtez-vous de sortir de la fange de ces idées absurdes. Nul mortel n'a le pouvoir d'effacer les taches dont votre âme est souillée : elles ne peuvent échapper à l'Éternel.

– J'en frémis. Comment échapper à ce juge suprême, je me sens bien petit devant lui... Hélas ! je me sens mourir ; je souffre d'avance un supplice qui m'était encore inconnu... Ah, que dois-je faire ?

– Supprimer les impôts écrasants, qui foulent vos malheureux peuples, révoquer les lois injustes, dictées par des hommes avides ; faire sortir de prison tous ces infortunés enlevés par des ordres arbitraires.

L'Histoire et la chose politique

Avec la réponse de François de Paule, s'amorce l'essentiel d'un programme que la fin de la pièce va permettre d'esquisser. Dans l'urgence désormais, les dernières volontés du roi instituent par un « édit réparateur », les premiers actes d'un changement politique de grande ampleur.

Mais la chose politique trouve en fait toute sa place dans le déroulement même de la pièce. Lisible dans les arcanes et les chicanes du décor, présente dès le début, en sourdine, elle apparaît autant dans les chuchotements des commentaires que dans la mise au jour critique des conflits d'influences, des marchandages⁶² éhontés et des hypocrisies (celles de prélats véreux en particulier, opposés à des parlementaires donnés comme honnêtes et courageux, par exemple. On sait que le Parlement de son temps représentait aux yeux de l'auteur du *Tableau de Paris*⁶³ le dernier rempart, le « seul défenseur de la liberté publique »). D'une manière générale, la pièce abonde en considérations directes sur le malheur des peuples, les devoirs des souverains, les hypocrisies de la Cour. Elles nourrissent l'œuvre entière et dépassent le débat

62 — Abolition, réclamée par la Papauté, contre reliques et indulgences, de la Pragmatique sanction de Bourges (qui depuis 1438 sous Charles VII, permet au roi et aux grands feudataires d'intervenir dans la nomination des abbés et des évêques : l'historien y voit la première manifestation du gallicanisme ; remplacée par le Concordat de Bologne en 1516).

63 — Cf. « Le Parlement » et « Parlementaires », in *Tableau de Paris*, FM/La Découverte, Paris, 1979, p. 341-349.

entre pouvoir temporel et pouvoir spirituel qu'elles réactualisent. Dans les propos sur la tyrannie, la cruauté, opposées à la justice et à l'humanité, il n'est pas difficile de lire l'esprit et d'entendre les accents pré-révolutionnaires de Mercier, annonçant des forces et des exigences nouvelles, s'élevant contre l'arbitraire, en particulier les emprisonnements⁶⁴.

Si Louis Sébastien Mercier ne cherche pas la fidélité totale à la lettre de l'Histoire⁶⁵, il l'établit néanmoins ou au moins en esprit, en utilisant des images fortes ou en brossant des portraits contrastés, telle l'opposition entre mauvais roi (ce souverain régnant par l'arbitraire⁶⁶ et la crainte) et bon roi⁶⁷ (à l'image d'un Henri IV à venir, ou du futur Louis XII – qui devait lui succéder effectivement après le court règne de Charles VIII). En auteur dramatique confirmé, plutôt qu'un discours rhétorique, il utilise la prolepse et fait tenir (scène 21) au duc d'Orléans devant le Dauphin un discours qui le révèle parfaitement apte à régner et surtout digne⁶⁸ de le faire, l'un des rares souverains porteurs du « bonheur de l'humanité ».

[...] si j'avais été destiné à porter la couronne, au lieu de m'enfermer dans une tour inaccessible, j'aurais aimé à me montrer sans gardes : j'aurais écouté avec amour tous mes sujets ; l'exercice de la justice eût été ma plus chère occupation : je me serais fait le père

64 — « Bastille : prison d'État : c'est assez la qualifier » telle est l'entrée « Bastille » dans le *Tableau de Paris*, édit. citée, p. 77. Mercier fait bel et bien de La Bastille le décor du dernier acte de sa *Destruction de la Ligue ou La Réduction de Paris* (1782).

