

UN ROI EN COULISSE :
LE *FRANÇOIS II* DU PRÉSIDENT HÉNAULT

Thomas Wynn

Coulisse. On appelle ainsi l'espace par lequel un Acteur entre sur la Scène et par lequel il sort. Il seroit à souhaiter que les coulisses fussent disposées de façon qu'on ne vît pas, des Loges, de l'Orchestre, du Parterre et de l'Amphithéâtre même, les Acteurs & les Actrices attendre, quelquefois en fôlatrant, la fin du couplet qui doit les amener sur la Scène, & les changer en Héros & en Princesses¹.

La brève description des coulisses donnée par La Porte et Chamfort confirme que le spectateur, au XVIII^e siècle, s'attend tout naturellement à en voir sortir les personnages principaux de la pièce. C'est dans ce lieu liminal où s'opèrent la métamorphose de l'acteur en héros, la structuration visuelle de la scène, et la création de l'illusion théâtrale. Mais quels sont les enjeux lorsqu'un auteur ne fait jamais sortir son protagoniste apparent des coulisses ? Quelles sont les implications lorsque le personnage éponyme d'une pièce reste caché hors-scène ?

Nous essaierons de répondre à ces questions en analysant *François II, roi de France*, pièce expérimentale de C.-J.-F. Hénault, publiée pour la première fois en 1747. Au cœur de cette pièce caractérisée par l'abondance², il y a une absence déroutante. Bien qu'apparaissent dans cette œuvre presque tous les grands personnages politiques de la veille des guerres de religion – tels Catherine de Médicis, le roi de Navarre, le cardinal de Lorraine et l'amiral de Coligny –, une figure reste en coulisses : François II lui-même. Cette omission est d'autant plus remarquable que l'auteur méticuleux prétend que sa pièce est un tableau complet et fidèle des événements de ce court règne (né le 19 janvier 1544, et couronné le 10 juillet 1559, François II mourut le 5 décembre 1560) :

- 1 Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, 3 vol., t. I, p. 314.
- 2 Selon les *Nouvelles littéraires*, « tous les événements d'un règne tumultueux y sont renfermés ; les personnages qui y agissent sont sans nombre » ; voir *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc.*, éd. Maurice Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, 16 vol., t. I, p. 72.

Je dois dire un mot du soin que j'ai apporté à ne rien omettre d'essentiel de tout ce qui s'est passé tant qu'a vécu François II en même tems que je ne me suis pas permis la plus légère altération dans les faits, ni le moindre anachronisme, quand même j'aurais pu en tirer quelque avantage pour la composition de ma Pièce [;] j'ai lû tous les Historiens qui en ont écrit & tous les Mémoires du tems, j'en ai fait une espèce de *concordance* ; & tout cela a produit un tout auquel on peut ajouter foi autant que l'Histoire le peut mériter³.

Selon Hénault, le héros éponyme, trop malade et trop jeune, n'eut aucune influence pendant son règne et, par conséquent, ne peut « jouer un rôle convenable dans cette Pièce »⁴. L'absence de sa personne symbolise donc celle de l'autorité royale face « à la jalousie des Princes du Sang contre Messieurs de Guise, qui s'étoient emparés du gouvernement de l'État »⁵, et elle est manifeste à l'acte II, scène 2 où « le fauteuil du Roi est vide dans le milieu » des factions rivales au conseil à Fontainebleau. Cette absence est aussi nécessaire afin de ne pas choquer les bienséances théâtrales. Tandis que François Clouet dépeint le roi en pleine santé⁶ – sans ses maladies respiratoires, sa peau marquée de pustules et son abcès à l'oreille –, Hénault le consigne aux coulisses, car, comme observe l'actrice Mlle Clairon, les Français au XVIII^e siècle ne souffraient pas la représentation d'un roi malade :

Les mœurs anglaises permettent au théâtre les plus rebutantes vérités ; on y représente Richard III avec toutes les défauts qu'il tenait de la nature. [...] Le parterre français n'admet dans la tragédie que des figures élégantes et nobles ; il rirait en voyant une bosse et des jambes torses au personnage qui doit exciter sa terreur ou sa pitié. Tout le monde sait que le plus grand monarque peut être aussi mal fait, aussi laid, avoir l'air aussi commun que le dernier paysan de son royaume ; que les besoins corporels, les maux physiques, les habitudes familières semblent le rendre égal à tous les autres hommes ; mais, quel qu'il soit, le respect que son rang imprime, le sentiment

