

UNIVERSITE DE PARIS X – NANTERRE
DEPARTEMENT DES ETUDES THEATRALES

**La dramaturgie propagandiste,
étude de cinq pièces militantes
de la Terreur**

MARJORIE GAUDEMER
sous la direction de CHRISTIAN BIET
MEMOIRE DE D.E.A.

Année universitaire 2001-2002

« (...) *l'art n'est qu'un moyen en vue d'une fin.*
Un moyen politique.
Un instrument de propagande. D'éducation. »
E. PISCATOR (1929)¹

« *Son idée scénique est*
la lutte pour la propagande par le théâtre,
pour l'éducation par le théâtre,
contre les pièces de salon
et les raffinements psychologiques. »
V. MAIAKOVSKI (1929)²

¹ *Le Théâtre politique*, L'Arche, 1972, p. 27

² « Qu'est-ce que *La grande Lessive* et qui y lave-t-on ? », in *Théâtre*, Grasset, 1989, p. 262

INTRODUCTION

Le théâtre de « propagande (politique) »

Le théâtre militant (de nature politique) correspond à un domaine de recherches récent, abordé en France surtout depuis les années 1970 mais de façon encore insuffisante. Aucune définition complète n'en étant vraiment donnée, cette notion paraît délicate à employer. Toutefois, sans en combler les lacunes, la détermination de son fondement permet un repérage important. La définition courante du verbe « militer », fidèle à son sens étymologique, est : qui « agit, lutte pour une cause, notamment pour une conviction politique »¹. Ajustée à l'art dramatique, elle implique que le théâtre soit le vecteur, l'expression, de cette « attitude combative » qui le motive. Se déduit ainsi ce que Ph. Ivernel relève à travers la formule de théâtre politique « au sens radical du terme »² : la primauté du projet politique, consciemment entrepris³. Rompant avec l'idée d'autonomie artistique, ce théâtre, tributaire d'un contexte estimé insatisfaisant, est de fait l'expression d'une conception interventionniste de l'art (en matière politique)⁴.

Ainsi cadré, si l'adjectif « politique » peut être attribué à tout travail théâtral sous prétexte que n'importe lequel l'est « ontologiquement »⁵, il en est tout autrement du qualificatif « militant » qui désigne d'emblée un exercice dramatique ciblé. Mais l'unité ainsi constituée ne doit pas pour autant faire oublier la diversité de l'activité : il y a évidemment *des* théâtres militants. Dont, a priori, le théâtre de propagande.

Le terme « propagande (politique) » est délicat à employer car il est, depuis plusieurs décennies, très fortement connoté. En effet, dès 1950, J.-M. Domenach constate l'« exécution », la répulsion pesant lourdement sur cette « fonction politique naturelle (qui) devient (alors) honteuse »⁶, et explique que ces réactions sont symptomatiques du 20^e siècle qui a pris la tournure occasionnellement mensongère qu'elle a pu endosser dans l'histoire

¹ définition de « militer » (du latin *miles*, « soldat »), à laquelle se rapporte directement celle de son participe présent (« qui a une attitude combative pour faire triompher une cause »), donnée par A. REY dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1992, p. 1244

² PH. IVERNEL, « Théâtre politique », in M. CORVIN dir., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1995, p. 664 - Cette radicalité est proportionnelle au « degré de politisation » du théâtre.

³ *idem*, p. 664 (« le théâtre qui se veut politique » « subordonne tout autre effet à celui-là (celui politique) »)

⁴ Un développement plus important du théâtre militant est accompli par O. NEVEUX, dans le mémoire de D.E.A. *Dramaturgie du théâtre militant (1970-1975)*, Paris X – Nanterre, 2000, et plus précisément dans une thèse en cours.

⁵ B. DORT, « La Vocation politique », in *Théâtres, essais*, Seuil, 1986, p. 233

⁶ J.-M. DOMENACH, *La propagande politique*, PUF, 1979, p. 98

contemporaine pour une de ses caractéristiques intrinsèques et primordiales⁷. Il prévient ainsi par exemple toute assimilation de la propagande particulière et triomphante nazie fondée sur le « bluff mensonger », à une perception de la propagande en général⁸. De même mais plus récemment, M. Angenot, s'appuyant sur la définition consacrée de « viol des foules » de S. Tchakhotine⁹, datant de la fin des années 1930, rappelle cette condamnation persistante du terme, qu'il juge « défavorable » et « restrictive »¹⁰ : à ce « simplisme » exclusif, il oppose l'idée d'une « fatale coexistence », d'une « intime symbiose », au cœur de la propagande, du « bien » et du « mal »¹¹. De la sorte s'évalue une torsion circonstancielle du terme que plusieurs chercheurs ont tenté et tentent encore de réhabiliter.

Ainsi, plusieurs ouvrages, relativement récents, donnent une terminologie plus ouverte de la « propagande (politique) » en se fondant sur l'étymologie du substantif et le recensement des expériences passées dans ce domaine. Ces définitions varient plus ou moins les unes des autres, les nuances s'opérant surtout dans le taux de précision et le vocabulaire employé. Malgré cela, il se dégage de ces tentatives une certaine homogénéité¹². En ce sens, la terminologie de M. Angenot, la plus récente et claire, synthétise toutes les autres : organisée autour de trois axes principaux, l'action persuasive – influencer par « l'art de persuader »¹³, faire adhérer, voire mobiliser activement¹⁴ -, l'étendue des moyens employés - des « principes relevant autant de la science que de l'empirisme »¹⁵ -, la détermination a priori de l'auditoire - « la masse »¹⁶, « un groupe cible » ou « une opinion publique »¹⁷ auxquels l'action est adaptée¹⁸ -, tout cela imbriqué au profit de la propagation et de l'assise d'idées politiques ou/et idéologiques – par exemple, la « doctrine » socialiste -, la « propagande (politique) » s'apparente à « toute production discursive s'adressant à un destinataire collectif pour le mobiliser dans un sens déterminé » en utilisant « l'apodictique et le sentiment », « le raisonnement et le pathos »¹⁹.

⁷ *idem*, p. 95-98

⁸ *ibid.*, p. 83

⁹ S. TCHAKHOTINE, *Le viol des foules par la propagande politique*, Gallimard, 1952

¹⁰ M. ANGENOT, *La propagande socialiste*, Balzac, 1997, p. 9

¹¹ *idem*, p. 10

¹² La description suivante est une brève synthèse des écrits de J.-M. DOMENACH (1950), J. ELLUL (1967), R. MUCCHIELLI (1972), J.-P. GOUREVITCH (1981) et M. ANGENOT (1997).

¹³ R. MUCCHIELLI, *Psychologie de la publicité et de la propagande*, Entreprise Moderne d'Édition – Librairies Techniques – ESF, 1972, p. 5

¹⁴ *idem*, p. 86 – L' « orthopraxie », définie par l'auteur, consiste ainsi en la recherche de l' « engagement dans l'action ».

¹⁵ *ibid.*, p. 10

¹⁶ J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 10

¹⁷ R. MUCCHIELLI, *op. cit.*, lexique

¹⁸ M. ANGENOT, *op. cit.*, p. 23 – Selon l'auteur, la propagande n'est persuasive et juste que pour son destinataire ; pour tout autre, elle apparaît fautive.

¹⁹ *idem*, p. 9, 13 et 43-44

Tout en conservant à l'esprit qu'il en existe plusieurs niveaux (de « partielle » à « totale ») et qu'elle est « polymorphe »²⁰, une « technique d'ensemble, cohérente et systématisée »²¹ de la propagande, empruntant à la rhétorique²², est alors communément admise. En ce sens, à l'image de M. Angenot et de S. Tchakhotine convenant de son aspect « méthodique », J.-P. Gourévitch en développe quelques « principes » ou procédés, J.-M. Domenach relève pour son fonctionnement cinq « règles principales ». Cependant, parce que tous ne les observent pas systématiquement ou alors les désignent différemment, ces techniques se veulent moins immuables, invariables, que récurrentes. En dépassant la redondance importante de ces mécanismes, l'observation des divers écrits permet pourtant le repérage d'un aspect unanimement remarqué, certes plus ou moins mis en avant, mais apparaissant comme une constante du genre : par souci d'efficacité, du fait certainement du caractère largement pluriel du destinataire, mais également de l'intensité du contexte et de l'urgence de la tâche persuasive, le propos tenu par la propagande semble forcément l'objet d'une « simplification ». Non seulement R. Mucchielli affirme nécessaire « pour la compréhension » l'« hyper-simplification des données et des causes, des doctrines et des intentions »²³, mais J.-M. Domenach indique comme règle première de la propagande, qu'il définit comme « l'explication, la justification d'une politique », celle de « simplification », liée au souci de « clarté »²⁴. Toujours en ce sens, M. Angenot remarque à deux reprises la « schématisation narrative et argumentative » unifiant significativement le monde, le rendant « cohérent », la « fonction initiale schématisante et démonstrative » du genre, perçu comme l'« expression simplifiée, synthétique, à l'usage des masses agissantes, d'une science ésotérique démontrant des « lois » »²⁵. Et J.-P. Gourévitch, à son tour, associe cette action politique à des « textes simples », excluant donc toute la « complexité d'analyse d'une situation »²⁶.

A cette idée est alors logiquement rattachée celle de « répétition »²⁷, dans le sens d'une focalisation du discours, mais aussi celle de « manichéisme », concept que R. Mucchielli considère « intrinsèquement lié à toute entreprise de propagande »²⁸. Ainsi, tous abordent l'importance du « ressassement » facteur d'« unité » et de « renforcement »²⁹, du « martèlement »³⁰, de la permanence ou « répétition inlassable des thèmes principaux », correspondant pour J.-M. Domenach à la troisième règle, celle « d'orchestration », succédant

²⁰ J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 45

²¹ *idem*, p. 7

²² M. ANGENOT, *op. cit.*, p. 7

²³ R. MUCCHIELLI, *op. cit.*, p. 91

²⁴ J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 83 et 49

²⁵ M. ANGENOT, *op. cit.*, p. 7, 39, 40, 46 et 67

²⁶ J.-P. GOUREVITCH, *La propagande dans tous ses états*, Flammarion, 1981, p. 29 et 32

²⁷ M. ANGENOT, *op. cit.*, p. 36 ; R. MUCCHIELLI, *op. cit.*, p. 91 ; J.-P. GOUREVITCH, *idem*, p. 221

²⁸ J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 18 ; R. MUCCHIELLI, *idem*, p. 91

²⁹ M. ANGENOT, *op. cit.*, p. 38 et 68

³⁰ R. MUCCHIELLI, *op. cit.*, p. 91

directement à celle de « grossissement et de défiguration »³¹. De fait, résultats de « l'élimination des ambivalences et du gommage des contradictions », voire d'une « dissimulation », les « antithèses » et les « contrastes » dominant³². Désormais, « deux clans », l'un entièrement favorisé, l'autre, identifié comme l' « ennemi »³³, rejeté sans nuance, s'opposent. Tout ce processus conduit ainsi finalement à l'élaboration d'un discours catégorique, « moniste », « porteur de vérité »³⁴, de certitude, qui, d'après les moyens utilisés et cités ci-dessus, mêlant conviction rationnelle et réaction affective, a pour effet de provoquer l' « enthousiasme », l' « excitation »³⁵, le « déchaînement »³⁶ ou l' « exaltation »³⁷.

En abouchant ces multiples aspects à l'art, le théâtre correspondant épouse, d'un point de vue théorique exclusif, les grands traits de celui militant : outre leur commune et logique préoccupation politique préalable à la création, ils partagent en effet globalement le même objectif interventionniste, relevé ci-avant. Toutefois, la spécificité de l' « intention efficiente »³⁸ de la propagande et de ses moyens pour y parvenir, dépassant le simple don d'un avis et impliquant une participation volontaire particulière à la modification contextuelle, induit une différence vraisemblable entre les deux.

Le choix de la Révolution française

Certainement parce qu'elle se manifeste dans ces conditions de façon plus flagrante, la propagande est intrinsèquement liée à des enjeux politiques et idéologiques eux-mêmes très souvent décisifs et tranchés. Ainsi, l'intérêt pour cette activité, largement déterminée par le contexte dans lequel elle s'inscrit, mène invariablement à l'abord de périodes historiques de grande intensité, telles les guerres et les révolutions. En ce sens, et pour l'étude du théâtre de propagande, deux raisons essentielles font de la Révolution française un sujet d'étude adéquat.

Historiquement, le mot « propagande » appartient au vocabulaire ecclésiastique³⁹ : introduit en 1689 par Rome dans l'expression « Congregatio de propaganda fide » (« pour la

³¹ J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 55 et 54

³² M. ANGENOT, *op. cit.*, p. 40 ; J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 55 ; M. ANGENOT, *op. cit.*, p. 22 et 24

³³ M. ANGENOT, *op. cit.*, p. 49 ; J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p.49 ; J.-P. GOUREVITCH, *op. cit.*, p. 32 ; J. ELLUL, *Histoire de la propagande*, PUF, 1967, p. 83 ; R. MUCCHIELLI, *op. cit.*, p. 89 et 91

³⁴ M. ANGENOT, *op. cit.*, p. 33 et 34

³⁵ J. ELLUL, *op. cit.*, p. 81 et 78

³⁶ J.-P. GOUREVITCH, *op. cit.*, p. 31

³⁷ J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 18 ; M. ANGENOT, *op. cit.*, p. 43

³⁸ O. NEVEUX, *op. cit.*, p. 148

³⁹ J.-P. GOUREVITCH, *op. cit.*, p. 8

propagation de la foi »), il désigne à l'origine la volonté de la religion catholique de répandre la croyance chrétienne⁴⁰. Il commence à prendre ensuite son sens moderne, tel que défini ci-dessus, cent ans plus tard et dans un autre pays : tous unanimement, et à l'exemple de S. Tchakhotine ou J.-M. Domenach⁴¹, datent en tout état de cause la naissance de la propagande politique pendant la Révolution française, au moment de « l'entrée dans l'ère des masses de la civilisation moderne »⁴². En effet, la souveraineté du peuple succédant ces dix années au fondement religieux du pouvoir pour qui désormais la mobilisation de l'opinion publique s'avère incontournable, la propagande devient « une réalité permanente de la vie politique »⁴³. Dès lors, le terme pénètre progressivement le langage de cette dernière. En 1790, il désigne « une association ayant pour but de propager certaines opinions (surtout politiques) »⁴⁴. En 1792, son emploi a évolué, et, pour Condorcet, il correspond désormais et également à « l'action organisée en vue de répandre une opinion ou une doctrine (surtout politique) »⁴⁵. C'est ainsi que, dès lors, la notion prend pleinement son double sens : le choix anecdotique et isolé du mot pour nommer, en 1793 et en Alsace, une « association » patriotique, semble référer tant au groupement d'hommes, qu'à sa mission spécifique⁴⁶.

Certes, pendant toute la Révolution, le terme ne pénètre encore que partiellement le lexique politique, mais la propagande fait son irruption consacrée et manifeste dans la vie laïque⁴⁷. Apparaissent ainsi pour la première fois des « organismes spécialisés » : le 18 août 1792, malgré son nom « Bureau d'Esprit », une section du ministère de l'Intérieur, pour un court temps, est officiellement chargée par J.-M. Roland d' « amener l'opinion à l'obéissance envers les décrets de la Convention » et « le peuple à adopter le culte de la Patrie »⁴⁸. Pour l'accomplissement de ces missions, les organisations politiques ne sont pas alors seules mobilisées : outre les clubs et le système des représentants en mission, la propagande revêt également la forme des cérémonies, de la presse, de l'école et de l'art⁴⁹. Dans ce dernier cas, convenant aux illettrés, les estampes et les chansons⁵⁰ s'avèrent des procédés « indirects »⁵¹ appropriés. Mais le théâtre paraît lui aussi un « moyen facile »⁵² d'agir sur l'opinion publique :

⁴⁰ A. REY dir., *op. cit.*, p. 2972

⁴¹ S. TCHAKHOTINE, *op. cit.*, p. 315 et J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 17

⁴² M. MOURRE, *Dictionnaire encyclopédique d'Histoire*, Bordas, 1986, p. 3827

⁴³ *idem*, p. 3827

⁴⁴ RANFT, cité in *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du 19^e et du 20^e siècles*, Gallimard, 1988, tome 13, p. 1323

⁴⁵ CONDORCET, « Lettre à de Pange », cité dans *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du 19^e et du 20^e siècles*, *op. cit.*, p. 1323

⁴⁶ J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 17

⁴⁷ J.-P. GOUREVITCH, *op. cit.*, p. 7

⁴⁸ J. ELLUL, *op. cit.*, p. 75-76

⁴⁹ *idem*, p. 77-81

⁵⁰ C. HOULA, « La propagande d'Etat par l'estampe », in dir. M. VOVELLE, *Les Images de la Révolution Française*, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 29 ; S. BIANCHI, *La Révolution culturelle de l'an II*, Aubier, 1982, p. 178

⁵¹ J. ELLUL, *op. cit.*, p. 80

⁵² La Société des Amis de la Constitution propose en septembre 1791 « la propagation des moyens faciles » que sont diverses activités créatrices dont les spectacles, cité in S. BIANCHI, *op. cit.*, p. 173

tels ceux de J.-M. Domenach ou J. Ellul⁵³, nombre d'ouvrages font en ce sens une mention particulière à ce lieu puissant et redoutable de rassemblement. « Berceau » du théâtre de propagande, la période de la Révolution française apparaît de fait appropriée pour l'étudier⁵⁴. Mais toute tentative de cet ordre se confronte d'emblée à l'état des connaissances accumulées pour cette période du théâtre perçu globalement.

Etat lacunaire des recherches

Celui-ci est en effet en grande partie méconnu. Il y a plusieurs raisons à cela. D'abord, de façon générale, les histoires littéraires et artistiques ont longtemps largement occulté cette période de la fin du 18^e siècle. Elles donnent ainsi l'impression que le théâtre, parmi d'autres, n'a pas existé pendant dix années. P. Frantz rappelle en ce sens les nombreuses thèses faisant se terminer le 18^e siècle en 1789 pour ne faire revivre la création dramatique que vers les années 1830⁵⁵. D'autre part, les travaux consacrés au théâtre de la Révolution française sont assez nombreux mais relativement récents, le retard pris pesant sur les possibilités d'une étude précise. Entre 1802 et 1998, plus d'une vingtaine d'ouvrages ont été édités, et une quarantaine d'articles au moins peuvent être recensés. Après 1802 et jusque dans les années 1870, le théâtre de la Révolution française est complètement ignoré ; la fin du 19^e siècle lui porte quelque intérêt, mais c'est surtout la seconde moitié du 20^e siècle qui est productive. A partir des années 1970, les écrits se multiplient, avec un effet déclencheur important de la célébration du bicentenaire de la Révolution – quatre ouvrages avec plusieurs articles sortis en 1988-1989 -, les années 1990 suscitant des recherches plus nombreuses encore.

Mais, qui plus est, le problème est moins quantitatif que qualitatif. La plupart des livres ont pour sujet intéressant la vie quotidienne des salles en général. Mais R. Tarin déplore à juste titre la nature de nombre de ces travaux informatifs inassimilables à une analyse historique et scientifique du fait de leur repos souvent exclusif sur les « relations anecdotiques » et les « potins de coulisses »⁵⁶. Ceux de M. Carlson et de H. Lumière, pouvant certes apporter des descriptions intéressantes, en sont des exemples typiques. Il y a heureusement des écrits thématiques mieux organisés et peut-être moins subjectifs, entre autres ceux de H. Welschinger, J. Hérissay ou J.-A. Rivoire, et, de fait, plus enrichissants. Mais, à l'insatisfaction de cette approche du sujet s'ajoute entre autres son caractère global quasi systématique. En effet, la grande majorité des ouvrages publiés est consacrée aux

⁵³ J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 45 et J. ELLUL, *op. cit.*, p. 81

⁵⁴ L'origine de ce dérivé de "propagande" est de juin 1792, d'après *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du 19^e et du 20^e siècles*, *op. cit.*, p. 1323

⁵⁵ P. FRANTZ, « Pas d'entracte pour la Révolution », in J.-C. BONNET dir., *La Carmagnole des Muses*, Armand Colin, 1988, p. 381

⁵⁶ R. TARIN, *Le théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*, Honoré Champion, 1998, p. 9

années 1789-1799 ; les études théâtrales d'une période précise sont plus rares et, au total, elles couvrent inégalement la Révolution : tandis que la plupart concerne surtout la période allant de juillet 1789 à septembre 1792, voire juin 1793, aucun travail n'aborde strictement celle de 1795-1799. Ce manque de recherches précises et ce déséquilibre de répartition pèsent forcément sur la perception actuelle ; comme l'écrit R. Tarin, en 1998 : « Aujourd'hui, il est toujours difficile de se faire une idée exacte du théâtre de la Révolution. »⁵⁷.

Dans cet ensemble, le théâtre militant n'est apparemment pas l'objet exclusif des recherches. Les titres d'eux-mêmes le révèlent : exceptées celles de J.-A. Rivoire, D. Hamiche, M. Mili et R. Tarin, la plupart s'annonce davantage consacrée au théâtre pendant la Révolution qu'à celui proprement révolutionnaire. Pourtant, leur lecture donne paradoxalement l'impression qu'elles sont presque toutes focalisées sur ce dernier. Cela tient certainement à l'engouement controversé mais inégal qu'il peut ou a pu susciter. En effet, depuis longtemps, il est communément l'objet de deux positions opposées : tandis que la majorité le dénigre systématiquement, un tout petit quota le loue à l'excès. Contrairement à D. Hamiche et sa fougue marxiste, A. Martainville, E. Jauffret et M. Carlson condamnent la politisation du théâtre de l'époque, et P. d'Estrée a la même réaction en dénonçant le caractère « toujours au-dessous du médiocre »⁵⁸ du répertoire révolutionnaire. R. Tarin traduit bien leur sentiment commun : l'art a été « dépravé » par l'introduction du contenu social et politique⁵⁹. Dans cette logique, la dimension esthétique est communément abordée comme « argument idéologique » dépréciateur⁶⁰, le constat d'une faible valeur artistique corroborant l'appréciation négative du contenu, et vice versa⁶¹. Ainsi, pour l'essentiel, largement abordé, le théâtre militant de la Révolution française est très souvent victime de la subjectivité idéologique et de la conception artistique des auteurs qui s'y sont consacrés.

Heureusement, les recherches les plus récentes en permettent une connaissance générale plus objective. Et, même si elles ne sont pas forcément focalisées sur lui, elles permettent d'en révéler certains aspects. Il s'agit de travaux d'historiens mais aussi de chercheurs en littérature, datant surtout des années 1980 et de la seconde moitié des années 1990, et tâchant davantage de comprendre que de juger les manifestations dramatiques de l'époque. De fait, S. Jean Bérard, P. Frantz, R. Tarin ou l'équipe de l'université de Chicago, composée entre autres de M.-L. Netter et E. Kennedy, sont amenés à remettre en cause certains de leurs prédécesseurs : déplorant une focalisation quasi systématique sur le contenu idéologique du répertoire, ils ont surtout contribué à relativiser l'impact numérique et la

⁵⁷ *idem*, p. 13

⁵⁸ P. d'ESTREE, *Le théâtre sous la Terreur*, Emile-Paul Frères, 1913, p. VII

⁵⁹ R. TARIN, *op. cit.*, p. 12

⁶⁰ P. FRANTZ, « Pas d'entracte pour la Révolution », *op. cit.*, p. 381

⁶¹ R. TARIN, *op. cit.*, p. 11

portée révolutionnaire, au sens politique, du théâtre engagé de l'époque⁶². Tous ces travaux sont donc très intéressants. Cependant, pour certains, le théâtre n'est qu'un outil documentaire : il est moins l'objet et le but exclusif de leurs études qu'un moyen approprié pour eux, en tant que reflet et instrument de l'esprit public, de connaître la mentalité révolutionnaire. De même que R. Tarin explicite l' « utilisation psychosociale du théâtre »⁶³, en expliquant comment la scène sous la Constituante relate le divorce du Roi et de la Nation, M.-L. Netter, en s'appuyant sur le contenu exemplaire d'une pièce, démontre que le crédit de Louis XVI est entamé avant même sa fuite à Varennes⁶⁴. Pour d'autres, au contraire, l'intérêt des recherches concerne plutôt aujourd'hui les pièces oubliées, longtemps déconsidérées à cause de la centralisation politique notée ci-dessus. C'est le cas, par exemple, de P. Frantz, voulant contribuer à la réhabilitation de textes longtemps occultés⁶⁵.

Le théâtre de la Révolution française

En s'appuyant sur l'ensemble des ouvrages passés, et tout en prenant en compte les remarques précédentes, il est dès lors possible de présenter le théâtre de la Révolution française. D'abord, de tous les travaux résulte un constat unanime : le théâtre pendant la Révolution est très actif. Rarement période n'aura été aussi productive, « féconde »⁶⁶. Paris occupe une place hégémonique en matière d' « explosion »⁶⁷, de « vie intense du théâtre »⁶⁸ ces dix années ; ce dernier devient « un centre de la sociabilité urbaine »⁶⁹. En ce sens, le bilan d'E. Kennedy synthétise tous les travaux⁷⁰ : pendant la Révolution française, il confirme la prolifération des petits établissements en comptabilisant jusqu'à cinquante lieux scéniques différents, pouvant proposer au minimum deux pièces distinctes par soir ; il répertorie également environ 90 750 représentations entre 1789 et 1799. Cela correspond à 3 740 pièces diverses jouées devant un public dynamique et puissant, métamorphosé suite aux

⁶² P. FRANTZ, « Les genres dramatiques pendant la Révolution », in M. RICHTER dir., *Atti del convegno di studi su il teatro e la rivoluzione franceses*, Accademia Olimpica, 1991, p. 49 ; E. KENEDY, M.-L. NETTER, *Theatre, opera and audiences in revolutionary Paris, analysis and repertory*, Presse de Greenwood, 1996, p. 43

⁶³ R. TARIN, *op. cit.*, p. 230

⁶⁴ M.-L. NETTER, « Le théâtre pendant la Révolution Française : instrument et miroir du politique », in *Mentalités et représentations politiques*, Edires, 1988, p. 89

⁶⁵ P. FRANTZ, « Les genres dramatiques pendant la Révolution », *op. cit.*, p. 49

⁶⁶ M. CARLSON, *Le théâtre de la Révolution Française*, Gallimard, 1970, p. 8

⁶⁷ E. KENEDY, M.-L. NETTER, *op. cit.*, p. 19

⁶⁸ P. FRANTZ, « Les tréteaux de la Révolution, 1789-1815 », in dir. J. de JOMARON, *Le théâtre en France, de la Révolution à nos jours*, A. Colin, tome 2, 1989, p. 9

⁶⁹ *idem*, p. 20

⁷⁰ Tous les chiffres suivants sont tirés de : E. KENEDY, M.-L. NETTER, *op. cit.*, p. 379

émigrations, aux faillites, à la présence accrue dans les salles des couches populaires et des nouveaux riches⁷¹.

Dans ce contexte, M.-L. Netter et E. Kennedy constatent que la plupart des pièces, presque toutes des cinquante les plus représentées pendant ces dix années, n'ont aucun lien direct avec les événements⁷². De 1789 à 1799, le théâtre dit « neutre » ou de pur divertissement est important : les thèmes, les genres les plus vus et applaudis sont « sans grand rapport avec les décrets de la Convention »⁷³. Il s'agit alors du répertoire de l'Ancien Régime, qui décline pendant les dix années de la Révolution, mais persiste jusqu'à demeurer le plus attractif : les pièces du 17^e et du 18^e siècle, ayant pour auteur Molière – en tête –, Voltaire, Racine ou Corneille, sont les plus jouées de la décennie⁷⁴. Mais il s'agit également d'œuvres contemporaines sans lien explicite avec le réel et imitant l'ancien⁷⁵. Se révèle ainsi une distance, voire une forme de résistance du théâtre à la Révolution. Mais celles-ci n'excluent pas pour autant les innovations et la politisation de la scène.

Pendant la Révolution, le parterre devenant en partie « un prolongement de la place publique »⁷⁶, il y a un théâtre militant, « glorieux mais éphémère »⁷⁷. Il peut être contre-révolutionnaire, mais il correspond alors surtout à un répertoire exilé ou édité, sans nom d'auteur ou sous un pseudonyme, mais pas représenté⁷⁸. Car le théâtre militant officiel, actif dès 1789, et même s'il n'est pas toujours ou souvent ultra-révolutionnaire, est avant tout patriotique. Le sens convenant ici à ce terme correspond à celui que lui donne J.-A. Rivoire : dès 1789, se constituant défenseur des revendications, plus ou moins équilibrées selon les périodes, de Liberté, Egalité et Fraternité, le patriotisme représente « le dévouement à la Révolution et l'opposition au régime antérieur »⁷⁹. Empruntant tous les genres, ce théâtre est alors constitué de textes de l'Ancien Régime choisis pour leur portée politique allusive, joués tels quels ou remaniés, mais se compose surtout de pièces contemporaines, vite écrites⁸⁰, d'une actualité forte, et évoluant tout au long de la décennie.

Perçue schématiquement, l'évolution du théâtre patriotique de l'époque se divise en trois parties correspondant grossièrement aux phases de la Révolution française⁸¹. A l'atmosphère réformatrice de la monarchie constitutionnelle entre juillet 1789 et août 1792, période

⁷¹ P. FRANTZ, « Les tréteaux de la Révolution, 1789-1815 », *op. cit.*, p. 20

⁷² E. KENNEDY, M.-L. NETTER, *op. cit.*, p. 87

⁷³ M. CARLSON, *op. cit.*, p. 198

⁷⁴ E. KENNEDY, M.-L. NETTER, *op. cit.*, p. 381, 383

⁷⁵ *idem*, p. 89

⁷⁶ V. FOURNEL, « Le parterre sous la Révolution », in *Revue d'art dramatique*, juillet-septembre 1893, p. 1

⁷⁷ A. TISSIER, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution (1789-1792)*, Droz, 1992, p. 48

⁷⁸ Le théâtre militant contre-révolutionnaire est surtout abordé par R. TARIN.

⁷⁹ J.-A. RIVOIRE, *Le patriotisme dans le théâtre sérieux de la Révolution*, Gilbert, 1950, p. 191

⁸⁰ P. FRANTZ, « Les tréteaux de la Révolution », *op. cit.*, p. 24

⁸¹ Cette triade est présente, de façon plus ou moins explicite, dans la majorité des ouvrages parcourus.

enthousiaste de « la Nation, la Loi, le Roi »⁸² suivant la Révolution des magistrats, correspond une « ère d'émancipation »⁸³ théâtrale au cours de laquelle la scène se politise de plus en plus ouvertement en véhiculant les idées nouvelles, en transposant l'actualité⁸⁴. Avec le relâchement de la censure et la liberté des théâtres acquise en janvier 1791, c'est le début des pièces de circonstance et de la républicanisation de l'ancien répertoire. Les œuvres optimistes et tolérantes abondent, partant du thème de « la délivrance de la Nation qui gémissait sous le despotisme de « l'hydre féodale » »⁸⁵ pour célébrer le « Citoyen-Roi », symbolisant l'unité du pays. Mais, reflet du désordre croissant dû à la lutte des partis, des textes polémiques sont également représentés, opposant, côté public, royalistes et républicains, jusqu'au basculement de juin 1791 faisant suite à la fuite du roi et à son arrestation à Varennes.