65 — Dont il détient en outre moins d'éléments qu'on n'en possède et exploite ultérieurement. Pour Mercier par exemple, c'est-à-dire avant Quicherat, avant la publication et l'étude des minutes des deux procès, la figure de Jeanne d'Arc, qui apparaît dans le texte, ne peut que demeurer allusive (« et le lâche eut l'ingratitude de ne pas sauver cette brave héroïne de l'affreux supplice des flammes »). Pourtant, en 1801, préfaçant la traduction de *Die Jungfrau von Orléans* de Schiller, il peut écrire : « [...] cette fille extraordinaire [...] si elle eût vécu de nos jours, fidèle à la cause et au cri du peuple entier, aurait marché avec nous à la prise de la Bastille ». Certes l'arrivée de la Révolution française peut inspirer Mercier, mais cet esprit curieux n'aurait-il pas eu connaissance des *Notice et extraits de la bibliothèque du roi* parus entre-temps (en 1791) de Clément de L'Averdy, le premier à enquêter sérieusement sur documents originaux ? Cf. mon entrée « Jeanne d'Arc », p. 1023-1055, dans le *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de Pierre Brunel, Éditions du Rocher, 2002.

66 — Ne serait-ce que le fait d'un égoïsme borné autant que néfaste : témoin, entre autres, l'exclusivité de la Chasse, maintenue sans aucune dérogation qui aurait pourtant son utilité puisque ce grand chasseur qu'est le roi ne chasse plus et que le gibier, surabondant, ravage les récoltes.

67 — Habile portrait du bon roi qu'il aurait lui-même été s'il avait été appelé à régner, et que de fait il est devenu, sous le nom de Louis XII, successeur de Charles VIII, fils de Louis XI.

68 — Alors que le mauvais roi retarde le moment de recevoir et d'entretenir le dauphin, puis le renvoie ; il ne le rappellera qu'à l'article de la mort, pour lui confier le pouvoir... et ses remords pour l'avoir si mal exercé.

du peuple... Voilà tout ce qu'un roi de France, après le lot qu'il a reçu de la Providence, eût pu faire de mieux ; car quel degré de puissance peut-il désirer encore ? De nouvelles augmentations de pouvoir sont des rêves funestes et nuisibles...

« Père du peuple »... l'originalité de Mercier tient peut-être moins dans une formule que l'on a vu dévoyer ailleurs et plus tard, que dans le choix qu'il fait de marquer la pièce par une sorte d'inversion : solitude et dérélition du mauvais roi, sollicitude et proximité du bon roi dont l'auteur, orateur public des opprimés⁶⁹ (r)établit en somme la légitimité, en rapprochant avec insistance les deux éléments essentiels que sont le roi et le peuple, comme on peut déjà l'observer dans ce passage de *L'An 2440*...⁷⁰ où, dans Paris, cité du futur, le promeneur et témoin voit annoncée la représentation du lendemain⁷¹ :

La tragédie de Cromwell, ou La mort de Charles premier ; on me dit que jamais la cause des rois et celle des peuples n'avaient été présentées avec cette force, cette éloquence et cette vérité. C'était un vengeur, un héros digne du sceptre qu'il avait fait tomber d'une main perfide et criminelle envers l'état ; et les rois, dont le cœur est disposé à quelque injustice n'avaient pu jamais lire ce drame sans que la pâleur ne vînt blanchir leur front orgueilleux.

Un *Cromwell*, annoncé « en 2440 », comme la réussite exemplaire d'une création dramatique, Mercier rêve, et le lecteur avec lui croit rêver... Un *Cromwell*, mais quel est l'enjeu ?

Pour un théâtre historique, national, populaire genre(s), buts, public (peuple) ?

Dans ses édits théoriques comme sur la scène du *drame*, sans doute, et en accord avec l'esprit du temps, assurément, ainsi qu'on peut le lire dès les premières lignes de l'*Essai sur l'art dramatique*,

il s'agit de rendre ce tableau (le spectacle) utile, c'est-à-dire de le mettre à la portée du plus grand nombre, afin que l'image

69 — Martine de Rougemont rappelle que, dans la dernière décennie de l'Ancien Régime, Mercier pour son « drame [terme général] plus populaire que celui qu'admettaient, tant bien que mal, les Comédiens Français », est joué davantage au Théâtre Italien, in *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Slatkine reprints, Genève, 1996.

