

La plaie et le couteau : Louis XI selon Delavigne

On peine aujourd'hui à se représenter l'ampleur de la notoriété que connut en son temps Casimir Delavigne, poète et auteur dramatique français. Le *Dictionnaire Larousse du XIX^e siècle* ne lui consacre pas moins de onze colonnes élogieuses¹ ; dans *Illusions perdues* de Balzac, dont l'action se déroule au début de la décennie 1820, il figure dans les différents panthéons littéraires, à l'égal des grands noms du XIX^e siècle². Né en 1793, Delavigne s'impose d'abord comme poète libéral avec les *Messéniennes*, connaît un grand succès avec *Les Vêpres siciliennes* données en 1819 à l'Odéon, avant de conquérir le Théâtre-Français avec *L'École des vieillards* en 1823. Devenu académicien en 1825, il donne à la Porte Saint-Martin *Marino Faliero* en 1829, dont le sujet lui vient de Byron. S'il continue d'apposer à cette pièce et à celles qui suivront, *Louis XI* en 1832, *Les Enfants d'Édouard* en 1833, l'étiquette « tragédie », on peut néanmoins les considérer comme relevant esthétiquement du drame romantique dans sa dimension « raisonnable », il est d'ailleurs tentant de qualifier Delavigne d'auteur du « juste milieu ». Politiquement, cet ami de longue date du duc d'Orléans devenu Louis-Philippe soutient la Monarchie de Juillet ; dans la guerre entre classiques et romantiques qui sépare la littérature en deux camps, l'auteur dramatique rénove la tragédie par des audaces calculées plutôt que par le rejet des règles.

1. — La présentation commence en ces termes : « Chaleureusement accueilli au théâtre, il a eu l'honneur de partager avec Béranger le titre glorieux de poète national ».

2. — « En librairie, jeune homme, il n'y a que quatre poètes : Béranger, Casimir Delavigne, Lamartine et Victor Hugo », affirme, par exemple, le libraire Dauriat à Lucien. *Illusions perdues*, Pocket, 1991, p. 304.

Louis XI, considéré comme le chef-d'œuvre de Delavigne, est représenté en février 1832 à la Comédie-Française. C'est une tragédie versifiée en cinq actes dont le sujet est historique, qui plus est puisé dans l'histoire nationale, ainsi que les libéraux du groupe de Coppet puis le romantiste Stendhal du *Racine et Shakespeare* l'appelaient de leurs vœux. La pièce connut une gestation tourmentée : la mort en 1826 de Talma, pour qui Delavigne avait pensé le rôle-titre³, interrompt le projet, alors que le plan de la tragédie est conçu et le premier acte rédigé ; une maladie décide dans le même temps l'infortuné auteur à voyager en Italie : le projet ne sera finalement repris qu'après 1830, dans des circonstances personnelles et politiques plus favorables. Pour mettre en scène son *Louis XI* en 1832, Casimir Delavigne s'inspire des *Mémoires* de Commynes – lequel figure, au prix d'un anachronisme, non seulement comme personnage de la cour, mais déjà comme mémorialiste secret du Roi – et de toute la mythologie associée depuis *Quentin Durward* à Louis XI, terrible monarque du Plessis, gouverné par son médecin Coitier et secondé dans ses basses tâches par Le Daim. Surtout, il donne à sa pièce des accents résolument shakespeariens par la mise en scène spectaculaire d'un héros démesuré, étrange assemblage de vices et de vertus, bourreau de son peuple, mais avant tout *héautontimorouménos*, rongé qu'il est, sans vouloir l'admettre, par la conscience de ses crimes.

Il conviendra donc non seulement d'interroger les filiations littéraires, historiographiques, dans lesquelles Delavigne s'inscrit, ainsi que les choix proprement dramaturgiques qu'il opère pour représenter une figure historique, tout en lui donnant l'étoffe d'un personnage de tragédie et une dimension spectaculaire, mais aussi le sens que prend, dans le contexte politique de 1832, une pièce – centrée sur la figure d'un monarque tel que Louis XI – qui propose, sans doute avant tout, une réflexion sur le pouvoir. Pouvons-nous y lire une pensée de l'Histoire ? Dans quelle mesure une double lecture, reposant sur l'actualisation historique, dans une pièce conçue à la fin de la Restauration, mais achevée d'écrire dans les premiers temps de la Monarchie de Juillet, est-elle légitime ?

Lieux, temps, action : l'art du drame romantique « raisonnable »

Sur le plan temporel, choix est fait de la concentration ; la pièce se déroule en l'espace d'une seule journée, cruciale : la dernière

3. — Delavigne avait donné à Talma la vedette dans *L'École des maris*. Ligier, qui avait incarné le digne Faliero, sera finalement le Louis XI de Delavigne en 1832.

du roi Louis XI dont la mise en spectacle est une promesse d'acmé tragique. Dès l'Acte I, scène 3, on apprend par Commine⁴ que le roi se meurt, l'heure du bilan d'un homme et d'un règne est imminente. Or, lorsque la pièce commence, le jugement est encore impossible. Commine dresse du monarque un portrait dans lequel les termes, par paires antithétiques, s'annulent :