Dès lors, le patriotisme se durcit. En août et septembre 1792, suivant les luttes sanglantes, les salles sont souvent fermées ; mais une ère nouvelle s'ouvre : la Révolution inaugurant « la République une et indivisible » et le triomphe des sans-culottes, le théâtre renonce officiellement au roi. Il devient alors un terrain de la lutte entre Girondins et Montagnards, avant de consacrer ces derniers de juin 1793 à juillet 1794, suivant l'appel de David lancé à l'ensemble de ses confrères dès le 19 mars 1793 : « Chacun de nous est comptable à la patrie des talents qu'il a reçus de la nature ; si la forme est différente, le but doit être le même pour tous. Le vrai patriote doit saisir avec avidité tous les moyens d'éclairer ses concitoyens et de présenter sans cesse à leurs yeux les traits sublimes de l'héroïsme et de la vertu... »⁸⁶. Pratiquant largement la censure⁸⁷, la Terreur, importante de façon générale en matière de représentations, d'éditions et de lieux scéniques⁸⁸, représente le pic d'effervescence du théâtre patriotique. Significativement, les événements révolutionnaires sont les plus présents dans les spectacles⁸⁹. Et même si le sujet engagé n'est pas exclusif, le répertoire nouveau, considéré alors comme le plus politique de la décennie, l'emporte⁹⁰ : sur 250 pièces de 140 auteurs comptabilisées, la majorité fait l'apologie du régime⁹¹.

Mais les années suivant la chute de Robespierre et allant jusqu'en 1799, vont mettre un terme à cette profusion⁹². Marquées par le déclin de la Révolution et de l'idéal patriotique, leur tendance générale, malgré quelques soubresauts, est au retour au calme, à la stabilité : « la Révolution (bourgeoise) est faite ». Certes, pendant la convention thermidorienne (juillet

⁸² devise in A. SOBOUL, *Précis d'histoire de la Révolution française*, Editions Sociales, 1975, p. 93

⁸³ P. d'ESTREE, *op. cit.*, p. VIII

⁸⁴ A. TISSIER, *op. cit.*, p. 27 (1789-1790), 32 (1790-1791), 43 (1791-1792)

⁸⁵ J.-A. RIVOIRE, *op. cit.*, p. 192

⁸⁶ P. ABRAHAM et R. DESNE dir., *Histoire littéraire de la France*, Editions Sociales, 1976, p. 388

⁸⁷ V. HALLAYS-DABOT, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Dentu, 1862, p. 183

⁸⁸ E. KENEDY, M.-L. NETTER, *op. cit.*, p. 381 et site Internet : <http://barkov.uchicago.edu/mark/projects/theatre/>

⁸⁹ *idem*, p. 36

⁹⁰ P. FRANTZ, « Les genres dramatiques pendant la Révolution », *op. cit.*, p. 53

⁹¹ J. TULARD dir., *Histoire et Dictionnaire de la Révolution Française*, Laffont, 1998, p. 1115

⁹² S. JEAN BERARD, « Aspects du théâtre à Paris sous la Terreur », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4-5, 1990, p. 621 – A partir du 9 Thermidor, l'orientation du théâtre est en sens inverse.

1794 – octobre 1795), la scène accompagne la réaction anti-jacobine : les pièces réactionnaires provoquent des émeutes entre factions rivales dans les salles. Mais, rapidement, aux heurts des royalistes et des républicains succède la fin du militantisme sur scène sous les deux Directoires. La désertion du politique a pour effet le déclin de ferveur pour les œuvres de circonstance. Apparaît une activité de pur divertissement, symbole du « triomphe de la morale sociale bourgeoise »⁹³ : les thèmes privilégiés sont les nouveaux riches, la spéculation, le divorce, la propriété privée, la famille, la loi et non plus l'égalité. Ces années achevant la Révolution pratiquent une censure différente mais aussi forte que la Terreur : toute allusion est bannie du plateau, l'ordre doit régner parmi les spectateurs. La surveillance des théâtres sous le Directoire est le préliminaire de l'emprisonnement dramatique complet sous l'Empire, amorcé dès 1800 par N. Bonaparte.

Le théâtre de propagande de la Révolution française

Tout au long de sa courte existence, une reconnaissance du caractère propagandiste du théâtre patriotique est possible. Selon R. Tarin, les préoccupations morales des théoriciens du drame bourgeois sont officialisées avec la Révolution⁹⁴. Cependant, toujours selon lui, cette nationalisation, vues les circonstances, se confond avec la « lutte pour préserver les acquis de la Révolution et conforter le nouveau régime »⁹⁵. Chargée de la consolidation de l'ordre établi, donc de l'assurance du « développement du patriotisme » dans l'« esprit public »⁹⁶, l'éducation, primant, par l'urgence de l'impact, sur l'instruction, devient alors un acte propagandiste. Résultat de l'intégration de l'engagement défensif, l'introduction radicale de la revendication politique dans le champ moral s'opérant dès la Constituante, enseignement civique et exaltation révolutionnaire, se mêlant intrinsèquement, sont dès lors difficiles à distinguer. En ce sens, conformément à la volonté de Condorcet de « rendre la raison populaire »⁹⁷, et soutenu par des politiciens tels que Mirabeau, J.-S. Bailly, Chapelier et Barrère, M.-J. Chénier, dans un épître dédicatoire de 1789 prenant en compte le contexte révolutionnaire, joint à son désir partagé de « régénération » morale, d'une « école de vertu et de liberté » antérieur à la prise de la Bastille, dont l'humanisme permettrait à tous d'être « meilleurs et plus dignes »⁹⁸, le souci d'accomplir le but du poète-citoyen nouveau né :

⁹³ R. TARIN, *op. cit.*, p. 232

⁹⁴ *idem*, p. 157

⁹⁵ *ibid.*, p. 100

⁹⁶ PRUDHOMME cité in J. HERISSAY, *Le Monde des théâtres pendant la Révolution*, Perrin et Cie, 1922, p. 43

⁹⁷ *ibid.*, p. 18

⁹⁸ M.-J. CHÉNIER, « Épître dédicatoire à la Nation Française », in J. TRUCHET prés., *Théâtre du 18^e siècle*, Gallimard, 1974, p. 1523

« terrasser les ennemis de la Nation »⁹⁹. R. Tarin, de même que P. Frantz¹⁰⁰, définissant le théâtre comme un « instrument actif de propagande révolutionnaire »¹⁰¹ dès 1789, le genre correspondant s'avère donc repérable dès le début insurrectionnel.

Cependant, ce que les toutes premières années de la Révolution peuvent suggérer, même de façon balbutiante ou intempestive, la Terreur semble pleinement le manifester : comme l'écrit S. Jean Bérard, plus le temps évolue, « plus l'enseignement devient dogmatique et simplifié »¹⁰². Après le 10 août 1792 – abolition de la royauté –, le 21 septembre 1792 – proclamation de la République –, et le 2 juin 1793 – élimination des Girondins –, la nation est en proie à un « double péril intérieur et extérieur »¹⁰³ : en plus de l'aggravation de la crise économique et sociale¹⁰⁴, le nouvel ordre est confronté à l'Europe monarchique coalisée et aux révoltes fédéraliste et vendéenne. De ce fait, pour « assurer définitivement le salut » de la République¹⁰⁵, le gouvernement se proclame « révolutionnaire jusqu'à la paix »¹⁰⁶ au début de l'an II. Décidant des « mesures d'exception »¹⁰⁷, le Comité de Salut Public organise en septembre la Terreur avec la loi des suspects devant réprimer « les partisans de la tyrannie ou du fédéralisme et les ennemis de la liberté »¹⁰⁸. Réitérant ses appels de juin 1793 – « exalter l'enthousiasme républicain »¹⁰⁹ –, Robespierre déclare déterminante pour la victoire le ralliement du Peuple que l'ennemi tente de diviser¹¹⁰. Se prononce ainsi plus que jamais la nécessité de l'unité patriotique, de la consolidation de l'« amour de la patrie », la « vertu » devant rapprocher les hommes, la « terreur » éliminer l'ennemi. Visant l'unanimité d'idée et d'action, ce plan d'Etat engage de fait une propagande d'intégration¹¹¹.

La mission de « rassemblement » n'est alors pas seulement confiée aux fêtes nationales¹¹². Pour mettre « le Peuple français debout contre les tyrans »¹¹³, pour le « former et mobiliser »¹¹⁴, la politique artistique menée par la Montagne donne jusqu'à sa chute un rôle

⁹⁹ *idem*, p. 1523

¹⁰⁰ P. FRANTZ, « Les tréteaux de la Révolution », *op. cit.*, p. 13

¹⁰¹ R. TARIN, *op. cit.*, p. 15

¹⁰² S. JEAN BERARD, « Une curiosité du théâtre à l'époque de la Révolution, les « faits historiques et patriotiques » », in *Cahiers d'Histoire des littératures romanes*, n° 3 et 4, 1979, p. 272

¹⁰³ A. SOBOUL, *op. cit.*, p. 213

¹⁰⁴ *idem*, p. 264

¹⁰⁵ *ibid.*, p. 209

¹⁰⁶ SAINT-JUST, le 10.10.1793, cité in *ibid.*, p. 257

¹⁰⁷ A. MATHIEZ, *La Terreur*, Denoël, 1985, p. 78

¹⁰⁸ *idem*, p. 59

¹⁰⁹ cité in *ibid.*, p. 8

¹¹⁰ cité in A. SOBOUL, *op. cit.*, p. 268 – « pour vaincre les bourgeois, il faut rallier le Peuple (...). Il faut que le Peuple s'allie à la Convention et que la Convention se serve du Peuple. » ; ROBESPIERRE, *Ecrits*, Messidor, 1989, p. 292

¹¹¹ Selon R. MUCCHIELLI, la « propagande d'intégration » correspond au type de propagande développé par tout « climat » politique dictatorial (p. 73) ayant pour but la création d'une unité idéologique (p. 85). Les trois autres types de propagande détectés par l'auteur sont : d'endoctrinement, d'expansion et de recrutement ; d'agitation ; de subversion.

¹¹² ROBESPIERRE, *op. cit.*, p. 324

¹¹³ expression d'une bannière citée in A. SOBOUL, *op. cit.*, p. 271

¹¹⁴ S. BIANCHI, *La Révolution culturelle de l'an II*, Aubier, 1982, p. 173

important au théâtre¹¹⁵. Soutenu par le conventionnel Delacroix selon lequel « Par les spectacles, on échauffe l'esprit du Peuple. » au nom de la défense du pays¹¹⁶, s'appuyant sur « le rapport du comité chargé spécialement d'éclairer et de former l'opinion »¹¹⁷, le décret du 2 août 1793 promeut la représentation de pièces glorifiant la Révolution et ses principes, et censure le répertoire non ou pas assez patriotique¹¹⁸. Les mois passant, l'application de cet arrêté persévère, avec, semble-t-il, toujours plus d'intransigeance : au début de 1794, un rapport de l'administration de la police de Paris, témoigne du désir gouvernemental de « voir suspendre pour quelque temps l'ancien répertoire des théâtres et d'y voir substituer des pièces toutes propres à répandre et à propager les lumières, à détruire les préjugés, à fronder les abus, enfin à stimuler l'amour et la pratique des vertus républicaines »¹¹⁹ ; en mai 1794, pliés au même « but utile »¹²⁰, les théâtres subissent le redoublement de leur surveillance avec l'implication d'une commission de l'Instruction Publique¹²¹.

L'ensemble des mesures prises très tôt par le régime de l'an 2 rend donc plausible la création effective d'un théâtre de propagande. D'autant plus que le rapprochement est facile entre le constat d'une période dramatique doublement prolifique et intensive, d'un point de vue numérique et politique, et la préoccupation majeure qu'est la propagande pour tout pouvoir autoritaire¹²², telle la Terreur. De même que M. Carlson, M. de Rougemont, F. Lepage ou S. Jean Bérard¹²³, M.-L. Netter reconnaît pour cette période un théâtre « instrument de pure propagande (reflétant) au mieux l'idéologie au pouvoir »¹²⁴, et A. Tissier note son utilisation par les Jacobins comme « moyen de propagande »¹²⁵. Si cette activité est donc plus nette et flagrante au moment de la Terreur, c'est certainement que sa mobilisation, toute entière consacrée à l'urgente défense nationale, est plus systématique et exacerbée.

Mais cette reconnaissance explicite du théâtre de propagande, avec ces mots justement, est problématique. En effet, visiblement approprié, le terme est certes couramment repris, mais son emploi s'avère souvent plus abusif que fondé. Ainsi, s'appuyant clairement sur sa connotation péjorative, certains historiens y recourent pour désigner en même temps que condamner un genre de théâtre. De la sorte, il y a une communion de jugements certaine

¹¹⁵ *idem*, p. 192

¹¹⁶ cité in V. HALLAYS-DABOT, *op. cit.*, p. 181

¹¹⁷ *idem*, p. 179

¹¹⁸ décret, cité in *ibid.*, p. 179-180

¹¹⁹ rapport commandé par le conseil général de la Commune, cité in *ibid.*, p. 190

¹²⁰ rapport commandé par le conseil général de la Commune, cité in *ibid.*, p. 190

¹²¹ *ibid.*, p. 194 – Le 2 floréal an 2 (21 avril 1794), la censure, confiée au CIP, est officiellement rétablie.

¹²² J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 8 – « En subordonnant provisoirement le principe électif à celui autoritaire » (A. Mathiez), le régime montagnard fait comme substituer la propagande à l'instruction.

¹²³ M. CARLSON, *op. cit.*, p. 199 ; M. de ROUGEMONT, « Le théâtre de la Révolution », in M. CORVIN dir., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1995, p. 711 ; F. LEPAGE, *Répertoire du théâtre de la Révolution française*, FDMJC, 1988 (sans numéro de page) ; S. JEAN BERARD, « Une curiosité du théâtre à l'époque de la Révolution, les « faits historiques et patriotiques » », *op. cit.*, p. 276

¹²⁴ M.-L. NETTER, *op. cit.*, p. 84

¹²⁵ A. TISSIER, *op. cit.*, p. 37

entre l'idée d'E. Jauffret du « théâtre rouge » de l' « affreux régime » composé d' « œuvres grossières, factices, exagérées »¹²⁶, et la description de M. Carlson des salles de l'an « sombre », stimulant certes la production mais en « tendant de plus en plus à la pure propagande »¹²⁷. La définition expéditive de F. Lepage corrobore ce procédé : le théâtre de 1792 à 1794 désigne pour lui « le lieu de la plus abjecte propagande »¹²⁸.

Certains travaux, des plus récents, emploient de façon plus justifiée et neutre le terme : c'est le cas de ceux de M.-L. Netter, R. Tarin ou S. Jean Bérard. Cependant, systématiquement, ce dernier est vite stipulé, peu précisé, et n'est d'ailleurs jamais, à proprement parler, un objet d'étude à part entière. Ce qui vaut pour le théâtre militant vaut d'autant plus pour la propagande dramatique : le regard posé se limite couramment à l'exploration exclusive du contenu revendicateur des pièces. Qu'exceptionnellement, de fait, la combinaison de la forme et du contenu est réfléchi concurremment à l'objectif de départ ; jamais étudié avec précision en tant que tel, l'abord du théâtre de propagande ne dépasse que rarement l'ordre de sa détection générale. Certainement parce que, le plus souvent, l'origine du constat réside plus dans un intérêt initial porté à la Révolution française et à sa production artistique globale, qu'à une préoccupation première pour la propagande théâtrale.

Bilan et perspectives

L'attrait de la Révolution française pour l'étude de la propagande théâtrale est donc multiple et, tout en restant de l'ordre de l'hypothèse, vu l'état lacunaire des travaux sur cet aspect qui, pour être comblé, doit dépasser grandement le cadre d'un D.E.A., le choix de la Terreur s'avère particulièrement commode. Mais, outre cette délimitation historique, ce mémoire restreint son champ en voulant poursuivre des recherches, amorcées en maîtrise, sur la dramaturgie propagandiste¹²⁹. Ainsi, tout en vérifiant la pertinence de l'emploi de son terme-clé, l'expérience exclusive de différentes pièces vise l'esquisse des récurrences et de la pluralité du théâtre de propagande du point de vue de sa composition textuelle. S'arrêtant à la Terreur, le but n'est donc pas de refléter la scène de cette période, mais bien de profiter de l'engouement qu'elle a pu susciter entre septembre 1793 et juin 1794 pour explorer les multiples aspects possibles d'un théâtre militant particulier. Le projet étant non pas de donner un échantillon de la production dramatique de l'époque, mais bien de se confronter à des expériences propagandistes diverses de théâtre, choisies d'abord pour leur originalité

¹²⁶ E. JAUFFRET, *Le théâtre révolutionnaire : 1788-1799*, Juvet et Cie, 1869, p. 202, 275

¹²⁷ M. CARLSON, *op. cit.*, p. 199

¹²⁸ F. LEPAGE, *op. cit.*

¹²⁹ *Le théâtre politique de Maïakovski, d'après l'étude de ses deux versions de Mystère-Bouffe (1918-1921)*, mémoire de maîtrise, Paris III, 2000

intrinsèque, afin de dépasser l'analyse exclusive du contenu ou l'étude isolée de la forme et explorer le fonctionnement de leur combinaison ou recoupement.

Le répertoire de la Terreur est, depuis le catalogue succinct de F. Lepage¹³⁰ jusqu'à la récente base de données d'E. Kennedy et M.-L. Netter¹³¹, relativement accessible. Répondant au principe du mémoire, il est formellement très diversifié. Mais les pièces nouvelles qui le constituent, vue la variété pas forcément justifiée de leurs appellations génériques, s'avèrent « inclassables »¹³². De fait, ces dénominations ont été un critère pour la détermination du corpus, mais elles n'ont pas été suffisantes : la sélection des pièces est surtout le résultat de lectures qui, d'une part, se sont appuyées sur la définition basique et théorique, donnée en ouverture, du théâtre abordé, et, d'autre part, ont a priori apprécié l'originalité et l'homogénéité apparentes de chacune. L'essai a été en cela de créer, en même temps qu'une unité, la plus grande variété et le plus large contraste possibles de textes. C'est de toutes façons les étapes suivantes qui tâcheront de pleinement justifier leur choix.

De la sorte, plusieurs pièces se sont imposées. Toutes écrites et jouées pendant la Terreur, elles sont au nombre de cinq : *L'Ami du peuple ou les Intrigants démasqués*, « comédie » de Nicolas Cammaille-Saint-Aubin, *Le Jugement dernier des rois*, « prophétie » de Sylvain Maréchal, *L'heureuse Décade*, « divertissement patriotique en vaudevilles » de Pierre-Yves Barré, François Léger et R. Rosières, *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française*, « sans-culotide » de Gabriel Bouquier et Pierre-Louis Moline, et *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison*, « allégorie dramatique » de Cizos-Duplessis¹³³.

La conduite du mémoire s'effectue en trois temps : complétée par le repérage des indices extra-fictionnels de leur militantisme, l'étude dramaturgique séparée des pièces, basée sur leur appartenance formelle respective, ouvre sur l'esquisse d'un schème de la dramaturgie propagandiste, régi par les notions d'unité et de pluralité.

¹³⁰ F. LEPAGE, *op. cit.*

¹³¹ La base de données complète est consultable sur Internet : <http://barkov.uchicago.edu/mark/projects/theatre/>.

¹³² R. TARIN, *op. cit.*, p. 127

¹³³ Afin de faciliter leur accès, ces pièces, disponibles en microfiches à la Bibliothèque nationale de France, sont reproduites en annexe.

Indices extra-fictionnels du militantisme des pièces

« Dans un moment de révolution,
tout ce qui n'est pas fortement *pour* est *contre* ;
il ne faut que du bon sens
pour sentir la vérité de cette maxime. »
Rousselin, *Feuille de Salut Public*¹

En s'appuyant sur les paratextes, non systématiques - discours préliminaire, préface, note, avis ou dédicace -, et sur les informations inégales² glanées dans les travaux post-révolutionnaires – reprise de comptes-rendus des journaux de l'époque, base de données des représentations -, il est possible de dégager plusieurs indices extra-fictionnels de l'appartenance des pièces sélectionnées à la sphère propagandiste, tout du moins à celle militante.

Les auteurs

Un premier constat : les huit auteurs choisis ont en commun d'aborder ou de se consacrer entièrement à l'écriture théâtrale avec la Révolution française. De la sorte, deux grandes catégories de dramaturges, en reprenant le classement de P. d'Estrée, sont ici repérables : d'un côté, la pratique amateur, plutôt occasionnelle, de l'autre, l'exercice professionnel, plus durable. Pierre Sylvain Maréchal (1750-1803) appartient au premier ensemble : récupérant avec la Révolution son poste de sous-bibliothécaire dont il avait été privé au collège Mazarin en 1784 pour athéisme³, il connaît en 1793 avec *Le Jugement dernier des rois* une « subite vocation »⁴ dramatique, renouvelant seulement l'expérience en août 1794 avec deux opéras, *Denis le Tyran* et *La fête de la Raison*. Dans cette veine d'« auteurs-fonctionnaires »⁵, il est rejoint par Gabriel Bouquier et Pierre – Louis Moline, employés supérieurs de l'an 2 : contrairement au second, secrétaire-greffier attaché à la Convention, qui vraisemblablement poursuit avec la Révolution, au cours de laquelle il compose des livrets et plusieurs pièces de

¹ cité in P. d'ESTREE, *Le théâtre sous la Terreur*, Emile-Paul Frères, 1913, p. 436

² Les cinq pièces n'ont pas suscité une même curiosité : pour preuve, l'intérêt différent, quasi opposé, porté au *Jugement dernier des Rois*, beaucoup abordé, par rapport à *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française*.

³ P. d'ESTREE, *op. cit.*, p. 244

⁴ M. DOMMANGET, *Sylvain Maréchal, l'égalitaire*, Spartacus, 1950, p. 258

⁵ P. d'ESTREE, *op. cit.*, p. 254

tout genre, une occupation amorcée antérieurement⁶, le premier, membre de la Convention nationale et du Comité d'Instruction Publique, semble connaître en 1794, avec *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française*, son unique expérience créatrice⁷. Face à ce groupe se situe l'ensemble récemment professionnalisé du théâtre. Il concerne d'une part de jeunes artistes commençant l'écriture pendant la Terreur, élargissant de la sorte leur action dramatique. Acteur en 1792 du Théâtre de l'Ambigu-Comique qu'il dirige en 1794, Nicolas Cammaille-Saint-Aubin (1770-1832) se révèle auteur en 1793 avec *L'Ami du Peuple, ou Les Intrigants démasqués*⁸, et poursuit cette activité jusqu'à la fin et au-delà de la Révolution⁹. D'un cas similaire, J.-R. Lesoupey de la Rosière, dit R. Rosière, comédien du Vaudeville¹⁰, inaugure en 1793 avec *L'heureuse Décade*, mais de façon apparemment exceptionnelle. Cette seconde catégorie intègre d'autre part des praticiens amateurs avant la Révolution et qui se professionnalisent dans le milieu théâtral après 1789, pour exercer jusque sous l'Empire¹¹. Ainsi, ancien avocat au Parlement et greffier à Pau, au Châtelet¹², Pierre-Yves Barré (1749/50-1832)¹³ fonde en 1792 et dirige jusqu'en 1815 le théâtre du Vaudeville¹⁴ dont il devient également un des « fournisseurs attitrés »¹⁵ avec, entre autres, François Pierre Auguste Léger (né en 1766) qui abandonne en 1792 l'enseignement pour s'enrôler dans la nouvelle troupe en tant qu'acteur et auteur¹⁶. De même que ces vaudevillistes, François Cizos délaisse la magistrature¹⁷, continue le journalisme avant de se vouer au théâtre auquel il avait antérieurement consacré quelques pièces¹⁸. Sous le

⁶ *idem*, p. 268 - Entre 1789 et 1792, P. Moline est l'auteur par exemple de *L'amour anglais* (comédie), *Orphée et Euridice* (opéra), *Ariane dans l'île de Naxos* (opéra), *Le duel comique* (drame), *Alchimistes ou la folie et la sagesse* (opéra-comique).

⁷ Cette pièce est la seule à être enregistrée, dans la base de données de l'équipe américaine dirigée par E. Kennedy, sous le nom de G. Bouquier.

⁸ H. LYONNET, *Dictionnaire des comédiens français*, Slatkine reprints, 1969, vol. 1, p. 277

⁹ Il a par exemple écrit après la Terreur *L'Elève de la nature ou le nouveau Peuple* (pantomime, 1795), *Les Hochets* (vaudeville, 1797), *Le Moine* (adaptation de Lewis, 1797) *Impromptu sur la paix* (1797), *Werther* (1798), *Louise ou le Théâtre* (1799).

¹⁰ P. D'ESTREE, *op. cit.*, p. 185

¹¹ *idem*, p. 152

¹² *ibid.*, p. 175

¹³ H. GIDEL, *Le vaudeville*, Presses Universitaires de France, 1986, p. 41 - Dès ses débuts en 1776, P.-Y. Barré écrit en collaboration des divertissements, opéras-bouffes, comédies ou parodies, et voit sa production augmenter de façon importante avec la Révolution.

¹⁴ P. D'ESTREE, *op. cit.*, p. 175

¹⁵ *idem*, p. 170

¹⁶ *ibid.*, p. 185 - Adoptant le système de la co-écriture, F. Léger écrit dès 1790 entre autres des comédies, des opéras-bouffes ; parmi ses pièces les plus connues, il faut citer *L'auteur d'un moment* (1792), *Georges et Grosjean ou L'Enfant trouvé* (1793), *La papesse Jeanne* (1793) ou *L'Apothéose du jeune Barra* (1794).

¹⁷ S. JEAN BERARD, « Aspects du théâtre à Paris sous la Terreur », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4-5, 1990, p. 618

¹⁸ P. D'ESTREE, *op. cit.*, p. 212-213 - Avant la Révolution, F. Cizos a écrit la comédie *Le Mariage interrompu*.

pseudonyme Cizos-Duplessis ou le nom de la citoyenne Villeneuve¹⁹, il compose plusieurs œuvres jusqu'en 1795, date à laquelle il cesse visiblement toute composition²⁰.

Le rapport ainsi établi entre le théâtre et la Révolution, en tant qu'elle suscite ou officialise, confirme, la pratique de l'écriture, trouve plusieurs explications possibles. La protection des droits d'auteurs et la liberté des théâtres, acquises en 1791, facilitent l'accès artistique, encouragent les tentatives et suscitent de nombreuses vocations. Cet aspect positif est alors pour les vaudevillistes comme pour François Cizos lié à une autre conséquence du bouleversement révolutionnaire : ayant travaillé auprès de grands seigneurs ou de princes de sang sous l'Ancien Régime, ces derniers, perdant leur place avec la Révolution, n'ont de fait d'autre recours que la plume pour subvenir à leurs besoins²¹. Mais l'importance régénératrice accordée par les pouvoirs successifs au théâtre éclaire également cette rencontre. D'autant plus qu'avec la radicalisation révolutionnaire de l'an 2, impliquant une forte sollicitation politique du théâtre en proie à la censure, la pratique dramatique s'assimile forcément à un engagement patriotique intransigeant. De la sorte, et pour toutes ces raisons, deux comportements, issus de réactions différentes aux événements politiques et poursuivant la distinction amorcée ci-dessus, sont décelables. D'un côté, l'initiative est volontaire, libre, menée alors par des politiciens révolutionnaires, tels S. Maréchal ou G. Bouquier, mais également par des artistes militants, tel N. Cammaille-Saint-Aubin qui trouve dans son « intégrité civique »²² l'énergie pour son activité principale²³. De l'autre côté, par contre, l'exécution théâtrale émane apparemment d'une attitude contrainte, plutôt préservatrice²⁴. La reconversion professionnelle implique, pour réussir pleinement, la soumission aux idées gouvernementales. Pour vivre et éviter de se compromettre, F. Cizos, ancien journaliste de la presse réactionnaire d'Avignon, doit se convertir en consentant aux attentes du moment²⁵. Faisant de semblables concessions, par souci toujours de sécurité²⁶, mais non sans être suspectés, les vaudevillistes, à leur sortie de prison en octobre 1793, transforment leur plume, « cause de disgrâce », en « instrument de salut »²⁷ avec *L'heureuse Décade*.

¹⁹ *idem*, p. 215 – Cet emprunt n'a pas encore trouvé d'explication.

²⁰ *ibid.*, p. 215 - F. Cizos a écrit plusieurs comédies de 1790 à 1792, mais ses œuvres les plus connues appartiennent à la période 1793-1794, précédant son séjour en prison, sa libération faisant suite au 9 Thermidor : *Le véritable Ami des lois, ou Les Républicains à l'épreuve* (1793), *Les crimes de la Noblesses, ou Le Régime féodal* (1793), *Les Peuples et les Rois, ou Le Tribunal de la Raison* (1794) et *Plus de bâtards en France* (1795).

²¹ *ibid.*, p. 152, 212-213 – Exception faite de F. Léger : c'est un mariage qui semble l'avoir poussé à se consacrer au théâtre.

²² *ibid.*, p. 342

²³ CAMMAILLE-SAINT-AUBIN, « Discours préliminaire », in *L'Ami du Peuple, ou Les Intrigants démasqués*, an 2, p. XIII, XV - N'occupant aucune fonction politique marquante, contrairement à l'engagement d'acteurs comme Dugazon ou Fusil dans les sociétés populaires, cet auteur novice s'autoproclame simple « républicain fortement prononcé », « du moins le plus vrai » agissant par le théâtre.

²⁴ Cousin Jacques, auteur de l'époque, écrit lui-même : « Si je n'écris pas, on dira que je suis modéré. »

²⁵ P. D'ESTREE, *op. cit.*, p. 215

²⁶ *idem*, p. 152

²⁷ *ibid.*, p. 178 – Barré, Radet et Desfontaines ont été arrêtés en septembre 1793 pour manquement patriotique ; à leur libération, le Théâtre du Vaudeville marque une forte volonté sans-culotte.