70 — *L'An 2440 ou un rêve s'il en fut jamais*, Bibliothèque des utopies, France Adel, 1977.

71 — Le jour même il assiste à une représentation mettant en scène l'histoire de Calas, autre « nouveauté » ; quant au succès de *La Partie de chasse de Henri IV* de Collé, il ne s'est pas démenti, à presque sept cents ans de distance...

qu'il présentera serve à relier entre eux les hommes par le sentiment de la compassion et de la pitié.

Pour Mercier la vérité et l'utilité du théâtre sont évidentes dès lors qu'il est possible de tirer une « leçon », morale et politique d'une « pièce à idées » comme on dira bien plus tard, davantage toutefois par l'émotion suscitée et par l'explication que par la démonstration d'un quelconque *Lehrstück*. Il n'est que d'évoquer le *Nathan der Weise* de Lessing pour savoir qu'une telle œuvre, en l'occurrence un tel chef-d'œuvre, existe ; ou certains drames historiques de Schiller⁷².

Toutefois, quand on voit Mercier poursuivre dans une note au chapitre IX (« Distinction du drame d'avec la comédie ») :

On n'a mis sur la scène jusqu'à présent que les hommes que l'on voit sur celle du monde ; il reste à y mettre ceux qui vivent dans l'obscurité⁷³. Les premiers n'ont guère que des vices et des ridicules, et c'est pour cela qu'on les a choisis ; les seconds ont des vertus ; c'est pour cela peut-être que certaines gens ne voudraient pas qu'ils sortissent des ténèbres.

on entrevoit les limites du *drame* contemporain ou de société ainsi proposé dans sa portée morale, dans un but de perfectionnement de l'homme, à tout le moins à l'époque de ses premières réflexions sur le théâtre. En revanche, dans ses pièces historiques où l'interrogation politique, philosophique, métaphysique même, excède la réponse, Mercier les dépasse d'emblée assez largement. Sur la scène d'un théâtre qui n'est pas de pure – impure – distraction, un théâtre où on représente l'histoire des hommes, Mercier est-il vraiment tellement davantage moralisateur – moraliste plutôt – que ses prédécesseurs ou successeurs, depuis les Grecs jusqu'à Shaw ou Brecht en passant par Schiller et, évidemment, par le modèle colossal que demeure pour lui Shakespeare ?

Il a ce désir de l'histoire, déjà entrevu par Voltaire, plus et surtout, il ressent, lui, la nécessité de mettre en scène ce peuple « qui n'a pas d'histoire⁷⁴ ». Voilà une nouveauté considérable

72 — Autant d'œuvres assez rarement représentées néanmoins, du moins en France, encore que l'opéra qui emprunte au XIX^e siècle si souvent ses sujets à Schiller remédie – à sa façon – à cet état de choses. Mais le mélange des tons y disparaît doublement...

73 — Cf. *Diderot et le théâtre – le drame*, Agora, Les classiques, Pocket, 1995 (dossier Mercier, p. 314, note 1).

74 — C'est précisément un siècle plus tard la formule (et encore l'ambition) des Goncourt dans leur préface à *Germinie Lacerteux*, roman porté ensuite à la scène par le seul Edmond, dans des tableaux « à la Shakespeare ». On se rappelle l'effet considérable sur le public français des tentatives naturalistes donnant la parole au peuple, ou tout au moins le mettant en scène ; cf. *La Puissance des ténèbres* de Tolstoï ou *Les Tisserands* de Gerhard Hauptmann, montés par Antoine au Théâtre Libre respectivement en 1888 et 1893.

dans le choix du sujet et dans le traitement qu'il entraîne même dans cette pièce dont le monarque demeure le centre. Une telle nouveauté pourrait paraître ressembler à celle bientôt revendiquée par Hugo. Pourtant dans *Cromwell* (acte V, dit « Les ouvriers »), ce dernier ne fait du peuple guère plus qu'un spectateur de l'Histoire, elle-même alors réduite au montage puis au spectacle d'une parade – ou parodie plutôt. Témoin anonyme, la foule assiste à un défilé dont l'auteur orchestre la voix collective, une voix qui n'est que celle du commentaire⁷⁵.

