

Dramaturgies de la souveraineté : entrées royales et pièces de circonstance sous la Restauration

[p. 41] Dans un article des *Cahiers du Sud* consacré à Chateaubriand, Julien Gracq souligne l'ambivalence des années ouvertes à la fin des Cent-Jours : ayant « senti sur le front, sans pouvoir l'oublier, le vent du gouffre », cette période se veut Restauration ; mais l'effacement du passé révolutionnaire et impérial, les retrouvailles forcées avec les rituels d'Ancien Régime n'effacent ni la « conscience de son sursis précaire », ni « les couleurs du demi-deuil »¹. La théâtralité est inscrite au cœur même de cette époque où l'on *joue* à annuler le temps, à faire régresser l'histoire en deçà de ce gouffre ouvert par la Révolution. Le travail sur les représentations officielles du régime comme l'entreprise générale de re-symbolisation sont acharnés, tant cette réactivation des anciennes symboliques risque à tout moment de sombrer dans la vanité d'un théâtre d'ombres. Que restera-t-il de ces efforts après juillet 1830 si ce n'est la silhouette de Charles X aperçue sur le pont de Prague par Chateaubriand ?

En attendant, théâtre et théâtralité accompagnent la Restauration, depuis les deux rentrées à Paris de Louis XVIII, en 1814 et en 1815, jusqu'à l'effondrement du régime. N'est-ce pas dans les murs mêmes de l'Opéra, entouré des masques du bal costumé, qu'agonise le duc de Berry frappé en 1820 par l'ouvrier Louvel ? N'est-ce pas un spectacle lyrique, *La* [p. 42] *muette de Portici* de Scribe et Auber, fondé sur la révolte napolitaine de 1647, qui constitue le signe avant-coureur de la révolution de Juillet dès janvier 1828 ? L'œuvre emblématique de la période est assurément *La dame blanche* de Scribe et Boieldieu créée en 1825, l'année même du sacre de Charles X. Retour du soldat impérial dans ses foyers, réintégration d'un comte amnésique dans son castel, cérémonie de baptême et communion de la société villageoise autour de son seigneur, Écosse catholique, merveilleux chrétien et vieilles légendes populaires² : la Restauration n'a peut-être jamais vraiment eu lieu que sur la scène de l'Opéra-Comique.

¹. Julien Gracq, « Réflexions sur Chateaubriand », *Cahiers du Sud*, 357, 1960, p. 164.

². Voir Damien Colas, « Commentaire musical », *L'avant-scène Opéra, La dame blanche*, 176, mars-avril 1997, p. 8-10.

Petite chronique théâtrale de la Restauration

La théâtralisation du politique et la réécriture imaginaire de l'histoire passent aussi par les pièces de circonstance offertes régulièrement par les théâtres. Certes, la mise au pas politique de la scène est ancienne, inséparable de l'Ancien Régime, omniprésente durant la décennie révolutionnaire comme pendant l'Empire et bien au-delà de la Restauration³. Mais ces pièces de circonstance accompagnent si étroitement chaque phase des règnes de Louis XVIII et Charles X que leur lecture fournit une véritable chronique de la restauration légitimiste. L'entrée de Louis XVIII à Paris, le 3 mai 1814, est d'emblée relayée par les théâtres de la capitale ; du printemps à l'été, tous inscrivent sur leurs affiches les signes de la monarchie restaurée : l'Académie royale de musique (l'Opéra) donne *Pélage, ou le Roi et la Paix*, opéra en deux actes de Jouy et Spontini (23 août) ; l'Opéra-Comique offre un *Henri IV en voyage* de Sewrin et Boieldieu (21 mai) ; le même Henri IV et sa bonhomie légendaire hantaient déjà un mois avant la scène des Variétés dans une comédie en vaudeville de Rougemont, *Le souper d'Henri IV, ou la dinde en pal* (23 avril). Après les Cent-Jours, la seconde entrée de Louis XVIII dans Paris, le 8 juillet 1815, est fêtée le 25 du même mois par l'Académie royale de musique ; le titre du ballet de Milon, sur une musique de Persuis, Berton et Kreutzer, a le mérite de la transparence : *L'heureux retour*. Le mariage du duc de Berry, le 1^{er} juin 1816, trouve aussi un écho au théâtre, à l'Opéra-Comique par exemple, où Boieldieu et le jeune Herold s'associent pour composer *Charles de France, ou amour et gloire*, sur un livret de Théaulon, Dartois et de Rancé (18 juin). Pour l'inauguration de la statue d'Henri IV, le 25 août 1818, le Théâtre du Vaudeville prend même un mois d'avance sur l'événement : le 24 juillet est [p. 43] créé *La statue de Henri IV, ou la fête du Pont-Neuf*, de Désaugiers, Chazet, Gentil et Pain. Quatre auteurs pour un seul acte : une pièce de circonstance, à défaut d'être lucrative, peut valoir reconnaissance et protection de la part du trône.

Deux événements, avant le sacre de 1825, suscitent des créations théâtrales en cascade. Le baptême du duc de Bordeaux, comte de Chambord, l'enfant du miracle, est fêté par huit scènes au moins, aux derniers jours d'avril : l'Académie royale de musique (*Le serment des*

³. Voir Alain Corbin, Noëlle Gérôme et Danielle Tartakowsky (dir.), *Les usages politiques des fêtes aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 1994. Pour la période impériale, voir Pierre Frantz, « Le théâtre sous l'Empire : entre deux révolutions », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 173-197.

gardes de Janillion et L. Jadin), l'Opéra-Comique (*Le panorama de Paris, ou c'est la fête partout* de Théaulon et Dartois), le Théâtre-Français (*Jeanne d'Albret, ou le berceau d'Henri IV* de Théaulon, Rochefort et Carmouche), l'Odéon (*L'Hôtel des Invalides, ou la députation* de Dubois), le Vaudeville (*Le baptême au village* de Gentil, Ramond, Fulgence et Ledoux), le Gymnase-Dramatique (*Le château de Chambord* de Ménessier et Martin), les Variétés (*Le garde-chasse de Chambord* de Brazier, Merle et Rougemont), le Théâtre de la Cour (*Blanche de Provence* de Théaulon et de Rancé, musique de Boieldieu, Berton, Cherubini, Paër et Kreutzer). Le retour du duc d'Angoulême, futur dauphin, après la guerre d'Espagne et son entrée triomphale dans Paris (2 décembre 1823) inspire tout autant les thuriféraires du régime, souvent de jeunes artistes en quête de soutien institutionnel⁴. Tel est le cas des compositeurs Auber et Herold, auteurs d'un *Vendôme en Espagne* à l'Académie royale de musique, sur un livret d'Empis et Mennechet (5 décembre). On retrouve parmi les auteurs quelques noms de ces experts en louanges et autres gestes d'adoration : Théaulon, Dartois et de Rancé (*Le Duc d'Aquitaine, ou le retour*, à l'Opéra-Comique, musique de Blangini), Carmouche, de Courcy et Brazier (*Les adieux à la frontière* aux Variétés), Drap-Arnaud (*Une journée de Vendôme* à l'Odéon). Certains profitent doublement de l'événement politique : les noms de Désaugiers et Gentil apparaissent à l'affiche du Théâtre-Français (*La route de Bordeaux*) mais aussi à celle du Vaudeville (*Plus de Pyrénées*). Pour les théâtres secondaires, comme pour certains auteurs, la célébration de la monarchie restaurée est moins sincère qu'intéressée : est souvent en jeu le maintien ou l'élargissement du privilège. Le Cirque-Olympique, au répertoire ambigu – pantomimes chevaleresques ou spectacles parlants ? – a ainsi grand besoin de se concilier les bonnes grâces des autorités compétentes à la préfecture de police et au ministère de l'Intérieur. On ne s'étonnera pas de voir le théâtre des Franconi collaborer avec le pouvoir et célébrer l'expédition d'Espagne avec *Le pont de Logrono, ou la prise du Trocadéro* de Cuvelier et Franconi [p. 44] jeune en janvier 1824⁵. Si les théâtres royaux sont par nature des vitrines du pouvoir, les théâtres secondaires et les