De vices, de vertus quel étrange assemblage !
 Là, quel effroi honteux ! Là quel brillant courage !
 Que de clémence, alors, plus tard que de bourreaux !
 Humble et fier, doux au peuple, et dur aux grands vassaux,
 Crédule et défiant, généreux et barbare,
 Autant il fut prodigue, autant il fut avare. (I, 3, 105)⁵

La question se pose : de l'étrange assemblage initial, quelle image dominante du monarque va se dégager au cours de la pièce ? C'est la cohérence d'une figure, sa lisibilité pour la postérité et l'Histoire, qui est en jeu. Commine encore, sur qui repose avec Coitier une grande partie de l'exposition, pose l'atmosphère crépusculaire de cette fin de règne : « D'un règne à son déclin l'avenir est sinistre » (I, 4, 106). La pièce donne à voir les intrigues, préparatifs, craintes et espoirs que suscite le passage imminent d'un règne à un autre : à l'Acte V, tandis que Louis agonise, les paris vont bon train concernant la régence :

LE DUC DE CRAON : La comtesse je crois va faire diligence
 LE COMTE DE LUDE : Pensez-vous que le duc lui cède la régence ?
 UN COURTISAN : Pour qui vous rangez-vous, messieurs, dans ce débat ?
 LE COMTE DE LUDE : Moi pour lui.
 LE DUC DE CRAON : Moi pour elle.
 COMMINE, *qui réfléchit en les écoutant* : Et qui donc pour l'État ?
 (V, 2, 214)

Louis, « seul dans sa tour où sa terreur l'exile » (I, 5, 111) incarne en ses dernières heures le paradoxe du pouvoir absolu et de la fragilité la plus extrême du monarque mourant qui refuse d'envisager avec lucidité son état et de se préparer, comme homme, comme Roi, à sa fin : malade, oppressé, chancelant, il trouve des excuses pour expliquer son malaise et se mentir. Le Roi refuse

4. — Lorsque nous nommons le personnage mis en scène dans *Louis XI*, nous respectons la graphie du patronyme qui est celle de Delavigne : « Commine ».

5. — Afin d'alléger l'appareil critique, nous indiquons directement dans le texte entre parenthèses l'acte, la scène, puis la pagination renvoyant à notre édition de référence de *Louis XI* : dans *Théâtre de Casimir Delavigne, Nouvelle édition, revue et corrigée, deuxième série*, Paris, Charpentier, 1852, p. 101-232.

d'être nu et s'entoure de l'apparat royal comme d'une protection contre la mort. Olivier Le Daim rapporte que le Roi, couronné du sacre sur le chef, drapé du manteau d'hermine : « Pour se prouver qu'il règne, [...] veut tenir conseil. » (V, 5, 218)

L'action de la pièce, nécessaire à la marche de la tragédie, doit concourir à la lisibilité finale de l'image que le monarque laissera à la postérité. En cette journée cruciale où une masse d'événements se produisent, l'intrigue se déploie en deux directions principales. La première se concentre sur la vengeance de Nemours. Ce fils de Jacques d'Armagnac, vassal révolté contre Louis, qu'autrefois Commine et Coitier se sont unis pour sauver, revient décidé à se venger du roi sous l'identité du comte de Réthel, émissaire du Téméraire. On remarquera au passage les libertés prises avec l'Histoire : dans la pièce de Delavigne, un fils d'Armagnac revient venger son père et le Téméraire est vivant, tout du moins jusqu'à l'Acte III, scène 11 où l'on apprend sa mort devant Nancy⁶ : le Louis de Delavigne est entouré d'ennemis – qu'il vainc ! – jusqu'à son ultime jour. L'autre attente centrale concerne la venue de François de Paule, certes vérifiée historiquement, mais que le dramaturge repousse à sa limite extrême. Lorsque la pièce commence, Louis, dans l'espoir de prolonger sa vie défaillante et d'aller au bout de son œuvre de roi fondateur de la puissance monarchique, a dépêché l'ermite calabrais. On saisit tout l'intérêt dramaturgique et symbolique de la confrontation entre le Roi et le Saint, qui permet au quatrième Acte la grande scène de confession attendue des crimes de Louis, mais sans repentir du Roi pécheur ni absolution du Saint, horrifié par ce qu'il entend.

Les branches de l'intrigue qui portent, d'une part, sur l'image que le monarque laissera dans l'Histoire et, d'autre part, sur le salut chrétien du roi, se rejoignent au dernier acte lorsque les conseillers de Louis XI, le dauphin et François de Paule implorent de concert le monarque de révoquer l'ordre d'exécution de Nemours (entre temps démasqué) et de le gracier : c'est, avec la clémence envers Nemours ou son refus, la question du dernier acte du roi et le salut du chrétien au seuil de l'éternité qui se pose.

Respectant l'unité de temps moins par convention que pour jouir d'une concentration dramatique maximale, Delavigne, influencé en ce point par les apports du romantisme, joue en revanche librement des possibilités du décor. Le « château du Plessis, tombeau d'un roi vivant⁷ », et ses environs sont donnés à voir selon tous les prismes possibles : le décor du premier Acte

6. — Événement en réalité survenu en janvier 1477.

7. — Selon la formule de Commine (I, 3, 105).