Chez Mercier, « comme chez Shakespeare » aimerait-on à dire, (et la chose est plus nette dans d'autres pièces historiques, comme *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux*), on commence à percevoir distinctement les voix distinctes, précisément, du peuple et du roi ainsi que celles de tous les intermédiaires, les voix possibles d'une histoire « nationale, c'est-à-dire populaire »⁷⁶, bien différentes toutefois de celle(s) du mélodrame dont l'arrivée est imminente, comme le triomphe, assuré auprès de tous les publics, le « populaire » certes au premier chef.

Sur la scène française, le peuple⁷⁷, pourtant bientôt acteur direct de l'Histoire, de son histoire, ne devait finalement pas la trouver, ni dans le drame romantique, certainement pas du côté du néo-classicisme à la Ponsard ou Delavigne, encore moins dans la « pièce à la française », gloire de la scène... européenne et mondiale des décennies à venir ensuite. Tout au plus ce peuple est-il représenté, plutôt que présent, dans un mélodrame auquel il a manqué... un Shakespeare ou un Michelet dramaturge qui a fait du Peuple un Sujet, ou le Büchner de *Woyzeck*. Pourtant, si le mélodrame s'apprête à jouer, lui, le pittoresque, l'effet – et la morale, celle de l'endoctrinement ou celle de la résignation consolatrice, Mercier n'a évidemment rien d'un Pixérécourt, et les réflexions lucides et même subversives qu'il ouvre sur la pensée et l'action, sur la condition humaine, sociale et métaphysique, et sa fragilité promise à la mort, au néant, sont universelles ; et en

75 — Scène I, certes, les « ouvriers », compagnons charpentiers et tapissiers commentent leur travail, mais à la scène XI la foule présente ne s'exprime que par des « voix dans la foule », sinon seuls les quatre fous de *Cromwell* ont un nom ! et un langage propre mais ce n'est que celui d'un carnaval autorisé et il faut qu'ils se retrouvent entre eux pour pouvoir se démasquer en démasquant le Protecteur (Acte III Les Fous ; cf. ce propos de Gramadoch adressé à Elespuru et à ses camarades : « Mal dit, Elespuru./Nous sommes ses bouffons : mais il est notre fou./ Il nous croit ses jouets ; pauvre homme ! il est le nôtre. »).

76 — Dédution empruntée à Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 140.

77 — Cf. l'analyse de Pierre Frantz intitulée « L'usage du peuple », déjà citée : Le jugement critique en France « dont le souterrain travail dans la société et dans la littérature est dénoncé par Pierre Bourdieu » y est montré comme foncièrement ennemi du « vulgaire ». Pourrait-ce être une explication de cette absence ?

même temps marquées du sceau de sa sensibilité personnelle. La vie comme un entracte, telle n'est pas la « leçon » habituelle à tirer du mélodrame ! la même chose vaut pour le style de Mercier. Le mélodrame, lui, n'en a pas.

La langue d'un tel théâtre

On a pu se faire au passage, au fil des citations, une idée des qualités et de la variété qui la caractérisent. « Basse » au goût de La Harpe (farce, le côté moliéresque ?) « fatras déclamatoire » pour Gaiffe⁷⁸ (le côté Bossuet ?) ? En aucun cas cette langue ne présente les défauts du temps, en particulier ce « style haletant » tel que défini par Auguste Brun, cité par Martine de Rougemont qu'on peut trouver chez Diderot et chez le Beaumarchais des drames dits bourgeois. Avant Stendhal et après Shakespeare, Mercier fait la preuve par la prose, une prose assez neuve et audacieuse, nullement guindée, en tout cas parfaitement éloignée d'un style néo-classique périmé⁷⁹. Faut-il rappeler que *Charles IX ou l'École des rois* est bien une tragédie en vers, et en donner, à titre d'exemple, les premiers de l'Acte V : (c'est le roi de Navarre, seul en scène, qui parle :