⁴. Il peut s'agir aussi d'artistes « compromis » avec le régime impérial, désireux de rallier officiellement le nouveau pouvoir : tel est le cas de Spontini dont le *Fernand Cortez* de 1809 était originellement lié à la campagne d'Espagne napoléonienne. Spontini fait acte d'allégeance à Louis XVIII dès le mois d'août 1814 avec son *Pélage* donné à l'Opéra.

⁵. Voir Jean-Claude Yon, « Le Cirque-Olympique sous la Restauration : un théâtre à grand spectacle », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, « Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires », 4, 2005, p. 83-98.

spectacles de curiosités sont trop dépendants du système du privilège théâtral pour ne pas participer aussi à l'entreprise de régénération politique et religieuse de la France⁶.

Parmi les pièces de circonstance, les plus fréquentes, celles dont le retour est régulier, sont suscitées par la fête du roi, la Saint-Louis le 25 août, puis la Saint-Charles le 4 novembre, jours de gratis dans les théâtres⁷. Les œuvres données pour l'occasion sont généralement choisies par les autorités politiques sur proposition de la direction du théâtre : on soumet par exemple au jugement du préfet et du ministre de l'Intérieur, le 29 octobre 1827, une liste de six ouvrages, « en les priant de vouloir bien choisir de préférence » l'une ou l'autre⁸. Ce choix fondé sur l'appel d'offre correspond à la volonté exprimée en 1821 par le marquis de Lauriston, ministre secrétaire d'état de la Maison du Roi :

L'usage expressément établi est qu'aucun ouvrage de circonstance ne soit admis même à être lu, qu'après avoir été communiqué au Ministre seul juge et des circonstances et des convenances qui s'y rapportent.

Il est bon, d'ailleurs, que, pour ces sortes d'ouvrages de peu d'haleine pour les auteurs mais d'un intérêt particulier pour le public et pour la Cour, la concurrence soit établie et que, entre plusieurs qui s'offrent pour l'ordinaire, on se donne le temps de choisir le meilleur⁹.

L'usage veut aussi qu'un concert soit offert au souverain la veille de sa fête par la musique du Roi, renforcée par les musiciens de l'Académie royale de musique, installée sur la grande terrasse des Tuileries¹⁰. On offre ensuite au public parisien un bouquet d'œuvres nouvelles, spécialement composées pour la fête, ou une œuvre classique adaptée à ce genre de

⁶. Telle est la cause institutionnelle de ce paradoxe relevé par P. Frantz, « Le théâtre sous l'Empire », art. cit. : les théâtres secondaires tiennent un discours politiquement orthodoxe dans des formes souvent innovantes ; les théâtres principaux peuvent tenir un discours libéral à l'intérieur du langage et des structures dramatiques les plus classiques.

⁷. Le gratis peut avoir lieu la veille du jour de fête, selon la volonté exprimée par le roi : dans une lettre du 20 août 1817, le baron Papillon de La Ferté, intendant général des Menus-Plaisirs, demande à Louis Loiseau de Persuis et Antoine Courtin, respectivement régisseur de la scène et administrateur du matériel à l'Opéra, de déplacer au 24 août la célébration festive, sur ordre de Louis XVIII (Archives nationales, AJ/13/110).

⁸. Bibliothèque de l'Opéra de Paris, registres de l'Opéra-Comique, n° 138, registre de correspondance.

⁹. Lettre du marquis de Lauriston à Giovanni-Battista Viotti (régisseur de la scène de l'Opéra), datée du 14 février 1821, à propos d'un ouvrage proposé pour la célébration du baptême du duc de Bordeaux (Archives nationales, AJ/13/111).

¹⁰. La « Sérénade » donnée au roi le 24 août 1818 se compose de six morceaux : l'ouverture de *La Bataille d'Ivry* de Martini, l'Hymne au soleil de Le Sueur, trois airs français (« Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille », « Charmante Gabrielle », « Vive Henri IV »), un chœur de *La Création* de Haydn, un air d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, « Vive le Roi ! » de Persuis (Archives nationales, AJ/13/110).

circonstance « royale » : ainsi de *Richard Cœur de Lion* de Grétry (1784), donné à l'Opéra-Comique pour la saint Louis en 1817, 1818, 1820¹¹. Les théâtres royaux, en particulier l'Académie royale de musique, préfèrent mettre à l'affiche, pour le rituel du gratis, une œuvre du répertoire : l'Opéra exige une pompe telle que la dépense, pour être amortie, ne saurait aller à une œuvre de pure circonstance, par nature éphémère. Le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld (directeur du département des Beaux-Arts depuis 1824) manifeste ainsi son sens de l'économie :

Je ferai observer à cet égard que, de tous les théâtres, l'Académie royale est le seul qui ne puisse monter des pièces semblables à cause des frais qui en résultent, et que, s'il fallait adopter ce mode de fêter le Roi, ce ne serait qu'avec des ouvrages ayant le mérite d'un intérêt permanent et susceptible de rester au répertoire¹².

Certaines œuvres, chargées de provoquer l'adoration publique du monarque, survivent toutefois à la circonstance qui les a engendrées : *Le Roi René, ou la Provence au quinzième siècle* de Belle et Sewrin, musique d'Herold, atteint à l'Opéra-Comique vingt-trois représentations entre sa création festive et circonstancielle du 24 août 1824 et la Révolution de 1830. L'usage politique de la scène engendre parfois d'intéressantes créations artistiques.

De la scène rémoise aux scènes parisiennes

Le point culminant de la Restauration est, le 29 mai 1825, le sacre de Charles X à Reims, renouant avec le rituel de l'onction royale. La tentative d'annulation de l'histoire récente est spectaculaire : cela faisait cinquante ans, depuis 1775 et le sacre de Louis XVI, qu'une telle cérémonie n'avait pas eu lieu¹³. La « chaîne des temps » est réparée. L'événement suscite textes et discours, s'accompagne d'une parole chargée de l'inscrire dans

¹¹. Je me fonde ici sur mon ouvrage *Le théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Olms, 2001, p. 214. *Richard Cœur de Lion* était interdit sur les scènes durant la Révolution, à cause notamment de son très monarchique air « O Richard, ô mon roi / L'univers entier t'abandonne ».