- 3 Voir mon édition critique, C.-J.-F. Hénault, *François II, roi de France*, London, MHRA Critical Texts, 2006, p. 36 ; et Gaston Bizos, « Un essai de drame historique en prose au XVIII^e siècle. Le François II du président Hénault. » *Revue d'art dramatique*, 6, 1887, p. 251-264.
- 4 *François II*, éd. cit., p. 37. François II était en fait majeur lors de la mort de son père Henri II, mais « il crut ne devoir pas s'en rapporter à lui seul de l'administration de tout son royaume, et il ne commença à parler en maître que pour annoncer à son parlement qu'il avait fait choix, par l'avis de sa mère, du duc de Guise et du cardinal de Lorraine pour lui donner leurs conseils » ; voir Hénault, « Instruction présentée au Roi, au sujet de la déclaration de sa majorité », dans *Œuvres inédites de M. le président Hénault*, Paris, Hubert & Cie, 1806, p. 284.
- 5 *François II*, éd. cit., p. 40.
- 6 Voir la dixième planche dans *Les Clouet et la cour des rois de France*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1970.

de crainte ou d'amour qu'il inspire, le faste dont il est entouré rend toujours son aspect imposant⁷.

Cependant, deux écrivains contemporains reprochèrent au président d'avoir commis une grosse erreur de construction en omettant son héros éponyme. Conservé à la Bibliothèque nationale, un manuscrit très détaillé, rédigé sans doute après la troisième publication de la pièce en 1768, et qui semble être le brouillon d'un article non encore identifié, accuse Hénault d'avoir mal choisi entre les épisodes et les personnages du règne : « D'abord on est surpris dans un Drame historique de François II de ne pas voir François II au nombre des acteurs »⁸. Après avoir noté que l'une des sources principales de la pièce, l'*Histoire de France* de Mezeray (1643), relate quatre occasions où François II assume les responsabilités de monarque⁹, l'auteur anonyme critique un personnage en particulier :

On pourroit encore nommer plusieurs personnages qui auroient bien mieux figuré dans le Drame que plusieurs de ceux que l'auteur y a fait paroître. En effet quelle figure y fait l'astrologue *Luc Gauric* qui n'est jamais venu en France et qui n'a prédit aucun des evenemens de ce Regne. L'auteur demande grace pour ce personnage episodique sous pretexte qu'il s'en est servi pour prédire la St Barthelemy et l'assassinat de Henri III, mais quelle nécessité dans un drame purement historique de parler de ces deux evenemens sous le Regne de François II dont il s'agit uniquement¹⁰ ?

La même critique est reprise par Charles Palissot qui, écrivant après la mort du président, est « surpris de n'y trouver ni le chancelier de l'Hôpital qui eût donné tant de majesté à la scène, ni le conjuré la Renaudie qui eût jeté tant de chaleur dans ce drame », et réprovoque Hénault en ces termes :

Comment, dans cette pièce même, s'est-il permis des anachronismes dont il n'avait aucun besoin ? Pourquoi, à la place des personnages intéressants que nous venons de nommer, et qui semblaient indispensables dans son sujet,

7 Claire Josèphe Hippolyte Legris de La Tude (dite Mlle Clairon), *Mémoires de Mlle Clairon*, Paris, Ponthieu, 1822, p. 247-248.

8 Voir Hénault, *François II*, s.l.s.n., 1747, p. 163. L'appendice de cette édition reproduit plusieurs extraits du manuscrit original, « Observations sur la tragédie en prose, intitulée *François II, roi de France* », dans les « Mémoires et extraits concernant les règnes de Henri II et de François II » (Fr. 20837, Bibliothèque nationale de France).

9 « Savoir dans les audiences qu'il donna au Connetable de Montmorency et au Roi de Navarre, [...] dans l'assemblée des Grands à Fontainebleau où il présidoit, [...] à l'arrivée du Roi de Navarre et du Prince de Condé à Orléans, enfin dans sa dernière maladie, lorsqu'il déclare au Roi de Navarre que les Princes de Guise n'avoient point de part à la prison ni au procès du Prince de Condé » (*François II, op. cit.*, p. 163).