(une « *campagne, le château du Plessis au fond sur le côté* ») fait sentir au spectateur l'ombre terrifiante du pouvoir royal. Un rapport de contiguïté et d'identité est d'emblée posé entre Louis XI et le Plessis. À la question de Commine : « Qui donc ? », son interlocuteur, Coitier, « *montrant les tours du Plessis* », répond « Lui ! » (I, 4, 109). Le récit que Nemours fait à Coitier de son arrivée au Plessis permet, sans violer les bienséances, de dépeindre le spectacle horrifique des abords du château et introduit l'image de Louis « l'universel bourreau » :

« Digne séjour d'un roi ! J'ai vu, près de ces lieux,
Des œuvres de Tristan la trace encor sanglante :
L'eau du Cher, où flottait sa justice effrayante ;
Ces pièges, qui des tours défendent les abords ;
Ces rameaux qui pliaient sous les restes des morts. »
(II, 6, 132)

Le Plessis est le symbole de la terreur, du régime de délation établi par Louis. « Ici, dit Commine, l'écho dénonce et les murs ont des yeux » (II, 6, 132). On apprendra, de la bouche même du monarque, que des prisonniers croupissent dans les entrailles du château. Au sein de cette dramaturgie de l'invisible présence, le roi comédien contrôle symboliquement tout l'espace et peut, à tout moment, se manifester. Le décor de l'Acte III, posé dans « *une forêt à côté de la chapelle Notre-Dame* », prouve que si le Plessis est hors du champ visuel, Louis n'en est pas moins maître des lieux, qui rend, sous le déguisement, une visite à ses paysans, préalablement organisée par Olivier, relais du pouvoir et artisan de sa mise en scène farcesque. La scène, devenue un archétype depuis Scott, est ici traitée de la manière la plus inquiétante qui soit⁸.

Le décor, planté chaque fois pour un acte, nous mène des abords à l'intérieur du château et, dans cet intérieur, selon une loi chère au drame romantique, donne à voir tant les espaces publics du politique que l'espace privé du roi. Trois des cinq Actes font pénétrer le spectateur au cœur du Plessis-lès-Tours dans l'apparat de ses sphères publiques et les secrets inavouables de ses espaces

8. — L'Acte III a pour décor une forêt à côté de la chapelle Notre-Dame, les didascalies indiquent que le rideau se lève sur le tableau animé d'une fête de village : « *on danse en rond devant la scène* ». On comprend vite que le divertissement des paysans est forcé, ordonné par Olivier Le Daim, lequel prévient les paysans de la visite « imprévue » de Louis XI incognito : « Vous allez lui parler, mais sans le reconnaître » (III, 2). Il dicte aux paysans le contenu de leurs paroles : joie avant toute chose, amour pour le roi leur bienfaiteur qui les aime comme un père. Olivier entretient le roi dans ses illusions par intérêt, il est le grand metteur en scène de la comédie consistant à tendre au roi le miroir qu'il souhaite : se voir jeune, vigoureux, adoré de ses sujets. Sa technique pour y parvenir consiste en un habile mélange de terreur et de largesses.

privés. L'entrée sur scène du roi au second Acte se joue en salle du trône, lieu qui symbolise l'exercice du pouvoir et où se joue la monstration politique devant la cour. À l'Acte IV, la chambre à coucher du monarque, verrouillée et grillagée, et les quelques objets qui s'y trouvent, reflètent l'intimité souffrante du roi, les remords et la terreur qui l'assaillent : un poignard, que Louis garde près de lui, trahit sa peur obsessionnelle de l'assassinat ; « un crucifix, un missel, des reliques, / Qu'ont usé de ses mains ses baisers frénétiques » (IV, 1, 188) en disent long sur son rapport à la religion à la fois fanatique et superstitieux.

Drame romantique « raisonnable » ou « tragédie 1830 », la pièce possède, on le voit, une dimension spectaculaire qui sait convoquer et concentrer, en les reversant dans une dramaturgie efficace, un faisceau d'influences, tant mémorialistes (les *Mémoires* de Commynes servent de canevas à nombre de scènes) que fictionnelles. Mais, si l'on sent chez Delavigne l'empreinte de Scott, Balzac, Hugo, les éléments d'un certain folklore romanesque attaché à Louis depuis *Quentin Durward* ne sont jamais une fin en soi ; limitée à l'instant d'une crise, la pièce les évoque pour créer un effet de profondeur temporelle (la suspicion du roi, sa ruse, l'espionnage de ses sujets, la terreur qu'il fait régner sont, on le comprend, bien installés lorsque la pièce commence) et d'unité psychologique, fût-ce dans la dualité, du Roi-Janus. Balzac avait déjà exploité la puissance poétique des contradictions de Louis XI dans *Maître Cornélius*. Cependant, c'est avec un flair de dramaturge que Delavigne a senti que son héros, dans sa démesure, possédait l'étoffe d'un personnage shakespearien.

Le portrait du roi : la plaie et le couteau

Cette pièce spectaculaire, mais aux audaces dramaturgiques limitées⁹, est littéralement portée par la mise en scène du personnage-titre, héros goethéen, quelque part entre Faust et Méphistophélès, monarque à la Shakespeare hanté, sans vouloir l'admettre, par les crimes qui lui ont permis de monter sur le trône puis d'asseoir son pouvoir. Ce bourreau de son peuple au couteau toujours ouvert, rongé par la plaie vive de sa conscience, incarne

9. — Un regard jeté sur la pièce de Louis Sébastien Mercier permet de voir que celle-ci fournit certes la matrice de plusieurs scènes à Delavigne (d'ailleurs souvent démarquées de Commynes, référence commune aux deux dramaturges), mais que la conception de la pièce de Mercier est, de loin, plus audacieuse et novatrice que celle de Delavigne. Se reporter sur ce point à l'article de Monique Dubar dans ce volume.

la figure de l'*héautontimorouménos*, que la sensibilité romantique de Delavigne excelle à porter sur la scène de 1832.