Même si la préoccupation primordiale peut être différente, pour les uns servir l'intérêt public, pour les autres assurer leur propre protection en confortant le pouvoir, l'intention manifeste, explicitée dans les paratextes, « garants du sens de l'œuvre »²⁸, est la même : promouvoir la République. La rencontre de l'art et du politique, tacitement exprimée par les dédicaces unanimes au Peuple souverain²⁹, se fait ainsi prioritairement au profit du second : la création dramatique est au service de l'engagement révolutionnaire. De toutes les façons, le théâtre devient une activité annexe à la préoccupation politique. S. Maréchal, « égalitaire » et babouviste notoire³⁰, se caractérise par l'investissement de tous les terrains pour la cause républicaine³¹ : que ce soit par les almanachs, journaux, poèmes ou pièces, il faut rallier. Soulignant la prégnance du but extra-théâtral, P. Barré emploie le théâtre pour « propager les principes républicains » et « maintenir l'esprit public »³², F. Cizos veut « cimenter la régénération politique », participer au « développement des principes »³³. Reprenant cette idée de la diffusion, de l'expansion par le théâtre, N. Cammaille-Saint-Aubin veut « saisir tous les moyens » pour « communiquer à (s)es concitoyens les idées (...) sur l'avantage de la République » à laquelle il voue son soutien, pour « fixer l'opinion sur les qualités qui constituent la République »³⁴. De la sorte, s'effectue la reconnaissance de la puissance dramatique : faisant l'hypothèse que sa pièce, jouée plus tôt, aurait pu éviter la mort de Marat³⁵, N. Cammaille-Saint-Aubin est autant persuadé de l'impact de la fiction sur le réel que F. Cizos selon lequel le théâtre « prépare la gloire de la Patrie et le bonheur de l'humanité »³⁶. Mais se produit ainsi surtout une telle primauté du politique que la valeur d'une œuvre semble désormais devoir être déterminée d'après des critères exclusivement extra-artistiques. Dans leur note introductive, illustrant l'idée de P. D'Estrée que « le civisme tenait lieu de talent »³⁷, les vaudevillistes déclarent avoir mis « bien moins d'esprit que de civisme »³⁸ à la confection de la pièce ; dans cette veine, F. Cizos juge secondaires les critiques sur la forme, promeut le « dévouement le plus civique »³⁹ des artistes qui doivent attacher moins d'intérêt à l'intelligence de leur travail qu'à sa citoyenneté ; reprenant cette idée, N. Cammaille-Saint-Aubin va jusqu'à faire le « sacrifice du titre d'Auteur, puisque (son) cœur (lui) assure dans

²⁸ S. MOUSSA, « L'image du public dans les préfaces du théâtre révolutionnaire », in *Cahiers d'Histoire des Littératures romanes*, n° XI, 1987, p. 52

²⁹ Cammaille-Saint-Aubin et les vaudevillistes ont pris le Peuple comme « modèle » pour leur pièce ; les trois autres œuvres sont dédiées au « au peuple souverain ».

³⁰ J. PROUST, « Le Jugement dernier des Rois », in *Approches des Lumières*, Klincksieck, 1974, p. 371

³¹ M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 258

³² P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERE, *L'heureuse Décade*, an 2, p. 20

³³ CIZOS-DUPLESSIS, *Les Peuples et les Rois*, an 2, p. 2

³⁴ CAMMAILL-SAINTE-AUBIN, *op. cit.*, p. VI, XIII

³⁵ *idem*, p. XIII

³⁶ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 2

³⁷ P. D'ESTREE, *op. cit.*, p. 186

³⁸ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERE, *op. cit.*, p. 1

³⁹ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 2

tous les temps la qualité d'un Républicain fortement prononcé »⁴⁰. Echo de cette éclipse du dramaturge, les vaudevillistes privilégient à tel point le but politique qu'ils déclarent céder leur pièce gratuitement, sur simple demande, abandonnant leurs droits de propriété, faisant soudainement de leur activité une entreprise non lucrative.

Les pièces

Indice de leur caractère de circonstances et de leur positionnement politique net, les cinq pièces ont pour cadre commun, quasi exclusif, la Terreur : éditées en l'an 2, elles ont visiblement toutes été composées peu de temps seulement avant leurs premières représentations, en septembre – octobre 1793 ou en mars – avril 1794, puis jouées surtout de façon condensée – environ trois mois, au maximum six, après leur entrée sur scène -, avant de disparaître unanimement, de façon soudaine ou plus progressive, après le 9 Thermidor. Ainsi, *L'Ami du Peuple, ou Les Intrigants démasqués*, initialement écrit en mai, est actualisé par N. Cammaille-Saint-Aubin suite à la mort de Marat en juillet, et représenté 18 fois, jusqu'en novembre 1793, à partir du 6 septembre 1793⁴¹. *Le Jugement dernier des rois*, succédant au premier essai avorté de S. Maréchal avec, en septembre, *Brutus sans-culotte*, jamais imprimé ni même mis en scène⁴², se produit, à compter du 18 octobre 1793, 22 fois sur scène, 20 fois jusqu'en décembre, une en février 1794, une en janvier 1796. Du vivant de son auteur, et suite à une forte demande, la pièce est rééditée deux fois, toujours en 1793⁴³. Présenté cinq jours après son écriture⁴⁴, le 26 octobre 1793, *L'heureuse Décade* est joué 122 soirs, seuls 21 après la chute de Robespierre, 18 début 1795, 3 en 1797. Entre le 13 mars 1794 et le 26 juillet 1794, *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française* est proposé 40 jours, contre 14 en janvier 1795 et 3 au début de 1796. Finalement, *Les Peuples et les Rois, ou Le Tribunal de la Raison*, découvert par le public le 12 avril 1794, est repris 12 fois, 8 le mois de sa création, 3 en mai et 1 en juin 1794.

Choisies par des établissements affichant, de façon plus ou moins récente, un répertoire patriotique particulièrement important, le lieu de première représentation des pièces peut également servir d'indicateur de leur militantisme. Trois œuvres sont ainsi offertes dans les deux théâtres républicains reconnus comme les plus engagés de la Révolution : avant de

⁴⁰ CAMMAILLE-SAINT-AUBIN, *op. cit.*, p. XIV-XV

⁴¹ Les chiffres de chaque pièce sont tirés de la base de données de l'équipe de recherches américaine dirigée par E. Kennedy, consultable sur Internet : <http://barkov.uchicago.edu/mark/projects/theatre/>.

⁴² M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 258

⁴³ D. HAMICHE, *Le théâtre et la Révolution*, Union générale d'éditions, 1973, p. 306 – Trois éditions posthumes existent de la pièce : elles datent des années 1877, 1898 et 1905, soit cent ans après la Révolution.

⁴⁴ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERE, *op. cit.*, p. 1 - La pièce a été rapidement exécutée : « faite, apprise et jouée en cinq jours ».

jouer *Les Peuples et les Rois, ou Le Tribunal de la Raison*, le Théâtre des Cités-Variétés⁴⁵, le seul à n'avoir connu aucun conflit avec les autorités pendant la Terreur⁴⁶, est l'unique salle de *L'Ami du Peuple, ou Les Intrigants démasqués*, spectacle correspondant d'ailleurs au premier donné sous son nouveau nom, au sortir duquel les acteurs incarnant les principes anti-patriotiques ne furent pas applaudis⁴⁷ ; *Le Jugement dernier des rois* n'est joué qu'au Théâtre de la République, endroit fortement subventionné où travaillent les « Rouges » de Talma, tels Michot et Dugazon. Quant aux deux autres pièces, elles ont été représentées sur des scènes auxquelles un rapport datant du 13 novembre 1793, intitulé « Etat des théâtres de Paris et de leur genre »⁴⁸, accorde une mention positive en matière de dévouement révolutionnaire. A côté, en effet, d'espaces fermés ou proposant « peu », « quelques » ou « plusieurs » pièces patriotiques, le Théâtre des Sans-Culottes, anciennement Théâtre Molière, ayant intégré à son répertoire « de par et pour le peuple »⁴⁹ *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française*, d'ailleurs monté au frais de l'Etat⁵⁰, en possède « beaucoup »⁵¹ ; et le Théâtre du Vaudeville accueille *L'heureuse Décade*, ensuite reprise par plusieurs théâtres⁵², au moment où il commence à monter « une pièce patriotique tous les 10 jours » en engageant « tous les autres théâtre de la République entière à les jouer, sans exiger aucune rétribution pour lui ni pour les auteurs qui y consentent »⁵³.

Une dernière piste est la réception des pièces, fondée essentiellement sur la critique du contenu politique, et considérée à deux niveaux opposés, contemporain à la création d'un côté, post-révolutionnaire de l'autre. Sous la Terreur, les cinq pièces connaissent visiblement une même acclamation spontanée. *Le Jugement dernier des rois*, à ce titre, est considéré par *L'Abbréviateur Universel* comme « le plus grand succès » de la Convention montagnarde, par Rousselin dans la *Feuille de Salut Public* du 20 octobre 1793, comme un authentique succès populaire, suscitant des « transports (...) vifs », traitant son sujet « à l'unisson des désirs des spectateurs »⁵⁴. Partageant l'avis du rédacteur des *Petites Affiches* selon lequel cet « acte »⁵⁵ politique est « fait pour attirer le public et pour alimenter l'esprit républicain et la haine des rois »⁵⁶, le Comité de Salut Public, « prenant en considération les avantages qui peuvent en

⁴⁵ Le Théâtre des Palais-Variétés, créé fin 1792, devient le Théâtre des Cités-Variétés en 1793, le premier nom étant jugé trop royaliste pour ce « foyer d'un ardent patriotisme » (M. CARLSON, *op. cit.*, p. 192).

⁴⁶ M. CARLSON, *op. cit.*, p. 229

⁴⁷ CAMMAILL-SAINT-AUBIN, *op. cit.*, p. X

⁴⁸ H. WELSCHINGER, *Le théâtre de la Révolution*, Charavay Frères, 1880, p. 33-36

⁴⁹ P. D'ESTREE, *op. cit.*, p. 272

⁵⁰ M. CARLSON, *op. cit.*, p. 225 - L'Opéra a inauguré sa réouverture en 1794 avec cette pièce.

⁵¹ H. WELSCHINGER, *op. cit.*, p. 35

⁵² La pièce est ensuite jouée à l'Ambigu-Comique, au Théâtre de la rue Martin (novembre 1793), au Théâtre de la Montagne (décembre 1793), au Théâtre Feydeau (janvier 1794), au National/Richelieu (juillet 1794).

⁵³ H. WELSCHINGER, *op. cit.*, p. 35

⁵⁴ cité in D. HAMICHE, *op. cit.*, p. 171-172

⁵⁵ *Les Nouvelles Politiques nationales et étrangères*, n° 294, octobre 1793, cité in M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 268 – La pièce, selon ce journal, correspond à un « acte républicain ».

⁵⁶ cité in D. HAMICHE, *op. cit.*, p. 173

résulter pour la propagation des principes républicains »⁵⁷, lui accorde un soutien particulier : il souscrit des milliers d'exemplaires pour les armées, et délivre de la poudre et du salpêtre pour la représentation alors qu'ils manquent aux frontières⁵⁸. Ayant connu également un « grand succès »⁵⁹, *L'heureuse Décade* permet entre autres au Théâtre du Vaudeville, selon le critique Rousselin de la *Feuille de Salut Public* qui demande à ce propos « Quel plus bel usage un homme peut-il faire de ses talents, que de les consacrer à vivifier l'esprit public et à embellir la vertu des traits de l'éloquence ! »⁶⁰, de « réparer les torts qu'il a faits à l'esprit public, en alimentant l'opinion des honnêtes gens »⁶¹. *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française* a été « acclamée avec frénésie »⁶². Mais, applaudies à leur début, suivant le rejet manifeste dont elles ont toutes été l'objet à partir du Directoire, les pièces ont cependant, après la Révolution, été qualifiées fort négativement. Ce dénigrement, contrastant avec l'engouement officiel qu'elles ont suscité sous la Terreur, marque de façon prégnante leur caractère très prononcé d'engagement et actualité politiques⁶³. Ainsi, intégrant le groupe des « piètres auteurs dramatiques » déterminé par P. d'Estrée⁶⁴, S. Maréchal a écrit selon M. Carlson « une des pièces les plus ignobles de la Révolution »⁶⁵, pour G. C. Etienne et A. Martainville « sinon la plus atroce, du moins la plus propre à faire connaître jusqu'à quel point on avait dégradé l'art dramatique »⁶⁶. Rejetant les « âneries » des personnages⁶⁷, P. d'Estrée qualifie de « pauvreté », de « misérable affabulation » au « succès... immérité »⁶⁸ *L'heureuse Décade* que M. Carlson juge dans le même sens « mal jouée, mal écrite »⁶⁹. Quant à *L'Ami du Peuple, ou Les Intrigants démasqués*, ce dernier le considère comme un « exemple de mauvais style et d'invention indigente »⁷⁰, opinion faisant entièrement écho à l'avis de P. d'Estrée⁷¹. S'indignant que « cela (ait) été joué et applaudi », H. Welschinger voit dans *Les Peuples et les Rois, ou Le Tribunal de la Raison* une « pièce absolument insensée »⁷², au même titre qu'une « pièce nulle »⁷³ dans *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française*.

⁵⁷ « Arrêté du CSP du 29 brumaire an 2 » (19 novembre 1793), in *Recueil des actes du CSP*, t. VIII, p. 555, cité in M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 262

⁵⁸ D. HAMICHE, *op. cit.*, p. 174

⁵⁹ P. D'ESTREE, *op. cit.*, p. 186 ; M. CARLSON, *op. cit.*, p. 219

⁶⁰ cité in P. D'ESTREE, *op. cit.*, p. 436

⁶¹ *idem*, p. 436

⁶² *ibid.*, p. 273

⁶³ Comme l'écrit Maurice Dommanget : « Une œuvre de circonstance obtient rarement l'admiration de la postérité. » (p. 271).

⁶⁴ P. D'ESTREE, *op. cit.*, p. 233

⁶⁵ M. CARLSON, *op. cit.*, p. 207

⁶⁶ cité in D. HAMICHE, *op. cit.*, p. 177

⁶⁷ P. D'ESTREE, *op. cit.*, p. 186

⁶⁸ *idem*, p. 354

⁶⁹ M. CARLSON, *op. cit.*, p. 219

⁷⁰ *idem*, p. 189

⁷¹ P. d'ESTREE, *op. cit.*, p. 340 – Ce drame est selon lui « de piètre invention et le style en est plus pauvre encore ».

⁷² H. WELSCHINGER, *op. cit.*, p. 204, 205

⁷³ *idem*, p. 491

L'AMI DU PEUPLE OU LES INTRIGANTS DEMASQUES, CAMMAILLE-SAINT-AUBIN¹

La comédie classique est importante pendant la Révolution française : elle est, de façon écrasante, le genre le plus représenté et répertorié². Cette effervescence est en partie due aux auteurs qui recourent directement au modèle traditionnel pour composer des œuvres patriotiques. De la sorte, faisant « du vin nouveau dans de vieilles outres »³, ils le transforment en le politisant. N. Cammaille-Saint-Aubin ne fait pas autrement : *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués*, sous-titré « comédie en trois actes, en vers », est un exemple type de cette adaptation du haut comique à des fins théâtrales nouvelles.

*La facture canonique de la pièce*⁴

Bien qu'il soit non pas en cinq mais en trois actes, *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués* correspond à l'esthétique canonique. En ce sens, il respecte la dramaturgie aristotélicienne en trois parties et reprend la structure d'intrigue de base de la comédie latine. Tout d'abord, la pièce commence par une exposition, limitée à la longue scène 1 de l'acte I, d'un type tout à fait courant depuis le 17^e siècle : scène de rencontre et de confiance, elle présente deux amis s'informant mutuellement des changements opérés pendant le voyage de trois mois⁵ de l'un d'eux. En permettant l'énonciation des préoccupations personnelles des personnages et la description de l'actualité parisienne, cette situation pose le problème central

¹ Toutes les citations de la pièce dans l'analyse sont une transcription en français moderne de l'édition Maradan, datant de 1793.

² E. KENNEDY, M.-L. NETTER, *Theatre, opera and audiences in revolutionary Paris*, Presse de Greenwood, 1996, p. 380

³ F. NIES, cité in P. FRANTZ, « Les genres dramatiques pendant la Révolution », in M. RICHTER dir., *Atti del convegno di studi su il teatro e la Rivoluzione francese*, Academia Olimpica, 1991, p. 49

⁴ Cette assimilation s'appuie essentiellement sur : J. SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, Nizet, 1986

⁵ CAMMAILLE-SAINT-AUBIN, *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués*, *op. cit.*, p. 4 et 5

de la pièce et apporte de façon adéquate au récepteur tous les renseignements nécessaires à la compréhension de la fiction. Ainsi, l'absence de Démophile, représentant de l'autorité morale inflexible, a profité au « subit changement »⁶ : avec l'ascendant des intrigants Forcerame et Caesaret, le trouble est partout semé et amplifié. Le dérèglement est alors général, occupant à la fois les sphères domestique, économique et politique ; en ce sens, Démophile est d'emblée confronté à trois problèmes intriqués : l'affaire des grains en cours menée avec un fermier exclusivement intéressé par le gain, le « froid accueil » de son amante⁷, et les doutes de son ami propriétaire vis-à-vis de la Révolution⁸.

Cette présentation permet la détermination succincte et indirecte des cinq personnages élémentaires de la pièce. Les types courants de la comédie sont ainsi décelables : sans compter le domestique qui n'apparaît qu'à la scène trois, le père, représentant de l'autorité, la fille et l'amant, reflétant la jeunesse, et les deux traîtres, ayant infiltré le milieu familial, sont nommés dès la première scène. Plus précisément, trois ensembles personnifiés sont repérables : autour de l'axe familial bourgeois principal – le père Doucemont, riche propriétaire⁹ et négociant, et sa fille, Lucile -, constituant le groupe des faibles et crédules, victimes du trouble, gravitent et s'opposent le fidèle compagnon républicain, Démophile, commerçant en gros exerçant en plus une fonction municipale, et le clan des hauts fonctionnaires d'Etat intrigants, facteur de désordre, incarnant à la fois le pouvoir, l'excès et le danger, composé principalement de Forcerame, « Ministre puissant », « courtisan adroit », et Caesaret, Général « mercenaire »¹⁰, tous les deux connaissances approximatives des autres protagonistes.

Le personnage principal est ainsi désigné dès le début de la pièce ; Démophile porte les traits du héros classique : jeune et célibataire, il est riche et très actif, admiré pour sa réussite professionnelle, sa promotion récente à un poste honorable. De plus, courageux, exigeant et sévère, il se distingue par sa modestie et sa générosité. Personnage englobant, joignant fonctions publique et privée, jeune homme représentant paradoxalement l'autorité morale - la ville entière est perdue en son absence -, il représente alors surtout le sage, le citoyen vertueux, en plus de l'amant modèle. De retour chez lui, ce personnage-titre, s'autoproclamant dès la scène introductive l'« Ami du Peuple »¹¹, touché tant au niveau doublement professionnel qu'à celui familial ou amical, va ainsi devoir se confronter au clan de Forcerame, pour rétablir l'harmonie, en assurant non seulement son intérêt personnel mais celui commun.

⁶ *idem*, p. 4

⁷ *ibid.*, p. 3 et 4

⁸ *ibid.*, p. 7 et 10

⁹ *ibid.*, p. 10

¹⁰ *ibid.*, p. 11

¹¹ *ibid.*, p. 2 et 8

De la scène 2 de l'acte I à la scène 7 de l'acte II se déroule l'intrigue. Comme envisagé ci-dessus, cette partie centrale de la pièce a pour fil conducteur et intérêt essentiel la confrontation du héros aux intriguants. L'harmonisation du triangle domestique – politique – économique est alors obtenue en deux temps. D'abord, s'opère le règlement de la crise familiale et financière. Dès le terme de l'exposition, les petits obstacles éloignant du bonheur sont brisés : Démophile ramenant Doucemont au calme et à la sérénité dès la fin de la première scène, effaçant le dilemme de l'aimée à la scène 2, puis apprenant la conclusion heureuse de l'affaire des grains¹², la levée de la suspicion familiale et du problème marchand est obtenue dès la scène 3 de l'acte initial. Mais il ne s'agit là que d'un recul de l'influence des intriguants : une fois la sphère privée ordonnée, c'est au trouble politique de se résoudre. Les petits obstacles éliminés, jusqu'à la scène 5 de l'acte II, se profilent les desseins des intriguants et se tend le principal obstacle à Démophile. Le piège médité et préparé pour éliminer le héros reprend le principe du quiproquo : volontairement provoqué pour tromper, il s'appuie sur la méprise, l'erreur. L'obstacle extérieur, heurtant la volonté du héros aux intriguants, prend alors l'aspect du complot, parti d'une lettre interceptée et ayant pour effet un revirement subit de la situation : l'acte de civisme est confondu avec un acte de trahison, « l'Ami du Peuple » devient soudainement l'ennemi public. L'affaire des grains est ici reprise et sert, par le détournement de sens dont elle est l'objet, d'appui au projet éloignant Démophile d'une issue positive.

Mais l'acte III élimine cette péripétie. Alors que le crime paraît gagnant, la scène 3 opère un retournement complet : le complot est découvert, Forcerame est arrêté. Tout alors se résout dans un dénouement heureux : réhabilité, Démophile est escorté par le Peuple, et, suivant là encore une tradition de la comédie, Doucemont consent au mariage du héros et de sa fille¹³. Toute la famille est réunie à la dernière scène, comblée ; tout est finalement réglé : l'intrigue est détruite, l'ordre est de rigueur.

Vue globalement, en plus de reproduire certaines constantes particulières de la comédie, la pièce reprend donc le processus classique typique qu'est le passage du désordre à l'ordre, du trouble au calme retrouvé. Mais se dessine d'emblée une première nuance par rapport aux habitudes de la comédie traditionnelle. En se focalisant sur l'antagonisme Ami du Peuple / Intriguants et l'idée de « révélation », suivant la dualité et le participe passé du titre *L'Ami du Peuple, ou les Intriguants démasqués*, l'œuvre se détourne de l'importance courante de la crise domestique, et particulièrement de l'intrigue amoureuse, pour se focaliser quasi exclusivement sur le thème politique. L'enjeu essentiel étant en effet le changement du climat politique, dès la première scène, le rôle de l'amante apparaît secondaire, et l'autorité

¹² *ibid.*, p. 19

¹³ *ibid.*, p. 60

paternelle, loin de contrarier le jeune homme, en est l'adjuvant le plus dévoué¹⁴ ; l'amour, entre autres particularités du héros, est avant tout un indice du changement politique. L'ensemble des problèmes résolus au cours des trois premières scènes ont un rôle accessoire : ils sont surtout la répercussion de la question politique centrale. Dès lors, l'une et l'autre sont importants, mais la sphère privée s'avère la base, l'appui d'un sujet public primordial. La famille paraît l'accompagnatrice plutôt passive d'une action qu'elle subit et dont elle est avant tout le témoin.

Une pièce émotionnelle

Accordant une place plus importante au sourire qu'au rire, *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués* réfère à une certaine catégorie de comédie. Et, en ce sens, l'intensité dramatique occupant presque toute la pièce, elle s'apparente même moins à ce genre qu'à celui sérieux. Suivant la tendance de la comédie classique à s'éloigner au cours de la seconde moitié du 18^e siècle de la franche gaieté¹⁵, entre portée tragique et valeur comique, la pièce se rapproche alors du drame bourgeois, « genre équivoque »¹⁶ récent ; N. Cammaille-Saint-Aubin désigne d'ailleurs son œuvre, dans sa préface, et à plusieurs reprises, par le terme « drame »¹⁷. Dès lors, prenant les traits d'une comédie « sérieuse » ou « touchante », la pièce reprend plusieurs procédés émotionnels canoniques tout en s'inspirant du « pathétique bourgeois ».

L'opposition de base est manichéenne : elle confronte la Vertu au Vice, le Bien au Mal. Les personnages, matérialisant cette dualité, sont symboliques : Démophile, association du grec « dêmos », peuple, et « philos », ami, représente à lui seul le vrai républicain, incarnant la positivité absolue, l'intérêt général, la « vertu constante »¹⁸, tandis que la cabale menée par Forcerame et Caesaret – référant respectivement au criminel des galères et au dictateur romain – renvoient au tout négatif, aux faux patriotes, aux tyrans, démagogues, « criminels perfides », « sangsues publiques »¹⁹, tous égoïstes, trompeurs, insensibles et téméraires.

L'émotion ne surgit alors non seulement de la radicalité du contraste – raison contre préjugés, vérité contre mensonge -, mais aussi de la mise en contact et en mouvement de cette opposition : le spectacle de l'épreuve, du « sage par excellence en prise avec la

¹⁴ *ibid.*, p. 7

¹⁵ F. GAIFFE, *Le drame en France au XVIII^e siècle*, A. Colin, 1971, p. 243

¹⁶ BEAUMARCHAIS, « Essai sur le genre dramatique sérieux », in *Théâtre complet*, Gallimard, 1957, p. 13

¹⁷ CAMMAILLE-SAINT-AUBIN, *op. cit.*, p. VII, VIII, XII

¹⁸ *idem*, p. 7

¹⁹ *ibid.*, p. X

scélérateuse et l'adversité »²⁰, « de la vertu persécutée »²¹ contribue à l'élaboration d'une peinture touchante. Le pathétique de cette confrontation est amplifié par les deux parents dont les hésitations et craintes communes expriment l'intensité du corps à corps²². Pour Lucile, l'image de Démophile en proie au « fer des assassins » est un « tableau cruel »²³. Le quiproquo joue, en ce sens, lui aussi sa part, en rendant possibles des conséquences dramatiques pour le héros. A noter que, même si, selon Démophile, Forcerame est proche du remords à la scène 3 de l'acte III²⁴, cette dissemblance extrême est omniprésente. Elle se résout finalement : à la célébration du Bien victorieux correspond la chute du Mal initiateur de l'attaque ; mais, comme Forcerame le clame : « J'aurai des successeurs. »²⁵.

Reste à signaler que la force émotionnelle de cette opposition emblématique est grandement redevable au caractère personnalisé de celle-ci. Dans son « discours préliminaire », pour « réussir » sa pièce – c'est-à-dire « dévoiler »²⁶ le Vice et montrer la Vertu -, N. Cammaille-Saint-Aubin relève l'« intérêt » de l'« action épisodique », factrice de « magie séduisante »²⁷. Même si le développement des caractères n'est pas complexifié, autrement dit, bien qu'elle soit absoute de toute ambiguïté ou dilemme intérieur, la peinture d'un personnage d'époque, « affecté » par un complot, est susceptible d'émouvoir beaucoup. Générateur de proximité et de vraisemblance, ce procédé permet par exemple à la mise en scène des vertus privées d'être pleines de « charme » et de porter « dans l'âme des émotions douces »²⁸.

A partir de là, le rythme de l'œuvre est un autre facteur d'intensité dramatique. En effet, à la rapidité relative de celle-ci, trois actes courts, correspond du point de vue de la fiction, en respect de l'unité de temps, un jour : Doucemont fait en effet allusion à la scène 2 de l'acte I à la matinée, dans l'expression « passer la journée », et Lucile, à la dernière scène de l'acte III, réfère, en la résumant, à la fin de cette journée²⁹. Cette compression temporelle est accentuée par les ellipses systématiques entre les actes ; en correspondant à des temps d'attente, les deux transitions ont effectivement pour effet d'accélérer le rythme dramatique : la première consiste en la durée écoulée entre la prise de rendez-vous avec Forcerame, via les agents, et l'arrivée de ce dernier au lieu de la rencontre, et la deuxième comprend l'inaction de plusieurs heures³⁰ de Doucemont et Lucile, ne quittant le salon dans l'espoir d'avoir au plus

²⁰ J.-L. LAYA, « Préface de *L'Ami des Lois* », in *Théâtre du XVIIIe siècle*, Gallimard, Paris, t. 2, 1974, p. 1230

²¹ BEAUMARCHAIS, *op. cit.*, p. 12

²² CAMMAILLE-SAINT-AUBIN, *op. cit.*, p. 51

²³ *idem*, p. 58

²⁴ *ibid.*, p. 57

²⁵ *ibid.*, p. 57

²⁶ *ibid.*, p. XIII

²⁷ *ibid.*, p. XIV et VII

²⁸ *ibid.*, p. VII

²⁹ *ibid.*, p. 18 et 60

³⁰ *ibid.*, p. 52 (Lucile : « Chaque heure, chaque instant me porte un coup mortel. »)

vite des nouvelles de Démophile. Ce résultat est redoublé par la rapidité de l'acte III – tout juste 4 scènes – et du règlement final – deux scènes seulement³¹ -, le tout étant corroboré, depuis le début, par un lieu unique – un salon parisien - et la focalisation sur un petit nombre de personnages – huit en tout -. Cette multiple pression peut certes être en partie reliée à la rapidité qu'exige tout complot soucieux d'efficacité³², mais elle relève surtout d'un travail de concentration émotionnelle, intrinsèquement liée à la fréquence et à la variété des sentiments brassés tout au long de la pièce.

Un autre constat en effet : le passage du premier au dernier acte s'effectue dans une émotion forte et constante. A la fin de la pièce, Doucemont et Lucile s'accordent unanimement pour qualifier la journée passée d' « insigne »³³, d'extraordinaire. Les actes I et II ont une structure quasi symétrique : ils ont respectivement trois scènes fondamentales, réparties de façon équilibrée, placées précisément au début, au milieu et à la fin de chacun – scènes 1, 4, 7, puis 1, 4, 6 -. La première scène est alors un dialogue de confidences décisif, et l'importance de la dernière se fonde sur un grand suspense. Ponctuant l'ensemble de la pièce, les scènes hautes en émotion sont donc très nombreuses. De plus, elles manifestent une variété de sentiments. Il y a alternance des tons : à des instants de calme succèdent des entretiens passionnés, exprimant l'inquiétude, la surprise, la tristesse, comme la joie ; introduisant la pièce, la discussion animée de Démophile et Doucemont, en ce sens, est très représentative : la « chaleur civique »³⁴ du premier le fait passer très rapidement de la sérénité à l'indignation, de la colère vis-à-vis des scélérats qu'il menace ouvertement³⁵, à l'attitude de reproche ou à l'admiration du Peuple et des vertus républicaines.

Mais cette multitude tonale est ordonnée ; la tension est croissante : le mouvement général va crescendo dans la gravité. Il y a ainsi passage d'un état à son opposé, d'une ambiance plutôt légère, voire comique, en début de pièce, à un univers progressivement tragique. Ainsi, au différend amoureux, résolu de façon taquine – scènes 2 et 3 de l'acte I -, et à la rencontre très ironique et drôle de Poumonin, Phrazette et Démophile – scène 6 de l'acte I -, succèdent diverses tensions, de l'effroi de Doucemont et Lucile - scène 7 de l'acte II -, à l'annonce de la mort du héros - scène 2 de l'acte III -. Au rire et au bien-être des personnages, faisant échos au recul de l'influence des faux républicains, s'oppose dès la scène 7 de l'acte I la menace du complot jusqu'à son exécution. L'amplification dramatique conduit ainsi au sommet émotionnel. Durant plusieurs scènes, se produit la « crise extrême », prévue

³¹ *ibid.*, scène 3 et 4

³² *ibid.*, p. 27

³³ *ibid.*, p. 58 et 60

³⁴ *ibid.*, p. 10

³⁵ *ibid.*, p. 11

et préparée dès la scène 1 de l'acte II³⁶, manifeste dès la scène 6 du même acte : en informant des événements hors-scène, le récit de Dumont produit une grande tension dramatique³⁷. Entrecoupé de réactions exacerbées, fruit d'une inquiétude collective – interrogations successives – et d'une surprise, d'un effroi sans borne - les « Ciel ! »³⁸ de Lucile en sont un exemple typique -, ce dernier rapporte un spectacle impressionnant, en combinant la force dramatique des expressions – « Quelle horreur ! »³⁹ -, une imagerie hyperbolique et le report sur le mode direct du discours passé⁴⁰. Le summum émotionnel de la scène survient autour de la révélation du nom ; les réactions, opposées, sont alors non seulement orales mais corporelles⁴¹ : tandis que les répliques « Je respire. » et « Quel triomphe ! » traduisent le soulagement et le contentement de Forcerame et Caesaret, les interventions « Moi ! », « je tremble », « je frémis », etc. attribuées à Démophile expriment la surprise et la décontenance. L'acte II s'arrête presque sur cette scène-clé, laissant planer, comme entre le premier et le deuxième acte mais décuplée, une grande charge émotionnelle : l'« Adieu. »⁴² lourd de tensions de Démophile, quittant la scène, laisse les personnages dans une angoisse pesante. Et cette « affreuse incertitude », cette « frayeur extrême »⁴³ se poursuit au début de l'acte III.