10 *Ibid.*, p. 163-164.

a-t-il introduit le personnage inutile de Luc Gauric, et le personnage plus inutile encore de la Roche du Maine ? Enfin, par quelle bizarrerie, dans une tragédie intitulée *François Second*, ce monarque n'a-t-il pas même un rôle de représentation ? Nous avouons que nous avons été singulièrement frappés de ces inadvertances¹¹.

98

Ces deux écrivains prennent pour cible Luc Gauric, l'astrologue italien qui ne vint jamais en France mais qui, dans le deuxième acte de cette pièce où apparemment « l'histoire de ce temps-là [...] est conservée dans la plus grande fidélité »¹², conseille Catherine de Médicis au château de Saint-Germain et prévoit la mort de ses enfants. N'est-il pas frappant que Hénault choisisse d'occulter son personnage éponyme, et en même temps d'ajouter cet autre homme, un devin de plus ? Loin d'être « une bizarrerie », ce choix est – pour reprendre les termes de Fréron, peut-être le plus grand admirateur de la pièce – « une invention très heureuse, un trait de génie, un coup de maître »¹³. S'il est vrai que l'absence du héros éponyme provoque une crise politique, comme dans *La Mort de Pompée* de Corneille (à laquelle la préface de *François II* fait allusion), il apparaît cependant que, dans *François II*, ce vide fondamental a une signification plus profonde. Le fait que le roi au corps faible et fragile reste dans les coulisses, alors que le magicien visionnaire monte sur scène est d'une signification fondamentale. C'est le fil que l'on suivra pour montrer que *François II* est une exploration cohérente des rapports entre le théâtre et l'histoire, l'absence et la présence, le matériel et le virtuel.

Au cours des années 1740, Hénault se préoccupe de créer des méthodes efficaces et agréables pour apprendre l'histoire. Cette époque voit naître ses deux œuvres principales qui, selon un Fréron bien optimiste, confirment le génie de leur auteur : « M. le président Hénault est né pour créer et pour perfectionner de nouveaux genres. Son *Abrégé chronologique de l'histoire de France* et cette pièce de *François II* en sont des garants immortels »¹⁴. Publié en 1744, l'*Abrégé* essaie de simplifier et de fixer la complexité historique ; l'ouvrage remporte un grand succès auprès du public (il est traduit en italien, allemand, anglais et même chinois). Néanmoins, cette « table des matières de

11 Charles Palissot de Montenois, *Mémoires sur la littérature*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Collin, 1809, 6 vol., t. IV, p. 389-390.

12 Hénault, *Mémoires du président Hénault*, Paris, Hachette, 1911, p. 36-37.

13 Voir *L'Année littéraire*, 18 novembre 1757, t. VII, p. 249.

14 *Ibid.* Voir aussi Sylvain Menant, « Le président Hénault, la chronologie et l'histoire », dans *Historiographie de la France et mémoire du royaume au XVIII^e siècle*, dir. Marc Fumaroli et Chantal Grell, Paris, Champion, 2006, p. 307-318.



l'histoire de France utile, judicieuse, commode, ingénieuse, et excellente »¹⁵ est vivement critiquée par Voltaire, la *Correspondance littéraire*, et D'Alembert. Ce dernier refuse de louer l'*Abrégé* dans le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie*, et sa critique est révélatrice du statut changeant de l'historien : « C'est un ouvrage utile, j'en conviens, et assez commode ; mais voilà tout en vérité : c'est-là ce que les gens de lettres en pensent, c'est-là ce qu'on en dira quand le président ne sera plus »¹⁶. D'Alembert s'oppose à Hénault dans la mesure où celui-ci n'est qu'un amateur, ou, pour utiliser les termes de Palissot, « pas précisément un homme de lettres [...] plutôt un homme de très-bonne compagnie, un amateur éclairé, qui se plaisait avec les gens de lettres »¹⁷. Ce portrait fait par des « professionnels » ne rend pas compte du véritable intérêt de Hénault pour la théorie historiographique. Le catalogue de sa bibliothèque indique qu'il possédait, entre autres livres d'historiographie, un exemplaire de la *Pratique de la mémoire artificielle* (première édition en 1705), dans laquelle le père Buffier reconnaît que, parmi tous les livres sur l'histoire, on « n'en trouve point qui fournisse un moyen pour faire entrer aisément dans l'esprit la suite des temps et des événements, et moins encore pour faire que la mémoire les retienne ». Sa solution est d'écrire l'histoire en « vers techniques ou artificiels, lesquels d'un côté par le tissu de certains termes choisis et serrés, sont propres à réveiller l'idée d'un très grand nombre d'événements et d'époques »¹⁸. Comme ce père jésuite, Hénault l'historien reconnaît les limites de sa discipline, mais sa solution est bien différente.