Le bourreau des autres, image déjà ratifiée par la légende attachée à Louis, ne constitue donc qu'un pan du portrait du héros, organisé en diptyque, ce qui crée en permanence un balancement qui relance l'intérêt du spectateur.

Selon une technique éprouvée, l'entrée en scène du héros est différée, un portrait préalable est dressé par les différents personnages, au premier rang desquels Commine et Coitier. Delavigne, dont la pièce trahit une lecture attentive des *Mémoires* de Commynes, se permet sciemment une licence avec l'Histoire en faisant du seigneur d'Argenton le portraitiste secret de Louis XI du vivant de celui-ci¹⁰ : c'est « un rouleau de parchemin » en main qu'il lit « au pied d'un chêne » que le spectateur découvre à l'Acte I, scène 3, un mémorialiste secret frémissant de son audace :

Mémoires de Commine ! ... Ah ! si les mains du roi
Déroutaient cet écrit, qui doit vivre après moi,
Où chacun de ses jours, recueilli pour l'histoire,
Laisse un tribut durable et de honte et de gloire,
Tremblant, on le verrait, par le titre arrêté,
Pâlir devant son règne à ses yeux présenté.
[...]
Effrayé du portrait, je le vois en silence
Chercher un châtiment pour tant de vraisemblance.
(I, 3, 105)

À la scène suivante, dans un dialogue avec Commine, Coitier, le médecin du roi, saisit Louis dans le rapport aliénant qu'ils entretiennent : « Il serait mon tyran, si je n'étais le sien » (I, 4, 110) et dépeint les paradoxes de sa condition de médecin royal : « cet esclave absolu qui parle en souverain », « vampirisé » par le service du monarque. Coitier dresse moins le portrait de Louis qu'il ne peint le rapport du souverain aux autres, qui trouve son expression paroxystique dans leur relation et se caractérise par un avilissement systématique de ceux qui côtoient Louis et le servent, ce qui se retourne finalement contre le roi lui-même pour lequel aucune gratitude n'est possible : « Misérable par lui, je le fais misérable ; / Je lui rends en terreur l'ennui dont il m'accable. » (I, 4, 11).

Le Louis qui entre en scène ne donne matière à aucune rectification de son image abominable. L'intérêt se concentre alors sur les stratégies d'action de ce monarque à propos duquel Delavigne

10. — On sait que la rédaction des *Mémoires* de Commynes est postérieure à la mort de Louis XI.

convoque une représentation machiavélique : le héros, qui bafoue résolument le code de l'honneur médiéval, s'affirme comme un habile comédien, un talentueux propagandiste. Son mode d'action consiste à soudoyer, avilir l'autre ; en cas d'échec, trois possibilités sont mises en scène : contraindre le récalcitrant par la force, le faire trahir, voire l'éliminer. À l'Acte II, scène 7, le monarque assis sur son trône fait publiquement remontrance au comte de Dreux pour une levée d'impôts supplémentaires, de surcroît tombée dans l'escarcelle du comte au lieu de la cassette royale. Il trouve les accents les plus convaincants pour jouer l'indignation devant ce spoliateur du peuple :

Mais mon peuple, c'est moi ; mais le dernier d'entre eux,
C'est moi ; [...]
Et qui touche à mon peuple attende à ma personne.
(V, 7, 136)

Dans cette grande scène de démonstration devant les bourgeois et les chevaliers assemblés, conviés tout exprès pour le spectacle édifiant, le roi comédien n'hésite pas à prendre à témoin ses auditeurs : « Eh bien, / De mon peuple opprimé suis-je un ferme soutien ? » (V, 7, 139) Mais, à la fin de la scène, Louis met en pièces son bel exercice en montrant le vrai visage d'un régime qui repose sur la délation et des largesses inconséquentes qui ruinent davantage le peuple que la corruption d'un comte de Dreux : le dénonciateur de Dreux, Olivier, reçoit cinq cents écus ; deux mille écus échoient à Coitier, qui le soigne si bien. D'ailleurs, au cours de l'interrogatoire de Dreux, Louis a montré sa face hideuse : en maniant les éléments de sa propre légende auxquels il fait allusion (notamment le souvenir des grands vassaux autrefois réduits), il en vient à la menace sournoise : « avez-vous des enfants ? », qui terrifie Dreux, pour qui l'image des fils de Nemours exécutés avec leur père est bien présente.