¹². Lettre du vicomte de La Rochefoucauld datée du 21 mars 1825, à propos de *Diane de Poitiers*, proposé par Dupuis des Isletz pour la fête du roi (Archives nationales, AJ/13/115).

¹³. Certes, la présence de la Charte empêche d'assimiler le régime restauré et l'Ancien Régime. Mais la Charte en son article 74 autorise le sacre du souverain. Voir Guillaume de Bertier de Sauvigny, *La Restauration*, Paris, Flammarion, 1955, p. 380.

sa signification supérieure et définitive : *Promenade à Reims, ou jour- [p. 46] nal des fêtes et cérémonies du Sacre*¹⁴ ; *Journal historique des cérémonies du Sacre de S. M. Charles X*¹⁵. Ces textes décrivent jour par jour et presque heure par heure les cérémonies et leur protocole, de l'entrée du roi dans les villes traversées entre Paris et Reims (Soissons, Fismes, Tonqueux), jusqu'au sacre proprement dit, avant le retour dans la capitale et l'entrée dans Paris le 6 juin. On trouvera le descriptif des cinq arcs de triomphe placés sur la route de Tonqueux à Reims, « pavoisés de drapeaux et d'oriflammes aux chiffres et armes du Roi », où attendent à chaque station royale « le sous-préfet, les maires et un détachement de la garde nationale à cheval »¹⁶. Entre ces arcs, à distance égale, se trouvent les députations des cent-quatre-vingts communes de l'arrondissement de Reims portant leurs écussons, tandis que la route est bordée de pins d'Écosse et d'une longue écharpe d'étoffe, produit des manufactures, soutenue par des jeunes filles. À l'entrée de Reims, le roi reçoit du maire les clés de la ville, avant d'écouter son discours, suivi des harangues des autorités civiles et militaires. Enfin, le monarque entre dans la ville, « au milieu des acclamations du peuple, au son des cloches et au bruit de l'artillerie »¹⁷. Le discours chargé de relater l'événement lui confère tout son sens : souveraineté du prince sur le territoire, représentation visuelle du corps symbolique de la personne royale dans l'unification des grands corps de l'état, établissement du lien physique entre le roi et son peuple. Cela culmine avec le récit de la visite royale à l'hôpital de Saint-Marcould, où le roi a touché les patients atteints de maladies scrofuleuses et « leur a adressé des paroles consolantes »¹⁸. La scène confine au merveilleux et à l'ineffable ; elle dépasse les limites du représentable. Selon le *Journal historique des cérémonies*, la parole s'avère insuffisante pour dire ce qui se produisit alors : « Heureux les maîtres d'un art sublime qui peuvent la peindre comme nous l'avons vue, et nous retracer dans de fidèles tableaux le mystère merveilleux des développements de l'autorité royale »¹⁹. Le silence : cette stratégie rhétorique pour suggérer une métaphysique de la Grâce.

¹⁴. Alexandre Martin, H. Martin Saint-Ange, *Promenade à Reims, ou journal des fêtes et cérémonies du Sacre, précédé d'une Introduction historique sur les sacres des rois de France. Suivi de la relation circonstanciée des fêtes qui ont eu lieu à Paris, à l'occasion du retour de S. M. Charles X. Par un témoin oculaire*, Paris, Bouquin de la Souche, 1825.

¹⁵. *Journal historique des cérémonies du Sacre de S. M. Charles X*, Paris, Imprimerie royale, 1827.

¹⁶. *Promenade à Reims, op. cit.*, p. 78.

¹⁷. *Ibid.*, p. 81.

¹⁸. *Ibid.*, p. 166.

¹⁹. *Journal historique des cérémonies, op. cit.*, Introduction, p. XIV-XV.

A l'issue de cette cérémonie indicible et pourtant largement relatée, le roi retourne vers la capitale où il fait son entrée triomphale le 6 juin, accompagné de cent un coups de canon : présentation par le préfet des clefs de la ville, défilé du cortège royal sous les arcs de triomphe dressés à [p. 47] l'entrée de chaque arrondissement. Une nouvelle fois, l'historiographie officielle fige le sens ; le travail d'édification et de mythification passe ici par un art de la focalisation déployé dans le récit :

Dans le long trajet qu'il venait de faire à travers la capitale, il avait vu tous les rangs, tous les états, toutes les fortunes, se confondre dans un même sentiment d'amour et de reconnaissance ; et son cœur royal n'avait pas été moins touché de la simple guirlande de verdure qui paraît l'humble demeure du pauvre, que des superbes ornements qui décoraient l'hôtel somptueux du riche²⁰.

Acteur central de la cérémonie, offert aux regards, le roi est aussi spectateur des marques d'adoration déployées par le peuple en liesse : la souveraineté trouve son fondement et sa légitimation dans sa propre représentation, selon une relation spéculaire aux signes.

Cet accompagnement de l'événement par le discours se reproduit dans les pièces de circonstance jouées au lendemain de l'entrée du roi à Paris. Le 7 juin, des représentations gratuites sont données sur tous les théâtres, intégrées aux fêtes publiques et évoquées à ce titre par le *Journal historique des cérémonies* :

La plupart des pièces qui furent offertes au public, présentèrent d'heureuses allusions à l'auguste cérémonie qui venait d'avoir lieu : elles furent toutes saisies avec empressement par les nombreux spectateurs, dont les applaudissements unanimes furent la récompense du zèle et du talent des auteurs²¹.

En province comme dans la capitale, le théâtre est désormais chargé par le pouvoir non seulement de soutenir l'entreprise de reconstruction idéologique mais aussi de *faire* l'Histoire, de transformer l'événement en signe et en monument.

Les pièces jouées à Paris au lendemain du sacre rémois sont au moins au nombre de onze. Deux d'entre elles ne furent pas créées le jour du sacre, mais quelques jours après, le 10 pour *Pharamond* à l'Académie royale de musique (opéra en trois actes, livret d'Ancelet, Guiraud, Soumet, musique de Boieldieu, Berton, Kreutzer), le 19 pour *Il viaggio a Reims, ossia l'albergo del giglio d'oro* au Théâtre-Italien (*dramma giocoso* en un acte, livret de Balocchi, musique de Rossini). Le 7 juin, tous les autres théâtres accueillent les Parisiens pour la grande communion sociale espérée par le régime. La liste des œuvres s'établit ainsi :

²⁰. *Ibid.*, p. 82.

²¹. *Ibid.*, p. 86.