Trois ans après la première publication de l'*Abrégé*, Hénault, qui a déjà écrit plusieurs pièces¹⁹, s'inspire de la tragédie *Henry VI* de Shakespeare, qu'il lit dans la traduction (ou plutôt l'adaptation) récente de La Place²⁰. Il confesse, dans la préface de *François II*, qu'il prise la pièce anglaise non pas comme une œuvre dramatique, mais comme un livre d'histoire :

15 Charles Collé, *Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, éd. Honoré Bonhomme, Paris, Firmin-Didot, 1868, 3 vol., t. III, p. 278-279.

16 *Correspondance inédite de Mme du Deffand, avec D'Alembert, Montesquieu, le Président Hénault, la duchesse du Maine*, Paris, Collin, 1809, 2 vol., t. I, p. 232.

17 Palissot, *op. cit.*, p. 386.

18 Claude Buffier, *Pratique de la mémoire artificielle, pour apprendre & pour retenir l'histoire & la chronologie universelle*, Paris, Giffart, 1719, p. 5-6. Ce texte se trouve au numéro 1078 dans le *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. le président Hénault*, Paris, Prault, 1771.

19 Avant la création de *François II*, Hénault avait composé deux tragédies – *Cornélie Vestale* (1713) et *Marius à Cythère* (1715) – et trois comédies – *Le Jaloux de lui-même* (1740), *La Petite Maison* (début des années 1740) et *Le Réveil d'Épiménide* (1743).

20 Voir *Henry VI, roi d'Angleterre. Tragédie de Shakespeare*, dans Pierre Antoine de La Place, *Le Théâtre anglois*, London, 1746-1749, 8 vol., t. I, p. 173-292 ; voir numéro 725 dans le *Catalogue*, *op. cit.*





J'ai trouvé les faits à-peu-près à leurs dates ; j'ai vû les principaux personnages de ce tems-là mis en action, ils ont joué devant moi ; j'ai reconnu leurs mœurs, leurs intérêts, leurs passions qu'ils m'ont apprises eux-mêmes ; & tout-à-coup oubliant que je lisois une Tragédie, & Shakespear lui-même aidant à mon erreur par l'extrême différence qu'il y a de sa Pièce à une tragédie, je me suis cru avec un Historien, & je me suis dit : Pourquoi notre Histoire n'est-elle pas écrite ainsi ? Et comment cette pensée n'est-elle pas venue à personne²¹ ?

Shakespeare réussit, selon Hénault, à surpasser la division aristotélicienne entre histoire et théâtre, selon laquelle l'histoire « peint froidement [...] une suite longue & exacte d'événemens » alors que le théâtre, « vuide de faits, [...] nous peint fortement le seul événement qu'elle a entrepris de nous représenter »²². Il va sans dire que l'auteur de *François II* ne fut pas le premier en France à avoir réuni les deux genres. Christian Biet nous rappelle qu'une tradition théâtrale existait déjà aux XVI^e et XVII^e siècles qui mettait en scène des épisodes des guerres de religion, afin que le public gardât vivant en mémoire le souvenir des horreurs d'un passé récent. Cette tradition s'opposait à l'édit de Nantes qui, au contraire, interdisait tout souvenir :

100

Premièrement, que la mémoire de toutes choses passées d'une part et d'autre, depuis le commencement du mois de mars 1585 jusqu'à notre avènement à la couronne et durant les autres troubles précédents et à leur occasion, demeurera éteinte et assoupie, comme de chose non advenue²³.