Quel signal effrayant tout à coup me réveille ?
De sinistres clameurs ont frappé mon oreille ;
Et de l'airain sur tout les lugubres accens
D'une subite horreur ont glacé tous mes sens
J'entends encor des cris. Ah ! mon ami peut-être
Succombe en ce moment sous le glaive d'un traître !
De ses persécuteurs l'implacable courroux
Peut en ce moment/L'Hôpital, est-ce vous ?

ou encore les tout derniers (V, 4) (dans la bouche de Charles IX, épouvanté par de sanglantes visions et reconnaissant son crime)

78 — Deux noms célèbres parmi les commentateurs de Mercier. F. Gaiffe est l'auteur du *Drame en France au XVIII^e siècle*, 1910.

79 — Mais on connaît l'attachement durable des lettrés et du public français à l'alexandrin. Il explique encore le « miracle », plutôt le mirage du succès d'Edmond Rostand en 1897 avec *Cyrano de Bergerac* alors que pour Stendhal, aux yeux et oreilles de qui « les vers italiens et anglais peuvent tout dire, le vers alexandrin [qu'il qualifie aussi de « cache-sottise »] seul, fait pour une cour dédaigneuse en a tous les ridicules ». Dans *Racine et Shakespeare* la citation qu'il fait de la *Mort de Henri IV* (Acte 4,1) de Legouvé (1806) donne largement raison à la prose de Mercier, vingt ans plus tôt : « ... ne pouvant reproduire le plus beau mot de ce roi patriote : « Je voudrais que le plus pauvre paysan de mon royaume pût avoir au moins la poule au pot le dimanche. Ce mot vraiment français eût fourni une scène touchante au plus mince élève de Shakespeare. La tragédie *racinienne* dit bien plus noblement : « Je veux enfin qu'au jour marqué pour le repos,/L'hôte laborieux des modestes hameaux/Sur sa table moins humble ait, par ma bienfaisance,/Quelques-uns de ces mets réservés à l'aisance ».

J'ai trahi la patrie et l'honneur et les lois
Le ciel, en me frappant, donne un exemple aux rois⁸⁰.

On a pu voir dans la tonalité du sermon une tentative pour ressusciter Bossuet et sa voix de la conscience, on peut aussi bien penser au style des futurs révolutionnaires, « successeurs » et lointains « élèves » souvent et pour une large part du grand prédicateur. Dans son discours, Mercier est en somme déjà « républicain⁸¹ ». Sous sa plume novatrice, l'hommage du prosateur à la prose

sa marche est libre ; il n'appartient qu'à nous de lui imprimer un caractère plus vivant. Les prosateurs sont nos vrais poètes ; qu'ils osent et la langue prendra des accens tout nouveaux (*Néologie*)...

et, plus tard, celui du « républicain » aux « mâles expressions de la *langue républicaine* », susceptibles de « faire pâlir à jamais la langue monarchique »⁸².

Et il ne faudrait pas négliger cette veine ou verve comique, cette audace plaisante qui enrichit le meilleur de sa pièce historique, un peu comme – et même si la comparaison est risquée, je la tenterais assez volontiers – un peu comme chez Jean Anouilh dont les meilleures pièces pourraient bien se trouver parmi celles qui s'intéressent à l'Histoire maquillée en comédie cruelle, ou plutôt révélée par elle : *Becket ou l'honneur de Dieu* ou sa belle *Alouette* qui doit beaucoup à G./B. Shaw et à sa *Saint Joan* mais sans doute aussi à Carl Dreyer.

Certes, Mercier n'a sans doute pas écrit « la » pièce qu'il voulait. Plus que la faiblesse de son style, trop souvent et trop facilement incriminée – mais justement *La Mort de Louis XI, roi de France* devrait lui épargner un tel reproche – la timidité du public contemporain,

80 — À Paris, chez J. Garrigan Imprimeur-libraire MDCCXCIII. La pièce a été créée le 3 novembre 1792 au Théâtre de la République.