Toute l'étendue du machiavélisme de Louis se révèle dans sa stratégie face à l'envoyé de Bourgogne que Delavigne met en évidence en faisant alterner de grandes scènes publiques et des scènes de tête-à-tête entre Louis et ses conseillers intimes. Avant que le prétendu Réthel n'entre en scène, on apprend que Louis a mené à son égard une tentative de corruption qui a échoué. Mais, à l'Acte II, scène 11, Nemours, masqué sous l'identité du duc de Réthel, prend le roi de vitesse en le défiant à la face de la cour au nom du Téméraire dont il se dit le représentant : Charles, à travers lui, se relève de l'hommage, à moins que Louis ne signe un nouveau traité et cette fois, le respecte. Louis, face à ce défi

imprévu, feint de jouer la clémence devant la cour : « J'estime la valeur, et j'excuse l'audace » (II, 11, 147). Mais, dans les coulisses du pouvoir, en présence des seuls Commine et Tristan, Louis déclare :

Je ne hais pas les gens que la colère enflamme :
On sait mieux et plus tôt ce qu'ils ont dans l'âme.
Il faut rassurer Charle [*sic*] en signant ce traité ;
J'entrevois qu'il se perd par sa témérité. (II, 12, 148)

On apprend qu'il travaille à perdre son ennemi par son lieutenant Campo-Basso qui « se vendrait au besoin et le vendrait lui-même ». Le Roi élabore un piège : il va jurer un nouveau traité pour contenter en apparence le Téméraire, en présence de François de Paule pour donner plus de poids à son acte, mais on comprend que, jurant sur une châsse dont les reliques ont été ôtées, il prêterait un faux serment. Officiellement Tristan devra raccompagner Réthel, qui partira avec le traité signé, jusqu'à la frontière ; officieusement, il devra s'arranger pour simuler une querelle dans laquelle Réthel sera tué et récupérer le traité. Dans le même temps, Louis s'emploie toujours à trouver un moyen de faire pression sur le messager, et arrive, d'interrogatoire en interrogatoire, à percer l'identité véritable du messager du Téméraire : Nemours, le seul fils survivant de Jacques d'Armagnac. Lorsque tombe la nouvelle de la mort du Téméraire, Louis confond son messager, révèle à la face de la cour sa véritable identité et le fait mettre aux fers.

L'un des moments attendus de la pièce est, à l'acte IV, scène 7, le face à face entre Louis et François de Paule qu'il a fait dépêcher. Louis, à genoux, commence par implorer le saint, pour en arriver à l'objet de sa requête : « Un miracle ! la vie ! ah ! prolongez ma vie ». Alors que François se défend de pouvoir accomplir un tel miracle et tente d'en convaincre Louis, le Roi, estimant qu'il s'est assez humilié devant l'ermite, en vient aux menaces :

Je me lasse à la fin : moine, fais ton devoir,
Exerce en ma faveur ton merveilleux pouvoir,
Ou j'aurai, s'il le faut, recours à la contrainte. (IV, 7, 201)

Il tente de marchander pour éviter la confession de ses fautes, demande sa guérison par un miracle immédiat, différant la question du salut de son âme : « demandons pour le corps, l'âme, j'y songerai » (IV, 6, 201). Mais le Saint le tient en échec, refusant au Roi l'absolution à l'audition de ses crimes (parricide et fraticide) pour lesquels il s'obstine à se trouver des excuses : « Tremble !

J'étais ton frère et je deviens ton juge » lui déclare François (IV, 6, 203).

Cruauté, ruse, machiavélisme avant la lettre d'un roi par ailleurs d'une superstition fanatique... autant d'éléments hérités auxquels Delavigne donne un nouveau relief en les couplant à une dépendance extrême envers les autres, seule et véritable limite au pouvoir du roi. Pris dans un rapport de nécessité vitale avec son médecin, le mourant doit ainsi composer avec celui-ci, malgré l'arrogance du personnage (qui entend bien traiter avec Louis « de puissance à puissance ») et ses trahisons.

Mais, plus encore, la contrainte qu'il subit est intérieure. Louis est présenté comme un *héautontimorouménos* baudelairien avant la lettre, bourreau de ses sujets, mais avant tout de lui-même : « Usé par ses terreurs, il se détruit lui-même. » disait déjà Commines à l'Acte I, scène 3. François de Paule le perce également à jour :

Roi, ce sont vos remords,
C'est cette plaie ardente et par le crime ouverte
Qui traîne lentement votre corps à sa perte. (IV, 7, 201)

La pièce développe le thème shakespearien de la culpabilité psychologique rongant le roi. Hanté par des visions nocturnes fantomatiques où « l'ombre pour [l']abuser prend des formes visibles », obsédé, à l'instar de lady Macbeth, par l'image des flots de sang, Louis confesse à François de Paule ses tourments :

Il n'est point de retraite où j'échappe aux remords ;
Je veux fuir les vivants, je suis avec les morts. (IV, 7, 205)

À l'acte IV, alors que Nemours réussit à pénétrer dans la chambre du roi et tient enfin son ennemi à portée d'épée, il renonce au régicide, estimant que laisser vivre ce roi dévoré par le poids de ses fautes est le supplice qui le venge de la manière la plus achevée :

Satisfaites, mon Dieu, son effroyable envie :
Un miracle ! la vie ! ah ! prolongez sa vie. (IV, 8, 211)

Le vœu de Nemours ne peut être entendu par le dramaturge. C'est en effet justement parce qu'il refuse de se préparer, non seulement en tant qu'homme, créature de Dieu, mais aussi en tant que roi, à son trépas, et donc à l'organisation de sa succession, que Louis met en péril l'avenir de la monarchie française qu'il a pourtant consolidée par son action politique. Une histoire vectorialisée, tournée vers l'avenir d'un État fortifié et unifié ne peut advenir que si le Roi accepte la loi, biologique et dynastique, de la

transmission du père au fils. L'ouverture vers un avenir implique l'acceptation de sa propre mort. Or, jusqu'à l'ultime scène, *Louis XI* apparaît comme la tragédie de l'écrasement des fils causé par la faute originelle du dauphin Louis, assassin de Charles VII, devenu un dangereux Chronos, pour les sujets dont il devait être le père bienfaiteur, et pour son fils Charles.