Cependant, alors que cette tradition se caractérise par la commémoration interdite et la polémique, la pièce de Hénault se distingue par son exactitude. En cela elle semble faire écho à *Mithridate* de Racine, qui prétend lui aussi avoir composé un tableau fidèle (« excepté quelque événement que j'ai un peu rapproché par le droit que donne la poésie, tout le monde reconnaîtra aisément que j'ai suivi l'histoire avec beaucoup de fidélité ») et complet (« il n'y a guère d'actions éclatantes dans la vie de Mithridate qui n'aient trouvé place dans ma *tragédie* »)²⁴. Le souci d'authenticité historique est néanmoins d'un ordre bien différent chez le président ; son but est d'écrire non pas une tragédie vraisemblable mais de relater l'histoire sous forme théâtrale :

²¹ Hénault, *François II*, *op. cit.*, p. 32.

²² *Ibid.*, p. 33.

²³ Cité dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, dir. Christian Biet, Paris, R. Laffont, 2006, p. xxxvii.

²⁴ Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1931, 2 vol., t. I, p. 619. C'est moi qui souligne.



Je le répète encore, ce n'est point une Tragédie que j'ai prétendu faire, cette prétention seroit absurde, c'est une nouvelle manière de peindre les faits, qui peut avoir son avantage, & qu'il y auroit, ce me semble, bien de l'humeur à désapprouver²⁵.

Hénault historien doit donc garantir la véracité de son texte ; alors que Racine se soustrait à tout devoir historiographique (« je ne pense pas qu'il soit besoin ici de citer mes auteurs »), le président, au contraire, montre son érudition en indiquant ses sources nombreuses en marge de chaque page (comme l'avait fait Ben Jonson dans *Sejanus* en 1603), ce qui impressionna beaucoup Fréron²⁶.

En présentant la vérité historique sous forme théâtrale, Hénault peut éviter les inconvénients propres à une écriture conventionnelle : « Lorsque nous lisons le récit de quelque événement, notre attention se trouve partagée entre l'historien et les faits qu'il raconte »²⁷. En faisant disparaître l'auteur au profit des personnages réels, Hénault crée un effet d'intimité, d'immédiateté et de clarté, technique qu'il explique dans une lettre écrite à sa nièce, la comtesse de Tillières, le 4 juillet 1753 :

Le dialogue suppose de l'intérêt dans les personnages et par conséquent en donne au lecteur. Ils ont l'air de ne parler que par rapport à eux, et ils rappellent comme chemin faisant les faits qui y ont rapport : et ces faits restent bien autrement dans la teste que quand ils ne sont que racontés²⁸.

Comme Diderot, Hénault reconnaît que plus les personnages nient la présence du spectateur, et plus celui-ci est ému et absorbé par leurs actes et discours. Cette pièce qui n'est pas une tragédie, entend cependant emprunter à ce genre ses deux éléments fondamentaux, la crainte et la pitié²⁹, afin que son impact soit plus fort et que son souvenir s'efface moins vite³⁰. Cette persistance est soulignée par le comte Roederer, qui s'inspira de *François II* lorsqu'il composa sa propre comédie historique :

25 Hénault, *François II*, op. cit., p. 37.

26 Voir 18 novembre 1757, *L'Année littéraire*, t. VII, 260.

27 *Journal encyclopédique*, avril 1758, t. III, p. 103.

28 Cette lettre est conservée aux archives départementales de l'Orme à Alençon, dans le fonds du chartrier de Carrouges, ms. 34J7 : *Correspondance adressée par Ch. Hénault à la comtesse de Tillières (110 pièces) (1744-1761)*. Voir aussi la préface de *François II*, où il constate que « le grand défaut de l'Histoire est de n'être qu'un récit : & il faut convenir que les mêmes faits racontés, s'ils étoient mis en action, auroient bien une autre force, & sur-tout porteroient bien une autre clarté à l'esprit » (*François II*, op. cit., p. 31).

29 *Ibid.*, p. 34.

30 Sur le rapport entre mémoire et réaction émotionnelle, voir Nicholas Hammond, *Fragmentary Voices: Memory and Education at Port-Royal*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2004, p. 152-153.