- Théâtre-Français : *La clémence de David*, tragédie en trois actes avec chœurs de Drap-Arnaud, [p. 48]
- Théâtre de l'Odéon : *Louis XII, ou la route de Reims*, opéra-comique en trois actes de Maizoni de Loréal et Vernoy de Saint-Georges, musique arrangée d'après Mozart et Haydn,
- Théâtre de l'Opéra-Comique : *Le bourgeois de Reims*, opéra-comique en un acte de Vernoy de Saint-Georges et Constant Ménessier, musique de Fétis,
- Théâtre de Madame (Gymnase-Dramatique) : *Fenêtres à louer*, vaudeville en un acte de Désaugiers et Gentil,
- Théâtre de la Porte Saint-Martin : *Le vieillard d'Ivry*, vaudeville de Désaugiers, Merle et Ferdinand,
- Théâtre des Variétés : *La couronne de fleurs*, vaudeville en un acte de Vial, Gersin et Gabriel,
- Théâtre de l'Ambigu-Comique : *L'entrée à Reims*, divertissement en un acte, mêlé de couplets, de Coupart, Jacquelin et Overnay,
- Théâtre du Vaudeville, *La châtelaine, ou les nouvelles amazones*, vaudeville en un acte d'Achille, Théodore Dartois et Théodore Anne,
- Théâtre de la Gaîté : *Le voyage à Reims*, de Jouslin de la Salle et Crosnier.

Tous ces spectacles pourraient relever *a priori* du simple divertissement offert au peuple, au même titre que les ascensions en ballon, les danses de corde ou les feux d'artifice du Tivoli le même jour. Ils sont toutefois chargés de relayer et d'amplifier l'événement historique par un jeu de reflets irréductible aux images des simples réjouissances publiques. Bien plus, les théâtres accueillent, pour la circonstance, la personne royale – certes, pas le jour du gratis où la foule est moins contrôlable. Charles X se montre à l'Opéra le 10 juin pour *Pharamond*²², au Théâtre-Français le 11 pour *Clytemnestre* et *La ferme et le château* (*La clémence de David* aurait-elle déplu au souverain ?), le 12 à l'Opéra-Comique pour *Le bourgeois de Reims*, le 17 à l'Odéon pour *Louis XII, ou la route de Reims*, et le 19 au Théâtre-Italien pour *Il viaggio a Reims*. L'entrée royale à Paris se prolonge ainsi par une

²². Le 13 juin 1825, le vicomte de La Rochefoucauld transmet à l'administrateur de l'Opéra, Raphaël de Frédot Duplantys, une lettre exprimant le contentement du souverain : « Le Roi a été satisfait, Monsieur, de l'ensemble de la représentation qu'il a honoré de sa présence à l'Académie royale de musique et les éloges qu'il m'a chargé de faire en son nom à toutes les personnes qui ont concouru à l'exécution de l'opéra de *Pharamond* seront sans doute la plus douce récompense de leur dévouement [...] » (Archives nationales, AJ/13/115).

série d'entrées au théâtre – du moins dans les seuls théâtres royaux, le monarque ne s'aventurant guère dans les théâtres secondaires. Le corps du Roi s'expose en grande pompe et vient dédoubler la représentation : la scène théâtrale est concurrencée par la loge royale, dans l'encadrement de l'avant-scène. La personne royale, recueillie et offerte, est [p. 49] encore une fois sujet et objet ; grâce à sa présence se résorbe tout hiatus entre signifiants et signifiés. Le protocole théâtral s'en trouve modifié, puisque l'étiquette prescrit le silence, sauf pour ponctuer les allusions à l'événement glissées dans les pièces représentées et pour saluer l'entrée et la sortie du roi par « des témoignages non équivoques de l'amour de ses sujets »²³.

Relation métonymique à l'événement

Dans son étude sur « les manifestations publiques à l'occasion du sacre de Charles X », Landric Raillat souligne le manque d'originalité des fêtes organisées par la municipalité de Paris comme des spectacles de circonstance :

Les pièces de théâtre, écrites spécialement pour célébrer l'événement, reproduisent fidèlement les principes que le régime a transformés en slogans : réparation des temps funestes, flétrissure de « l'usurpation bonapartiste », légitimité des lys, rôle de la providence dans le retour des Bourbons, union des Français au moyen du brassage des hommes, efficacité spirituelle du sacre pour le bonheur des Français²⁴.

Malgré l'apparente platitude des œuvres et de leur discours obligé, on ne saurait toutefois les confondre d'un point de vue dramaturgique. Chaque théâtre, principal ou secondaire, et chaque genre, tragédie ou vaudeville, commande un usage différent des signes dramatiques. La densité du corpus suscité par un même événement public permet ici d'observer de près le fonctionnement de ces signes, investis d'une fonction performative puisqu'ils doivent souder le corps social au corps royal.

Ces pièces de circonstance peuvent s'appréhender selon deux grandes catégories distinctes. La première d'entre elles prédomine sur les théâtres secondaires, en l'occurrence à l'Ambigu-Comique (*L'entrée à Reims*) aux Variétés (*La couronne de fleurs*), au Théâtre de Madame (*Fenêtres à louer*), à la Gaîté (*Le voyage à Reims*). Ces œuvres relèvent de l'à-

²³. *Journal historique des cérémonies du Sacre*, op. cit., p. 87.

²⁴. Landric Raillat, « Les manifestations publiques à l'occasion du sacre de Charles X ou les ambiguïtés de la fête politique... », dans *Les usages politiques des fêtes aux XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 57.

propos, genre de vaudeville dont l'intrigue se fonde sur un événement contemporain : c'est ici l'entrée à Reims de Charles X qui fournit le prétexte dramatique. Dans ces œuvres, le rapport noué avec l'actualité est d'ordre métonymique : la scène donne à voir une part de la réalité contemporaine ; elle représente pour les Parisiens ce qui se produit à Reims en découvrant à leurs yeux les coulisses du sacre. L'intrigue commune à *L'entrée à Reims* et *Fenêtres à louer* est ainsi la location de balcons ou appartements, parfois à prix d'or, [p. 50] aux visiteurs désireux de voir passer le cortège royal (« l'amour du prince n'exclut pas l'amour de l'argent », dit un personnage de *Fenêtres à louer*²⁵). Ces pièces fourmillent de petits détails réalistes éclairant les à-côtés de la cérémonie officielle : spéculation sur les prix des fenêtres, confection des guirlandes, étonnement du peuple face aux nouvelles pièces à l'effigie de Charles X, marchands de coco ou de pain d'épice.

Ces ouvrages obéissent à une première fonction : ils relaient le discours officiel pour attester de la réussite des cérémonies, de l'enthousiasme du peuple, de son empressement à toucher des yeux le roi. Dans la scène finale de *L'entrée à Reims*, les vaudevillistes donnent à voir aux spectateurs l'empressement du peuple à contempler le cortège royal. La récurrence du verbe « voir » dans les didascalies comme dans le dialogue est frappante :

Scène 12 :

(On entend le canon).

Alexis : Voilà le signal du passage du cortège.

(Les soldats sortent de chez Dumont, se mettent en rang ; Alexis les fait mettre sous les armes : tableau d'exercice. Ils font la haie, faisant face à la coulisse, où le cortège est censé passer. Tous les villageois arrivent, l'Italien, l'Anglais et l'Allemand se mettent à leurs croisées).