Une réflexion sur le pouvoir, vers une pensée de l'Histoire ?

La pièce, dominée par l'ombre des pères, frappe par sa dimension hamletique, qu'il s'agisse, pour Nemours, de venger le père ou de vivre, pour Louis, dans la culpabilité de l'avoir éliminé. À l'Acte I, scène 9, Nemours parle par énigmes tout en faisant comprendre à François de Paule qu'il s'apprête à accomplir un acte qui le conduira à la mort. À l'ermite lui demandant : « Qui vous force à vous taire ? », Nemours, qui dit ailleurs obéir « aux vengeances célestes », au motif du « sang qui crie », répond : « C'est un secret entre son ombre et moi » (I, 9, 121).

Plusieurs personnages, au cours de la pièce, s'emploient activement à rompre le cercle vicieux des meurtres et des vengeances. Commine prône la solution politique. De Nemours, qui a grandi dans l'idée exclusive de venger son père, il dit à sa fille Marie :

Ah ! qu'il laisse à la mort le soin de le venger !
Sous un règne nouveau son destin peut changer. (I, 6, 116)

Tant par bonhomie que par sens politique, Commine cherche une solution pacifique qui concilie l'intérêt de toutes les parties, le sien y compris¹¹. Il engage par ailleurs sa fille Marie à cultiver l'amitié du dauphin¹² dont les volontés seront un jour souveraines :

Quand le présent finit, ménageons l'avenir :
Du roi qu'on a vu prince on peut tout obtenir
Oubli ! c'est le grand mot d'un règne qui commence,
Et pour un exilé j'ai besoin de clémence. (II, 4, 131)

11. — Dans la pièce, le seigneur d'Argenton a recueilli une partie de l'héritage de Jacques d'Armagnac qu'il rendra à Nemours lorsque celui-ci épousera sa fille Marie. Il est à la fois un beau-père généreux (qui fait le bonheur de Marie et de Nemours qui s'aiment et rend à son gendre ce qui lui revient de droit) et un politique adroit : ainsi que Coitier le lui fait entendre, ce plan lui assure la reconnaissance de Nemours qui se traduira par des récompenses et gratifications.

12. — En prenant garde toutefois de ne pas éveiller son amour : Commine craint une intimité amoureuse entre le dauphin (âgé de treize ans, mais « cet enfant sera roi de France ») et sa fille Marie, qu'il veut préserver du destin d'Agnès Sorel (autre figure dont le destin funeste hante la pièce), empoisonnée par le dauphin Louis.

Coitier, l'homme de science, dissuade lui aussi Nemours de passer à l'acte. Mais la pièce fait sentir les limites de Commine et de Coitier qui ont vécu et profité des largesses de Louis et sont entrés dans le système de séduction par l'argent. La parole du saint sera plus légitime que celle des courtisans. François de Paule conseille à Nemours déterminé au martyre de faire confiance à la justice de Dieu : un crime peut paraître impuni aux yeux des hommes qui peuvent n'en pas voir la réparation dans le temps qui leur est imparti sur terre ; mais il ne l'est jamais au tribunal de Dieu qui a pour lui l'éternité pour juger et punir le coupable. Il échoue cependant à son tour et, si Nemours renonce au régicide, son optique, lorsqu'il épargne la vie de Louis, reste celle de la vengeance. La mort du fils d'Armagnac, ordonnée par Louis à l'Acte V, en apparence injuste, s'avère donc profondément nécessaire à la fin de la pièce. Nemours (qui n'a ni frères ni fils) doit symboliquement mourir en même temps que Louis afin que la chaîne des vengeances se termine avec sa vie.

Un réel espoir est par ailleurs déposé dans la succession de Louis qui permettra de chasser *in fine* la hantise de la répétition de l'Histoire. Le dauphin, qui incarne l'avenir de la France, a intégré des modèles héroïques ; son oncle d'Orléans lui a transmis secrètement une *Chronique de France racontant les tournois, prouesses de hauts faits des comtes de Dunois, Lahire et Xaintrailles*. Dans la pièce, nombre de personnages, même s'ils n'osent clairement le formuler, vivent dans la nostalgie des modèles positifs, incarnés par Jeanne d'Arc et ses compagnons. L'héroïsme, refoulé par le monarque – il est interdit au Plessis de prononcer certains noms – circule sous le manteau, mais n'a pas été oublié. Alors que son père est parjure, le dauphin se signale dans la pièce par son sens de l'honneur et de la parole donnée. Le jeune Charles admire son oncle d'Orléans, nom tabou à la cour, qui incarne une autre conception du pouvoir que celle que Louis a concrètement exercée et dont Olivier Le Daim, mauvais précepteur du dauphin, se fait le chantre :

Olivier dit toujours que le roi c'est la France ;
Et lui [le duc d'Orléans] : mon beau neveu, me disait-il ici,
La France c'est le roi, mais c'est le peuple aussi.
Je crois qu'il a raison. (II, 2, 126)

L'actualisation est ici transparente : à l'éloge de « l'oncle d'Orléans » se superpose celui du duc d'Orléans devenu Louis-Philippe, roi des Français.