L'on a la satisfaction de sentir pour jamais empreinte dans sa mémoire, et vivante dans sa pensée, une grande scène de l'histoire, qui jusque-là n'y avait laissé que de faibles traces³¹.

En somme, *François II* inaugure, selon son auteur, un genre qui permet une expérience directe, crédible et plaisante de l'histoire : « C'est comme vous savez, un genre tout nouveau et qui, en apprenant l'histoire mieux que tout autre, est susceptible des agréments que l'histoire n'admet pas »³².

102

Mais tandis que le président Hénault rend compte de la disparition de l'auteur, il ne justifie pas de manière convaincante celle de François II, qui ne sort pas des coulisses pour apparaître dans sa propre pièce. Cette absence du personnage est liée à l'autre innovation de l'ouvrage, celle de son mode de réception. Plusieurs contemporains du président reconnurent que *François II* pouvait prétendre être le premier exemple de ce que l'on appellera « théâtre dans un fauteuil », c'est-à-dire une pièce de théâtre écrite non pour être représentée mais pour être lue. Selon Antoine de Lérís, « C'est une pièce dans un genre neuf, & qui n'a pas été composée pour être représentée »³³, Charles de Fieux l'appela une « Pièce dans un genre unique, qui n'étoit pas faite pour être mise au Théâtre, mais dont l'essai fut heureux »³⁴. Plusieurs indices suggèrent que *François II* est un exemple de ce que l'on pourrait nommer « théâtre virtuel », même si Hénault ne le définit jamais ainsi de façon explicite. Dans la préface, par exemple, il avoue que son procédé d'avoir puisé à de nombreuses sources différentes « entraîne quelquefois des détails nécessaires, mais alors je prie de songer qu'on ne lit pas une Tragédie ; & d'ailleurs, quand j'ai vû que ces détails pourroient me mener trop loin, je les ai placés dans des notes »³⁵. Puisque *François II* n'est pas une tragédie, l'implication évidente est qu'il s'agit d'un texte à lire. De plus, on remarque qu'un détail qui est bien nécessaire au récit peut se trouver dans les notes nombreuses, soit en bas de page, soit à la fin du livre. Comment le président pouvait-il renvoyer son spectateur à de tels paratextes indispensables si *François II* était une pièce à représenter ? Loin d'être superflues, ces notes qui comprennent plusieurs

31 Pierre-Louis Roederer, *Le Marguillier de Saint-Eustache*, dans *Œuvres*, Paris, Didot frères, 1853-1859, 8 vol., t. I, p. 2.

32 Lettre de Hénault à son ami et collaborateur le duc de Nivernais, le 10 janvier 1750 (citée dans Lucien Perey, *Le Président Hénault et Madame Du Deffand, la cour du Régent, la cour de Louis XV et de Marie Leczinska*, Paris, C. Lévy, 1893, p. 284).

33 Antoine de Lérís, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763, p. 214.

34 Charles de Fieux, chevalier de Mouhy, *Abrégé de l'histoire du théâtre français*, Paris, Jorry, 1780, 3 vol., t. I, p. 211.

35 Hénault, *François II*, *op. cit.*, p. 36.



milliers de mots, font partie intégrante de *François II*, au même titre que les dialogues. Une didascalie en acte II, scène 4 renforce la thèse selon laquelle *François II* est une pièce destinée non pas à la scène, mais au cabinet : « Il faut imaginer que la Pièce est représentée, & que l'Acteur entre ici dans une espèce d'enthousiasme prophétique »³⁶. On pourrait bien sûr répondre que cela n'est qu'une instruction à l'acteur, mais en ce cas les huit premiers mots seraient tout à fait inutiles. Cette intervention auctoriale (une espèce de « fausse-didascalie ») rappelle de façon paradoxale que, bien qu'il soit en train de lire la pièce, le lecteur peut aussi se la représenter sur une scène virtuelle.