Le dénouement est alors un point culminant : intégrant la brièveté soulignée ci-dessus du dernier acte, il correspond au « climax », à l'instant d'intensité émotionnelle final paroxystique de la pièce. Toutes les scènes correspondent alors à des scènes-sommet : scènes d'attente et d'inquiétude fortes, de surprise et de bouleversement, se succèdent, formant un resserrement final très pathétique. Ce que confirme la récurrence du vocabulaire sur le corps, traduisant de nouveau l'intensité des sentiments : Lucile ne peut « résister au trouble qui (la) presse », à chaque instant reçoit « un coup mortel », « succombe » « le cœur abattu » lors du retour définitif de Démophile⁴⁴. Retournement de situation complet, la scène 3, en effet, bouleverse soudainement la tension dramatique dans le sens inverse : à la fin de la scène 2, un bruit, puis la voix de Dumont au dehors, alertent du changement proche. A la représentation dramatique des crises de douleurs, succède la réapparition miraculeuse du héros, menacé d'un grave péril, à l'avant-dernière scène. Le « tableau touchant »⁴⁵, annoncé dans la scène 1 de l'acte I, se produit à travers ce retour victorieux, subit et imprévu : symbole de victoire, « hommes, femmes et enfants de tous les états » s'empressent, en l'escortant

³⁶ *ibid.*, p. 32

³⁷ *ibid.*, p. 45

³⁸ *ibid.*, p. 48 et 50

³⁹ *ibid.*, p. 45

⁴⁰ *ibid.*, p. 46

⁴¹ *ibid.*, p. 46-47

⁴² *ibid.*, p. 49

⁴³ *ibid.*, p. 52

⁴⁴ *ibid.*, p. 51, 52 et 55

⁴⁵ *ibid.*, p. 10

silencieusement, de soutenir la vertu libérée du complot⁴⁶. Suivant le traditionnel « coup de théâtre », opérant « la présentification (de l'événement) par le langage »⁴⁷, le dénouement est donc invisible : sa connaissance ne se produit qu'une fois qu'il a eu lieu par un récit se substituant à une représentation directe de l'action⁴⁸. Dans ce cas, l'unité de lieu et le souci de vraisemblances n'expliquent pas seuls le recours à ce procédé qui est surtout générateur d'émotions. Il tire sa force pathétique de l'invisible, de l'imagination que suscitent les mots. Encadré par les demandes et les réactions pressées de Doucemont et Lucile, la longue tirade de Démophile raconte avec passion la rencontre avec le Peuple, de l'« horreur » initiale au calme, à la paix finale, dans un lyrisme fort, et tout cela en partie grâce à un discours emphatique tout entier rapporté.

Une pièce-manifeste

Comme le développement ci-dessus le suggère, l'emprise émotionnelle dans *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués* est un élément clé du projet didactique de l'auteur. En ce sens, le renvoi au drame ne se limite pas à ce qui précède : la pièce a en effet pour intérêt majeur la force morale de l'action dramatique. Ainsi, hormis qu'elle se focalise sur le politique, en prônant « l'amour de la vertu » et « l'horreur du vice », cette « comédie morale » opère un double mouvement proche du drame : en même temps qu'elle conforte, accrédite et consacre, elle discrédite puis supprime. A la mise en valeur progressive du héros, et donc à la diffusion positive de certains principes, correspondent la dénonciation et la chute du clan ennemi. Par commodité, l'analyse de l'un abordant forcément le caractère de l'autre, le développement suivant se focalise sur un seul de ces effets interactifs : il prend comme point de vue celui de la valorisation. Deux procédés différents, convoquant systématiquement deux entités distinctes, le vice d'un côté, l'ignorance et les préjugés de l'autre, sont alors repérables.

La pièce met d'emblée le héros, seule incarnation de la vertu, dans des situations de confrontations verbales avec l'ensemble des personnages secondaires. Le désaccord consiste alors en une divergence d'idées éphémère ou durable. Toutes les scènes concernées ont un fonctionnement commun : les paroles de l'interlocuteur sont réfutées par le héros qui y oppose ses conceptions. Le développement des principes vertueux convainc ou tout du moins déstabilise la parole opposée. L'ascendant du héros est alors obtenu grâce à son éloquence,

⁴⁶ *ibid.*, p. 55

⁴⁷ P. FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, PUF, 1998, p. 9 (2 et 15)

⁴⁸ CAMMAILLE-SAINT-AUBIN, *op. cit.*, p. 58-60

que reconnaît d'ailleurs comme telle Caesaret⁴⁹. Sur ce point, la pièce se distingue du drame, car, si l'effet est le même, le procédé de N. Cammaille-Saint-Aubin diffère des moyens théorisés depuis la seconde moitié du 18^e siècle : en reprenant mais à l'inverse les propos de P. Frantz sur le tableau développé par Diderot, avec *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués*, la rhétorique triomphe sur le théâtre, le langage oral sur le geste⁵⁰. En effet, la pièce s'inspire très nettement de l'éloquence politique née en France avec la Révolution⁵¹ et dont le « règne »⁵² a démontré le pouvoir de la parole en tant qu' « arme »⁵³, tout particulièrement après le 10 août 1792, au cours de la lutte des Montagnards et des Girondins, et sous la Terreur⁵⁴. Développant des principes politiques, Démophile incarne cet homme nouveau, l'orateur révolutionnaire seul face à la foule⁵⁵. Suivant le modèle d'éloquence que représente le barreau⁵⁶ pendant la Révolution Française, cette figure de la magistrature renvoie autant au pédagogue qu'à l'avocat de la République, voire au procureur, accusateur public de même que défenseur du Peuple, intercesseur auprès du doute, du vice comme de son client lui-même. La multitude de tirades représente ainsi une succession de discours convoquant toutes les ressources de la rhétorique, classique ou nouvelle, pour convaincre. Non seulement, quantitativement, Démophile domine les échanges – présent dans onze scènes sur dix-huit, les plus longues tirades sont incontestablement à son actif -, mais, qualitativement, il manifeste une force persuasive combinant effusion du pathos hyperbolique, né de la ferveur pour la cause défendue, et assurance de l'argumentation. L'éloquence révolutionnaire du héros, référant aux interventions d'assemblée ou de club, correspond à un discours pragmatique et dogmatique, à l'aspect improvisé. Mêlant de façon récurrente l'affirmation, le mode impératif, les verbes d'obligation, les interruptions de phrases, les formules synthétiques et une forte répartie, ses allocutions sont constituées de principes, d'exhortations, de menaces, de sentences – procédé classique - ou de slogans – technique militante nouvelle -, excluant toute marque d'hésitation. S'appuyant sur la fonction d'appui des personnages secondaires, le plaidoyer global et pro domo du protagoniste contribue à l'énonciation et à la valorisation des principes vertueux. De la sorte, l'élocution particulière du héros correspond au projet initial de N. Cammaille-Saint-Aubin de « mettre dans la bouche de Démophile des idées concises et pressantes », auxquelles « les

⁴⁹ *idem*, p. 41 (« La sagesse toujours ne suit pas l'éloquence (...) »)

⁵⁰ P. FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 26

⁵¹ R. GARAUDY, *Les orateurs de la Révolution Française*, Librairie Larousse, 1989, p. 30

⁵² C. GASPARD, « Littérature et poésie », in *L'Etat de la France pendant la Révolution (1789-1799)*, dir. M. VOVELLE, La Découverte, 1988, p. 140

⁵³ R. GHIGLIONE, « *Je vous ai compris* », ou *L'Analyse des discours politiques*, A. Colin, 1989, p. 24

⁵⁴ R. GARAUDY, *op. cit.*, p. 34 - Selon l'auteur, la lutte des deux fractions est à l'origine de la naissance de « la grande éloquence révolutionnaire ». ; C. GASPARD, *op. cit.*, p. 140

⁵⁵ R. GARAUDY, *op. cit.*, p. 30

⁵⁶ *idem*, p. 222

personnages opposés n'ont rien à répliquer », de jouer sur « la force et l'énergie atterrante » de ses réponses pour voir des « principes énergiques répandus dans cet ouvrage »⁵⁷.

Deux sortes d'interlocuteurs font face à Démophile. D'une part, les victimes du désordre, qui, de fait, en sont devenus des acteurs potentiels ; le héros se charge alors de les (re)convertir, « guérir » au plus vite, en combattant leurs préjugés et en comblant par conséquent leur ignorance. Suivant ce qui précède, l'apprentissage est dès lors l'occasion d'exprimer clairement certaines idées républicaines.

A la scène 1 de l'acte I, par exemple, l'aveu de la double crainte de Doucemont provoque une vive réaction de Démophile. D'abord, à l'expression de la méfiance envers le Peuple⁵⁸ succèdent l'indignation et une longue tirade de soixante et un vers, autoritaire et péremptoire – ouverte par « Je dis la vérité (...) » après un cri au « blasphème »⁵⁹ -, exhortant à un changement d'attitude. La défense du Peuple, fondée tant sur l'exemplarité objective de 1789 que sur l'allégorisation de la Révolution, la métaphorisation de l'insurrection⁶⁰, impose ainsi, par la diversité des épithètes, l'image d'un Souverain sévère envers les Tyrans, mais juste envers ses amis. Guidé par la raison et l'emphase, le discours mêle sentence et menace : à l'avertissement

« Tremblez, Tyrans, le Peuple une foudre à la main,

va de vos longs forfaits venger le genre humain ; »

succède l'expression « L'instant qui voit le crime, en voit le châtement ; »⁶¹.

Ensuite, l'appréhension vis-à-vis des intrigants⁶² génère l'approbation⁶³ et l'occasion du renforcement de la compréhension du père. Ainsi, plusieurs répliques précisent cette inquiétude, l'explicite, la légitime, en particularisant, via l'identification de Forcerame et Caesaret, le problème posé. La verve du héros étant toujours aussi grande, plusieurs principes sont énoncés, tel « Le fardeau de l'Etat doit être partagé (...) » ou la reprise de la maxime « *Paix aux propriétés, guerre aux accapareurs.* »⁶⁴. Ces deux argumentations conquièrent finalement et successivement leur destinataire : à « Je partage avec vous cette chaleur civique. » fait échos « me voilà converti »⁶⁵.

La scène suivante est un autre exemple du même type : grâce à une longue tirade – quarante vers -⁶⁶, Démophile persuade Lucile de ne plus être suspicieuse à son égard. Un discours symbolique et apparemment égalitaire opère la glorification de la femme vertueuse

⁵⁷ CAMMAILLE-SAINT-AUBIN, *op. cit.*, p. IX et VIII

⁵⁸ *idem*, p. 7

⁵⁹ *ibid.*, p. 8

⁶⁰ *ibid.*, p. 9 (« torrent débordé »)

⁶¹ *ibid.*, p. 8 et 9

⁶² *ibid.*, p. 10 (« (...) mon esprit troublé Redoute les projets de quelque écervelé (...) »)

⁶³ *ibid.*, p. 10 (« Je suis de votre avis (...) »)

⁶⁴ *ibid.*, p. 10 et 11

⁶⁵ *ibid.*, p. 10 et 12

⁶⁶ *ibid.*, p. 15-17

par le récapitulatif de ses fonctions en République - suite de verbes à l'infinitif -, et sa comparaison aux femmes indignes – jeu de contraste des champs lexicaux -. Manifestation d'une grande répartie, la maxime « La vérité n'est pas un compliment. »⁶⁷ achève de résoudre l'amante à l'abdication : « J'avais tort, je l'avoue. »⁶⁸.

Dans ces deux cas, le différend est passager, il est réglé dès l'acte I. Toutefois, le père et la fille, même devenus adjuvants, restent en apprentissage et sont longtemps l'occasion de développements vertueux. Après l'explicitation, au commencement de l'acte I, du rejet républicain de la flatterie par une succession de verbes imposant la modestie et le souci unique de l'« intérêt commun »⁶⁹, explication est faite, avec l'interrogation de Doucemont à propos de la réception de Forcerame à la scène 3 du même acte, qu'

« (...) un magistrat fidèle
n'a rien à négliger : tout demande son zèle. »⁷⁰.

A l'acte II, scène 6, l'ignorance n'est pas encore comblée : la réaction familiale, spontanée et généreuse, mais naïve, incitant Démophile à se préserver du danger, soulève la véhémence et l'affichage d'une grandeur propre :

« Mon poste est attaqué, j'y dois vaincre ou mourir. »,
« Mon devoir est plus fort. »⁷¹.

D'autre part, Démophile se confronte aux initiateurs du désordre que sont ses opposants politiques directs. Deux duos composent alors ses interlocuteurs : Phrazette et Poumonin d'un côté, Forcerame et Caesaret de l'autre. Ici, c'est par la déstabilisation plus violente de ces quatre personnages, que se produit l'ennoblissement du héros.

La scène 6 de l'acte I est une entrevue avec Poumonin, émigré italien, et Phrazette, journaliste. La rectification de leurs propos introductifs et l'appui sur leur naïve franchise décontenançant les deux hommes en révélant tacitement leur dualité⁷², Démophile mène d'emblée et habilement le dialogue en le transformant en interrogatoire, en rebondissant sur les propos de ses interlocuteurs. Appuyées par l'ironie du héros⁷³, la multiplication des questions, l'incitation aux précisions⁷⁴, sur le sujet de la « dénonciation », communément approuvée⁷⁵, permet la progressive découverte de la tromperie des agents : l'aveu est ainsi finalement fait des « complots d'avance »⁷⁶, de la motivation exclusivement monétaire, débarrassée de tout scrupule. A l'étonnement, à l'établissement de la preuve du

⁶⁷ *ibid.*, p. 17

⁶⁸ *ibid.*, p. 17

⁶⁹ *ibid.*, p. 2

⁷⁰ *ibid.*, p. 21

⁷¹ *ibid.*, p. 48 et 49

⁷² *ibid.*, p. 23

⁷³ *ibid.*, p. 25 et 26 (« Rien de plus agréable. »)

⁷⁴ *ibid.*, p. 25

⁷⁵ *ibid.*, p. 25

⁷⁶ *ibid.*, p. 26

comportement criminel du duo, succèdent alors logiquement la réfutation, la condamnation républicaines. Après une sorte de verdict, de jugement rendu, plein d'emphase⁷⁷, suivi vainement d'une tentative d'objection interrompue, la dernière réplique percutante de Démophile, prêt à quitter la scène, achève la ridiculisation des visiteurs :

« J'ai trouvé des fripons bien vils en certains cas.

Vous m'apprenez qu'on peut encore ramper plus bas. »⁷⁸.

Autre exemple du même genre : la scène 4 de l'acte II ; Démophile est alors opposé à Forcerame et Caesaret. La rencontre prend d'emblée l'aspect d'une joute oratoire, mais le Vice est rapidement perdant. Les tentatives de conciliation⁷⁹ sont systématiquement repoussées par un langage méfiant et hostile, toutes les fois reprises pour corriger le caractère non approprié aux mœurs nouvelles de leurs vocabulaire et expressions⁸⁰. La conception des « lois » du faux patriote est ainsi réfutée, de même que l'image qu'il véhicule du Peuple ou son comportement militaire⁸¹. Le modérantisme est lui aussi rejeté. Ces sujets donnent irrémédiablement l'occasion d'énoncer les idées opposées, la grande répartie du héros désarmant de plus en plus ses interlocuteurs, surtout à travers l'affirmation inattendue : « Je connais vos projets (...) »⁸². La feinte de la surprise est alors avortée par une longue envolée, liant la menace à l'explication : une tirade de vingt-trois vers, le prévenant de sa perte prochaine, effraie le Vice et termine là la confrontation.

La mise en valeur précédente est dite directe, au sens où Démophile est un acteur, même involontaire, de son propre ennoblissement. La seconde est dite logiquement indirecte parce qu'elle a pour effet de cautionner, de deux façons différentes, les idées républicaines du héros en son absence même. L'éloquence n'est plus de mise, mais, là encore, les deux groupes décelés ci-dessus sont à observer.

D'une part, il s'agit donc des témoins Doucemont et Lucile dont le ralliement au héros se manifeste et se fortifie tout au long de la pièce. En ce sens, aux deux premières scènes de l'acte III, leurs paroles assument communément la relève de Démophile hors-scène. Suivant la répétition par Lucile des idées de son amant à propos des trompeurs⁸³, les deux parents rejettent Forcerame à son retour⁸⁴, en rappelant la vertu de Démophile et en reprenant les procédés verbaux autoritaires de ce dernier. Via des propos lancés contre l'intrigant, cumulant l'emploi de l'impératif⁸⁵, la coupure de parole⁸⁶, et le recours au mode du devoir⁸⁷, mention

⁷⁷ *ibid.*, p. 28

⁷⁸ *ibid.*, p. 28

⁷⁹ *ibid.*, p. 39 (« vous avez raison »)

⁸⁰ *ibid.*, p. 37

⁸¹ *ibid.*, p. 40 et 41 (« Qui trahit son pays perd le fruit de sa gloire. »)

⁸² *ibid.*, p. 42

⁸³ *ibid.*, p. 50

⁸⁴ *ibid.*, p. 55 (« Fuis loin de nous. »)

⁸⁵ *ibid.*, p. 53 (« Arrêtez. »)

est ainsi faite de « la vertu d'un ami que rien ne put séduire », de la bonté d'un « magistrat fidèle », du « mortel courageux »⁸⁸. Cette appropriation langagière est la preuve claire d'une conversion totalement accomplie du noyau familial, que Doucemont explicite d'ailleurs en toute fin : après avoir suspecté le Peuple, il avoue sa bonté⁸⁹.

D'autre part, c'est le clan de Forcerame qui, de façon plus flagrante, de la scène 7 de l'acte I à la scène 3 de l'acte II, plus la scène 7 de l'acte II, valorise le protagoniste. Cette partie référant directement au complot correspond à la mise en scène du Vice, dont le franc déploiement est rendu possible par l'absence de la Vertu⁹⁰. Logiquement alors, par le pouvoir théâtral de voir sans être vu, le discrédit de l'un accrédite l'autre. De même que Phrazette et Poumonin en affichant leur intérêt exclusif pour la gloire et la fortune⁹¹, Forcerame, en expliquant à Caesaret le projet trompeur, donne une consistance aux dires précédents de Démophile. La dénonciation de Forcerame à l'acte I par le héros est corroborée par les propos du scélérat au sujet de Démophile : « Un moment je le flatte, et je l'écrase après. »⁹². Mais ces scènes confidentielles appuient en plus et autrement le héros, en reconnaissant son aura et sa probité : tout en le médisant, Forcerame et Caesaret font allusion à l'amour que le Peuple porte à ce « bienfaiteur », à la « trop grande vertu » de ce « magistrat fidèle », de cet « ami du Peuple » dont « On se fait en public gloire de sa visite. », dont « Le nom (...) est partout révééré. »⁹³. Ces propos rejoignent alors l'aveu public final de Forcerame, directement adressé à Démophile : « Le Peuple te chérit ; malgré moi je t'admire. »⁹⁴.

Ressort de ce développement une importance toute particulière de la parole dans la pièce. Que ce soit pour Démophile ou pour le clan de Forcerame, la langue, écrite ou parlée, est en effet une arme contre l'adversité. Cependant, l'usage précis de cette arme est distinct selon le projet qu'elle sert, qu'elle soit ordonnatrice d'ordre, Démophile se chargeant de diffuser la vérité, ou de désordre, l'emploi abondant des lectures publiques, écrits et discours, devant pour Forcerame répandre le mensonge⁹⁵. Ainsi, le discours de l'un et l'autre s'opposent. D'un côté, réside le parler de Démophile basé sur la « franchise »⁹⁶. Son discours est univoque : Doucemont le reconnaît – « la vérité parle »⁹⁷ -, le héros lui-même l'affirme – « Je dis la vérité (...) »⁹⁸. De l'autre, se révèle celui de Forcerame et Caesaret, fondé sur la tromperie.

⁸⁶ *ibid.*, p. 53

⁸⁷ *ibid.*, p. 54 (« il fallait »)

⁸⁸ *ibid.*, p. 53 et 54

⁸⁹ *ibid.*, p. 7 et 51

⁹⁰ *ibid.*, p. 32

⁹¹ *ibid.*, I, 7

⁹² *ibid.*, p. 31

⁹³ *ibid.*, p. 32, 34, 33, 31-32

⁹⁴ *ibid.*, p. 57

⁹⁵ *ibid.*, p. 34, 36 et 27 (« un mot va tout détruire »)

⁹⁶ *ibid.*, p. 12

⁹⁷ *ibid.*, p. 12

⁹⁸ *ibid.*, p. 8

Leur propos est celui du dédoublement ; Forcerame, à la venue de Démophile – acte II, scène 4 -, le dit lui-même : « Il faut dissimuler. »⁹⁹. La conversation secrète accomplie sur scène fait alors connaître au spectateur « l'infâme artifice » de ces « fripon(s) téméraire(s) »¹⁰⁰. L'action, de fait, confirme ces dires : chaque groupe agit en harmonie avec ses déclarations. Incarnation de ces emplois opposés, les personnages sont associés alors à des procédés dramatiques traditionnels qui renforcent leur caractérisation propre, et leur opposition donc. Le seul monologue de la pièce, à la scène 4 de l'acte I, procédé de sincérité obligée, est alors celui de Démophile. A cela répond l'attribution exclusive et massive de l'aparté à Forcerame et Caesaret ; montrant au public leurs sentiments, conquérants ou déstabilisés, les répliques faites « à part », telles « Il sait tout. », « Hâtons notre vengeance. », « Quel triomphe ! »¹⁰¹, contrastant avec ce qu'ils peuvent exprimer à voix haute, montrent la dualité hypocrite du jeu commun aux deux hommes. La caractérisation formelle et verbale respective de chacun des deux groupes s'oppose forcément à l'autre : paraît ainsi la mise en scène accolée et offerte au public de façon tranchée, du vrai et du faux.

Une pièce démonstrative

La parole prédominant, *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués* ne présente quasiment aucune action sur scène. Dépassant la simple justification classique, il y a une explication logique à cela. La pièce voulant « tracer le caractère du Républicain »¹⁰² idéal, elle se focalise sur un homme politique, l'« ami du Peuple » se distinguant de la masse. Or, suivant la profession de foi de N. Cammaille-Saint-Aubin - « En politique, ne parler jamais que par principes, et laisser le Peuple maître de l'application »¹⁰³ -, le Peuple incarne seul l'action. Correspondant à l'idée que l'éloquence révolutionnaire devient après le 10 août 1792 « la compagne d'actions héroïques »¹⁰⁴, l'action de Démophile est contenue dans sa parole qui est au service, voire à l'origine, du mouvement populaire. Ce dernier n'initie d'ailleurs aucune attaque contre le clan de Forcerame. Le Peuple, et cela hormis une présence brève et muette à la scène 3 de l'acte III, étant absent de la pièce qui focalise sur un héros dont l'activité a ses effets mais est essentiellement orale, l'action ne peut être donc que hors-scène. Le passage du désordre à l'ordre, de la cohabitation à la fin de la coexistence, bien qu'il se produise avant tout hors-regard, se répercute cependant sur scène, les événements, combinant l'action des intrigants à laquelle répond celle du Peuple, étant rapportés par les

⁹⁹ *ibid.*, p. 37

¹⁰⁰ *ibid.*, p. 55 et 9

¹⁰¹ *ibid.*, p. 43, 45, 46, 47, 48, 55

¹⁰² *ibid.*, p. VII

¹⁰³ *ibid.*, p. IX

¹⁰⁴ R. GARAUDY, *op. cit.*, p. 35

récits et les longues tirades des personnages. L'intérêt du passage se trouve alors dans la correspondance que la pièce effectue entre la pratique, représentée par l'action, et la théorie qu'incarne le principe fondamental disséminé tout au long de la pièce.

Car, en effet, bien qu'elle affiche, comme le relèvent les paragraphes précédents, une variété de règles, l'œuvre se focalise surtout sur le postulat de la souveraineté du Peuple. Ce sujet est à plusieurs reprises l'objet des divers propos. Deux conceptions s'opposent : la croyance en la stabilité du Peuple est mise en doute par l'idée de son inconstance. L'œuvre suit en ce sens le but de N. Cammaille-Saint-Aubin qui est de « détruire l'impression d'un faux principe »¹⁰⁵ en montrant son manque de fondement. Perçue sous cet angle, *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués* développe une autre forme de valorisation, non ici le fruit d'une accumulation de tableaux déclamatoires presque indépendamment consacrés à l'édification de la vertu, mais le résultat cette fois, en mêlant action et parole, de l'agencement linéaire et logique de plusieurs scènes-étapes. La tension dramatique ne justifie dès lors pas à elle seule les trois actes : reprenant la logique introduction – développement – conclusion, ce resserrement correspond au rythme récurrent de toute démonstration élémentaire. La forme est celle du triptyque : située au centre, l'intrigue est encadrée par l'intervention de Doucemont et Démophile à chacune de ses extrémités. Deux tirades closent ainsi la fiction après l'avoir ouverte. Chaque partie, contrastant avec les deux autres, est alors clairement définissable.

L'acte I, et tout particulièrement la première scène, peut être intitulé « théorie républicaine ». Il consiste en effet en l'énonciation d'une conception du Peuple et de l'ennemi de celui-ci, mêlant les temps simples du présent et du futur. Au cours de ses tirades, Démophile, porte-parole patriotique, dénonce en ce sens, et explique avec précision, le stratagème, le « piège » tendu à la « bonne foi » par la « cabale ennemie » qui, en « dénaturant tout » :

« sur vos plus purs desseins appelle l'infamie.

Les scélérats ! Du Peuple ils égarent l'esprit ;

Tout, jusqu'à vos succès, se tourne à leur profit ;

Et suivant sans pudeur ce système exécration,

De leurs propres forfaits vous rendent responsable. »¹⁰⁶.

Leurs « routes » sont « trop connues » :

« Au Peuple ils vous peindront comme un atrabilaire,

un être sans génie, un frondeur téméraire. »¹⁰⁷.

¹⁰⁵ CAMMAILLE-SAINT-AUBIN, *op. cit.*, p. IX

¹⁰⁶ *idem*, p. 2

¹⁰⁷ *ibid.*, p. 2

Le protagoniste prévient ainsi contre les préjugés, auxquels doivent riposter la Raison, le cœur et la « franchise »¹⁰⁸ de l'Ami du Peuple. De toute façon,

« la calomnie en vain s'acharne contre lui,

la vérité bientôt deviendra son appui ;

et fort de ses vertus, il marche en assurance,

il rend le Peuple heureux, et voilà sa vengeance. »¹⁰⁹.

Démophile appelle donc à une confiance envers le Peuple qui « est toujours juste » et qui, prenant connaissance de la tromperie, rendra donc fatalement impuissant le crime :

« (...) le Peuple en son choix ne peut longtemps errer :

malheur au scélérat qui le put égarer ;

on ne voit pas toujours, réglant la circonstance,

l'hypocrite à son gré faire tourner la chance ;

la franchise a son tour. »¹¹⁰.

La vérification de cette idée générale n'est alors pour Démophile qu'une question d'attente : le fondement de cet avertissement, « Le temps vous l'apprendra. »¹¹¹.

L'acte II et III contrastent avec l'acte I, en ceci qu'ils sont communément l' « application concrète et particulière de la théorie » initialement énoncée. En tant qu'événements particuliers, ils se font la confirmation des idées de l'acte I.

L'acte II, tout d'abord, est la représentation en deux temps d'un exemple de trahison, via l'intrigue du « complot » à l'intérieur de la pièce. Pour commencer, de la scène 1 à la scène 3, il représente le stratagème ennemi ; Forcerame, en expliquant à Caesaret les différentes étapes de leur duperie et sa perspective, répète exactement les prévisions de Démophile. Ainsi, le but ultime est d'égarer le Peuple, d' « aveugler les esprits », de leur mettre un « bandeau », pour faire succomber Démophile et prendre le pouvoir¹¹². La « tactique »¹¹³ est alors de répandre partout, en partant de la lettre, des idées sans fondement faisant peser des soupçons sur leur victime principale¹¹⁴. Dès lors,

« (...) la terreur

passé dans les esprits, en égarant le cœur. »¹¹⁵.

La « crainte imaginaire » suscitée et envenimée par la rumeur a pour résultat l'agitation, l'échauffement et le rassemblement du Peuple qui veut se venger¹¹⁶. En suivant le principe

¹⁰⁸ *ibid.*, p. 8 et 3

¹⁰⁹ *ibid.*, p. 3

¹¹⁰ *ibid.*, p. 11-12

¹¹¹ *ibid.*, p. 12 et 11

¹¹² *ibid.*, p. 36 et 35

¹¹³ *ibid.*, p. 37

¹¹⁴ *ibid.*, p. 32

¹¹⁵ *ibid.*, p. 34

¹¹⁶ *ibid.*, p. 32 et 33

« trahir sans me rendre suspect »¹¹⁷, les rôles sont donc inversés ; « (...) l'homme qu'on aimait n'est vu qu'avec horreur. »¹¹⁸ et Forcerame peut dire : couvrant « mes projets d'une ombre de justice », « Mon parti se grossit (...) » car « Chacun ne voit en moi qu'un Dieu qui s'humanise. »¹¹⁹. Tel est le stratagème intrigant pour atteindre la destruction de l'empire de la liberté¹²⁰.

Ainsi prévu et préparé, le piège n'a plus qu'à se tendre. Dans une seconde étape de l'acte II, le récit de Dumont rend compte des conséquences immédiates du complot : l'égarément du Peuple est effectif. La scène 6 constate la « trahison », décrétée par le Peuple, de Démophile¹²¹. Les faits correspondant à son plan initial, Forcerame ne peut alors que faire remarquer au héros, après lui avoir affirmé que « Le Peuple croit vertu tout ce qui n'est qu'éclat ; »¹²² : « Le Peuple est inconstant, osez en convenir. »¹²³.

La rencontre de Démophile avec le Peuple a lieu hors scène, pendant l'entr'acte. C'est l'acte III, et précisément les scènes 3 et 4, qui répercutent l'issue finale du complot. Ce dernier a échoué : Démophile réapparaît, escorté et glorifié par le Peuple, tandis que l'intrigant est fait prisonnier¹²⁴. Dans son récit, la victime occasionnelle du crime raconte, en mêlant cette fois-ci présent et passé, sa rencontre avec le Peuple qui, « instruit », après avoir été perdu par l' « intrigue », a reconnu son « innocence » et arrêté les imposteurs¹²⁵.

« La paix se rétablit ; et comme aux plus beaux jours,
la justice et les lois vont reprendre leurs cours. »¹²⁶.

De fait, les idées de Démophile, datant de sa première longue tirade à l'acte I, sont confirmées par l'aventure anecdotique qui les illustre concrètement. La théorie est ainsi corroborée par la pratique. Suivant le mouvement dialectique, à la soutenance de deux argumentations contraires succède le triomphe de l'une d'elles. Pour reprendre le dernier mot de Lucile, « preuve »¹²⁷ est faite du bien fondé de la justesse du Peuple, et, par extension, de l'idée de fraternité.