Scène 13 :

Chœur :

Pour not'pays quel beau jour !

Dans not'province,

Un bon Prince,

Vient recueillir tour à tour

Nos fleurs, nos vœux, not'amour.

Suzette :

Semons les lys et les roses

Sur les pas de c'Roi chéri,

Aujourd'hui qu'il donn' tant d'choses

Me donn'ra-t-il un mari ? [...]

²⁵. *Fenêtres à louer, ou les deux propriétaires*, vaudeville en un acte de Désaugiers et Gentil « à l'occasion du Sacre de S. M. Charles X », Paris, Bezou, 1825, scène 1.

(On bat aux champs)

Babet :

V'là le Roi qui va passer, mosieu Alexis, vite, vite, à vot' poste.

Alexis :

Viens, ma chère Suzette, et ne tremble pas comme cela, la présence d'un si bon Prince ne doit inspirer que le plaisir. [p. 51]

(Il entraîne Suzette avec lui ; c'est alors que les groupes se forment avec rapidité ; les uns montent sur des chaises, des tréteaux ; d'autres sur des arbres et les toits des maisons. Le reste de la scène est encombré de spectateurs avides de voir passer le Roi. On agite les chapeaux en l'air et on crie : vive le bien aimé ! vive le roi ! vive Charles X ! Tableau animé).

Chœur :

(Air : du chœur de Robin des bois)

Déjà du tambour

Le signal nous appelle,

Courons avec zèle,

Ah ! quel beau jour !

Que not' bon monarque,

Partout aujourd'hui,

Puiss' trouver un' marque

D'not'amour pour lui.

En père il s'avance,

Avec bienveillance,

J'en ai l'assurance,

Il nous sourira.

(Musique de cortège dans la coulisse)

Tra la, la, la, la.

Robichon, cherchant à passer devant quelqu'un :

Monsieur, voulez-vous bien me laisser passer, s'il vous plaît ?

Un bourgeois :

Allez plus loin. Quand il s'agit de voir le Roi, je ne cède ma place à personne.

Moutonnet, sur un arbre :

Mon oncle, venez à côté de moi ; il y a place pour deux. On est ici aux oiseaux.

Babet, montée sur une chaise :

Dieu ! qu'c'est beau ! j'vois le Roi !

Moutonnet :

Moi aussi !

Robichon :

Et moi je ne vois rien. [...]

(Nouveau coup de canon. La musique reprend dans la coulisse)

Chœur :

(Air : de *Robin des bois*)

Déjà du tambour

Le signal nous appelle, etc. [p. 52]

(*Le cortège qui est censé s'être arrêté, continue sa marche. Tout le monde court devant pour voir le Roi. On reprend le chœur de Robin des bois, dont l'air est exécuté par des instruments à vent dans la coulisse*)²⁶.

L'esthétique du « tableau animé », destinée à capter les regards des spectateurs, est particulièrement adaptée à la célébration de cette passion « scopique » pour le corps royal. Elle est inséparable d'une métaphysique de l'incarnation du pouvoir, dont l'essence transcende toute cause immanente. Ce finale peut être rapproché du discours officiel publié par le *Journal historique des cérémonies du Sacre* : « [...] on sait combien le peuple est empressé de voir son bien-aimé Souverain, de contempler ses traits, où la majesté s'unit si bien à la grâce »²⁷.

La seconde fonction, de nature herméneutique, réside dans l'explication des symboles, dans l'exégèse de la fête proposée au public populaire des spectacles gratuits. Dans *La couronne de fleurs*, l'un des personnages s'appelle ainsi M. Conseil, et il se charge dans l'intrigue d'expliquer le comportement à adopter lors de l'entrée royale à Reims : « De la couronne de Clovis / Charles X va ceindre sa tête ; / Quand le Roi prend ses beaux habits, / Toute la France, mes amis, / Doit prendre ses habits de fête »²⁸. Le clou de la pièce est la couronne vivante formée par les bouquets de fleurs portés par les jeunes filles. La symbolique florale en est détaillée et expliquée dans l'air de la scène 19 : le laurier pour le héros protecteur de l'Espagne, la pensée qui va toujours au Roi ou l'immortelle offerte à la dynastie. Une véritable pédagogie de la fête royale est ainsi déployée grâce aux vertus du théâtre.

La conséquence de ce choix de l'à-propos de la part des dramaturges-thuriféraires du régime est le renoncement à représenter la personne royale : cela reviendrait, dans ces vaudevilles chargés de montrer l'actualité, à faire jouer le rôle de Charles X sur scène, qui plus est sur un théâtre secondaire. Même l'évocation du roi dans le dialogue est suspecte, comme en l'atteste cette intervention de la censure supprimant dans *L'entrée à Reims* la

²⁶. *L'entrée à Reims*, divertissement en un acte, mêlé de vaudevilles, par Coupard, Jacquelin et Overnay, Paris, Bezou, 1825.

²⁷. *Journal historique des cérémonies du Sacre*, op. cit., p. 2.

²⁸. *La Couronne de fleurs*, vaudeville en un acte de Vial, Gersain et Gabriel, « à l'occasion du Couronnement de S. M. Charles X », Paris, Quoy, 1825, scène 1.

formule : « Près du beau sexe Charles brille / Il unit le myrte au laurier »²⁹. Le rapprochement de Charles X et du vert-galant Henri IV est trop osé. Dans les scènes finales de *L'entrée à Reims* et de *La couronne de fleurs*, l'entrée royale à Reims se passe... dans la coulisse : les spectateurs ne voient jamais ce que les personnages sont censés voir. Telle est la dernière didascalie de *La Couronne de fleurs* : [p. 53]

Toutes les jeunes filles montent sur l'amphithéâtre pour voir passer le Roi. On entend la trompette ; les tambours battent aux champs ; chacun élève son bouquet et sa couronne en criant :

Vive le Roi ! vive Charles X !

*Tableau. Le rideau baisse*³⁰.

La scène est traitée comme une fenêtre donnant sur la ville en fête, mais cette fenêtre est aveugle. La personne royale suscite l'attraction par son absence même, son refoulement hors de la fiction et de l'espace théâtraux. Seule demeure la ferveur populaire jouée sur scène et destinée à suggérer la présence effective du souverain. Seule reste, surtout, l'ambiance sonore de la fête qui compense le déficit visuel, dans des théâtres qui n'ont pas forcément les moyens techniques et financiers du spectaculaire : les coups de canon, les roulements de tambour et parfois les volées de cloches retentissent dans les enceintes théâtrales. À la fin de *L'entrée à Reims*, on ne voit rien mais on entend tout de la fête publique : certes, les soldats « font la haie, faisant face à la coulisse, où le cortège est censé passer », mais « on entend le canon », « on bat aux champs », et une musique de cortège, avec orchestre d'instruments à vent, retentit dans la coulisse vers laquelle tous se précipitent avant le rideau final. De même, le tableau final de *La couronne de fleurs* ne fait que recueillir l'écho sonore de la fête réelle qu'est l'entrée royale à Reims : la trompette, les tambours et les vivats du peuple comblent une nouvelle fois le déficit de la représentation, engendrent la présence en creux, mystérieusement rayonnante, du roi.