Alors pourquoi Hénault vise-t-il l'imagination du lecteur plutôt que la scène publique ? Cette stratégie semble particulièrement étrange à une époque qui connaît un investissement énorme dans tout ce qui est matériel au théâtre. *François II* est-il un exemple du processus, décrit par Jürgen Habermas, de la formation de la sphère publique bourgeoise ? Sans doute le public raisonnable et divers qu'envisage Hénault s'oppose-t-il à l'autorité étatique, exhibée et célébrée, et il est évident que la pièce met en question la valeur même de la visibilité du pouvoir royal. On ne peut oublier non plus que les théories et les conditions de représentation contemporaines (et pas seulement celles du théâtre de société cher au président) n'autorisaient aucun manquement aux règles d'unité d'action, de temps (le règne dure dix-sept mois) et de lieu (au cours du dernier acte, on va de l'appartement de la duchesse de Guise à Orléans, au cabinet de la reine au Louvre, et ensuite à la tour où est emprisonné le prince de Condé)³⁷. C'est Mercier qui nous aide à comprendre l'antithéâtralité de *François II* :

Ce seroit introduire une sorte de despotisme dans la république des lettres, que de vouloir interdire à un auteur la liberté de se servir de la forme dramatique, sans destiner son ouvrage au théâtre. Avant moi, le président Hénault avoit su employer ce nouveau genre de drame qui n'est inventé que pour être lu. Ce genre convient aux tragédies nationales ou à celles qui sont faites pour embrasser un sujet vaste, politique ou intéressant : elles occupent dans la retraite & le silence du cabinet des lecteurs intelligens & judicieux, & ne sont point trop destinées à un parterre trop mobile, trop frivole pour le sérieux des affaires publiques³⁸.

³⁶ *Ibid.*, p. 83.

³⁷ Sur le caractère excessif du théâtre virtuel, voir Om Prakash Mathur, « The closet drama of the Romantic revival », *Salzburg Studies in English Literature, Poetic Drama and Poetic Theory*, 35, 1978.

³⁸ Louis-Sébastien Mercier, *Portrait de Philippe II, roi d'Espagne*, Amsterdam, 1785, p. LXXIV.



Mercier a raison d'insister sur le lien essentiel entre le genre de cette pièce historique et son mode de réception ; l'objectif didactique de l'historien correspond à la spécificité de l'expérience lectoriale. *François II* exige un lecteur sérieux qui sait se donner à l'immensité de la pièce, et ce n'est qu'après un effort concentré que ce lecteur réussira à apprécier les enjeux et les subtilités de l'histoire. Face à la fragmentation matérielle du texte dramatique, le lecteur doit reconstituer un ensemble cohérent, comme l'expliquent Christian Biet et Christophe Triau : « C'est donc dans les dialogues et dans les blancs qui séparent les répliques qu'il faudra que le lecteur travaille à actualiser sa lecture, de même qu'il devra figurer, par son imagination, une scénographie, des corps, des voix [...] »³⁹. Ce processus ressemble à celui effectué par le théâtre historique, tel que le décrit Georges Banu : « Le théâtre ne procure pas d'objets de mémoire, mais il est le lieu même du travail de la mémoire »⁴⁰. La pièce expérimentale de Hénault illustre de façon exemplaire cette observation ; au lieu de représenter des incarnations esthétiques de personnages historiques (tel que le ferait, par exemple, *Mithridate*), *François II* incite le lecteur à pratiquer une lecture personnelle, engagée et active⁴¹. Le fait que ce mode de réception dépende entièrement de l'imagination visuelle du lecteur et non de la vision physique du spectateur résout le problème de l'absence du jeune roi.

Dans son *Nouveau Dialogue des morts* (écrit après 1746 et trouvé dans les papiers de Voltaire après sa mort), Hénault imagine Voltaire et le curé de Courdimanche⁴² discutant aux Champs-Élysées de la question de l'immortalité de l'âme. Le curé épicurien confesse qu'il aimerait mieux « être Nabuchodonosor là-haut que d'être Virgile dans ce pays-ci : là-haut on est en chair et en os, et on jouit réellement ; ici nous ne sommes que de la fumée ». Voltaire prône plutôt l'immortalité littéraire et les avantages d'une existence immatérielle, « parce que l'on se transporte en esprit dans l'avenir, que l'on croit y être ; et dès que l'on croit, on y est »⁴³ ; puisque c'est Voltaire qui est

39 Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 581.