La démonstration ainsi dégagée, la fin de l'acte III en propose une « conclusion ». Suivant sa fonction de délimitation, reprenant l'idée conductrice de l'acte I, la présente est une partie à part de la pièce : correspondant à un procédé classique courant, issu de la farce, permettant aux acteurs d'oublier finalement leur personnage pour parler en tant qu'individu,

¹¹⁷ *ibid.*, p. 33

¹¹⁸ *ibid.*, p. 32

¹¹⁹ *ibid.*, p. 34, 33 et 36

¹²⁰ *ibid.*, p. 36

¹²¹ *ibid.*, p. 46

¹²² *ibid.*, p. 41

¹²³ *ibid.*, p. 47

¹²⁴ *ibid.*, p. 55 et 57

¹²⁵ *ibid.*, p. 60, 58 et 58

¹²⁶ *ibid.*, p. 60

¹²⁷ *ibid.*, p. 60

elle représente une sorte de décrochage terminal de la fiction. Elle est, en ce sens, une véritable interpellation conclusive. Ainsi, les personnages se détachent de leur nom propre en élargissant le discours. Tout en préservant tacitement son appui, le propos généralise l'anecdote : le terrain est désormais celui des « humains », des « mortels », des « hommes », opposés aux « monstres », aux « assassins ». Cette universalisation implique l'emploi exclusif de grands concepts, parfois allégorisés : la nature, l'intelligence, le Fanatisme, l'Egoïsme, sont les figures de l'Histoire, motivant l'origine et l'évolution des temps. Mêlés à une alternance rapide de procédés stylistiques facteurs d'énergie tonale – interjections, exclamations, interrogations -, ces grands mots sont adressés avec une émotion violente. Avec le recours au vouvoiement et à l'impératif, ce sont ainsi les « Esclaves sans pudeur », le vice lui-même, qui sont directement interpellés, mais également l'« Humanité », le « nous » ayant pour effet de raccorder les personnages au Peuple tout entier, public compris.

Répétant mais sous un autre angle ce que toute la fiction a tâché de démontrer, le message de la pièce, stimulant la fraternité, est contenu, résumé tout entier dans le mot d'ordre final : « Périssent tous les Rois, vive la République ! »¹²⁸. Les encouragements, les incitations sont d'autant plus forts et susceptibles d'effet qu'ils sont riches de ce qui les précèdent. Autrement dit, l'interpellation finale, simple exhortation orale, doit sa force à l'intérêt même de la fiction : celui de la leçon exemplaire qu'elle achève d'instituer. En tant que pièce-modèle, *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués*, contrairement au retour final à la situation de départ de la comédie standard, transcende son état initial. La représentation d'une famille comblée, à la dernière scène, correspond en ce sens non pas à la conciliation des personnages, récurrent dans la comédie, mais au ralliement unanime de tous aux idées constantes de Démophile. En lui donnant un aspect optimiste et univoque, appuyé par la clause terminale – le simple mot « bientôt », accoué au futur simple -, la pièce est ainsi l'incitation à poursuivre la lutte dans un certain sens.

Une pièce d'actualité politique

Le lien de la fiction au réel est donc évident. Et c'est non seulement le raccrochage final à la réalité qui le rend manifeste, mais également les nombreuses allusions, parsemées ça et là tout au long de la pièce. Ainsi, par exemple, les évocations de la nouveauté de la République, de l'ascendant des Sans-culottes, voire de la confrontation aux commerçants en grains¹²⁹, renvoient aux mois suivant les événements d'août 1792.

¹²⁸ *ibid.*, p. 61

¹²⁹ *ibid.*, p. 10, 22, 36, 55 et 3

Mais c'est le fil conducteur de la pièce qui se rapporte de façon la plus flagrante et précise à l'actualité : la distinction vrai / faux patriote réfère évidemment à la lutte intestine de la Montagne et de la Gironde¹³⁰, dont les divergences se sont accentuées avec les massacres de septembre et le procès du roi. Ce « malaise politique »¹³¹, vu la progression de son importance, s'impose rapidement au théâtre : de nombreuses pièces la reflètent, telles *L'Ami du Peuple, ou La mort de Marat* de Gassier-Saint-Amant (août 1793) ou *Le Véritable Ami des Lois* de Villeneuve (septembre 1793) ; en ce sens, *L'Ami des Lois*, de Jean-Louis Laya¹³², datant du 2 janvier 1793, et la pièce de N. Cammaille-Saint-Aubin, représentée huit mois plus tard, ont une forme et une intrigue très ressemblantes. Cependant, bien qu'elles aient le même projet global, ces deux œuvres s'opposent radicalement en ceci que chacune est le miroir inversé de l'autre¹³³ : comme le sous-entend leur titre respectif, la pièce de Laya, jouée au Théâtre de la Nation pendant la Convention girondine, fait l'apologie des modérés, les criminels Nomophage et Duricrane incarnant respectivement Robespierre et Marat, tandis que *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués* promeut les idées montagnardes, réfère directement à Marat¹³⁴, et livre « à l'infamie les intrigues odieuses des prétendus amis des lois »¹³⁵. Certes, certains reproches faits à l'ennemi, d'une pièce à l'autre, sont repris indifféremment : en réprochant l'aspiration à la dictature ou l'ambition, Démophile s'approprie l'argumentation accusatrice de Forlis. Cependant, si les caractéristiques globales du vice sont interchangeable et gratuites, certaines attaques, plus précises, esquissent une véritable inassimilation : dans *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués*, la défense d'une certaine conception du Peuple et des lois, ainsi que, de façon plus évidente, l'incrimination explicite de la modération, ne sont pas du tout attribuables au discours Girondin.

Initialement composée suite à la destruction de la « fausseté couverte du masque populaire », c'est-à-dire à l'élimination des chefs Girondins du 2 juin 1793¹³⁶, la pièce prend l'allure d'une « riposte »¹³⁷ victorieuse à *L'Ami des Lois*. « Satire politique »¹³⁸, outre la référence directe de son titre et l'hommage qu'incarne directement Démophile à Marat dont l'assassinat en juillet 1793 a accru la popularité¹³⁹, elle représente assurément derrière le personnage de Caesaret Dumouriez, Général dont la trahison en mars 1793 a précipité la

¹³⁰ A. MATHIEZ, *La Révolution française*, Denoël, 1985, tome 3, p. 14

¹³¹ CAMMAILLE-SAINT-AUBIN, *op. cit.*, p. VII

¹³² J.-L. LAYA, *op. cit.*, p. 1229-1305

¹³³ P. D'ESTREE, *Le théâtre sous la Terreur*, Emile-Paul Frères, 1913, p. 341 – Selon l'auteur, *L'Ami du Peuple* est le « contre-poison de *L'Ami des lois* ».

¹³⁴ « *L'Ami du Peuple* » est le surnom donné à Marat et le titre de la feuille révolutionnaire rédigée par ce dernier.

¹³⁵ CAMMAILLE-SAINT-AUBIN, *op. cit.*, p. XIII

¹³⁶ *idem*, p. VII et XII

¹³⁷ J.-A. RIVOIRE, *Le patriotisme dans le théâtre sérieux de la Révolution*, Gilbert, 1950, p. 98

¹³⁸ P. D'ESTREE, *op. cit.*, p. 138

¹³⁹ Beaucoup d'auteurs de théâtre ont exploité la popularité du nouveau héros mort, mais il n'est pas possible d'imputer à Cammaille-Saint-Aubin cet opportunisme : les lettres reproduites dans la préface montrent que ce titre date de mai 1793.

chute des Girondins¹⁴⁰, et vraisemblablement à travers Forcerame Roland, ancien Ministre suspecté par les Montagnards¹⁴¹. L'appellation des deux agents, Phrazette pour le journaliste et Poumonin pour l'étranger, renvoie ironiquement aux nombreuses tentatives de discréditer les Montagnards, couramment traités d' « agitateurs » et d' « anarchistes » par la faction ennemie¹⁴², auxquels réfère d'ailleurs la syllabe « mont » de Dumont et Doucemont, le premier prénom marquant une appartenance plutôt populaire, originelle, rude, à la fraction, le second, plus long et « doux », une correspondance plus bourgeoise.

La pièce ainsi symbolise une première victoire Montagnarde, mais, en même temps, elle lance concrètement l'appel à poursuivre la lutte contre le fédéralisme et le modérantisme¹⁴³. Elle est ainsi complètement d'actualité. Jouée pour la première fois le 6 septembre 1793, après la mort de Marat, elle montre, en effet, que le combat n'est pas terminé. D'une part, les Girondins, évacués de la Convention, se soulevant dans les départements, représentent encore un péril intérieur. D'autre part, assimilés aux agents du royalisme¹⁴⁴, ils renvoient plus largement à toute opposition à la Montagne, même extérieure. En ce sens, systématiquement adaptée aux événements – achevée en mai 1793, N. Cammille-Saint-Aubin la modifie pour la fête de la République en août, et la retransforme pour les représentations de septembre¹⁴⁵ -, *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués*, en préservant son caractère circonstanciel, et tant que la Montagne régit la Convention, peut longtemps inspirer la lutte.

De même qu'il n'y a apparemment pas trace de ses différentes versions, outre l'extrait donné dans le « discours préliminaire »¹⁴⁶, les informations sur la réception de la pièce sont minces. D'après l'auteur, contrairement à la bataille qu'a suscitée *L'Ami des Lois*¹⁴⁷, au moment du procès du roi, *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués*, dont les principes ont été applaudis, a manifestement connu un succès, plutôt calme¹⁴⁸. En ce sens, inscrit dans un contexte précis, le public devait être plutôt composé de partisans de la Montagne. Mais ces suppositions restent hypothétiques. Cette insuffisance peut toutefois être comblée par des indices purement fictionnels, mais ces derniers tendent alors plutôt à déterminer le destinataire potentiel de la pièce que son public effectif. Ainsi, même si l'interpellation finale tend à l'universaliser, en s'adressant tant aux « Monstres » qu'à l' « Humanité », le récepteur de la pièce, conjointement à l'appartenance classique de celle-ci, à laquelle est plus accoutumée la population riche que pauvre, mais aussi vue surtout la situation sociale des

¹⁴⁰ CAMMAILLE-SAINT-AUBIN, *op. cit.*, p. 41

¹⁴¹ P. D'ESTREE, cité in J.-A. RIVOIRE, *op. cit.*, p. 98

¹⁴² CAMMAILLE-SAINT-AUBIN, *op. cit.*, p. 24 et 17

¹⁴³ *idem*, p. VII et XII

¹⁴⁴ *ibid.*, p. X

¹⁴⁵ *ibid.*, p. XII et XI

¹⁴⁶ *ibid.*, p. XI

¹⁴⁷ voir J.-A. RIVOIRE, *op. cit.*, p. 93

¹⁴⁸ CAMMAILLE-SAINT-AUBIN, *op. cit.*, p. VIII

personnages mis en scène, appartient de préférence à la bourgeoisie. Plus précisément, le principe démonstratif ayant pour objet de convaincre, la pièce s'adresse certainement aux hommes doutant du présent. Le spectateur-type s'apparente de la sorte au troisième groupe de personnages : empruntant la direction émotive que le public est lui-même amené à suivre, Doucemont et Lucile, en effet, en passant de l'indécision à la certitude, incarnent le changement. Cette assimilation à ces deux parents, représentant des gens aisés ordinaires, est renforcée par l'idée que le spectateur ne peut s'identifier à l'être trop parfait, quasi inhumanisé, de Démophile. De plus, cette idée est appuyée par la portée révolutionnaire toute relative de la pièce : outre qu'il n'est fait aucune allusion aux grandes mesures populaires de l'époque, certains indices montrent que celle-ci reste proche des conceptions montagnardes les plus bourgeoises. Ainsi, malgré les nombreuses réformes, issues de la Révolution, réduisant la puissance paternelle - reflet certes d'une difficulté de la législation à intégrer les mœurs -, le père préserve une grande autorité sur sa fille qui avoue n'oser lui désobéir et à qui il peut seul permettre le mariage¹⁴⁹. D'autre part, même si le slogan sans-culotte « Paix aux propriétés, guerre aux accapareurs. »¹⁵⁰ est repris, il représente avant tout une revendication générale du droit à la propriété. De même, le principe de la hiérarchie sociale n'est pas remis en cause puisque, selon Démophile, rassurant Doucemont, il y a un équilibre à préserver entre riches et pauvres¹⁵¹. Surtout, l'intransigeance, même si elle est proclamée, est à nuancer. Le héros, en ce sens, est contradictoire : alors qu'il menace le plus souvent ouvertement et de façon inflexible le vice, par exemple dans l'expression « Tremblez, profanateurs de l'empire suprême (...) », il appelle à d'autres instants ce dernier à la repentance, au rachat, en disant entre autres : « Ecoutez le remords, ou vous êtes perdus. »¹⁵². Dans ces conditions, la pièce diffère de l'intolérance sans-culotte, et épouse plutôt l'indulgence Montagnarde vis-à-vis de la bourgeoisie Girondine. A l'époque de la pièce, cette clémence est alors particulièrement manifeste dans la réaction de la Convention par rapport aux événements départementaux. En tout état de cause, la pièce, adaptée à un public riche potentiel, et suivant la volonté politique de la Montagne de rallier la bourgeoisie, est plutôt conciliatrice.

L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués recourt à la tradition canonique et s'inspire largement des intentions du drame bourgeois, dont la vitalité est importante avant et pendant

¹⁴⁹ *idem*, p. 18, 21-22 et 60

¹⁵⁰ *ibid.*, p. 11

¹⁵¹ *ibid.*, p. 10

¹⁵² *ibid.*, p. 43

la Révolution¹⁵³. En continuité avec le 18^e siècle émouvant et moralisateur, en plus d'émouvoir, elle est ainsi éducatrice et didactique, clarifiante – « On y (au spectacle) puise aujourd'hui quelque utile leçon (...) »¹⁵⁴ -. Cependant, cette double reprise correspond à une retranscription dans un système contemporain à la Révolution Française : appropriée aux nouvelles préoccupations et fonctions théâtrales, la pièce effectue la politisation de ces modèles dramatiques de l'Ancien Régime. Naît ainsi un genre nouveau, que *La Chronique de Paris* nomme en 1793 la « comédie politique »¹⁵⁵. A ce titre, l'éloignement du sujet idyllique s'effectue au profit du genre de l'éloquence révolutionnaire¹⁵⁶. La pièce développe ainsi un discours exhortatif, achevant de faire du théâtre une tribune.

Cependant, cela ne s'accomplit pas sans difficulté. En effet, cette œuvre est assez touffue : outre l'amalgame des ennemis qu'elle effectue mais qui est, de toute façon, une caractéristique de l'époque, elle paraît victime d'un entassement de détails et d'un trop plein d'intentions de la part de son auteur. Aucun système strict ne peut être arrêté dans la structure de la pièce : le processus de la révélation, donc de la valorisation - discrétisation, sous-tend par exemple un mode de fonctionnement juridique mais qui, à peine esquissé, ne paraît pas exploitable. D'autre part, même s'il s'agit là du manque de lisibilité couramment observé dans les textes d'actualité, du fait d'allusions incompréhensibles sans une connaissance aigüe de la période concernée, certains passages demeurent difficiles à saisir ; la scène 6 de l'acte III, en ce sens, est la plus frappante : c'est non seulement le renvoi de l'expression « Trésors de la France » qui demeure mystérieux, mais l'agencement, l'écriture même de l'auteur qui brouillent la lisibilité de la pièce.

¹⁵³ F. GAIFFE, *op. cit.*, p. 242 et 245

¹⁵⁴ *ibid.*, p. 18

¹⁵⁵ cité in DESNOIRESTERRES, *La comédie satirique*, Perrin, 1885, p. 378

¹⁵⁶ P. FRANTZ, « Les genres dramatiques pendant la Révolution », *op. cit.*, p. 56

LE JUGEMENT DERNIER DES ROIS, S. MARECHAL¹

A ce jour, hormis *La descente en Angleterre* de Mitié, datant de 1797, *Le Jugement dernier des rois* est la seule pièce de la Révolution répertoriée sous le terme générique « prophétie »². D'emblée, cette appellation a pour effet de mettre en avant la corrélation de la fiction et du réel. Mais la nouveauté de la désignation à l'époque suggère également, certes de façon plus tacite, l'inadéquation de cette pièce en prose à un genre passé, aux règles strictement établies. L'originalité de cette dernière réside alors tant dans sa signification extra-théâtrale, que dans la variété d'inspiration et la liberté d'appropriation de l'auteur à la composition d'une œuvre hybride et fantaisiste.

Un diptyque politico-exotique

Le Jugement dernier des rois, pièce brève à l'intrigue élémentaire, reprend le sujet de la « Leçon XXVIII » de S. Maréchal lui-même, contenu dans les *Apologues modernes*³, datant de 1788. Ainsi, les huit scènes courtes, de succession linéaire, sont la dramatisation de la déportation des Rois, sur décision populaire, dans « une petite île inhabitée »⁴. Du débarquement, de l'inspection de l'île, à l'abandon des tyrans désarmés dont la mort finale consacre la libération du « genre humain »⁵, la pièce, imitant l'écrit de 1788, est donc politique. En conservant l'opposition binaire Peuple / Roi, elle mène une même campagne anti-monarchique, au nom d'un transfert de la souveraineté longtemps « usurpée par le despote »⁶, enfin légitimement exercée par le Peuple célébré. Cependant, en 1793, le récit initial est actualisé, adapté au contexte révolutionnaire : entre autres exemples de modification, et parmi les plus flagrants, les Sans-culottes européens se substituent à « tous

¹ chez C.-F. Patris, Paris, 1793, réédité in D. HAMICHE, *Le théâtre et la Révolution*, Union générale d'éditions, 1973, p. 269-305

² Cette information est issue de la base de données de l'équipe de recherches américaine, dirigée par E. KENNEDY, consultable sur l'Internet : <http://barkov.uchicago.edu/mark/projects/theatre/>.

³ S. MARECHAL, *Apologues modernes, à l'usage du Dauphin, premières leçons du fils aîné d'un roi*, sans éd., 1788, p. 30-31 - Pour l'inspiration de S. Maréchal dans ses propres œuvres : M. DOMMANGET, *Sylvain Maréchal, l'égalitaire « l'Homme sans Dieu », Spartacus*, 1950, p. 265 ; J. PROUST, « *Le Jugement dernier des Rois* », in *Approches des Lumières*, Klincksieck, 1974, p. 373

⁴ S. MARECHAL, *Apologues modernes, à l'usage du Dauphin, premières leçons du fils aîné d'un roi*, op. cit., p. 30

⁵ *idem*, p. 31

⁶ J. PROUST, « De Sylvain Maréchal à Maïakovski : contribution à l'étude du théâtre révolutionnaire », in *Studies in eighteenth-century french literature*, J. H. Fox, 1975, p. 219

les peuples de la terre »⁷, les Rois renvoient à de vrais monarques, et la présence nouvelle du Pape parmi les tyrans, en échos direct à la déchristianisation, donne à la pièce un caractère anti-catholique auparavant absent.

Outre le sujet politique, la pièce préserve de l' « Apologue » l'importance d'un lieu qu'elle rend permanent, unique : l' « île déserte »⁸. Ce cadre renvoie explicitement à la littérature exotique ; S. Maréchal peut ainsi s'être inspiré de la robinsonnade, du genre utopique, ou/et, d'un point de vue purement théâtral, des trois comédies insulaires de Marivaux dont, tout particulièrement, *L'île des esclaves*⁹, pièce sociale en un acte de 1725, abordant les relations maître / domestique, certes de façon très indulgente. Le thème de l'insularité produit ainsi une « analogie formelle » de la pièce avec des œuvres passées¹⁰, mais la diversité de sens qu'il prend tout son long, et ce du fait de la prégnance du contexte et du sujet politiques, le révèle tant en ligne directe par certains traits qu'en décalage par d'autres avec ses significations courantes.

Ce double aspect, politique et insulaire, est important : il est inhérent à toute la pièce. Cependant, pour mieux être défini, il doit être indirectement développé. Le texte se divise en effet en deux petites parties fondamentales et distinctes, au cours desquelles les thèmes précédents sont diversement abordés. La pièce rejoint donc l'idée du diptyque : clairement composée de deux tableaux, reliés par le principe de cause à effet, la découverte de l'île annonçant, engendrant l'abandon des Rois, l'opposition permet une mise en évidence et en valeur de chacun par contraste. Les scènes de 1 à 4, réunissant le Vieillard, les Sans-culottes et les Sauvages, constituent la première partie : de l'ordre de la parole et du narratif, elle est sérieuse. Les scènes de 5 à 8, quant à elles, mettant en jeu les Sans-culottes et surtout les Rois, correspondent à la seconde partie : sous le signe de l'action, elle est comique.

1^{ère} partie : « la cérémonie civique : consécration de la République »

Le morceau initial s'apparente sous une forme condensée à la fête civique de la Révolution. Il en reproduit l'atmosphère générale : emprunt de joie et de solennité, de « platitude utopienne »¹¹, mêlant le lyrisme et le didactisme des discours¹² aux symboles visuels - la pique, la pancarte figurée par l'écriture sur le rocher -, il met en scène le rassemblement célébrateur d'une foule en plein air, c'est-à-dire finalement de « douze ou

⁷ S. MARECHAL, *Apologues modernes, à l'usage du Dauphin, premières leçons du fils aîné d'un roi*, op. cit., p. 30

⁸ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, op. cit., p. 279

⁹ M. DOMMANGET, op. cit., p. 266

¹⁰ D. HAMICHE, op. cit., p. 181

¹¹ M. OZOUF, *La fête révolutionnaire*, Gallimard, 1976, p. 121

¹² J. PROUST, « De Sylvain Maréchal à Maïakovski : contribution à l'étude du théâtre révolutionnaire », op. cit., p. 219

quinze Sans-culottes », de « familles de sauvages », et d' « un grand nombre de Peuple armé »¹³. L'île figurant ainsi le contraire de l'isolement qu'elle représente habituellement, cette première partie est la réappropriation de trois fonctions essentielles des regroupements publics, entre autres présentes dans la fête du 10 août 1793 : entretien du souvenir, de la « transcendance » et de la « communion »¹⁴.

De la scène 1 à la scène 3, la pièce accomplit un récapitulatif de l'Histoire, motivée par l'opposition des Peuples et des Rois, autrement dit par l'usurpation despotique du pouvoir. Ce résumé est habilement amené du point de vue de la fiction ; la rencontre du Vieillard et des Sans-culottes, impliquant une curiosité mutuelle de la part des personnages, crée l'accumulation de mini-récits composant finalement le grand relaté. L'ignorance qu'incarne l'ermite, par essence retiré de l'Histoire, et l'éloignement, l'ailleurs du monde, que représente l'île, renforcent cette possibilité du rappel événementiel. Ainsi, la réception de l'Histoire entière se fonde sur l'écoute mutuelle et successive¹⁵ de deux aventures, entrelacées et complémentaires, celle du Vieillard puis celle des Sans-Culottes. Même en brassant tous les temps, l'information fondant le dialogue est alors volontairement lacunaire. La simplicité du récit finalement obtenu est le résultat d'un rappel elliptique et condensé, que corrobore le respect chronologique des prises de parole schématiquement planifiées¹⁶. Légitimée au niveau fictionnel par la priorité de la mission à accomplir – exécuter le jugement populaire -, la rapidité du propos, provoquant celle des échanges – et les changements de sujet se font vite -, est à plusieurs reprises relevée par des formules différant une énonciation moins laconique de l'Histoire : « en deux mots », « nous t'expliquerons cela, et bien d'autres choses », « nous t'instruirons de ces époques », « pour le moment, satisfaites mon impatiente curiosité sur un seul point », « te voilà à-peu-près au fait »¹⁷. Ce souci de l' « essentiel »¹⁸ est confirmé par l'emploi de métaphores facilitant la compréhension, telle l'image de la « ruche » débarrassée des « frelons » exprimant la libération populaire¹⁹.

Comme sa dénomination l'indique, « le Vieillard » est avant tout identifié par son âge avancé. Aîné générationnel des Sans-culottes, l'attribution de l'expression « bon papa »²⁰ a toutefois d'autres connotations. Ainsi, cet homme, exilé il y a vingt ans par le pouvoir royal, désigne une des victimes de l'Ancien Régime. Se retrouve là la symbolique des âges présente dans la fête civique engageant activement la vieillesse, objet alors de soins émus et reconnaissants, à témoigner d'une époque révolue. L'aventure anecdotique du Naufragé du

¹³ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, op. cit., p. 280, 275 et 289

¹⁴ M. OZOUF, op. cit., p. 16, 17, 28

¹⁵ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, op. cit., p. 283

¹⁶ *idem*, p. 282

¹⁷ *ibid.*, p. 282, 284, 286, 287, 288

¹⁸ *ibid.*, p. 283 (le Sans-culotte français : « Te dire tout serait trop long. Voici l'essentiel : (...). »)

¹⁹ *ibid.*, p. 287

²⁰ *ibid.*, p. 282

temps passé donne un exemple de la vie sous le régime monarchique ; inspiré par le conte féodal, le récit relate l'impuissance d'un pauvre père à sauver sa jolie fille convoitée et enlevée impunément par le Roi²¹. Les victimes de la période despotique sont alors le Peuple, et les criminels sont tant le Roi, la Reine, que l'ecclésiastique. Mais, de la sorte, tout en incarnant l'exploitation et les souffrances séculaires du Peuple, le Vieillard s'avère une figure de la résistance permanente à l'oppression : le bannissement résultant d'une réclamation légitime faite au pouvoir, il est un « martyr de l'Ancien Régime »²² dont la bonté²³ et le courage se sont confrontés et s'opposent encore au despotisme²⁴. En ce sens, le Vieillard renvoie l'image d'un citoyen idéal, existant depuis longtemps, et dont le rejet de la clémence despotique, le désir de rester sur l'île-refuge « tant qu'il y aura des rois et des prêtres »²⁵, rejoint l'intransigeance des Sans-culottes.

Successeurs générationnels directs de l'exilé, ces derniers représentent au contraire la jeunesse combative et vainqueur. Aucunement individualisés, ils sont l'expression symbolique idéale des Peuples révolutionnaires, dont la tenue militaire est apparemment distincte selon le pays d'appartenance, mais doit se rapprocher du vêtement français sans-culotte²⁶. Les « enfants »²⁷ du Vieillard solitaire sont la génération européenne, nombreuse et unie, composée de « camarades », d'« amis »²⁸, et dont l'attribut, communément porté et représentant « la souveraineté populaire par l'insurrection »²⁹, est la pique. Expression de leur cohésion, et donc de leur force, mais aussi manifestation purement cérémonielle, les dix Sans-culottes principaux de la pièce constituent un chœur : souvent, ils disent « ensemble », « à la fois »³⁰, ou exécutent à plusieurs voix un même récit, les paroles se complétant mutuellement, créant comme un seul discours³¹. Le coryphée est alors le Français, en tant qu'initiateur de la Révolution ; et ce personnage peut même être comparé à l'ordonnateur de la fête publique dont il reprend globalement les fonctions : auteur du grand discours de fin de cérémonie³², il lance les sujets, relayé et approuvé par les siens, et dirige, autoritaire, l'ordre des interventions orales³³. Les Sans-culottes, ainsi harmonisés, figurent la vengeance du

²¹ *ibid.*, p. 282-283

²² *ibid.*, p. 281

²³ *ibid.*, p. 282 (Il est le « bon vieillard ».)

²⁴ D. HAMICHE, *op. cit.*, p. 184

²⁵ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, *op. cit.*, p. 279

²⁶ Orné de la cocarde et porté avec le bonnet phrygien, le costume du Sans-culotte français se compose d'« un pantalon large à pont, en gros lainage, retenu par des bretelles, une courte veste, la carmagnole, un foulard autour du cou et des sabots ». Description de C. RIMBAULT, « Défilé de mode », in M. VOVELLE dir., *L'état de la France pendant la Révolution*, La Découverte, 1988, p. 99

²⁷ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, *op. cit.*, p. 282, 285

²⁸ *idem*, p. 280, 281

²⁹ C. RIMBAULT, « Les habits font-ils le moine ? », in M. VOVELLE dir., *op. cit.*, p. 97

³⁰ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, *op. cit.*, p. 281, 282, 297

³¹ *idem*, p. 281, 285, 287 (reprise du récit)

³² *ibid.*, p. 296-297

³³ *ibid.*, p. 280, 282

Vieillard³⁴, les « libérateurs » de l’Ancien Régime³⁵, l’accomplissement d’une résistance populaire : le souvenir des actes héroïques en fait des objets d’admiration. Suivant la linéarité temporelle, le récit de l’ « Europe libre et républicaine » succède au rappel bref de la Révolution française³⁶. Poursuivant l’apprentissage du Vieillard, ces discours sont alors l’occasion de définitions nouvelles ; ainsi, la détermination des « monstres » renvoie au relevé précédent du Vieillard mais pour le préciser et l’actualiser, non sans véhémence – le mal, dont le fédéralisme, l’aristocratie, la noblesse sont des facettes multiples, réfère d’abord aux rois, puis aux prêtres³⁷ -, et certains principes ou termes nouveaux – « guillotiner », « Sans-culotte » - sont clairement expliqués³⁸.

L’île, par extension le voyage, permet donc le rappel sommaire de l’Histoire et le croisement métaphorique des temps, passé et présent, fruit d’une double représentation du Peuple, le Vieillard d’un côté, les Sans-culottes de l’autre. Ces deux aspects ont pour effet de marquer la rupture révolutionnaire, de bien souligner le contraste entre un avant et un après insurrectionnels. En vingt ans, il y a eu passage d’un état conflictuel à son dépassement, et la rencontre permet cette comparaison temporelle nette. Acquis extra-insulaire, tout est inversé : dans la fiction, ce n’est plus le Vieillard, désormais respecté, qui est prisonnier et maltraité, mais les Rois qui suivent « à fond de cale »³⁹. Jadis, le Peuple était trompé, assujéti par les prêtres ; dorénavant, le fanatisme et les préjugés sont découverts. Mais, cette rencontre démontre également la continuité identitaire du Peuple, les Sans-culottes et le Vieillard reconnaissant respectivement leur appartenance commune⁴⁰. Ainsi, l’unité pérenne du peuple renforce la perception de l’opposition au despotisme. De la sorte, tout ce processus mémoriel a un double effet politique, à la fois éducatif, explicatif, simplificateur, et émotionnel ; l’évocation du passé, tranchant avec l’image renvoyée du présent, a pour effet de fortifier la haine de l’Ancien Régime et l’amour de la République, société nouvelle symbolisant la fin de l’Histoire, comme le signifie le serment conservateur des Sans-culottes en début de deuxième partie⁴¹.