Mais, du fait de Louis, la transmission est problématique : le spectre de la répétition des modèles se lit de manière paroxys-

tique dans le rapport paranoïaque que le roi entretient avec son héritier, éloigné dès l'enfance à Amboise, son éducation laissée à l'abandon. Revenu au Plessis, le jeune Charles est surveillé, confié aux soins avilissants d'Olivier. Louis, parricide, fraticide, apparaît comme un père dénaturé – et par ricochet un mauvais roi qui a sciemment négligé l'éducation du dauphin. Dans la scène où le pseudo Réthel défie le roi en jetant le gant, le dauphin devance tous les seigneurs de la cour et se précipite pour le rattraper ; le premier mouvement de Louis est de reconnaître enfin la valeur de son fils : « Pâque-Dieu ! c'est un enfant de France ! » s'écrie-t-il (II, 11, 147) ; mais, très vite, la méfiance le domine de nouveau. À Commine qui loue la bravoure du dauphin, Louis, fils coupable jugeant tout à l'aune de sa propre histoire, répond :

Il serait dangereux s'il devenait rebelle
[...]
Je m'entends ; et, par moi-même enfin,
Je sais contre son roi ce que peut un dauphin. (II, 12, 148)

Rien ne peut le convaincre totalement de la pureté du dauphin. Cependant, la transmission du savoir et du pouvoir se fera malgré tout. Louis n'a pas totalement négligé sa tâche d'éducation, qui a fait de son fils le narrataire du *Rosier des guerres*. Arrivé à sa dernière extrémité, enfin lucide sur son état et résigné à sa mort, le monarque, qui retrouve une certaine grandeur, donne à son fils, qu'il reconnaît en présence de la cour pour le futur roi de France, ses derniers conseils, pleins de sagesse, parmi lesquels :

Faites ce que je dis et non ce que j'ai fait. (V, 14, 152)

Louis incarne dans la pièce la distorsion entre les catégories du dire et du faire ; il est le monarque dont les préceptes sont justes et dont les actes sont une perpétuelle violation des règles justes qu'il énonce. Dans une scène du dernier acte, Louis, entouré de Commine, ajoute des conseils pour son *Rosier des Guerres* :

« *Quand les rois n'ont point égard à la loi, ils ôtent au peuple ce qu'ils doivent lui laisser, et ne lui donnent pas ce qu'ils doivent avoir. Ce faisant, ils rendent leur peuple esclave, et perdent le nom de roi : car nul ne doit être appelé roi, hors celui qui règne sur des hommes libres.* » (V, 8, 223-224)

Le monarque mourant commente :

Force à la loi ! Si j'en ai fait mépris,
C'est que pour renverser on ne peut rien par elle.
La royauté sans moi fût restée en tutelle. (V, 8, 224)

Louis, qui a régné seul et sans mettre en pratique la loi, a donné les préceptes et non l'exemple ; il est celui qui se met hors des règles en refusant de se plier à la loi qu'il a lui-même édictée par manque de confiance en la loi et par une interprétation abusive de l'exceptionnalité que lui confère son trône. L'affirmation de son « moi » royal comme valeur suprême est *hybris*. En voulant vivre plus que son terme, le roi, qui désire secrètement faire connaître à la France le « siècle de Louis », se situe hors des lois de la nature et des lois voulues par Dieu que lui rappelle François de Paule :

Dieu n'a pas mis son œuvre au pouvoir d'un mortel.
Vous seul, quand tout périt, vous seriez éternel ! (IV, 4, 201)

L'œuvre politique accomplie par le roi est cependant jugée de manière nuancée. Louis XI est reconnu comme le roi fondateur de la puissance monarchique. L'accroissement du territoire, la marche vers une unification du royaume, la réduction des grands vassaux ne sont, en soi, jamais considérés comme une faute par les protagonistes de la pièce. Ceux-ci reprochent avant tout à Louis de ne pas exercer cette vertu suprême, à la fois chrétienne et politique, qu'est la clémence. La pièce ne remet jamais en question la culpabilité de Jacques d'Armagnac, mais les personnages reprochent à Louis sa cruauté envers le coupable et, surtout, envers ses fils. L'accroissement du territoire est simplement remis en cause dès lors qu'il devient la manifestation d'une volonté de puissance personnelle démente, d'un insatiable désir de faire plier ses vassaux tournant à l'obsession pathologique¹³ qui dégrade le monarque au rang de monomaniac de comédie puisque, selon les termes de Coitier, Louis désire la Bourgogne en vieillard. Or, il faut savoir être maître de ses passions pour gouverner la fille aînée de l'Église.