Le régime métaphorique

À ces ouvrages fondés sur une dramaturgie de l'absence s'oppose une deuxième catégorie de pièces, plus nombreuses et plus prestigieuses : elles se distinguent par la figuration scénique de la personne royale, incarnation théâtrale autorisée par le détour

²⁹. Rapport de censure conservé aux Archives nationales, AJ/13/1050.

³⁰. *La couronne de fleurs*, *op. cit.*, scène dernière.

historique. Dans les œuvres créées en juin 1825, David, Pharamond, Louis XII, Charles VII, François I^{er} ou Henri IV sont incarnés sur scène et y représentent le monarque en majesté. La relation nouée avec l'actualité du sacre et de l'entrée de Charles X à Paris est alors de nature non plus métonymique mais métaphorique. Le régime dramatique est désormais celui du détour géographique et du déplacement historique ; l'écart avec les célébrations actuelles sera comblé par les allusions au présent. Cet usage des signes est plutôt l'apanage des scènes royales. On peut néanmoins voir, au Théâtre du Vaudeville, *La châtelaine, ou les nouvelles Amazones*, pièce dans laquelle, en 1429, de nobles mais guerrières dames, imitant Jeanne d'Arc, accueillent Charles [p. 54] VII dans leur château la veille du sacre à Reims³¹. À la Porte Saint-Martin, le vaudeville du *Vieillard d'Ivry* reprend le mythe d'Épiménide pour figurer un vieil homme endormi sous le règne d'Henri IV et réveillé sous celui de Charles X, comblant ainsi le fossé temporel qui sépare le nouveau roi de son ancêtre³².

Sur les premières scènes de la capitale, les détours historiques se déploient avec la hauteur littéraire et la pompe théâtrale requises. La Comédie-Française donne ainsi *La clémence de David*, tragédie en trois actes précédée d'un discours préliminaire de l'auteur, Drap-Arnaud, fidèle sujet de son roi : s'expliquant sur le choix de Saül et de David, origines bibliques de la sacralité des rois dans la monarchie, succédant à la théocratie, le dramaturge se réfère au « genre admiratif », sur le modèle de *Cinna* : seul ce genre paraît « convenable dans une circonstance rigoureusement incompatible avec l'horreur communément exigée dans le poème tragique »³³. Si le Théâtre-Français se refuse aux spectacles visuels et au déploiement spectaculaire des entrées royales, il accueille volontiers la parabole biblique comme l'auteur de *La clémence de David* s'en explique : « [...] J'en ai pris le sujet dans l'Histoire sainte, afin de conserver une analogie entre la pompe du spectacle théâtral, et le caractère auguste imprimé dans cette circonstance sur nos solennités publiques »³⁴. L'alexandrin, au Théâtre-Français, est l'instrument de la célébration, tandis qu'à l'Opéra se déploie plus spécifiquement le style allégorique, servi par les machineries propres au temple lyrique du merveilleux. On peut percevoir une évidente continuité entre *Pélage, ou le retour d'un bon roi*, donné par Spontini en 1814 pour l'entrée de Louis XVIII et *Pharamond* de Boieldieu, Berton et Kreutzer, créé en 1825 pour le sacre de Charles X. Le premier s'achève sur une apothéose de

³¹. D'après le compte rendu de la pièce (non imprimée ?) publié par *Le Corsaire* le 8 juin 1825.

³². D'après le même compte rendu du *Corsaire* (pièce non imprimée ?).

³³. X.V. Drap-Arnaud, *La clémence de David*, tragédie en trois actes avec des chœurs, Paris, Le Roy, 1825, « Discours préliminaire », p. XXI.

³⁴. *Ibid.*, p. XVI.

la paix, figurée allégoriquement par une apparition céleste, entourée des génies des arts, de l'agriculture, du commerce, puis des figures royales de saint-Louis, Louis XII et Henri IV³⁵. Dans *Pharamond*, une même épiphanie se produit ; l'Ange de la France dévoile au premier roi reconnu par l'historiographie officielle les monarques futurs :

Au signe de l'Ange de la France, le ciel s'ouvre et laisse voir avec tous leurs attributs les rois les plus illustres de la monarchie française ; le peuple et les guerriers s'inclinent devant l'éblouissante apparition³⁶.

[p. 55] Ces allégories prolongent les mises en scène urbaines des entrées royales comme la dramaturgie verbale du sacre insistant sur l'« ineffable immutabilité » de la monarchie, sur le « don surnaturel d'une durée qui tient du prodige » pour reprendre les paroles du Cardinal de France lors des cérémonies de Reims³⁷.

Ces pièces de circonstance jouent sur la distance historique selon une poétique métaphorique. Mais, puisque le temps s'annule dans la perpétuité de la monarchie française, toute représentation théâtrale d'un monarque est une nouvelle figuration, indirecte, de Charles X. La loi à laquelle sacrifient ces ouvrages est celle de l'allusion, chargée d'orienter l'esprit du public vers le présent politique quand bien même le spectacle offert à ses sens le transporte au temps de Pharamond ou de Louis XII. L'allusion comble la distance creusée par la métaphore³⁸. L'obsession des censeurs concerne justement ces allusions qui ne sauraient être ambiguës ni prêter à rire. En 1823, pour les cérémonies de la rentrée du duc d'Angoulême, le censeur Alissan de Chaset s'oppose à la représentation d'*Une journée de Vendôme* de Drap-Arnaud (finalement donnée à l'Odéon le 16 décembre) : « Il faut pour une pareille solennité des ouvrages qui ne courent pas le risque d'être mal reçus par le public, et celui-ci est fait avec si peu de tact, qu'il exciterait tantôt des improbations, tantôt un rire ironique »³⁹. Le jury réuni par l'Académie royale de musique pour le choix des œuvres

³⁵. *Pélagie, ou le Roi et la Paix*, opéra en deux actes de Jouy, musique de Spontini (livret manuscrit, Archives nationales, AJ/13/94).

³⁶. *Pharamond*, opéra en trois actes d'Ancelet, Guiraud et Soumet, musique de Boieldieu, Berton et Kreutzer. Livret imprimé, Paris, Baudouin, 1825.

³⁷. *Promenade à Reims*, *op. cit.*, p. 93. Le Cardinal se réfère à la perpétuation des cérémonies du sacre depuis Clovis et Saint-Rémi.

³⁸. C'est à ce régime de l'allusion dans la tragédie néo-classique que s'en prend notamment Stendhal dans sa fameuse formule assimilant l'irruption de la politique dans une œuvre littéraire à un coup de pistolet en plein concert.