Le Jugement dernier des rois reprend une constante de la robinsonnade et de l’utopie insulaire en général ; l’île déserte, rompant géographiquement avec la civilisation européenne, est le lieu par essence de la nature⁴² : une montagne, des arbres, un rocher, un

³⁴ *ibid.*, p. 283

³⁵ *ibid.*, p. 281

³⁶ *ibid.*, p. 286-287, 285

³⁷ *ibid.*, p. 295, 285

³⁸ *ibid.*, p. 97 (menace), 283 (sentence), 284, 286-287

³⁹ *ibid.*, p. 284

⁴⁰ *ibid.*, p. 281, 287

⁴¹ *ibid.*, p. 297

⁴² M. BROSSE, *Le mythe de Robinson*, Lettres Modernes, 1993, p. 24

ruisseau, la mer, le soleil sont les attributs principaux du décor de la pièce⁴³. Les Sans-culottes, par définition citoyens, rejoignent ce « bout du monde »⁴⁴, que côtoient les Sauvages, ces hommes non convertis à la civilisation, personnages fétiches du 18^e siècle voyant en eux les modèles originels de bonté et de liberté humaines⁴⁵. Par ce « nulle part » d'idéal et de pureté, S. Maréchal peint de fait un naturalisme⁴⁶, un culte dont l'île s'avère le sanctuaire ; succédant à la consécration des indigènes, la fin de la première partie décrit la « cérémonie »⁴⁷ en hommage au soleil, prévue depuis le monologue d'ouverture.

Cette rencontre avec la nature est donc la métaphore d'un retour aux origines vues de façon rousseauiste. L'intérêt de la pièce réside alors dans la fonction légitimatrice fondamentale que S. Maréchal donne à ce ressourcement. En effet, la pièce ne constitue pas un retour définitif au commencement de l'existence – les Sans-culottes rejoignent finalement le continent -, mais une escale occasionnant la reconnaissance du caractère idéal de la République, en tant qu'expression civilisée du droit naturel⁴⁸. Ainsi, l'opposition peuple / roi dépassée, les Sans-culottes s'apparentent tout au long de la pièce aux Sauvages, identifiés comme leurs « aînés », leurs modèles, naissant et mourant libres, sans roi⁴⁹. D'une part, il y a l'indice analogique des armes respectivement déposées en signe de respect, les « arcs » faisant symétriquement face aux « piques »⁵⁰. D'autre part, la description que donne le Vieillard des Sauvages et la définition du Sans-culotte par le Français correspondent⁵¹ : en plus de l'esprit guerrier, la famille, la fraternité et le travail pour la satisfaction des besoins primaires sont trois valeurs essentielles de l'aborigène et du sans-culottisme. Finalement, la « bonté » les caractérise communément : comme les « bons sauvages », les Européens sont « bons fils, bons pères, bons époux, bons parents, bons amis, bons voisins ». Même si le Sans-culotte ne se confond pas complètement avec le Sauvage - en tant que « patriote par excellence », « citoyen pur » dont l'expérience en fait le conseiller de ses aînés générationnels⁵², il en est l'expression civilisée⁵³ -, la ressemblance physique et morale est donc le signe d'une civilisation idéale atteinte.

⁴³ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, *op. cit.*, p. 278

⁴⁴ *idem.*, p. 282

⁴⁵ *ibid.*, p. 289-290

⁴⁶ J. PROUST, « De Sylvain Maréchal à Maïakovski : contribution à l'étude du théâtre révolutionnaire », *op. cit.*, p. 218-219

⁴⁷ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des Rois*, *op. cit.*, p. 290

⁴⁸ I. ZATORSKA, « De l'utopie à la prophétie : la mutation de l'utopie dans le théâtre de la Révolution », in *Romanica Wratislaviensia*, n° XXXV, Nizet, 1992, p. 20 - « Le droit naturel dénonce la monstruosité des rois. »

⁴⁹ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des Rois*, *op. cit.*, p. 290

⁵⁰ *idem.*, p. 289

⁵¹ *ibid.*, p. 286, 288-289

⁵² *ibid.*, p. 288, selon que le Vieillard s'identifie aux Sans-culottes.

⁵³ S. Maréchal considère le Sauvage comme un « homme informe », le citoyen comme « un homme déformé », et l'homme par excellence, incarné dans la pièce par les Sans-culottes – le Vieillard voit des « hommes » en les révolutionnaires (p. 285) -, comme « le juste milieu entre l'état sauvage et l'état civil ». cité in M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 242

D'autres manifestations éclairent cette approbation de la souveraineté populaire. En continuité avec la première partie, elles débordent alors sur la seconde. A la scène V, l'« indignation » des Sauvages à l'énumération des crimes royaux, dépassant l'image de l'observateur objectif confortant des événements qui lui sont étrangers, symbolise la condamnation des tyrans par la nature. Le Sauvage, au lieu d'être l'outil d'une critique de la civilisation, comme au début du 18^e siècle⁵⁴, opère donc clairement son accréditation. Et cette dernière est reproduite de façon définitive à la toute fin de la scène VIII, où, en lui confiant le régicide, les Peuples font l'épreuve de leur légitimité. Ainsi, le volcan, en éliminant les despotes, se charge, comme les Européens l'avaient prévu, de « ratifier, sanctionner le jugement porté par les Sans-culottes contre les rois »⁵⁵. Rappelant le bûcher final consumant les attributs de l'Ancien Régime dans la fête civique, l'autodafé correspond au verdict de la nature. *Le Jugement dernier des rois* reproduit en ce sens l'idée de nombreuses estampes de la Révolution où la foudre, l'« orage de la montagne », l'éruption volcanique, anéantissent le fanatisme et la tyrannie⁵⁶. L'impact de cet acte est renforcé par un effet de contraste : le sort heureux du Vieillard, indemne après vingt années passées sur l'île⁵⁷, fait de la nature ordonnée la protectrice des victimes de l'Ancien Régime. Ainsi, les Peuples trouvent leur salut au dénouement dans l'intervention « providentielle »⁵⁸, quasi surnaturelle, de la nature qui, en achevant la Révolution, confirme la souveraineté populaire, lui apporte une consécration officielle. En le comparant et confrontant à l'univers insulaire, la pièce donne une preuve du fondement positif de l'ordre républicain. Enfer pour les uns, paradis pour les autres, l'île volcanisée est le lieu du Jugement dernier, le « symbole parfait de la justice immanente »⁵⁹.

Cette manifestation est conforme au contexte révolutionnaire de l'époque : en peignant cette adoration, la pièce renvoie inéluctablement à une nouvelle religiosité, civique, affranchie de l'Eglise et issue de la Révolution. Comme dans la fête publique du 10 août 1793, fruit d'« un transfert de sacralité », la « forme processionnelle » de la première partie se fonde sur l'assimilation de l'idée républicaine et de la « colossale nature »⁶⁰. Le naturalisme au 18^e siècle référant paradoxalement à la religion et à sa négation, la philosophie⁶¹, les « saints noms » tracés sur la roche et la description de l'état originel des indigènes, renvoient

⁵⁴ L. FONTAINE, *Le théâtre et la philosophie au 18^e siècle*, Slatkine Reprints, 1967, p. 129

⁵⁵ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, *op. cit.*, p. 280, 297 et 305

⁵⁶ voir M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 266 ; J. PROUST, « *Le Jugement dernier des Rois* », *op. cit.*, p. 372 ; G. OBERLE, N. DEMAY, « Images populaires de la Révolution : faïences et estampes », in *Rue de la Révolution*, Maison de la Culture de Nevers, vol. 3, 1989, p. 106-107 (2 exemples non datés : *Le despotisme foudroyé* et *Le triomphe de la République*)

⁵⁷ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, *op. cit.*, p. 279

⁵⁸ J. PROUST, « *Le Jugement dernier des Rois* », *op. cit.*, p. 372

⁵⁹ J. PROUST, « De Sylvain Maréchal à Maïakovski : contribution à l'étude du théâtre révolutionnaire », *op. cit.*, p. 218

⁶⁰ M. OZOUF, *op. cit.*, p. 317, 95, 100 – Cette association, opposant le culte de la nature, lié au plan politique et social, au catholicisme, renvoie au pamphlet de S. Maréchal intitulé *Dame Nature à la barre de l'Assemblée nationale*. Voir M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 184

⁶¹ M. DELON dir., *Dictionnaire européen des Lumières*, PUF, 1997, p. 766

directement aux principes fondamentaux de Liberté, Egalité et Fraternité⁶² s'abouchant à l'idée du droit naturel, de la liberté, de l'unité de l'espèce humaine, de la légitimité souveraine. En ce sens, même si, avec la Révolution française, le symbolisme de la montagne se diversifie, le volcan, autrefois terrifiant et rejeté mais promu depuis les Lumières⁶³, exprime prioritairement dans la pièce cette perception naturaliste dont est proche l'auteur⁶⁴. Sa présence sous-entend ainsi de façon moins directe, parce que la lutte fictionnelle précède l'épisode insulaire, l'idée d'ascension humaine, de Révolution, du Peuple insurrectionnel, ou celle du règne de la faction menée par Robespierre, telle qu'elle a pu couramment le faire sous la Terreur dans l'imagerie populaire et dans les fêtes de frimaire et brumaire de l'an 2⁶⁵.

La première partie s'achève par une scène de fraternisation unanime. Celle-ci était annoncée depuis la situation dramatique initiale : en recevant les Sans-culottes au moment où il attend les Sauvages pour la cérémonie habituelle, le Vieillard réunit à terme de façon prévisible les deux groupes autour du rocher. Ministre du culte, intermédiaire entre les peuples et les sauvages, pivot donc du présent et des origines, ce Robinson prend alors pleinement avec cette accolade l'image du philosophe des Lumières⁶⁶. Ce passage est muet, purement gestuel, centré sur la solennité de l'acte : « On fraternise ; on s'embrasse : (...). »⁶⁷. L'union des personnages positifs, « bons », autour de la nature, combine toutes les joies et idées exprimées auparavant. Symbolisant la rupture révolutionnaire avec le passé récent⁶⁸, cette réconciliation est ainsi la synthèse, l'apothéose de la consécration métaphorique et allégorique de la République que représente toute la première partie. La régénération de la société est accomplie ; *Le Jugement dernier des rois* reproduit l'idée du « « jubilé » fraternel » et de la « mise en scène de la naissance »⁶⁹ de la cérémonie du 10 août 1793, intitulée « fête de l'Unité et de l'Indivisibilité » : en raccordant les trois âges de l'Histoire - l'origine, la lutte et son dépassement -, elle joint le Peuple, conscient et combatif, aux symboles de la Raison⁷⁰ et de la Nature, jusque là reclus du monde, mais dont la fin des rois qu'elle célèbre⁷¹ permet la pleine libération. De la sorte, l'île change de sens à mi-parcours du texte : après avoir préservé des continents en abritant les symboles humains, elle est désormais chargée de protéger l'Europe, en hébergeant les despotes. Il y a transmutation inverse : l'île, refuge idéal quand les rois dominent, une fois ces derniers déchus, une fois la paix et le bonheur universellement partagés, n'est plus un lieu privilégié –

⁶² S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, op. cit., p. 282, 278, 288-289

⁶³ M. DELON dir., op. cit., p. 1091

⁶⁴ M. DOMMANGET, op. cit., p. 266

⁶⁵ M. OZOUF, op. cit., p. 124 (première note de bas de page)

⁶⁶ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, op. cit., p. 287 (« sage et malheureux vieillard »)

⁶⁷ *idem*, p. 289

⁶⁸ M. OZOUF, op. cit., p. 15

⁶⁹ *idem*, p. 100 – La fête du 10 août 1793 est celle de la régénération.

⁷⁰ Le culte de la Raison naît à l'époque de la pièce ; en novembre 1793 a lieu la fête de la Raison.

⁷¹ Le 10 août 1793 correspond au premier anniversaire de la chute de la royauté.

c'est le monde entier qui l'est -, et devient une prison pour « immondices », une sorte de « décharge publique ».

2^{ème} partie : « le divertissement carnavalesque : la ménagerie royale »

La partie précédente est souvent occultée dans la définition globalisante qui peut être donnée de la pièce, du fait de l'attention particulière que suscite la seconde. Les explications sont certainement plus dans l'intransigeance, la cruauté, le sentiment d'inconvenance qu'elle dégage, le choc qu'elle peut susciter, que dans son étendue – elle est à peine plus longue que la première -. Qualifié d' « indécente parade »⁷², de pièce « bouffonne » et « féroce »⁷³, de « farce »⁷⁴, *Le Jugement dernier des rois*, comique, ne l'est de fait qu'à moitié : la seconde partie manifeste seule le principe énoncé par S. Maréchal d' « amuser » en livrant les rois « à la risée publique »⁷⁵. L'effet satirique est alors le résultat d'une inspiration de la culture comique populaire, récente mais aussi ancienne : en soumettant l'actualité politique au carnaval⁷⁶, à la foire⁷⁷, autrement dit théâtralement à la farce, voire à la commedia dell'arte, la pièce s'apparente à l'imagerie caricaturale, et surtout aux « fêtes parodiques et violentes » de la Révolution⁷⁸.

Plusieurs éléments caractéristiques du carnaval se retrouvent dans la pièce. D'abord, celle-ci, en adoptant l'aspect d'une remise à l'endroit, en reprend le principe fondamental d'inversion. Même si son déclenchement précède l'action dramatique – l'insurrection populaire est relatée mais pas mise en scène – et qu'il doit s'achever de façon « définitive »⁷⁹ sur scène, le renversement du rapport de force⁸⁰, expression de la Révolution, est un thème primordial. Aux niveaux fictionnel et théâtral, l'ascendant pris par les Peuples sur les Rois - auparavant les peuples étaient menés « en laisse comme des chiens de chasse », dorénavant ce sont les rois qui ont les chaînes autour du cou⁸¹ -, est soutenu par l'idée de vengeance jubilatoire, l'île devant à tous points de vue consommer la récente relation dominé / dominant, c'est-à-dire faire aboutir la Révolution par deux processus intrinsèques : le rire des uns et la mort atroce

⁷² E. JAUFFRET, *Le théâtre révolutionnaire*, Slatkine Reprints, 1970, p. 257

⁷³ A. de SOUZA, *Le rire au théâtre, du 14 juillet 1789 au 9 thermidor an II*, L'Eglantine, 1928, p. 9, 49

⁷⁴ J. PROUST, « *Le Jugement dernier des Rois* », *op. cit.*, p. 378

⁷⁵ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, *op. cit.*, p. 273 – Comme cette note de l'auteur le suppose, la satire ne concerne que certains « endroits ».

⁷⁶ J. PROUST, « *Le Jugement dernier des Rois* », *op. cit.*, p. 372, 377

⁷⁷ E. JAUFFRET, *op. cit.*, p. 262

⁷⁸ M. OZOUF, *op. cit.*, p. 103-109

⁷⁹ D. HAMICHE, *op. cit.*, p. 182

⁸⁰ J. PROUST, « *Le Jugement dernier des Rois* », *op. cit.*, p. 377

⁸¹ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, *op. cit.*, p. 286, 290

des autres. L'enjeu est de profiter comiquement de la position duelle, désormais avantageuse pour la masse, tout en la résolvant. Ainsi, la pièce, en « avilissant », « dégradant », « ridiculisant » cette fois les spectateurs passés que sont les rois et leurs « valets de cour », doit selon S. Maréchal permettre au « peuple-souverain », destinataire théâtral nouveau, de « leur rendre la pareille, et de (s')en amuser à (leur) tour »⁸². Les Sans-culottes, meneurs fictionnels, partagent cette ambition spectaculaire : le séjour, faisant des Rois des déportés, « à leur tour, comme tu l'as été » dit-on au Vieillard⁸³, a pour « but » d' « offrir à l'Europe », de lui permettre de « jouir de loin » de la mise à mal des despotes avant leur disparition⁸⁴.

L'inversion des rôles conduit, pour celui qui la subit, à la transmutation des valeurs. Sur l'île, l'indispensable devient inutile, le mineur absolument précieux : pour les Rois, la monnaie - les « roupies », les « piastres » -, ne vaut rien comparée au « pain noir », « trésor » unanimement convoité⁸⁵. Dès lors, on en revient aux nécessités primaires : pivots de l'univers carnavalesque, le ventre et le sexe, représentant le « bas matériel et corporel », dominent. Outre le désir soudain de la « Catau » catin⁸⁶, chacun est exclusivement préoccupé par l'assouvissement de sa faim⁸⁷, à tel point que le roi d'Espagne fait l'hypothèse du cannibalisme⁸⁸. De ce retour à l'état primitif, la violence n'est alors pas étrangère : suivant l'esprit farcesque, les échanges d'horions fulminent dans la seconde partie. Les deux exemples les plus frappants sont la bastonnade entre la Tzarine et le Pape, à coups de sceptre et de croix, et la rixe provoquée pour un quignon et ayant des résultats dévastateurs⁸⁹. Les coups en effet sont réels, sérieux, et la pièce se termine par la mort des rois, brûlés tels les mannequins de carnaval sur le bûcher final⁹⁰. Mais, même si les luttes et les souffrances physiques sont exclusivement royales, tous les personnages participent à cette violence ; les « organisateurs » indirects de ces combats étant les Sans-culottes, d'ailleurs irrespectueux et brutaux à l'égard des prisonniers⁹¹, la cruauté est en effet populaire, et ce d'autant plus que l'intérêt de la bagarre pour ces spectateurs est dans le plaisir du supplice autodestructeur, volontairement douloureux, des Rois « réduits à la famine » et « se dévorant les uns les autres », se punissant « de leurs propres mains »⁹².

Suivant la perception typée, fortement symbolique, de l'ensemble des personnages, les Rois, omniprésents pendant toute cette seconde partie, sont donc les marionnettes farcesques par excellence de la pièce, dans la lignée des « mannequins burlesques » des fêtes largement

⁸² *idem*, p. 273

⁸³ *ibid.*, p. 284

⁸⁴ *ibid.*, p. 288, 302

⁸⁵ *ibid.*, p. 302

⁸⁶ *ibid.*, p. 299

⁸⁷ *ibid.*, p. 293, 299, 300

⁸⁸ *ibid.*, p. 300

⁸⁹ *ibid.*, p. 301, 302

⁹⁰ *ibid.*, p. 305

⁹¹ *ibid.*, p. 293, 303

⁹² *ibid.*, p. 302, 287, 288

inspirées du carnaval⁹³. La figuration grotesque des anciens souverains et du Pape correspond alors au portrait risible de personnalités réelles. Contrastant avec l'habit simple des Sans-culottes, ces derniers sont accoutrés selon la mode de l'Ancien Régime, de façon luxueuse et ostentatoire. Mêlant la surcharge, l'extravagance, le volume, à la valeur des tissus et des dentelles⁹⁴, leurs vêtements, à la fois réalistes et hyperboliques, sont ornés des couleurs et des attributs de la royauté ou de la religion : la couronne, le cordon, la cocarde noire, le sceptre, le manteau royal, la tiare, la croix recouvrent les anciens puissants. A cette lourdeur s'ajoutent des accessoires carnavalesques déformants, tels des postiches : « un grand nez », un faux ventre « pour le grossir » donnent respectivement au roi d'Espagne⁹⁵ et au roi d'Angleterre un corps difforme. Dans cet esprit burlesque, le rôle de l'Impératrice était joué à sa création par un homme corpulent, Michot⁹⁶. Décrite en amont de la fiction, l'apparence physique bouffonne des personnages est renforcée par les dialogues et les indications d'un jeu exagéré et mécanique. Renvoyant à son « tarin », l'Espagnol est décrit comme un souverain « sot », depuis toujours « mené par le bout du nez »⁹⁷ ; surnommé le « roi des marmottes », le roi de Sardaigne, n'intervient qu'une fois, « sortant de sa boîte, baillant et se frottant les yeux » pour réclamer à manger et son prêtre⁹⁸ ; l'arrivée sur scène de Catherine est acrobatique : « madame de l'enjambée », comme son nom l'indique, entre « en faisant de grands pas »⁹⁹. S. Maréchal reprend indiscutablement dans ces trois exemples les représentations comiques populaires de l'époque : montrant aussi bien des ventres proéminents que des nez allongés, les estampes caricaturent par les mêmes caractéristiques ces trois rois¹⁰⁰, et les cortèges festifs donnent aussi l'exemple du duo décrit ci-dessus du cardinal et de la catin¹⁰¹.

S'appuyant sur ces grands traits carnavalesques, la forme générale de la seconde partie peut être comparée aux chars traînant les rois dans la ville jusqu'au bûcher de clôture, mais elle se rapproche davantage d'un spectacle de foire. Plus précisément, elle s'apparente à une attraction animalière, basée sur le combat. Suivant le journal des *Révolutions de Paris*, comparant, en octobre 1793, les rois de la fiction aux « ours » qu'on faisait « danser dans nos carrefours pour amuser la multitude »¹⁰², les Sans-culottes, dompteurs de « phénomènes », montrent, l'île étant associée à une « ménagerie »¹⁰³, sa collection de « monstres »¹⁰⁴ rares :

⁹³ M. OZOUF, *op. cit.*, p. 108

⁹⁴ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, *op. cit.*, p. 274-275

⁹⁵ J. PROUST compare ce nez à celui de Pantalon. In J. PROUST, « *Le Jugement dernier des Rois* », *op. cit.*, p. 376

⁹⁶ *idem*, p. 376

⁹⁷ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, *op. cit.*, p. 293

⁹⁸ *idem*, p. 293

⁹⁹ *ibid.*, p. 294

¹⁰⁰ J. PROUST, « *Le Jugement dernier des Rois* », *op. cit.*, p. 375-376

¹⁰¹ M. OZOUF, *op. cit.*, p. 105

¹⁰² *Feuille du Prudhomme, Révolutions de Paris*, n° 212, octobre 93, cité in M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 267

¹⁰³ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, *op. cit.*, p. 288

qualifiés de « bête(s) malfaisante(s) », d' « ogres », de « bouchers », de « mangeurs d'hommes », d' « êtres immondes », d' « animaux féroces »¹⁰⁵, les Rois sont en effet, avec la Révolution, transformés en curiosités de foire.

Le numéro, dont les spectateurs sont, du point de vue fictionnel, les habitants de l'île et le peuple embarqué, repose prioritairement sur le jeu des Rois, mais la présence des Sans-culottes est primordiale : fréquent dans les gravures de l'époque, le duo ainsi constitué est en effet un élément clé du comique théâtral. En ce sens, l'humour repose pour une grande part sur l'ironie des Sans-culottes qui, en se moquant aussi de façon outrancière des détenus, font preuve d'une certaine fourberie. Cette malignité est farcesque : rejoignant l'idée de revanche précédemment développée, elle reproduit l'amoralisme tranquille de l'adage « il est juste de tromper un trompeur ». Dès lors, les Rois, souffre-douleur, sont sans arrêt ridiculisés par les paroles des Peuples ou les situations que ces derniers leur imposent insidieusement. Le rire, contrôlé par les uns, se produit systématiquement aux dépens des mêmes autres.

Le déroulement du spectacle s'effectue en quatre périodes, correspondant respectivement aux quatre scènes de la seconde partie : deux exhibitions solitaires des rois alternent alors avec l'intervention des Sans-culottes à leur intention. Ainsi, après que la scène ait été préparée pour leur arrivée¹⁰⁶, survient la parade des prisonniers enchaînés par le col, tenus en laisse par les Sans-culottes qui les présentent les uns après les autres¹⁰⁷. Le fonctionnement de la scène V, fondé sur une symétrie évolutive des discours successifs, est simple : à chaque présentation ironique et humiliante d'un roi par le Sans-Culotte, correspondant au pays d'appartenance du déporté, communément commencée par « Voici... » et impliquant le tutoiement, fait écho une réaction apeurée et vaine, supplication de fait comique, lâche tentative de disculpation de l'accusé à laquelle répond de façon définitive une courte intervention conclusive et intransigeante du dénonciateur, abrégé du verdict populaire. Ce processus est scrupuleusement respecté pour les rois des pays puissants et le Pape, il se dilate à mesure que la présentation concerne des ennemis moins importants symboliquement. A ce défilé burlesque succède, une fois déchaînés, l'abandon des prisonniers sur l'île : le comique surgit alors de l'observation du comportement de ces hommes pris au dépourvu. Ponctuées d'insultes, de jurons, de reproches réciproques, d'allusions claires, d'appel vain au miracle, de réactions dépravées, d'aveux papaux hilarants, les chamailleries entre les Rois, s'avérant des personnages excessifs, excentriques, colériques, lâches, mais non dépourvus de répartie, occupent toute la longue scène VI. Paraissant le plus comique de la pièce¹⁰⁸, ce passage apporte également quelques enseignements : en dévoilant la vérité par la magie du « voir sans être vu », le théâtre conforte la condamnation populaire en montrant l'impossible

¹⁰⁴ *idem*, p. 296

¹⁰⁵ *ibid.*, p. 292, 296, 297

¹⁰⁶ *ibid.*, p. 284

¹⁰⁷ D. HAMICHE, *op. cit.*, p. 187

¹⁰⁸ M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 262

accomplissement du miracle et l'absence de scrupule des Rois regrettant seulement leur manque de sévérité envers le peuple¹⁰⁹.

Une furtive intervention des Sans-culottes interrompt momentanément pour mieux l'envenimer le « combat de chiffonnier »¹¹⁰ ; à la scène VII en effet, pour alimenter le numéro, ces derniers introduisent sur scène un accessoire perturbateur : en donnant de façon très perverse « une barrique de biscuit de mer »¹¹¹ aux Rois comme on sert de la pâture à des bêtes, ils poussent à l'extrême le comportement purement bestial, instinctif et égoïste des affamés qui se jettent sauvagement sur la nourriture en s'entredéchirant. A la dernière scène se déroule ainsi la grande bagarre, puis l'irruption volcanique, clouant le spectacle : succédant à leurs ultimes répliques comiques, étant prêts à se convertir à la République pour survivre, les Rois « tombent » dans la trappe du théâtre tels des animaux dans un piège, rejoignant leur cage en fin de numéro.

Une pièce uchronique

L'ensemble de la pièce renvoie par certains traits à l'utopie, particulièrement vivace au 18^e siècle¹¹² : l'insularité, le lieu imaginaire et isolé, vision de « nulle part », sont un recours traditionnel à la peinture d'un état idéal fictif¹¹³. Mais ce parallèle de l'utopie à la pièce se limite à la représentation de la nature ; même si s'y répercute l'utopie naturaliste, ce grand rêve de retour dominant l'époque des Lumières¹¹⁴, la pièce, pour reprendre I. Zatorska, participe en effet à « la mutation de l'utopie dans le théâtre de la Révolution », plus précisément au passage de cette dernière à la prophétie¹¹⁵. Ainsi, en adéquation avec son appellation générique, *Le Jugement dernier des rois*, fondé non pas sur le « pacifisme », l'« isotropie », mais l'« antagonisme » et l'action militante, référant à un temps et un lieu relativement « déterminés », et se rapprochant davantage de la « proclamation » que du « débat », est de l'ordre de l'« ouverture vers l'avenir »¹¹⁶. Exhortation tirée du « sommeil » d'un « visionnaire »¹¹⁷, la pièce de fait illustre l'idée qu'avec la Révolution, « le songe devient parole et action »¹¹⁸, et revêt un rôle anticipatoire. L'intuition de S. Maréchal vis-à-vis de l'avenir prend par-là même un aspect religieux : en focalisant la fiction sur l'acte final de

¹⁰⁹ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, op. cit., p. 298, 300

¹¹⁰ J. PROUST, « *Le Jugement dernier des Rois* », op. cit., p. 373

¹¹¹ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, op. cit., p. 275

¹¹² M. DELON dir., op. cit., p. 1078

¹¹³ *idem*, p. 1079

¹¹⁴ *ibid.*, p. 82

¹¹⁵ I. ZATORSKA, op. cit., p. 15-21

¹¹⁶ *idem*, p. 18

¹¹⁷ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, op. cit., p. 272

¹¹⁸ I. ZATORSKA, op. cit., p. 15

l'Histoire, achevant la lutte peuples / rois, l'auteur est le prophète prédisant l'oracle apocalyptique républicain. La prémonition ne se limite pas alors au Jugement de Dieu, à la mort des rois et à la glorification des peuples : par l'importance qu'elle accorde au récit, c'est tout le futur, depuis son présent contextuel, que le texte annonce.

En en reprenant l'intention, la pièce reproduit une constante de la prophétie : le croisement du réel et du non avéré. En ce sens, deux plans sont décelables dans *Le Jugement dernier des rois* : la superposition et le détachement de la réalité et de l'imaginaire. En effet, la fiction s'appuie sur le réel auquel elle réfère par allusions tout en le dépassant d'un point de vue temporel. N'obéissant pas forcément à un rapport de succession dramatique, ces deux étapes sont entremêlées mais clairement repérables et donc distinguables.

La reprise du réel dans la pièce ne correspond pas à son recopiage sur scène, mais à un renvoi systématique, plus ou moins flagrant. Ainsi, plusieurs références directes donnent des marques évidentes du présent de la représentation : outre le report en quatre lignes à peine du soulèvement populaire, centré sur la fin de la royauté, puis le rappel plus long des attaques extérieures et intérieures lancées contre le nouveau régime – coalition et fédéralisme¹¹⁹, les personnages européens renvoient précisément à l'actualité révolutionnaire des années 1792-1793. François II, George III, Guillaume 1^{er}, Charles IV, Catherine II la Grande, Stanislas II Auguste Poniatowski¹²⁰, sont des rois réels, vivant encore au moment des représentations d'octobre 1793¹²¹. Les souverains morts à l'époque sont alors logiquement absents de la scène : Louis XVI décapité le 21 janvier¹²² et Marie-Antoinette exécutée le 16 octobre 1793. Face aux Rois, les Sans-culottes symbolisent la nouvelle force politique que représente le Peuple après les événements de 1792. Mais la reprise du réel dans l'œuvre se fait essentiellement par de nombreuses allusions. Ces indices contextuels, servant alors surtout des effets comiques verbaux, peuvent renvoyer à un passé plus éloigné, et sont disséminées tout au long de la pièce. L'expression « couper en trois ou quatre morceaux »¹²³ adressée au roi de Pologne renvoie tacitement au deuxième partage du pays en 1793, et celle « Il ne fallait pas nous en mêler du tout, du tout. »¹²⁴ à la déclaration de guerre de l'Espagne contre la France au début de 1793 ; en présentant l'Empereur, le Sans-culotte allemand réfère aux guerres du XVIII^e siècle¹²⁵, et, en abordant la « section de l'Europe », aux groupes parisiens du même nom¹²⁶ ; l'interpellation charnelle de Catherine

¹¹⁹ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, op. cit., p. 285

¹²⁰ *idem*, p. 290-294

¹²¹ Cette incarnation d'hommes encore vivants sur scène n'est pas nouvelle : selon A. TISSIER (*Les spectacles à Paris pendant la Révolution (1789-1792)*, Droz, 1992, p. 35), les premiers personnages personnifiés datent de 1791.

¹²² S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, op. cit., p. 284 (allusion), 298

¹²³ *idem*, p. 301

¹²⁴ *ibid.*, p. 299

¹²⁵ *ibid.*, p. 290

¹²⁶ *ibid.*, p. 286

lancée au roi de Pologne fait allusion à la relation privée des deux personnalités, l'un s'avérant l'ancien favori de l'autre¹²⁷.