40 Georges Banu, « De l'histoire vers la mémoire... », dans *Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire*, sous la direction de Georges Banu, Paris, L'Herne, 1990, p. 11-16 (p. 13).

41 Wiebe Hogendoorn insiste justement pour que le critique de ce genre de théâtre virtuel se concentre sur le processus structurel, qui a lieu dans l'esprit du lecteur, plutôt que sur le « texte achevé » tout seul ; voir son article « Reading on a booke. Closet drama and the study of theatre arts », dans *Essays on Drama and Theatre. Liber Amicorum Benjamin Hunningher*, éd. Erica Hunningher-Schilling, Amsterdam, Moussault's Uitgeverij, 1973, p. 50-66 (p. 53).

42 C'est le héros de *La Fête de Bélesbat* de Voltaire, à laquelle Hénault contribua. Voir mon article « A Note on the Authorship of Voltaire's *La Fête de Bélesbat* », dans *French Studies Bulletin*, 101, 2006, p. 99-101.

43 Hénault, *Nouveau Dialogue des morts*, dans Sébastien Longchamp et Jean-Louis Wagnière, *Mémoires sur Voltaire, et sur ses ouvrages*, Paris, Aimé André, 1826, t. II, p. 451-472 (p. 461 et p. 462 en particulier).

invité à se joindre au cercle de grands hommes tels que Homère, Virgile, Racine et Milton, c'est sans doute son argument qui l'emporte sur celui du curé. Ce petit épisode suggère que l'individu peut se passer de son corps afin de voyager dans le temps et d'avoir une perception désincarnée. Ce rejet du matériel et cette valorisation de l'immatériel sont également présents dans *François II*.

Le corps fragile est sujet à infirmité, décrépitude et violence tout au long de la pièce, qui commence par « le corps du feu Roi [...] sous le Portique »⁴⁴, et qui ne rechigne pas à décrire les tortures les plus cruelles : « le corps de ce malheureux a été coupé par quartiers, & exposé sur des pieux aux environs de la Ville », et « les rues sont inondées de sang, & les corps sont jettés dans la Loire qui en est couverte »⁴⁵. Alors que Hénault dénigre le corps physique, il valorise l'imagination en ajoutant le seul personnage qui compromette les prétentions historiques de la pièce :

J'ai introduit Luc Gauric, cet Astrologue célèbre du xvi^e Siècle qui a fait tant de prédictions admirables, *dont je ne crois pas un mot*, mais ausquelles je donne dans la Pièce toute la créance que l'on y donnoit alors, à commencer par l'illustre M. de Thou. Il est vrai que je n'ai pas à me reprocher de n'avoir pas usé de cette créance, j'ai profité, & peut-être j'ai encore été au-delà de l'opinion folle où l'on étoit de la science de cet homme, & je m'en suis servi pour prévenir des faits curieux & intéressans⁴⁶.

Mais on s'aperçoit que Gauric ne compromet nullement l'ouvrage lorsque l'on se rend compte de sa fonction symbolique. Bien que la préface se moque de l'authenticité de ses visions, celles-ci s'avèrent justifiées dans la pièce, et sont vérifiées dans les notes en bas de page et les Notes nouvelles à la fin du volume. La présence de ce visionnaire souligne la valeur de l'image désincarnée et mobile, qui seule fournit au lecteur cet effet d'immédiateté admiré par Fréron :

L'auteur nous transporte dans les temps & dans les lieux où les événements remarquables qu'il décrit se sont passés. On voit, on entend les principaux personnages ; on reconnoît leurs mœurs, leurs motifs, leurs passions ; on est frappé de la vérité de leurs caractères⁴⁷.

La position de François II dans les coulisses, et celle de Luc Gauric qui le remplace sur « scène », sont donc une mise en abyme de la stratégie esthétique

⁴⁴ Hénault, *François II*, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 101-102.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 36-37. C'est moi qui souligne.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 260.

et historiographique du président Hénault. Comme dans le *Nouveau Dialogue des morts*, c'est la vision désincarnée (du magicien et du lecteur) qui réussit le mieux à voyager dans le temps et à cerner les faits historiques, tandis que le corps – dont l'exemple par excellence est celui du roi – périt, pourrit et fait partie de l'histoire.