François de Paule tire la leçon de la pièce devant le corps du roi mort pour l'édification de son fils :

Considérez sa fin, méditez ses avis,
Et n'oubliez jamais sous votre diadème

13. — Une tirade de Louis est sur ce point, parfaitement révélatrice de la volonté de puissance pathologique du roi sur ses vassaux et de son *hybris* mauvaise :

« Vivant, je voudrais voir ces tyrans de la France,
Ces vassaux souverains, réduits à leurs fleurons
De ducs sans apanage et d'impuissants barons,
N'offrir de leur grandeur que le noble fantôme ;
Je voudrais voir leurs fiefs, démembrés du royaume,
S'y joindre, et ne former sous une même loi
Qu'un corps où tout fût peuple, oui, tout ... excepté moi. » (III, 4, 168)

Qu'on est roi pour son peuple et non pas pour soi-même.
(V, 16)

Louis a oublié que la finalité de son œuvre était le service de la France, lequel implique certes que celle-ci soit forte, mais aussi que le peuple soit heureux. Il le reconnaît lui-même dans la scène finale lorsqu'il s'adresse au dauphin :

J'ai voulu m'agrandir, je me suis satisfait.
La France a payé cher cette gloire onéreuse :
Vous la trouvez puissante, il faut la rendre heureuse.
Ne séparez jamais votre intérêt du sien ;
[...]
Quand vous devez punir, laissez agir la loi ;
Quand on peut pardonner, faites parler le roi. (V, 15, 231)

Louis XI révèle en acte une esthétique et une éthique théâtrales et délivre une leçon politique qui prend sens dans la perspective de l'Histoire. Delavigne aime se mirer dans la posture de celui qui écrit l'Histoire et la médite. Sa pièce accorde à l'écrit, destiné à la postérité, une place signifiante : il saisit Louis mettant la dernière main au *Rosier des guerres*, Commine lisant son parchemin qui recèle les terribles vérités sur le monarque. Par bien des aspects, Delavigne esquisse un jeu de miroir avec la figure du mémorialiste qui, pour être courtisan, ne s'en tient pas moins à « l'âpre vérité », aussi implacable et déplaisante soit-elle, dans ses écrits. Ce jeu de mise en abyme se lit ouvertement dans le texte de la pièce publiée qui se trouve précédé de l'extrait d'une lettre d'Étienne de Pasquier à M. de Tiard, seigneur de Bissy, rapportant ses impressions à la lecture de ce qu'il nomme « l'histoire du roi Louys onzième, que l'on appeloit la mesdisante »¹⁴. Pasquier réfute, au nom du droit à dire la vérité pour l'Histoire, le surnom de « médisante » qui se trouve accolée à cette histoire : « Appelez-vous mesdisance en un historiographe, quand il vous estale sur le papier la vérité toute nüe ? Nul n'est blessé que par soy-mesme. Le premier scandale provient de celui qui faict le mal, et non de celui qui le raconte »¹⁵. Pasquier conclut à propos de la relation de la vie de Louis XI :

« ceste-cy est une belle leçon que je souhaite être empreinte au cœur des roys, à fin de leur enseigner de mettre frain et modestie en leurs actions. Commynes fera son profit de la vie de ce roy pour montrer avec quelle dextérité il sut avoir le dessus de ses ennemis :

14. — « Note sur *Louis XI* », dans *Théâtre de Casimir Delavigne, op. cit.*, p. 101. Nous respectons l'orthographe de l'édition.

15. — *Ibid.*

et de moy toute l'utilité que j'en veux rapporter sera, pour faire entendre comme Dieu sçait avoir le dessus des roys quand il veut les chastier. »¹⁶

Après la *Jeanne d'Arc* d'Alexandre Soumet en 1825, une pièce telle que *Louis XI* réalise, en 1832, le programme d'un théâtre sérieux, lieu d'une réflexion civique, à partir d'un sujet « moderne », sur la nation française, ses personnages et épisodes fondateurs, énoncé au tournant du siècle par les idéologues, puis les libéraux, M^{me} de Staël et Constant au premier chef. La pièce, qui instruit partiellement un procès, mais sans donner de verdict, préfère montrer la complexité d'un homme, proposer une réflexion sur l'exercice et la finalité du pouvoir conféré par la fonction royale et se pencher vers un avenir de la monarchie française rempli de promesses, incarnées par le dauphin et, hors scène, le duc d'Orléans. Se dessine en creux, à travers les manques de Louis XI et les contradictions de ce roi Janus, l'image du monarque idéal, capable de conjuguer justice et justesse dans les catégories du dire et du faire, s'appuyant sur la loi (ou, pour les temps post-révolutionnaires, la constitution), veillant aux intérêts de sa nation, mais aussi au bonheur de son peuple. On comprend, dans le contexte de réception de la pièce après 1830, alors qu'une relation contractuelle entre le Roi et les Français est posée comme le fondement de la Monarchie de Juillet, les échos qu'éveillent les allusions claires à la finalité du service du roi (le bonheur du peuple) et à ses conditions même d'existence : on ne peut régner que sur un peuple libre. Pour receler en creux un éloge de Louis-Philippe, roi des Français, la pièce n'en est pas que le prétexte. Lieu d'une réflexion politique, *Louis XI* est aussi un grand spectacle. Nourri par l'imaginaire romantique, le théâtre de Delavigne s'est approprié, sans les singer, la démesure des grands personnages shakespeariens et de Faust.

Stéphanie TRIBOUILLARD

16. — *Ibid.*, p. 2.