Cette inscription du réel dans la fiction établit une correspondance entre ces deux entités : la réalité passée et présente en 1793 est alors posée comme appartenant unanimement au passé dramatique. Dès lors, l'imaginaire relève le réel qui est perçu comme un début, une base clairement identifiable. De la sorte, au rappel exact de l'effective Révolution française, considérée comme « le premier » pays révolutionnaire¹²⁸, succède le récit de l'irréel soulèvement des peuples européens jusqu'à la proclamation de la République universelle. A ce stade, l'adéquation au réel ne réside plus au niveau des faits mais cette fois à celui de ses aspirations. La pièce fait en effet écho aux principes universalistes, cosmopolites, défendus par la Montagne et exacerbés au début de l'an 2 pour s'effriter avec le prolongement du conflit - dès 1794, le discours révolutionnaire dominant glisse vers la xénophobie, le sentiment très anti-anglais -¹²⁹. En endossant un caractère purement abstrait et théorique, et comme pour accentuer sa vraisemblance, le déroulement révolutionnaire est décrit avec plus de détails¹³⁰ : de la commune prise de conscience populaire à la fin définitive de la royauté, l'organisation sectionnaire, l'« insurrection générale et simultanée », la proclamation unanime de la République, la création de la Convention siégeant à Paris « chef lieu de l'Europe »¹³¹, et le procès des rois jusqu'au verdict proclamant la déportation, sont scrupuleusement racontés de façon linéaire et relativement précise malgré l'aspect résumé du texte.

Le déroulement imaginaire, tout en l'intégrant, surpasse, déborde le réel pour achever ce qu'il n'a pas encore terminé : via l'identification, la reconnaissance, le futur est ainsi mis en perspective par la fiction qui le rend vraisemblable en le raccordant de fait à la réalité. En cela, malgré qu'elle peigne non pas un état mais un développement parfait, la pièce se rapporte à l'uchronie¹³², effectuant la description d'un idéal fictif « avec un certain décalage dans le temps »¹³³. Et, par là même, l'idée de fatalité, liée à la prophétie, se manifeste : l'avenir dessiné par *Le Jugement dernier des rois* ne s'avère donc pas seulement exemplaire mais inéluctable, obligé. S. Maréchal rejoint une nouvelle fois de nombreuses estampes de l'époque dont les légendes optimistes définissent par une question de temps l'issue positive¹³⁴. Dès lors, le temps justement, donnée essentielle du *Jugement dernier des rois*, à

¹²⁷ *ibid.*, p. 299

¹²⁸ *ibid.*, p. 295

¹²⁹ voir J.-P. BERTAUD, « Universalisme ou xénophobie », in M. VOVELLE dir., *op. cit.*, p. 247-249

¹³⁰ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, *op. cit.*, p. 285-288 - Il faut ajouter à ce récit les informations apportées par l'action même de la pièce.

¹³¹ *idem*, p. 287 – Dès 1789, l'idée cosmopolite de Paris « métropole du monde » est répandue.

¹³² H. KRAUSS, « La fin du progrès - la fonction des drames uchroniques pendant la Révolution française », in *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, n° 3 et 4, Heidelberg, 1979, p. 407

¹³³ M. DELON dir., *op. cit.*, p. 1771

¹³⁴ J. PROUST, « *Le Jugement dernier des Rois* », *op. cit.*, p. 376 – Le temps dans une des estampes étudiées est la « figure d'un destin inéluctable ».

l'image du Vieillard comptant les années¹³⁵, se perçoit plutôt comme une attente. La perspective étant universaliste, la pièce menace les rois européens en conviant le continent populaire à se modeler sur l'initiateur révolutionnaire. Mais, lancé en France, l'appel ne peut être prioritairement celui-là ; l'exemple, excluant la guerre de conquête, devant seul entraîner la libération d'un pays européen, alors décidée et menée par le peuple correspondant¹³⁶, l'encouragement promu à poursuivre la lutte prend l'aspect d'une attitude de défense aux attaques en l'absence d'une réaction des autres peuples. En devançant la réalité, la pièce-modèle oriente, montre le chemin et l'issue positive, mais, l'idéal français étant accompli, certainement plus pour conforter, rassurer, donner l'espoir, faire patienter que faire immédiatement agir. La pièce donne l'image d'un pays comme « paralysé », contraint à la fermeté, à la ténacité en période de guerre, tout pendant que l'éveil populaire européen, acte imminent dépendant de la prise de conscience et de la volonté des peuples étrangers, ne s'est pas manifesté. Annoncé dès l'exergue « Tandem !... » - mot latin signifiant « à la longue », repris dans la pièce par l'expression répétée « à force »¹³⁷ -, le message lancé est certes indirecte mais simple : il faut poursuivre la résistance.

Destinataire et réception

Dans une note à l'intention des spectateurs de la première représentation, S. Maréchal destine sa pièce au « peuple-souverain »¹³⁸. Empruntant à des formes traditionnelles populaires, intégrant un parler authentiquement familier et révolutionnaire¹³⁹, *Le Jugement dernier des rois* est ainsi adapté au goût de ce dernier¹⁴⁰ qui, potentiellement installé dans la salle, est cependant absent ou indirectement présent sur la scène : consacrant les événements les plus directement populaires – les dates retenues comme fondatrices de la Révolution française sont les 5 octobre 1789, 10 août 1792, 21 septembre 1792, 31 mai-2 juin 1793¹⁴¹ -, les héros sans-culottes, en tant que « militants exemplaires » dont les valeurs et les aspirations sont répandues dans la fiction¹⁴², représentent la « délégation » populaire

¹³⁵ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, *op. cit.*, p. 278

¹³⁶ J.-P. BERTAUD, *op. cit.*, p. 247

¹³⁷ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, *op. cit.*, p. 269, 285-286

¹³⁸ *idem*, p. 273

¹³⁹ J. PROUST, « De Sylvain Maréchal à Maïakovski : contribution à l'étude du théâtre révolutionnaire », *op. cit.*, p. 222 – Selon J. Proust, ces intégrations sont peu nombreuses, le but de S. Maréchal étant plutôt de « naturaliser aux moindres frais un langage et un style qui ne soit pas ceux du peuple, ms ceux de ses instituteurs ».

¹⁴⁰ D. HAMICHE, *op. cit.*, p. 187

¹⁴¹ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, *op. cit.*, p. 285, 286

¹⁴² M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 258 - « *Le Jugement dernier des Rois* est le reflet des aspirations républicaines des sans-culottes. »

idéale¹⁴³. Toujours est-il que la pièce, jouée à Paris et dans de nombreuses villes de province, eut un « grand retentissement »¹⁴⁴ auprès du public qui trouvait alors au théâtre un lieu de fraternisation en même temps qu'un défouloir, un moyen de compenser par le rire les préjudices passés et présents, et un excitant, produisant « une légion de tyrannicides »¹⁴⁵.

Cependant, malgré un succès relativement long¹⁴⁶, indice de l'effectivité de son impact, la pièce militante semble avoir engendrée une même méfiance que le carnaval, interdit ou limité dans la rue pendant la Révolution française¹⁴⁷. C'est ainsi sans doute par prudence, plus que pour sa brièveté, qu'elle a toujours été représentée pendant l'an 2 en association avec des spectacles rassurants¹⁴⁸. Jamais jouée seule, elle a en plus subi des coupes en passant la rampe : l'incrimination de l'Impératrice et celle de tous les riches s'étant par le passé soumis au roi¹⁴⁹ disparaissent ainsi, peut-être pour atténuer l'intransigeance et la violence de certaines paroles. En ce sens, après l'avoir soutenue¹⁵⁰, le pouvoir a très bien pu proscrire finalement l'œuvre pour « ménager la susceptibilité de certains gouvernements paraissant disposés à traiter avec la République »¹⁵¹. Encouragée puis interdite d'un côté, acclamée de l'autre, *Le Jugement dernier des rois* s'avère de fait paradoxalement plus en accord avec la mentalité sans-culotte qu'avec les conceptions bourgeoises : alors qu'elle répond à la préoccupation montagnarde de maintenir l'équilibre de la « double base sociale »¹⁵² en effectuant schématiquement l'addition de deux esprits festifs, l'un plutôt bourgeois, l'autre plus populaire¹⁵³, la pièce n'a finalement pas convenu à la Convention, surtout en période de lutte croissante contre l'Hébertisme¹⁵⁴. Malgré l'ensemble conciliateur, la focalisation réceptive sur la seconde partie, marquée par la cruauté et un esprit résolument intransigeant, représentait sans doute le trop grand risque, comme le carnaval, du débordement, du trouble de l'unité révolutionnaire.

¹⁴³ J. PROUST, « De Sylvain Maréchal à Maïakovski : contribution à l'étude du théâtre révolutionnaire », *op. cit.*, p. 221 – Selon J. Proust, le Peuple est également reflété à travers les Sauvages correspondant à son expression naturelle.

¹⁴⁴ M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 262

¹⁴⁵ *Feuille de Salut Public*, cité in M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 260

¹⁴⁶ *idem*, p. 262

¹⁴⁷ B. de VILLAINES, G. d'ANDLAU, *Carnavals en France*, Fleurus, 1996, p. 31

¹⁴⁸ J. PROUST, « De Sylvain Maréchal à Maïakovski : contribution à l'étude du théâtre révolutionnaire », *op. cit.*, p. 218 – Lors de sa première représentation, la pièce précède *La Comédie du Méchant*, pièce en 5 actes et en vers de J.-B. Louis Gresset, datant de 1747.

¹⁴⁹ S. MARECHAL, *Le Jugement dernier des rois*, *op. cit.*, p. 294, 297

¹⁵⁰ D. HAMICHE, *op. cit.*, p. 174

¹⁵¹ P. D'ESTREE, *Le théâtre sous la Terreur*, Emile-Paul Frères, 1913, p. 247

¹⁵² A. SOBOUL, *Précis d'histoire de la Révolution française*, Editions Sociales, 1975, p. 257

¹⁵³ D. GUERIN, cité in M. OZOUF, *op. cit.*, p. 111-112 – Les « fêtes élémentaires » sont aussi appelées « réjouissances des sans-culottes » (p. 102).

¹⁵⁴ E. KENNEDY, M.-L. NETTER, *Theatre, opera and audiences in revolutionary Paris*, Presse de Greenwood, 1996, p. 4 – Après 32, les représentations, dans ce contexte, sont arrêtées, malgré une bonne réception.

Le Jugement dernier des rois est un spectacle¹⁵⁵ homogène, opérant clairement la consécration de la République et la désacralisation de la royauté et de la religion catholique. Mais cette cohérence générale est issue d'une grande hétérogénéité. En continuité avec la situation contextuelle du rêve de l' « Apologue » – « le jour des Saturnales »¹⁵⁶ -, cette célébration de la fin définitive de l'Ancien Régime s'inspire de l'esprit allègre révolutionnaire. Indice de la « flambée » festive de 1793-1794¹⁵⁷, elle combine, sur un fond insulaire et uchronique, deux manifestations révolutionnaires opposées : « la grande fête », « officielle », « décente », dont le modèle, jusqu'à vendémiaire, est la cérémonie régénératrice davidienne du 10 août 1793¹⁵⁸, et « l'autre fête », dérisoire, violente, ressuscitant les langages occultés de la culture populaire, particulièrement abondante entre vendémiaire et ventôse de l'an 2¹⁵⁹. Associant ainsi, de façon paroxystique, tous les contraires, passé et futur, ville et nature, sacré et profane, peuples et rois, réalisme et fantastique, vie et mort, fiction et réel, paix et violence, comique et sérieux, dramatique et narratif, visuel et auditif, *Le Jugement dernier des rois* est une petite pièce totalisante.

¹⁵⁵ La description détaillée des costumes, l'importance tacite donnée au jeu physique de l'acteur, le décor exotique, la trentaine minimum de personnages mobilisés, les flammèches projetées du début à la fin, sont des indices sûrs, contenus dans l'étude, de cette idée du « spectacle » pour définir la pièce.

¹⁵⁶ S. MARECHAL, *Apologues modernes, à l'usage du Dauphin, premières leçons du fils aîné d'un roi*, op. cit., p. 30

¹⁵⁷ M. VOVELLE, « La fête révolutionnaire », in M. VOVELLE dir., op. cit., p. 172

¹⁵⁸ M. OZOUF, op. cit., p. 114, 109

¹⁵⁹ *idem*, p. 109 – Entre vendémiaire et ventôse, c'est-à-dire entre septembre-octobre 1793 et février-mars 1794.

L'HEUREUSE DECADE, P. BARRE, F. LEGER ET R. ROSIERES¹

En la classant dans la nouveauté du « divertissement patriotique », les trois auteurs renforcent le double aspect de la pièce, suggéré d'emblée par son titre : d'une part, le côté récréatif, de l'autre, le caractère révolutionnaire. L'intérêt dramatique réside alors moins dans cette rencontre en tant que telle, très courante pendant la Révolution française, que dans la nature exacte de celle-ci. *L'heureuse Décade* combine en effet l'actualité politique de la Terreur et un genre populaire particulier datant de la fin du 17^e siècle, resté en faveur tout le 18^e siècle, et qui connaît un regain de vitalité dans les années 1780 et 1790². Elle permet ainsi d'éprouver l'emploi de la « pièce en vaudevilles »³ à des fins politiques, d'interroger, à ce propos, son intérêt spécifique.

Une « comédie en vaudevilles »

L'heureuse Décade présente les caractéristiques principales d'une « comédie en vaudevilles »⁴. Courte pièce en un acte, elle est tout d'abord « mixte » : mêlant la prose au vers, elle alterne les dialogues parlés et les chants dont les paroles originales sont transposées sur une mélodie connue. Au nombre important de vingt-sept, ces derniers ponctuent toute la pièce et sont essentiellement constitués de solos ; seuls quatre duos, deux trios, et deux chœurs au minimum sont repérables⁵. Dans le texte, les chants sont précédés de l'indication du timbre sur lequel les vers doivent être dits : à l'expression usuelle « air » succède le titre de la chanson dont la mélodie doit être reprise, par exemple le « vaudeville de Georges et Gros Jean », ou son incipit, comme « un bandeau couvre » ou « je n'aime pas une porte »⁶. Pour ne pas ralentir l'action et lui donner un rythme énergique, les chants se limitent systématiquement à un couplet : outre certaines variations, et suivant les traits du vaudeville-

¹ L'analyse s'appuie sur une copie en français moderne, présentée en annexe, de la seconde édition de la pièce, datant vraisemblablement de l'an 2.

² H. GIDEL, *Le vaudeville*, PUF, 1986, p. 3, 13, 41 – Créé en 1792, le Théâtre du Vaudeville, dirigé par P.-Y. Barré jusqu'en 1815, est le premier lieu à être consacré au genre.

³ *idem*, p. 11

⁴ L'identification s'appuie sur la description de la comédie en vaudevilles faite par H. GIDEL (*op. cit.*, p. 3-35).

⁵ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 2, 4, 5, 13 pour les duos ; p. 8, 16 pour les trios ; p. 9, 17 pour les chœurs

⁶ *idem*, p. 4, 2, 8

chanson de la fin du 17^e siècle⁷, une strophe de huit octosyllabes, aux rimes croisées, pauvres, suffisantes ou riches selon les cas, constitue la règle moyenne.

Plusieurs sortes de couplets sont détectables dans la pièce ; trois constituent des manifestations typiques du genre vaudevillesque. Ainsi, deux strophes, rompant toute illusion en s'adressant directement au public, cadrent la pièce : au « couplet d'annonce », ayant pour fonction de présenter la fiction⁸, succède le « couplet public »⁹, dit par un des acteurs sur le devant de la scène « pour quêter l'indulgence des spectateurs et solliciter les applaudissements »¹⁰. Précédant cette dernière strophe, l'usage traditionnel du « vaudeville final », ici polisson, est également respecté : réunissant tout le village sur scène et chanté en entier, il conclut la pièce par le développement d'un thème ouvrant la portée de celle-ci, et crée surtout à terme « un climat de fête et d'euphorie général »¹¹.

Comme pour toute « comédie en vaudevilles », l'action de *L'heureuse Décade* est simple. L'alignement de dix scènes brèves et inégales, liées par l'unité d'espace et de temps, déterminées par les allers et venues des personnages, constitue le rassemblement d'une famille, un matin sur la place du village. Du réveil des parents (scène 1) à l'apparition du dernier membre (scène 10), la fiction est régie par les deux étapes traditionnelles successives¹² : au bref exposé d'une situation simple – le jour particulier explicité à la première scène –, succèdent les conséquences initialement prévues qu'entraîne l'événement principal – de la deuxième à la dernière scène, le regroupement progressif des personnages avant le commencement de la fête –.

Dans cette « comédie villageoise »¹³, les personnages populaires sont réalistes et typiques. Dénués de toute psychologie, endossant diverses fonctions familiales ou/et professionnelles, ils forment un ensemble social ordinaire, représentatif et homogène : les parents, les quatre filles, les deux gendres et les deux prétendants, sont respectivement retraités, agriculteurs, magistrats, marchand et soldat. La pièce étant dénuée de toute prétention littéraire, leur langue commune est poissarde, campagnarde : aux nombreuses interjections – « hé bien », « eh ! », « ah ! »¹⁴ –, et expressions familières – « ma vieille », « mamzelle », « ça, mes enfants », « j'vas faire »¹⁵ –, se mêlent les mots déformés, abrégés par l'usage populaire – « queuq'chos' », « ben biau » ou « vot' égard »¹⁶ –.

L'amour est un sujet important de la pièce. Le couple est un élément constitutif des personnages : à chaque homme correspond symétriquement une femme. Bien qu'ils soient en

⁷ H. GIDEL, *op. cit.*, p. 11-12

⁸ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 1

⁹ H. GIDEL, *op. cit.*, p. 33

¹⁰ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 19

¹¹ H. GIDEL, *op. cit.*, p. 34

¹² *idem*, p. 26

¹³ *ibid.*, p. 25 – La « comédie villageoise » est une forme courante, selon l'auteur, du genre vaudevillesque.

¹⁴ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 6, 7

¹⁵ *idem*, p. 7, 10

¹⁶ *ibid.*, p. 5, 7

règle générale difficiles à identifier - rarement annoncés par un titre, leur transmission était essentiellement orale -, plusieurs airs sont vraisemblablement tirés de chants sentimentaux - « des billets doux », « quand un tendron vient en ces lieux », « nous sommes précepteurs d'amour », « nous nous marierons dimanche »¹⁷. Mettant en scène les ingénus de village, tels qu'il est possible d'en trouver dans les pièces de C. S. Favart¹⁸, les scènes 4 et 5 y sont entièrement consacrés : avant que Babet adresse un couplet à son aimé absent, le marchand chante des vers galants à son amante¹⁹. Le mariage est de toute façon une idée fixe de la première à la dernière scène, de sa perspective dès la scène 2 ou 3 à son annonce officielle, aux scènes 7 et 10, couronnant ainsi finalement la fiction.

Abordé de façon positive, ce sujet est fortement lié à la gaieté générale de la pièce. Suivant la volonté manifeste des auteurs de faire rire « de bon cœur »²⁰, faisant écho à la fonction distrayante de la comédie, celle-ci s'appuie sur plusieurs degrés d'humour, fondés surtout sur la liberté langagière issue de la foire. De l'autodérision, vis-à-vis de la curiosité féminine, des cadettes taquinées auparavant par leur père, de la bonne humeur chantée du couple fermier à leur arrivée, du désappointement du fermier²¹, à la description ambiguë d'une jeune fille découverte

« l'œil animé

le visage enflammé,

le fichu

disparu (...) »,

et au « couplet au gros sel »²² du soldat, jouant sur l'ambivalence du mot « sans-culotte »²³, cohabitent une plaisanterie légère, gentille et un comique débridé, équivoque, graveleux. Rejoignant l'esprit farcesque, la grivoiserie du texte ne se fonde pas seulement alors sur l'allusion sexuelle, mais aussi sur la violence, la cruauté que génère par exemple la métaphore apparentant l'ennemi battu à un danseur grotesque²⁴.

La représentation d'un idéal patriotique

Complétant l'analogie, l'exploitation de la réalité immédiate caractérise *L'heureuse Décade*. Reflétant l'actualité patriotique, spécifique et prépondérante, de façon si prononcée

¹⁷ *ibid.*, p. 8, 12, 19

¹⁸ H. GIDEL, *op. cit.*, p. 27

¹⁹ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 6-8

²⁰ *idem*, p. 19

²¹ *ibid.*, p. 5-6, 4, 8-9, 12

²² H. GIDEL, *op. cit.*, p. 33

²³ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 15, 19

²⁴ *idem*, p. 17-18

qu'elle tend à se distinguer du genre traditionnel, son sujet principal est alors moins sentimental que politique et social. A tel point que les rares scènes à dominante exclusive comique ou/et galante se terminent systématiquement par une allusion au réel révolutionnaire²⁵. Le texte a ainsi pour objet particulier de circonstance le calendrier républicain : représenté pour la première fois le 26 octobre 1793, il réfère explicitement à sa récente adoption, puisque, institué le 5 octobre 1793 et presque simultanément entré en vigueur²⁶, il lui succède logiquement de vingt-et-un jours. Pour l'aborder simplement et symboliquement, la pièce s'attarde alors plus précisément sur son élément constitutif, annoncé dans le titre : la décade. En ce sens, déterminant en partie la forme dramatique, le principe décimal est omniprésent : outre le jour de la fiction, le nombre dix désigne la quantité de personnages, le total des scènes et l'ensemble des bonnes actions répertoriées dans la fiction.

Mais cette inspiration du réel est limitée : le réalisme de la pièce s'abouche en effet à la représentation d'un idéal. Pour « retracer quelques traits de patriotisme »²⁷, les auteurs se détachent ainsi du vaudeville, attaquant couramment les vices et les ridicules d'une époque²⁸, en peignant une famille républicaine idéale, microcosme de la patrie modèle²⁹. Ainsi, doublant leur aspect représentatif et symbolique, les personnages, non satiriques, sont les « vrais républicains ». D'autant plus dénués de toute individualité que le nom de chacun désigne avant tout les devoirs ou les principes moraux qu'il incarne à son apogée de par son activité - les femmes mariées portent, en temps qu'auxiliaires des époux³⁰, la caractéristique de leur conjoint³¹ -, ces héros collectifs ont pour qualités respectives la générosité, l'ardeur au travail - le « citoyen laborieux » par excellence est « Labêche », dont le nom renvoie à l'outil essentiel pour retourner la terre -, l'équité et la sévérité - « Lejuste » -, le sens de l'initiative et l'honnêteté - « Bonnefoi » -, la promptitude et le courage - « Alerté » -³². Ces « bons » citoyens, gais, unis, humbles et instruits³³, vivent au début de « l'Ere républicaine »³⁴, décrite comme un havre de bonheur³⁵ où seule commande l'action du cœur³⁶. La société se fonde alors sur l'amour de la famille, intrinsèquement lié à celui de la patrie³⁷, en tant que la

²⁵ *ibid.*, p. 6, 7, 9

²⁶ J. TULARD, J.-F. FAYARD, A. FIERRO, *Histoire et dictionnaire de la Révolution française*, Robert Laffont, 1987, p. 617 - Dans le calendrier nouveau, un an égale douze mois de trente jours, soit trois décades, avec cinq jours supplémentaires à la fin de l'année.

²⁷ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 1

²⁸ H. GIDEL, *op. cit.*, p. 25

²⁹ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 2-3, 7

³⁰ *idem*, p. 14

³¹ Cécile et Babet, encore célibataires, sont désignées par un prénom ; suivant la société patriarcale esquissée, aucune qualité intrinsèque n'est vraisemblablement reconnue aux femmes tout pendant qu'elles ne sont pas mariées.

³² P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 14, 11, 13, 17

³³ *idem*, p. 3, 11, 13, 14, 6

³⁴ *ibid.*, p. 4

³⁵ *ibid.*, p. 3 (allusion à l'isolement de la France républicaine)

³⁶ *ibid.*, p. 11, 14

³⁷ *ibid.*, p. 4 (Cécile et Babet : « Le tendre amour qu'on porte à ses parents Mène à l'amour de la patrie. »)

première s'affirme l'école de la seconde³⁸. Assumant leur fonction de piliers, les parents « Socle », par l' « exemple » et le « discours », font en ce sens « aimer la république » à leurs enfants³⁹ qui, choyant en retour leurs aînés, via l'épisode du déjeuner⁴⁰, suivant les « soins émus et reconnaissants » accordés aux personnes âgées pendant la Révolution⁴¹, mettent alors « à profit tous les jours » les leçons reçues⁴². Corroborant cette harmonie familiale, l'osmose, d'inspiration rousseauiste, quasi surnaturelle, de la nature et de la république - à l'éclat incessant du soleil correspondent une natalité et une production agricole fécondes⁴³ -, parachève cette image globale d'une France unitaire en plein essor, baignée de félicité⁴⁴. Ni trace de guerre civile, ni indice de disette ou de mauvaise récolte⁴⁵, susceptibles de refléter fidèlement la réalité, ne sont mentionnés.

Dessinant ainsi une atmosphère utopique, *L'heureuse Décade* est exemplaire. A ce titre, et de façon plus précise, l'intérêt de la pièce réside alors dans la perception duale qu'elle dessine du comportement patriotique modèle. S'appuyant unanimement sur le calendrier républicain, l'un appartenant à l'action, au présent fictif, l'autre plutôt au passé, au rappel oral, deux modes d'agissement superposés cohabitent ainsi sans perturber la cohésion de la pièce. Communément introduits à la scène 1 et contrôlés par le pivot « Père Socle », ils se manifestent parallèlement tout au long de la pièce, avant de se recouper finalement et significativement à la scène 10.

Un décade exemplaire

Qualifiant la nature du rassemblement, la célébration par la famille du culte décadaire, déterminant la triple unité canonique de la pièce, constitue l'action principale. Référant à l'actualité, elle équivaut au principe de la fête révolutionnaire, adopté à la même date que le calendrier correspondant, et devant se produire chaque dixième et dernier jour, seul chôme, de la décade⁴⁶. Toutefois, le texte s'attache à la description du « dernier jour de la première décade, suivant le calendrier républicain »⁴⁷ qui, de toute évidence, est un non-lieu du réel :

³⁸ F. LEBRUN, « La fièvre des mariages », in M. VOVELLE dir., *L'Etat de la France pendant la Révolution*, La Découverte, 1988, p. 68

³⁹ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 4

⁴⁰ *idem*, p. 4

⁴¹ J. SANDRIN, « Symbolique des âges », in M. VOVELLE dir., *op. cit.*, p. 57

⁴² P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 4

⁴³ *idem*, p. 2-3

⁴⁴ *ibid.*, p. 7 et 10 – Les répliques de Bonnefoi – « voilà comme toutes les filles pensent en France » - et de Père Socle – « le temps où partout l'égalité brille » - insinuent que la situation familiale reflète celle de la nation française.

⁴⁵ J. TULARD, J.-F. FAYARD, A. FIERRO, *op. cit.*, p. 168 - La récolte de 1793, faute de pluies, fut médiocre.

⁴⁶ *idem*, p. 739 – La fête décadaire disparaît en juillet 1800.

⁴⁷ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 2

le primidi étant situé comme antérieur à la promulgation de la loi du maximum⁴⁸, cette dernière s'étend logiquement du 22 septembre au premier octobre 1793, lorsque la décade n'est pas encore de rigueur. Paradoxe constructeur, le dessin utopique renvoie à un temps passé et précis du réel qui ne s'est cependant jamais déroulé comme tel.

Echo de la plénitude générale de la France et suivant son esprit festif essentiel, le décadi ne rencontre aucun trouble. L'intrigue est nulle : composée surtout de mini-actions, se produisant d'ailleurs souvent hors-scène – exemple du déjeuner –, la pièce, contrairement à la comédie traditionnelle, n'impose aucun obstacle, parent, rival ou opposant politique, à l'idylle et à la fête. Fondée sur la parole, son objectif est l'apprentissage du déroulement du décadi type. Trois temps harmonieux sont ainsi décrits : d'abord, l'arrivée progressive des convives, considérée comme effectuée au début de la scène 7, sur la place publique d'un village, « au pied d'un arbre »⁴⁹, vraisemblablement celui « de la liberté », orné généralement de rubans et cocardes tricolores, puis la lecture du livre jusqu'à la moitié de la scène 10 à partir de laquelle débute la fête villageoise générale - divertissement et consommation des vivres - annonçant la fin de la fiction⁵⁰. Dans cette perspective démonstrative, un rôle majeur est attribué au Père Socle : accomplissant le « travail unique »⁵¹ incombant à la « sage vieille » de « diriger et mettre à profit les moments de loisir de la jeunesse »⁵², ce personnage figure l'« ordonnateur » de la journée inaugurale. Présentant un langage plus soutenu, il est en ce sens le vieil éducateur, enseignant la nouveauté. A la première scène, de nature informative, répondant à la surprise et aux questions de son épouse, il présente et définit globalement le principe et les règles du décadi : décrit comme un moment de repos et de rassemblement familial synonyme de fête, ce jour voué à la République se voit reprendre le principe des dimanches de l'Ancien Régime, mais en y accolant les nouvelles maximes. Faisant l'application simultanée de ses paroles, le vieillard, par sa prière au soleil⁵³, a un comportement anti-catholique.

Le didactisme, d'emblée amorcé, se poursuit tout au long de la pièce. Les règles énoncées par le père sont répétées par les gendres à leur arrivée⁵⁴ : accent est ainsi mis sur l'arrêt du travail et le rassemblement familial. Pour ce « jour de plaisir »⁵⁵, le pain et le raisin, symboles de réjouissances, sont apportés sur un « air bachique »⁵⁶ par le couple Labèche à la scène 8.

⁴⁸ *idem*, p. 10 – Le premier jour de la décade, Bonnefoi a « Exécuté la loi du maximum, même avant qu'elle fut promulgué. », le 29 septembre 1793.

⁴⁹ *ibid.*, p. 1

⁵⁰ *ibid.*, p. 18 (Père Socle : « (...) ; qu'on apporte du vin et qu'on se divertisse. »)

⁵¹ *ibid.*, p. 4

⁵² *ibid.*, p. 2

⁵³ *ibid.*, p. 2

⁵⁴ *ibid.*, p. 6, 8, 13

⁵⁵ *ibid.*, p. 13

⁵⁶ H. GIDEL, *op. cit.*, p. 10 – Les «airs à boire» sont courants dans les vaudevilles.

En ce sens, témoignage d'une affection mutuelle⁵⁷, suivant la représentation d'une relation parent-enfant modèle, le décadi est également offert comme celui du mariage : devenu l'institution fondamentale de la jeune république au lendemain du 10 août 1792, représentant un « lien social indispensable » qui, rattaché à la natalité, doit « renforcer la grande nation »⁵⁸, il est sublimé par Babet pour laquelle il est le comble du « vrai bonheur »⁵⁹. A ce propos, en prévoyant l'union des deux filles le prochain décadi⁶⁰, le Père Socle rapporte la nouvelle loi, rompant les fiançailles, selon laquelle celle-ci peut désormais être célébrée huit jours seulement après son annonce officielle⁶¹.