81 — Qui pour l'heure, en 1770/2440, ne semble pas souhaiter ni envisager déjà la République (à quelques années de là Mercier, député de la Seine-et-Oise à la Convention n'a pas voté la mort du roi). Dans *L'An 2440*... après une « révolution » qui s'est faite « de la manière la plus paisible », Louis XXXIV règne en monarque constitutionnel héréditaire, en sage lié par des lois démocratiques. Au chapitre XXXVII Mercier imagine même l'éducation modèle de l'héritier du trône (anonymat, éducation, voyages de formation, à 22 ans mariage avec « une citoyenne du pays » : Pierre le Grand jadis ? ou Émile ? ou bientôt Wilhelm Meister ?). Plus tard Mercier passera de l'idée d'un « despotisme vertueux » à celle de la République et saluera « cette république de France qui marche d'un pas ferme dans toute l'Europe » (suite de la citation de la note 60. « Quand Bossuet tonnoit à Versailles [...], on ne prenoit à la cour ces mots prophétiques que comme un langage de prédicateur. Bossuet semble avoir annoncé... »).

82 — Citations empruntées à Helen Temple Patterson, *op. cit.*, p. 47 et p. 147, qui cite ici la page xlv de l'édition de la *Néologie* dont elle dispose.

encore à former⁸³, explique en partie cet échec. Sa frilosité et son protectionnisme devaient encore régner bien longtemps, au grand dam de Mercier, en appelant bientôt, bien trop tôt (1802), à un cosmopolitisme littéraire

Heureux qui connaît le cosmopolitisme littéraire ! Il se jette dans les grandes compositions de Shakespeare et de Schiller ; Racine lui donne du plaisir, et Shakespeare du ravissement. Venez, Muses étrangères, au front libre, à l'attitude aisée, à la marche fière et décidée⁸⁴.

Pour l'heure, où et comment situer Mercier et sa *Mort de Louis XI, roi de France* ? émule de Shakespeare ? Précurseur de Hugo – et de bien d'autres – mais, significativement, davantage du Hugo affranchi, celui du « Théâtre en liberté », l'auteur de *Torquemada* ou de *Mangeront-ils* ? Celui où l'on rit et on tremble, ou l'inverse, qui, mêlant le charme et la terreur, traite le sérieux en fantaisie, plutôt que le jeune docte des années 30-39, celui de *Cromwell*.

Pour conclure « peignez-moi Cromwell ! »

« À quoi songez-vous, poètes tragiques ? Vous avez un pareil sujet à traiter, et vous allez me parler des Persans et des grecs ; vous me donnez des romans rimés : eh ! peignez-moi Cromwell⁸⁵ ! »

C'est bien Mercier qui s'exprime ainsi, avant même que la Révolution française ait éveillé l'intérêt et la compréhension pour les processus révolutionnaires et leurs héros. Le Cromwell de Hugo, le plus représentatif de tous selon Elisabeth Frenzel⁸⁶, est pour elle « Mischung von Tiberius und Dandin, Tyrann Europas und Spielball seiner Familie », mélange de Tibère et de Dandin, tyran de l'Europe tout entière et pantin dont sa famille se joue. « Mélange » ? Chez Hugo une telle affirmation est plus sujette à caution qu'il n'y paraît. Les deux personnages coexistent ou cohabitent⁸⁷ dans des sphères distinctes, des registres qui alternent plus

83 — Au théâtre, sorte d'école de mœurs, de vertus et de sentiments, pour cet homme « raisonnable » et « sensible », revient la responsabilité d'apprendre au peuple (et l'idée que s'en fait Mercier évolue avec le temps et les expériences) à devenir public, en l'éduquant (*educare* faire sortir, faire « grandir » comme on dit – mal – actuellement, c'est-à-dire provisoirement). Utopie ? Cf. l'étude que Pierre Frantz consacre à cet important sujet in « L'usage du peuple », *Louis Sébastien Mercier, un hérétique en littérature*, *op. cit.*

84 — Dans sa préface à l'édition de la traduction de *Die Jungfrau von Orléans*, citée par Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 139.

85 — C'est aussi bientôt la recommandation de Stendhal, le rêve de Balzac, de Mérimée.