³⁹. Rapport de censure conservé aux Archives nationales, AJ/13/1050.

festives se penche lui aussi sur ce régime de l'allusion, n'hésitant pas à retailler dans un canevas proposé. Tel est le sort réservé à un programme de ballet soumis par Louis Milon (maître de ballet), *Charles VII à Reims*, destiné à accompagner les cérémonies du sacre :

Le ballet n'a rien et ne peut rien avoir de relatif à la circonstance, que le Sacre qui le termine. On a pensé que cela ne suffisait pas, et que, par conséquent, il fallait écarter cette espèce de dénouement, et les divers épisodes qui prêtent à des allusions. On croit que le chorégraphe doit se proposer seulement de faire un ballet de *Jeanne d'arc*, qu'il terminerait par la délivrance d'Orléans et le départ pour Reims [...] Le Roi entrerait dans Orléans conquis, avec la même pompe que le chorégraphe le fait entrer à Reims, et tout son spectacle serait conservé⁴⁰.

Le déplacement géographique de Reims à Orléans peut, selon cet exemple, conférer plus de force à la métaphore historique, laquelle requiert la dis- [p. 56] tance autant que la convergence entre signes dramatiques et déploiement présent de la cérémonie royale.

La presse, de son côté, se fonde sur la bonne intelligence des allusions par le public pour trancher entre bonnes et mauvaises pièces. Ainsi, *La clémence de David* est mal reçue par le périodique *Le Corsaire*, pour qui la métaphore de l'événement fêté reste opaque : « Il serait difficile de saisir le rapport qui existe entre la tragédie jouée hier sous le titre de *La clémence de David* et la circonstance qu'elle devait célébrer »⁴¹. En revanche, selon le même journal, les « allusions pleines de délicatesse » dans *Les châtelaines, ou les nouvelles Amazones* font honneur aux auteurs du Vaudeville. À la lecture, ces allusions paraissent pourtant bien peu subtiles. Dans l'opéra *Pharamond*, où la parole est portée par la déclamation lyrique, l'air du roi éponyme (acte I, scène 6) développe l'image de l'aigle. Celle-ci permet de superposer, comme sur un palimpseste, la référence à l'Empire romain, motivée par l'action dramatique, et l'image de l'Empire napoléonien, motivée par la circonstance historique : « Gaulois, sur des plages lointaines, / Toujours libres, les guerriers francs / Réveillés au bruit de vos chaînes, / Viennent renverser vos tyrans : / Planant sur la foule flétrie, / L'aigle romain nous sépara [...] ». De même, la Gauloise Phédora, prise de délire, entrevoit la Révolution française déchirant la trame des temps : « Belle France, tu perds ta brillante couronne, / Et l'univers te combat en tremblant ! / Séchons nos pleurs : si durant la tempête, / Le noble lys sous les vents s'est courbé, / Il a fléchi, mais il n'est point tombé »⁴². C'est la fable du Chêne et du roseau, déclamée par une druidesse et revisitée par

⁴⁰. Lettre du vicomte de La Rochefoucauld, datée du 18 mai 1825 (Archives nationales, AJ/13/115).

⁴¹. *Le Corsaire*, 8 juin 1825.

⁴². *Pharamond*, op. cit., acte I, scène 6 et scène 8.

les symboles de la monarchie... Le public est néanmoins tenu d'applaudir à ces allusions, selon le protocole rappelé par la presse ou par le *Journal historique des cérémonies* : dans les pièces de circonstance, en présence du roi, l'expression de « l'enthousiasme général » se produisait « chaque fois que d'heureuses allusions permettaient de la manifester »⁴³.

Mais une autre question dramatique, plus complexe que ce régime d'allusions, apparaît à travers ces ouvrages : elle concerne l'incarnation sur scène d'un personnage de roi, la figuration dramatique du corps royal au risque de renvoyer ce dernier au statut d'illusion et à l'état de masque. La représentation passe alors par une série de conventions mises en place dans des œuvres anciennes remontant à l'Ancien Régime, par exemple aux opéras-comiques *Henri IV* de Rozoi et Martini (1774) et *Richard Cœur de Lion* de Sedaine et Grétry (1784). Le monarque ne fait souvent son entrée [p. 57] sur scène qu'à la fin du premier acte, après des scènes d'exposition chargées de mettre en place le discours hagiographique et, bien sûr, de susciter par l'attente le désir de voir la personne royale. Il ne saurait être question de mettre en scène le monarque dans une situation dégradante : les pièces de circonstance culminent dans les scènes d'entrée royale, où le roi revêt tous les signes de sa majesté et de son pouvoir. Un tel cérémonial est offert par *Le roi René* d'Herold donné à l'Opéra-Comique en 1824 pour la dernière fête de Louis XVIII. La didascalie annonçant le roi à la scène 18 de l'acte II souligne la transfiguration du corps royal, chargé désormais des « marques distinctives de la souveraineté », tandis que le décorum de son entrée majestueuse a été installé : « trône de verdure et de fleurs », perspective formée par un « berceau de guirlandes ». Pourtant, dans la même pièce, le bon roi René apparaît d'abord en « costume très simple », sans « aucun signe extérieur de souveraineté ». Il est saisi, dans cette vignette édifiante, occupé à peindre, dans la bonhomie du souverain ami des arts. Mais le repos n'empêche pas le roi de répandre ses bienfaits. Il s'exclame : « Si des objets importants demandent une décision prompte, s'il faut réparer une injustice, signer quelques lettres de grâce, en pareil cas, la plume des rois ne doit pas être paresseuse ». Et les librettistes-hagiographes d'ajouter en bas de page, pour l'édification des lecteurs, la mention « Historique » afin d'attester la véracité de ces paroles royales nourrissant la légende⁴⁴.

La représentation du monarque joue ainsi sur le dédoublement du corps royal entre individu privé et *persona ficta*, incarnation de l'État. La Justice et le Savoir portés par le roi

⁴³. *Journal historique des cérémonies du Sacre*, op. cit., p. 87.

⁴⁴. *Le roi René, ou la Provence au quinzième siècle*, opéra-comique en deux actes de Sewrin et Belle, musique d'Herold. Livret imprimé, Paris, Duvernois, 1824.

passent par ce corps particulier qu'ils viennent transfigurer. L'imaginaire du double corps du roi comme l'idéologie de l'incarnation se prêtent ainsi particulièrement au jeu théâtral, manifestation d'une présence troublante où la personne privée dévoilera soudainement son corps glorieux⁴⁵. Une intrigue courante dans ces pièces de circonstance consiste alors à jouer sur l'incognito du roi et sur les quiproquos qui peuvent en résulter. C'est le cas d'une pièce jouée pour la première entrée de Louis XVIII à Paris, en 1814 : *Le souper d'Henri IV, ou la dinde en pal*. La pièce montre comment Henri IV, habillé en simple officier, peut partager le repas du paysan jusqu'à ce que ce dernier, reconnaissant le monarque à la scène 14, se jette à genoux en criant « J'ai vu le Roi ! »⁴⁶. La pièce joue de la sorte avec la vieille tradition des entrées [p. 58] royales, lors desquelles le monarque pouvait exercer son droit de gîte et renforcer le lien avec la bourgeoisie. Une nouvelle fois, le théâtre relaie la parole officielle et la signification politique conférée aux cérémonies publiques. Le journal des fêtes intitulé *Promenade à Reims* note : « Parmi les personnes qui approchaient le plus de la voiture royale, on remarquait une foule de maires de campagnes, tous cultivateurs ; le Roi l'avait ordonné ainsi : idée bien digne d'un petit-fils d'Henri IV, de ce grand prince qui saluait un laboureur »⁴⁷.

La mobilisation des signes dramatiques est bien chargée de reconstituer dans sa totalité unifiante le corps royal, incarnation de la Nation. Le finale de l'opéra-comique donné à l'Odéon au lendemain de l'entrée de Charles X dans Paris, *Louis XII*, l'illustre parfaitement. Tout converge vers le personnage du monarque en majesté :

(Le son des cloches, le bruit du canon, se mêlent à ces chants religieux. Le cortège précédent arrive par le fond à droite. Le Roi, entouré de tous les ordres de l'État, vient s'asseoir sur le trône qui lui est préparé).

Chœur général :

Français, voilà de la patrie

Et le père et le Roi !

Donnons-lui notre foi :

Que notre amour, que notre vie,

Tout soit au Roi !

⁴⁵. Voir Jean-Marie Apostolidès, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, 1981. L'auteur se fonde en partie sur les analyses classiques d'Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, Paris, Gallimard, 1989 [1957].

⁴⁶. *Le souper de Henri IV, ou la dinde en pal*, comédie en un acte en prose et en vaudeville de Rougemont, Paris, Barba, 1814.

⁴⁷. *Promenade à Reims*, op. cit., p. 82.

*Le peuple fait un mouvement pour se précipiter vers le Roi ; les gardes ont l'air de vouloir le contenir. Le Roi s'en aperçoit, fait un signe, et le peuple, qui n'est plus retenu, s'approche vivement de Louis XII, et entoure le trône. Tableau général. Fin*⁴⁸.

La mise en scène obéit à la même fonction que l'entrée royale, transportée de l'espace urbain à cet espace social second qu'est le théâtre : traduire l'idée d'incorporation, organiser la réunion à la personne royale des *membra disjecta* que sont les corps de l'État, jusqu'à la fusion entre le père-souverain et son peuple-enfant. La plupart des pièces s'achèvent d'ailleurs sur un tableau d'ensemble fondé sur l'effusion collective autour de la figure paternelle unificatrice. L'État n'est plus anonyme, impersonnel et administratif : pour reprendre une analyse de René Rémond, on assiste au triomphe d'une « monarchie paternelle, patriarcale, dont le souverain est moins le chef que le père [...] ». Cette « pensée biologique » propre à l'ul- [p. 59] tracisme, cet « organicisme »⁴⁹ trouvent un accomplissement dans la performance théâtrale : les commanditaires misent sur l'exemplarité de la ferveur, montrée sur scène et vouée à se transmettre à la salle. Les auteurs des pièces de circonstance parient également sur la valeur performative de la mise en scène : montrer virtuellement l'amour pour le souverain reviendrait à le transformer aussitôt en acte, à le voir se répandre parmi le public rassemblé en ces jours de gratis, un public « en blouses et en casquettes »⁵⁰.

Mais n'y a-t-il pas là, comme dans toute cérémonie officielle, quelque naïveté, à moins qu'il ne s'agisse d'un tour de force qui relève de l'auto-persuasion ? Car à lire les discours suscités par ces fêtes et par les œuvres théâtrales de circonstance, on saisit combien la concorde n'est que de façade. La presse ironise volontiers sur ces pièces que l'on applaudit un jour pour mieux les oublier ensuite : « Au bout de quinze jours on n'en parlera plus »⁵¹. Déjà dans son projet de fêtes et monuments à l'occasion du sacre, publié en 1825, le peintre-décorateur Bodson soulignait « l'uniformité peu digne du génie inventif de la nation » qui règne dans les fêtes depuis cinquante ans⁵². Ce théâtre officiel s'épuise à représenter une histoire sans heurt ni violence, coupée de toute détermination socio-politique, figée dans l'éternel retour des mêmes princes, des mêmes ombres. À l'instar des arcs de triomphe

⁴⁸. *Louis XII, ou la route de Reims*, opéra-comique en trois actes de Vernoy de Saint-Georges, musique de Mozart et Haydn arrangée par Crémont et Vergne (livret imprimé, Paris, Bouquin de la Souche, 1825).

⁴⁹. René Rémond, *Les droites en France*, Paris, Arbier, 1982, p. 54.

⁵⁰. *Le Corsaire*, compte rendu de *Louis XII*, 8 juin 1825.

⁵¹. *Le Corsaire*, 3 juin 1825.

⁵². J. Bodson, *Projet de fêtes et monuments, à l'occasion du sacre de S. M. Charles X, et observations sur les réjouissances publiques en France*, Paris, chez l'auteur, 1825, p. 4-5.

provisoires et des couronnes florales bâties ou confectionnées lors des entrées royales, ce théâtre sans histoire et sans lendemain laisse de bien faibles traces. Il est condamné à la répétition, au tournoiement des signes dramatiques, jusqu'à épuisement des sujets et des symboles trop souvent recyclés. Sans doute la Restauration tente-t-elle en vain de lutter contre une crise de la représentation affectant la symbolique du corps royal⁵³ : l'incarnation physique de l'État dans la personne du monarque relève désormais de l'anachronisme. Les dramaturgies de la souveraineté constituent autant d'efforts désespérés pour retarder l'entrée dans une modernité politique fondée sur la désincarnation des pouvoirs.

Parmi toutes ces pièces nées dans une fausse spontanéité au lendemain de la rentrée de Charles X à Paris, une seule œuvre est encore goûtée aujourd'hui, depuis sa redécouverte en 1983 : *Il viaggio a Reims* de [p. 60] Rossini⁵⁴. Cette pièce de circonstance s'élabore paradoxalement autour d'un non-événement ; elle est la représentation sous forme de *dramma giocoso* d'un ratage : l'impossible départ, pour cause d'avaries techniques, d'une petite compagnie désireuse d'aller à Reims célébrer le monarque, désespérément bloquée dans l'Auberge du Lys d'or. Grâce à son traitement ironique et distancié de la fête officielle, à sa stratégie dramatique d'évitement de l'événement, grâce bien sûr au génie musical de Rossini, cet ouvrage est pour nous le seul qui demeure lisible et audible. Il est la seule trace persistante de tant de spectacles éphémères qui furent chargés d'entretenir la monarchie restaurée des Bourbons dans l'illusion de son éternité.

Olivier Bara, université Lyon 2, UMR « LIRE »

⁵³. Voir Georges Vigarello, « Le corps du roi », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, tome 1, *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005, p. 387-409.

⁵⁴. L'ouvrage a été redécouvert grâce aux travaux musicologiques menés par la Fondation Rossini de Pesaro. Le livret se fonde en partie sur *Corinne, ou l'Italie* de M^{me} de Staël : construisant allégoriquement une rencontre des peuples européens, l'opéra garde pour nous une actualité, au-delà des circonstances étroites qui présidèrent à sa création.