86 — À la rubrique « Karl I. und Cromwell », *op. cit.*

87 — Même remarque, sensiblement, pour Triboulet alternativement père et fou du roi, jamais « fou du roi » devant sa fille, et qui cesse de l'être quand il se présente en père devant le roi. Leurs grands monologues, assez prodigieux au demeurant, relèvent de cette

qu'ils ne se confondent. Le tyran sans réelle grandeur a besoin de se montrer à tout un public dans sa supposée magnificence, le père (faible) de famille trouve certes dans cette famille (plutôt celle d'Orgon ou de Monsieur Jourdain au reste) une contestation tout épisodique, le domaine du burlesque domestique demeurant réservé au rôle de Rochester aux prises avec Dame Guggligoy. Qui plus est, la faiblesse de l'homme privé que Cromwell s'efforce en vain de cesser d'être n'est autre que le reflet de sa propre méfiance ou défiance et le triomphateur apparent est bien vaincu par des craintes intimes, qu'il ne saurait être question pour lui d'avouer ou de manifester.

Le roi de Mercier, « son Cromwell », si l'on veut, est, lui, bien davantage fait de décalages et d'interférences, une âme double, un caractère mixte (l'expression est de lui), un avatar de cet *homo duplex* encore à définir⁸⁸, un combiné de Molière et de Tacite ou de Racine, si l'on veut, mais qui réunirait ou mieux unirait davantage Tibère ou Mithridate et Argan – figure potentiellement bien plus morbide, voire terrible, qu'un George Dandin ou qu'un bourgeois parisien ou gentilhomme – en un personnage cacochyme et pourtant tout puissant, ridicule au moment même où il est terrifiant, et encore terrible quand on le voit comiquement terrorisé. Renversement carnavalesque – ou shakespearien.

Mercier shakespearien ?

Il est en effet tentant de dire à propos de Mercier, à la suite de Jean-Pierre Sarrazac⁸⁹, qu'« une greffe authentiquement shakespearienne est pratiquée avec une sincérité qui fait oublier bien des maladresses et des anachronismes, sur le corps du drame [...] un genre⁹⁰ où les grands deviennent les commensaux des petits et les petits les éducateurs des grands ». Brève tentative avant le retour et la victoire « du génie abstrait sur les tentatives réalistes et de la grandiloquence héroïque ou pseudo-héroïque sur la verve populaire ».

rhétorique compartimentée.

88 — Cf. déjà le *Philippe II* de Mercier, bientôt le portrait du même roi dans le *Don Carlos* de Schiller... en attendant... Dostoïevski. Dans un registre proche, peut-être éclairante, cette pensée de Mercier : « L'homme ne repose pas dans le même état ; toutes les passions soulèvent à la fois l'océan de son âme ; et que de combinaisons neuves résultent de ce choc intestin ! La tempête qui bat cette mer orageuse, et le calme qui succède, ne sont séparés que par un léger intervalle » (*Du Théâtre*).

89 — Cf. *Histoire du théâtre en France*, Jacqueline de Jomaron (sous la direction de), tome 1, Armand Colin, 1988.

90 — Mais ici le propos de Jean-Pierre Sarrazac s'applique à *La Partie de chasse de Henri IV*, la pièce de Collé, jouée en 1774, un succès exceptionnel.

À cent ans d'ici, pour Gaiffe déjà, qui ne lui ménage ni ses réserves ni ses critiques, Mercier était « entré dans l'esprit du drame shakespearien, où des êtres de chair et de sang marchent, courent, agissent, où se succèdent et se mêlent sans cesse le sérieux et le plaisant, l'amour et la politique, tentative déjà romantique à laquelle il ne manquait, pour réussir, que du génie chez l'auteur [encore et toujours ce même injuste procès] et, chez les spectateurs, un esprit moins hostile et mieux préparé à de telles audaces »⁹¹.

Louis Sébastien Mercier a montré la voie, l'une des meilleures voies possibles : étudier Shakespeare, ce qui n'est pas dire l'imiter. Après lui, récemment encore, cette voie peut être celle des expériences les plus convaincantes : ainsi Ariane Mnouchkine et son Théâtre du Soleil s'exerçant à Shakespeare (en particulier ses *histories*, telles *Richard II* et *Henry IV – I*) avant de tenter de mettre en scène des pans de l'histoire contemporaine (« qu'elle soit ou non celle de sa nation » disait Mercier), une histoire « dramatisée » en l'occurrence davantage encore « narrée » par un théâtre épique réinventé (*L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk* ou *L'Inde de leurs rêves*), et acquérant à partir de ce travail une faculté d'analyse et un savoir-faire dramaturgique et scénique toujours renouvelé, efficace ; diffusant émerveillement, plaisir, émotion et réflexion.

« M. Mercier vous serez le dramaturge⁹² des Français ! »

Contradiction : la postérité à la fois l'ignore mais en prend quand même la mesure, la bibliographie critique de cet auteur méconnu est finalement considérable. « Dramaturge » ! le sobriquet, jadis une insulte, est bien son titre de gloire ; un dramaturge à qui, ainsi qu'il l'a écrit lui-même, il a manqué un théâtre, et un public, mais qui possède toutes les ressources imaginables en matière de sujets et d'idées sur le théâtre à venir, inventeur libre d'un théâtre en liberté, fait pour l'étude, l'expérimentation – et l'avenir...

Je n'ai fait dans toute ma vie que cinquante-deux pièces de théâtre. Je sais ce que j'y ai mis d'intentions secrètes, de germes inaperçus qui se développeront un jour. J'en caresse l'idée. Il m'a manqué un théâtre. J'aurais recomposé le système dramatique. L'idée de cette révolution a toujours réjoui mon esprit⁹³.

91 — Cité par Helen Temple Patterson, *op. cit.*, p. 143.

92 — Et vive la *Néologie* !

93 — Citée par Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 143.

Considérant l'originalité et la précocité de Louis Sébastien Mercier, sa clairvoyance aussi, on ne sera pas surpris de pouvoir rapprocher ses vues et prévisions de quelques idées majeures apparues et développées cent, cent-cinquante ans après lui par Copeau⁹⁴ après Pottecher⁹⁵, par Vilar après Brecht, le directeur du TNP, le créateur du Festival d'Avignon, reprenant à son compte le vœu modeste mais essentiel de Bertolt Brecht, celui d'« élargir un peu le cercle des connaisseurs » ; Mercier disait déjà, lui, « agrandir le parler ».

On ne sera pas davantage étonné de le voir aller même jusqu'à mettre en cause le théâtre tel qu'il se pratique, un théâtre « extérieur » et qui « n'ajoute réellement rien au mérite d'un drame » et préconiser telle ou telle forme d'un théâtre à venir dont il a l'intuition⁹⁶ ; parmi elles la pantomime : « Un regard, un geste, un signe, voilà ce qui terrasse », ni aventurer vers les limites de la représentation :

Que le dix-neuvième siècle s'instruise par les fautes de ses prédécesseurs. Un *drame*, une *voix*, et qu'on éteigne les quinquets.

Mais comment alors représenter « la mort de Louis XI » ? La réponse est en suspens ; pourtant elle existe potentiellement tant qu'il y aura théâtre, ce lieu, ce « même édifice » où, selon Copeau,

des hommes qui ont besoin de voir et d'entendre quelque chose, se rencontrent avec des hommes qui ont quelque chose à leur dire et à leur montrer.

Assurément Louis Sébastien Mercier est l'un de ceux-là.

Monique DUBAR

Université Charles-de-Gaulle – Lille 3

94 — Dont Ariane Mnouchkine est l'héritière indirecte et indépendante. Son texte *Le Théâtre populaire* date de 1942.

95 — Au répertoire désormais centenaire de son Théâtre du Peuple à Bussang (Vosges), après des fables et contes locaux, légendes ou histoires populaires, scènes ou drames dus à la plume de Maurice Pottecher, on trouve, du moins jusqu'à une époque récente, une majorité de grands textes (Molière, Hugo, Kleist, Ostrowsky, Tchekhov, Goldoni, Brecht, Shakespeare, etc.).

96 — Cf. la fin de l'étude de Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 151, elle-même citant Geneviève Bollème, L.S. Mercier *Dictionnaire d'un polygraphe*, Paris, 10/18, 1978.