Le décadi étant tout entier consacré à l'amour de la république, toutes les interventions célèbrent, en y renvoyant plus ou moins directement, la Patrie française. En ce sens, la pièce agit à l'inverse de l'évolution de la « comédie en vaudevilles » au 18^e siècle, accordant de moins en moins d'importance au couplet⁶². En effet, donnant une fonction transitoire et anecdotique, jusqu'à l'échange superflu⁶³, à la prose, elle se concentre sur les chants : les vers déclamatoires, composés de maximes⁶⁴, de strophes impersonnelles et généralisatrices – énonciation du rôle d'un maire, d'un laboureur -, souvent soumises à l'exhortation – appel à la nouveauté, à la méfiance⁶⁵ -, intègrent l'esprit d'allégresse générale d'airs non forcément investis politiquement à l'origine. La pièce s'appuyant par principe sur la mémoire commune, des mélodies d'apparence relativement anciennes – tel « nous nous marierons dimanche »⁶⁶, par le seul indice du jour -, acquièrent une portée républicaine. A ce titre, la pièce ne correspond pas à une innovation musicale : reprenant des timbres passés et connus couramment utilisés pour la composition de chants patriotiques – tel est le cas d' « aussitôt que la lumière », « Joconde », « la comédie est un miroir », « on compterait les diamants », et « on doit soixante mille francs »⁶⁷, elle suit et s'approprie, via le renouvellement des contenus, une mode à son apogée sous la Terreur⁶⁸.

En l'imbriquant au rappel des valeurs républicaines, *L'heureuse Décade* fait la promotion du décadi, autrement dit d'un culte, dont elle enseigne le déroulement. S'apparentant à la

⁵⁷ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 5 (Babet : « Les bons parents. Comme ils nous aiment ! » ; Cécile : « Et comme nous le leur rendons ! »)

⁵⁸ F. LEBRUN, *op. cit.*, p. 68

⁵⁹ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 8, 18

⁶⁰ *idem*, p. 11, 18

⁶¹ F. LEBRUN, *op. cit.*, p. 69

⁶² H. GIDEL, *op. cit.*, p. 35

⁶³ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 13, 14-15 (exemples flagrants)

⁶⁴ *idem*, p. 4, 11, 16 (exemple : « Le tendre amour qu'on porte à ses parents mène à l'amour de la patrie. »)

⁶⁵ *ibid.*, p. 3, 14

⁶⁶ *ibid.*, p. 18

⁶⁷ M. DELON, P.-E. LEVAYER éd., *Chansonnier révolutionnaire*, Gallimard, 1989, p. 12 et index ; G. et G. MATY, *Dictionnaire des chansons de la Révolution*, Tallandier, 1988, p. 257 – Dans ce dernier ouvrage, P. Barré est répertorié comme auteur et interprète de chansons politiques, dès la fin de 1789 (p. 265).

⁶⁸ G. et G. MATY, *op. cit.*, p. 10 – A noter que le vaudeville final de la pièce est l'objet d'une publication séparée par la suite (p. 286).

représentation du « culte domestique », tel que S. Maréchal l'a décrit⁶⁹, elle reflète et participe à la campagne de déchristianisation menée par la Terreur et commencée avec le décret sur le calendrier révolutionnaire⁷⁰. L'enjeu, énoncé dès la scène 1, transitoire par le passage qu'elle ratifie du passé au présent, est l'institution de nouvelles mœurs. L'appel est au changement, à l'adoption d'une nouvelle temporalité, fruit du passage du 7^e au 10^e jour, c'est-à-dire de la religion catholique au culte républicain. Rousselin, dans une *Feuille du Salut Public*, interprète de la sorte la pièce : « Que ceux qui ne voient qu'une innovation dans le nouveau calendrier aillent au Vaudeville : on leur apprendra, en chantant, que dans un état qui ne peut tolérer de religion « dominante », il est nécessaire d'ôter aux prêtres, « dominateurs » par essence, les ressources toujours grandes, des vieilles habitudes (...) »⁷¹. En bannissant le christianisme de la vie quotidienne, la pièce suit la mobilisation des institutions de l'époque - administration, écoles, sociétés populaires - pour la propagation du calendrier⁷², rapidement intégré au vécu des sans-culottes et des cultivateurs, mais non sans une double résistance : mécontentant les travailleurs dont elle réduit les jours de repos, la décade est freinée par le profond enracinement du christianisme dans les campagnes⁷³. C'est à ce premier niveau que la pièce trouve une de ses utilités.

Une décade exemplaire

Outre la déchristianisation, un autre aspect de l'actualité est développé par la pièce, via le livre, support du récit des neuf jours précédant le présent du décadi. Annoncé dès la scène 1, le récapitulatif des actions émérites des membres de la famille désigne en effet l'introduction explicite de la guerre dans la pièce à partir de la scène 7. Mais ce thème, de plus en plus flagrant, omniprésent à la dernière scène, apparaît surtout dès la deuxième, référant à l'absence de l'amant⁷⁴, autrement dit à la présence au front du « soldat de la patrie »⁷⁵. Amené par le sujet amoureux sur lequel elle s'appuie, le combat s'avère ainsi la seule entrave au mariage tout juste différé : du soupçon de peine (scène 2) à la joie entière (scène 10) de Babet, c'est à ce niveau seulement que se produit l'intrigue de la pièce, d'autant plus mince que l'obstacle est impalpable. Le village ne subit que les légères répercussions d'un conflit qui, situé « aux frontières »⁷⁶, est hors-scène.

⁶⁹ M. DOMMANGET, *Sylvain Maréchal, l'égalitaire « l'Homme sans Dieu »*, Spartacus, 1950, p. 166-167

⁷⁰ J. TULARD, J.-F. FAYARD, A. FIERRO, *op. cit.*, p. 749

⁷¹ cité in P. D'ESTREE, *Le théâtre sous la Terreur*, Emile-Paul Frères, 1913, p. 436

⁷² S. BIANCHI, « Le calendrier républicain : un échec ? », in M. VOVELLE dir., *op. cit.*, p. 462

⁷³ F. LEBRUN, *op. cit.*, p. 69

⁷⁴ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 4 (« si près des frontières »), 6 (« après la campagne »), 7

⁷⁵ *idem*, p. 16

⁷⁶ *ibid.*, p. 6

Désignant et occupant un ailleurs spatial, l'ennemi est en effet absent physiquement de la scène. Non clairement défini, il n'en est toutefois pas moins présent. Dès la scène 1, il est esquissé : la comparaison du passé et du présent français permet la désignation des « tyrans », des « rois »⁷⁷ auxquels appartenait Louis XVI. Mais c'est à la scène 4 que l'adversaire actuel est désigné pour la première fois : la République nouvelle doit « terrasser » tous « les ennemis de (la) patrie »⁷⁸. « Tous les Français » étant « des chauds patriotes »⁷⁹, ses opposants s'assimilent alors de façon tranchée à la figure de « l'étranger », au double sens de l'appartenance à une autre nation ou à d'autres idées, et selon l'adage « qui n'est pas fermement pour est contre ». La lutte contre le « complot », « manœuvre des malveillants », des faux patriotes tâchant de diviser les « vrais républicains »⁸⁰, la « caste incivique », formée de marchands calculateurs privilégiant l'intérêt personnel à celui public⁸¹, et la coalition monarchique, entre autres composée des « Autrichiens », « Prussiens » et « Anglais »⁸², sont ainsi des allusions claires aux dangers intérieur et extérieur, à l'ordre du jour en octobre 1793 des préoccupations gouvernementales⁸³.

Ainsi rattachée à l'état de guerre, l'atmosphère béate de *L'heureuse Décade* conduit paradoxalement à l'exhortation combative. La dénonciation de l'ennemi n'occupant que quelques lignes, le texte, en se focalisant sur le camp républicain, s'attarde essentiellement à la riposte que la Montagne, sous la pression sans-culotte, a engagée. La lecture du Livre permet de décrire, en y référant directement, la conduite idéale de tout citoyen en temps de conflit, déterminée par le respect et l'exécution des mesures exceptionnelles imposées par la conjoncture. S'appuyant sur le calendrier républicain, les notes du Père Socle correspondent à l'énoncé des devoirs de guerre. En ce sens, chaque personnage étant rattaché à un jour spécifique de la décade au cours duquel il fut signataire d'un acte patriotique fidèle à sa caractéristique générale, dix fonctions guerrières sont relevées, de primidi à décadi. Se succèdent dès lors les mesures obligatoires mais volontairement appliquées, et les actions citoyennes encouragées et délibérées elles aussi : la loi du maximum général, décrétée le 29 septembre 1793, le don patriotique, destinant avec la guerre les offrandes aux armées⁸⁴, les travaux publics, la réquisition, en rigueur depuis le 26 juillet 1793, et l'approvisionnement volontaire et gratuit, la dénonciation et le démantèlement des complots, l'assistance et la

⁷⁷ *ibid.*, p. 3-4

⁷⁸ *ibid.*, p. 18, 7

⁷⁹ *ibid.*, p. 18-19

⁸⁰ *ibid.*, p. 13, 14

⁸¹ *ibid.*, p. 11

⁸² *ibid.*, p. 18, 19

⁸³ A. MATHIEZ, *La Révolution française*, Denoël, 1985, tome 3, p. 123

⁸⁴ J. TULARD, J.-F. FAYARD, A. FIERRO, *op. cit.*, p. 767

guérison des blessés, le combat courageux dans la bataille, et finalement l'encouragement des citoyens⁸⁵.

Achevant le dénombrement, la scène 10 encourage doublement ce comportement aux diverses facettes en accueillant la victoire du front. La fiction s'empare ainsi finalement de l'actualité combative pour stimuler le réel : les deux chants, l'un glorificateur, l'autre grivois, entonnés sur des airs guerriers, patriotiques et populaires récents⁸⁶, composés en 1792, *La Carmagnole*⁸⁷ et *Cadet Roussel*⁸⁸, font vraisemblablement allusion à la bataille de Wattignies, menée au nord contre les Autrichiens entre le 15 et le 17 octobre 1793, et marquant le début du redressement militaire français après les échecs du printemps et de l'été de la même année⁸⁹. Cette image ultime et ouverte d'une patrie en voie de guérison conforte à coup sûr l'optimisme fictionnel pour le communiquer à la réalité. Célébrant la victoire et le mariage, perçu comme une récompense et non comme le moyen d'éviter le combat⁹⁰, d'Alerte, la scène 10 cristallise ainsi simultanément l'amour et la guerre que symbolise l'image du sans-culotte.

Défenseur de la terreur économique et politique, la pièce soutient ainsi explicitement la stratégie montagnarde et sans-culotte. En ce sens, suivant l'état de guerre général décrété depuis le 10 octobre 1793, elle exhorte à la « levée en masse », rappelant, contrairement à l'inégalité familiale, d'ordre sexuel, l'égalité de tous devant « la Patrie en danger » : « tous les français » sont « soldats »⁹¹. La famille entière, responsabilisée, doit contribuer au combat ; la pièce reflète pleinement à ce titre l'appel de B. Barère datant d'août 1793, définissant les missions de chacun par tranche d'âge et par sexe : « Dès ce moment, jusqu'à celui où les ennemis auront été chassés du territoire de la République, tous les Français sont en *réquisition permanente* pour le service des armées. Les jeunes gens iront au combat ; les hommes mariés forgeront les armes et transporteront les subsistances ; les femmes feront des tentes, des habits et serviront dans les hôpitaux, les enfants mettront le vieux linge en charpie, les vieillards se feront porter sur les places publiques pour exciter le courage des guerriers, prêcher la haine des rois et l'unité de la République. »⁹².

⁸⁵ Ces actions sont réparties sans logique dans les différentes scènes : quatre sont dans la scène 7, deux dans la 8, deux encore dans la 9, et une dans la 10. L'action menée par Père Socle tout au long de la pièce, symbolisée par le livre, complète finalement la liste.

⁸⁶ G. et G. MATY, *op. cit.*, p. 257 - La réutilisation d'airs spécifiques pour des chants contemporains, comme *La Carmagnole*, est manifestement courante pendant la Révolution.

⁸⁷ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 17 - Le couplet reprend le refrain de la célèbre chanson datant de septembre 1792, contre la famille royale.

⁸⁸ « Cadet Roussel », écrit par Gaspard de Chenu en 1792 (air de J. de Nivelles), devient avec la guerre le chant de l'armée du nord.

⁸⁹ J. TULARD, J.-F. FAYARD, A. FIERRO, *op. cit.*, p. 1145

⁹⁰ F. LEBRUN, *op. cit.*, p. 70 - En 1793-1794, la « ruée au mariage » s'explique en partie par la tentative de jeunes villageois d'échapper ainsi à l'enrôlement.

⁹¹ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 19

⁹² B. BARERE, cité in A. SOBOUL, *Précis d'histoire de la Révolution française*, Editions Sociales, 1975, p. 271-272

Flatterie sans-culotte

Aucun renseignement extra-fictionnel ne semble pouvoir déterminer le public, apparemment hétérogène⁹³, du Théâtre du Vaudeville où la pièce fut jouée. À considérer la note introductive des auteurs, la pièce s'adresse aux « bons patriotes »⁹⁴. Cette idée est confirmée et précisée par l'indiscutable caractéristique sans-culotte du texte, en tant qu'il promeut explicitement les grandes mesures de Salut Public imposées par la pression parisienne et que sa forme générale correspond tout à fait à la mentalité populaire de l'époque. Cela établi, l'intérêt est dans la relation que *L'heureuse Décade* engage ou cherche à mener avec ses destinataires, apparemment pluriels vu la diversité des personnages. Outre l'énigme d'une comédie villageoise s'adressant à des parisiens dont sont peintes les préoccupations, d'ordre surtout citadin – taxation des denrées et approvisionnement⁹⁵, la question posée par la pièce est celle du sens d'une peinture patriotique idéale présentée à des citoyens « modèles »⁹⁶. L'effet peut paraître nul, sauf à considérer la flatterie, fruit de la distraction, comme but utile : la fierté suscitant la satisfaction et l'envenimement, le théâtre permet peut-être ainsi de « maintenir l'esprit public »⁹⁷. De la sorte, en tenant compte de la suspicion de fausse soumission pesant sur des auteurs affichant paradoxalement une pensée communiste précoce – la propriété privée est rejetée dans la fiction au profit du partage égalitaire du sol et de l'idée du cultivateur dépositaire⁹⁸ –, les remarques flatteuses encadrant la pièce, en reprenant le rôle de « garant du sens de l'œuvre » joué par la préface sous la Révolution⁹⁹, peuvent être des indices de précaution, que viennent corroborer la clarté, la minceur et la transparence exacerbées de la pièce dans son entier. Suivant cette possible crainte de l'ambiguïté, autrement dit d'une absence de maîtrise de la réception¹⁰⁰, le choix du cadre champêtre peut être interprété, à défaut de se légitimer comme représentation pastorale du monde, comme une dérivation, évitant la représentation directe d'un peuple-public, dont l'interprétation négative de la pièce peut s'avérer risquée pour ses auteurs.

⁹³ P. D'ESTREE, *op. cit.*, p. 171

⁹⁴ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 19

⁹⁵ J. TULARD, J.-F. FAYARD, A. FIERRO, *op. cit.*, p. 1087 – La correspondance de la pièce au culte domestique de S. Maréchal, tient à la considération du cadre champêtre comme idéal pour fêter l'union de la nature et la république. Représentée à Paris, la pièce semble davantage s'adresser aux campagnes qui manifestaient selon les trois historiens (p. 67-68) beaucoup de réticences à la guerre, aux réquisitions et au maximum.

⁹⁶ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 1 (« Chacun de vous, pour ce tableau, Au peintre a servi de modèle. »)

⁹⁷ *idem*, p. 20

⁹⁸ *ibid.*, p. 13

⁹⁹ S. MOUSSA, « L'image du public dans les préfaces du théâtre révolutionnaire », in *Cahiers d'Histoire des littératures romanes*, n° XI, 1987, p. 52

¹⁰⁰ *idem*, p. 54 ; P. FRANTZ, « Naissance d'un public », in *Revue Europe*, n° 703-704, 1987, p. 28 – L'auteur relève le risque de l'époque que le « sens vécu » l'emporte sur celui « voulu », à cause de la malignité du public.

Invitation lancée à la vie quotidienne à imiter la fiction, tant du point de vue de sa parole que de son action¹⁰¹, autrement dit à mener une histoire commune, fruit d'un comportement unitaire¹⁰², *L'heureuse Décade* promeut le pouvoir central de l'an 2¹⁰³ en menant deux campagnes d'actualité complémentaires, de déchristianisation et d'enrôlement général. L'adéquation de ces mesures, d'un côté civile et durable, de l'autre militaire et passagère, aux valeurs républicaines – les personnages ne trahissent aucunement leurs qualités par leurs actions décadaires –, produit en ce sens leur accréditation. Le résultat politique de cette pièce, à la fois de mœurs et de guerre, repose alors surtout sur l'emploi et le développement des atouts de la « comédie en vaudevilles ». Accommodant le sujet au genre, plutôt que le contraire, les auteurs ont en effet préservé son climat positif, contournant la mise en scène de la guerre tout en l'abordant, faisant du rire non pas un moyen de faire oublier mais un outil pour justement aborder le réel. Ils ont, en ce sens, profité des thèmes amoureux et anecdotique comme tremplin pour sensibiliser au politique, et ont également utilisé la capacité d'adaptation et d'expansion rapide, l'impact immédiat reconnu des chants sur les esprits¹⁰⁴, pour accroître l'effet didactique du théâtre¹⁰⁵. Par là même, le recours à une forme courte, composée de mélodies non originales, répond, outre à des problèmes financiers, surtout à une urgence de composition¹⁰⁶ à laquelle est contrainte la production de circonstance. Avec *L'heureuse Décade*, l'avis de P.-Y. Barré selon lequel « le genre du vaudeville peut servir autant que tout autre à propager les principes républicains, et à maintenir l'esprit public »¹⁰⁷, se confirme ainsi tout à fait¹⁰⁸.

¹⁰¹ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 18 (Père Socle : « Amis, à jamais, Par de pareils traits Remplissons chaque décade. »)

¹⁰² *idem*, p. 3, 14

¹⁰³ A. SOBOUL, *op. cit.*, p. 262

¹⁰⁴ M. DELON, P.-E. LEVAYER éd., *op. cit.*, p. 8, 24

¹⁰⁵ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 20 ; H. GIDEL, *op. cit.*, p. 23 - «Le succès de la comédie à vaudevilles est d'autant plus assuré que dans la Révolution les couplets, chantés sur des airs connus, se prêtent particulièrement bien à la satire politique et au didactisme. »

¹⁰⁶ H. GIDEL, *op. cit.*, p. 15

¹⁰⁷ P. BARRE, F. LEGER, R. ROSIERES, *op. cit.*, p. 20

¹⁰⁸ Dans l'ouvrage édité par M. DELON et P.-E. LEVAYER (p. 31), le premier couplet d'une chanson patriotique de P. de Piis, collaborateur de P. Barré et auteur de pièces en vaudevilles, intitulée *Les vœux du Vaudeville républicain*, composée sur l'air de *La Marseillaise* et datant de l'an II, illustre de façon intéressante la pièce :

« Or écoutez le Vaudeville,
Il va parler avec candeur :
On m'avait peint comme inutile ;
Inutile, moi ! Quelle erreur ! (bis)
Quand j'ai du sceau du ridicule
Marqué les vices protégés,
Et quand, de tous les préjugés,
Grâce à moi, la haine circule ;
Français Républicains,
Mes chants seraient-ils vains ?
Non, non, non, non,
La liberté s'accroît par mes refrains. »

LA REUNION DU 10 AOUT, OU L'INAUGURATION DE LA REPUBLIQUE FRANCAISE, G. BOUQUIER ET P.-L. MOLINE¹

Répertorié avec une autre pièce de P.-L. Moline sous ce genre inédit, issu de la Révolution², *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française* est un « sans-culotide dramatique ». En tant que tel, il opère un triple renvoi : aux « sans-culottides », homonyme désignant les cinq jours complémentaires du calendrier républicain terminant l'année et consacrés à la célébration de diverses valeurs patriotiques³, au sans-culotte, dont le titre mentionne d'ailleurs l'avènement victorieux, et à la scène. Autrement dit, cette courte pièce effectue le croisement de trois sphères distinctes : la fête, la politique, le théâtre. L'intérêt est de savoir comment, et à quelle fin.

Une copie de la fête

La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française est la reproduction miniaturisée d'un événement particulier de la réalité. Explicitement indiqué par le titre qui en donne le nom puis le principe fondamental, ce dernier correspond à la « fête solennelle »⁴ du 10 août 1793. Loin de calquer la journée ayant provoqué la chute de la royauté, tels que Saulnier et Darrieux le font en l'an 2 avec l'opéra *La Journée du 10 août*⁵, G. Bouquier et P.-L. Moline imitent donc un spectacle (politique). Pour cela, outre certainement leurs propres témoignages, et à défaut de dessins ou plans précis, ils s'appuient manifestement sur le rapport de L. David précédant la fête, présenté le 11 juillet 1793, mais surtout sur le procès-verbal de la Convention nationale, datant du 13 septembre 1793⁶, partageant avec la pièce de

¹ L'analyse s'appuie sur une copie en français moderne, présentée en annexe, de l'édition de l'an 2 de la pièce, imprimée par le *Journal des Hommes Libres*, chez R. Vatar et associé, à Paris.

² *Le Tombeau des imposteurs et l'Inauguration du Temple de la Vérité*, « sanculotide dramatique » des citoyens Léonard, Bourdon, Moline et Valcour, an 2

³ J. TULARD, J.-F. FAYARD, A. FIERRO, *Histoire et dictionnaire de la Révolution française*, Robert Laffont, 1987, p. 1088 – « Sans-culotide » imprimé avec un seul « t » peut être interprété comme une faute de frappe, mais aussi comme une volonté des auteurs de distinguer la pièce de l'emploi consacré du terme, avec deux « t », dont il ne reprend que le principe festif.

⁴ G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 10

⁵ H. WELSCHINGER, *Le théâtre de la Révolution*, Charavay Frères, 1880, p. 491

⁶ L. DAVID, *Rapport et décret sur la fête de la Réunion républicaine du 10 août, présentés au nom du CIP*, Imprimerie nationale, s. d. ; M. J. HERAULT DE SEHELLES (et six secrétaires de la Convention nationale), *Procès*

très nombreuses analogies. Reflétant l'ensemble de ses traits, cette dernière en récupère en effet systématiquement les idées dominantes successivement véhiculées, jusqu'à reproduire strictement certains termes descriptifs, voire plusieurs fragments des discours rapportés. De la sorte, les airs composés par Porta et Bernado⁷ ne correspondent logiquement pas, puisqu'elle fut écrite par Gossec, à la musique jouée officiellement le 10 août 1793⁸ ; toutefois, les paroles chantées sur scène épousant, sans également les copier, le sens véhiculé par celles du poète Varon, l'accompagnement musical de la pièce, malgré un défaut important d'information à ce propos⁹, préserve vraisemblablement l'ambiance festive originelle.

Ainsi, suivant les indications documentaires théoriques, le texte rassemble à Paris, de l'ouverture, à l'aube (acte I), de la fête nationale à sa clôture, son apothéose finale (acte V)¹⁰, l'ensemble des participants de la vraie cérémonie où, aux intervenants politiques que sont le président et les députés de la Convention nationale – auxquels appartient l'ordonnateur de la fête –, les envoyés des Assemblées primaires – préférence étant donnée symboliquement aux plus âgés¹¹ –, les membres des Autorités constituées de Paris, succède le Peuple, figurant collectif composé d'élèves de l'Institution des aveugles, de nourrissons de la Maison des enfants trouvés accompagnés de leurs nourrices, d'artisans, d'un couple d'agriculteurs et de leurs deux fils, des héroïnes des 5 et 6 octobre 1789, et finalement de divers autres citoyens et citoyennes, villageois et villageoises¹².

En plus des personnages, les décors de la pièce sont issus de la fête : ils sont en effet la fidèle transcription de ses cinq arrêts successifs. Ainsi, les didascalies de chaque début d'acte reprennent trait pour trait la description des lieux cérémoniels établie par L. David ou Hérault de Séchelles. L'acte I correspond à la station de départ – la place de la Bastille – : édiflée au milieu d' « inscriptions gravées sur les débris » – dans l'ordre : « Il y a 44 ans que je meurs. », « Le corrupteur de ma femme m'a plongé dans ces cachots », « Je ne dors plus. », « Mes enfants ! O mes enfants ! »¹³ –, la Fontaine de la Régénération est la « colossale Nature », de type égyptien, qui, « de ses mamelles qu'elle press(e) de ses mains » fait

verbal des monuments, de la marche et des discours de la fête consacrée à l'inauguration de la Constitution de la République française, le 10 août 1793, Imprimerie nationale, s. d.

⁷ H. WELSCHINGER, *op. cit.*, p. 491

⁸ partitions reproduites in C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, Imprimerie nationale, 1899

⁹ Des musiques et chants de la fête, il ne reste apparemment que les quatre hymnes reproduits par C. PIERRE.

¹⁰ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 2 ; L. DAVID, *op. cit.*, p. 9 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 1, 2 – Le terme de la cérémonie officielle correspond à l'ouverture du banquet frugal.

¹¹ L. DAVID, *op. cit.*, p. 2 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 1 – Le report des phrases des rapports est effectué afin de bien mettre en évidence leur exacte analogie avec la pièce.

¹² M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 2, 8-9, 12 ; L. DAVID, *op. cit.*, p. 3-4 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 1 - La liste des personnages de l'édition de l'an 2 est incomplète : certains personnages muets – les Nourrices, les Enfants trouvés (p. 8), les Artisans (p. 8), les deux Garçons (p. 9) - ou chantant – la troupe de Villageois et Villageoises (p. 9), le chœur des héroïnes (p. 7) - y sont en effet omis.

¹³ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 2, 3 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 3-4

« s'épanch(er) dans un vaste bassin deux sources d'une eau pure et abondante (...) »¹⁴. L'acte II reflète la deuxième station, située carrefour Poissonnière¹⁵ : l'Arc de Triomphe, près duquel les « héroïnes des 5 et 6 octobre (sont) assises sur les affûts des canons », porte l'affiche « Comme une vile proie, elles ont chassé le tyran devant elles. »¹⁶. L'acte III représente la station suivante – place de la Révolution - : un « immense bûcher », portant les attributs de la royauté, est élevé près de la « statue de la Liberté », dessinée par Lemot¹⁷, environnée de « jeunes arbres » « pliant sous les attributs offerts par le Peuple » (rubans tricolores, bonnets rouges, etc.)¹⁸. L'acte IV imite la quatrième station – place des Invalides - : « sur la cime d'un rocher », « une statue colossale représentant le Peuple français », tient « d'une main forte » « le faisceau des départements », tandis que de l'autre elle « écrase le monstre du Fédéralisme »¹⁹. Finalement, l'acte V figure la cinquième station – le Champ de Mars -. La pièce concentre alors en un seul emplacement ce qui, le 10 août 1793, s'effectuait à plusieurs mètres de distance : d'abord, « A deux termes placés vis-à-vis l'un de l'autre, comme les deux colonnes de l'ouverture d'un portique, (est) suspendu un ruban tricolore, et au ruban un niveau, allégorie sensible de cette égalité sociale (...) » ; puis, à une autre « portion » du Champ, sont édifiés l'autel de la Patrie et le « vestibule du Temple funèbre », sur lequel est posée la « grande urne », « dépositaire des cendres »²⁰.

Mais la reproduction ne s'arrête pas là : la pièce copie également le déroulement rituel général du 10 août 1793. Suivant la symétrie des mouvements et propos scéniques aux paroles et gestes de la fête, les mêmes micro-événements sont véhiculés d'une station à l'acte correspondant. Ainsi, la scène 3 de l'acte I reprend tout d'abord le « bruit du canon » et les chants d'ouverture²¹, l'arrivée et le rassemblement des participants, un « bouquet d'épis de blé » dans chaque main²², ainsi que la disposition particulière des commissaires des envoyés des assemblées primaires, faisant une « chaîne autour de la Convention nationale »²³. Puis, adviennent, pour commencer, les louanges au Soleil²⁴ et l'« espèce d'hymne, seule prière (depuis longtemps) adressée à la Nature », « souveraine des nations », dont le Peuple, « rentr(é) dans la simplicité de (s)es lois » est dit désormais « digne »²⁵.

¹⁴ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 3 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 2

¹⁵ C. FRIDE, « L'organisation spatiale de trois fêtes nationales révolutionnaires : l'espace et le temps gouvernés », in *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, n° 162, avril-juin 1989, p. 112

¹⁶ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 12 - Cette inscription est l'une des quatre écrites respectivement sur les côtés du monument. / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 6

¹⁷ C. FRIDE, *op. cit.*, p. 112

¹⁸ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 14, 13 ; L. DAVID, *op. cit.*, p. 6 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 11

¹⁹ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 16-17 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 14

²⁰ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 18, 20 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 17 – Présent à la fête, le « temple funèbre », non mentionné dans la pièce, y est vraisemblablement remplacé par le « piédestal ».

²¹ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 3 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 4

²² M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 7 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 4

²³ L. DAVID, *op. cit.*, p. 2 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 5

²⁴ L. DAVID, *op. cit.*, p. 2 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 5

²⁵ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 4 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 5

Ensuite, se produisent les « libations autour de la statue », moment muet au cours duquel une coupe remplie par le Président passe de lèvres en lèvres, les salves d'artillerie résonnant à chaque gorgée pour annoncer la « consommation de l'acte de fraternité »²⁶. Enfin, avec le signal donné par le Président du « baiser fraternel »²⁷, deux des courtes interventions des envoyés, prononcées à la fête, sont reprises par la pièce : « Je touche aux bords de mon tombeau ; mais en pressant cette coupe de mes lèvres, je crois renaître avec le genre humain qui se régénère. » et « Que de jours ont passé sur ma tête ! O Nature ! Je te remercie de n'avoir pas terminé ma vie avant celui-ci. »²⁸. Achevant cette cérémonie, le cortège, exprimant grâce à L. David le « plus beau caractère » de la fraternité, quitte la place, donnant le sentiment de l' « égalité sacrée », « première loi de la nature et première loi de la République »²⁹.

La scène 2 de l'acte II, quant à elle, répète l'hommage rendu par le président aux femmes victorieuses des 5 et 6 octobre : à l'étonnement du spectacle des guerrières et à la célébration de la Liberté, succède ainsi le couronnement des Héroïnes et l' « accolade fraternelle »³⁰. Puis, respectant l'ordre du cortège prévu par L. David³¹, les trois scènes suivantes présentent le Peuple figurant tel qu'il défilait le jour de la fête : la scène 3, composée de leur « chant joyeux », montre les aveugles « traînés sur un plateau roulant »³² ; les nourrissons « portés dans de blanches barcelonnettes »³³ par leurs nourrices, accompagnés des artisans, passent à la scène suivante, renvoyant aux idées de République-mère et de nation-famille³⁴ ; la scène 5 correspond au passage d'une « charrue devenue un « char de triomphe » »³⁵, suivie de l'indication : « Voilà le service que le Peuple infatigable rend à la société humaine. »³⁶. C'est ainsi que, tout en situant hors scène le parcours de la fête, la pièce intègre partiellement le cortège.

A son tour, la scène 1 de l'acte III imite le discours du président, debout « entre la statue (de la Liberté) et le bûcher »³⁷, appelant à la mort définitive des « signes honteux (de la) servitude (...) » - « Que la flamme les dévore. »³⁸, et à l'adoption par le « Peuple d'égaux, d'amis et de frères », « hommes libres », des « décorations nouvelles », constituées des

²⁶ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 4 ; L. DAVID, *op. cit.*, p. 3 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 6

²⁷ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 5 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 6

²⁸ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 6 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 6

²⁹ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 8 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 6

³⁰ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 12-13 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 7-8

³¹ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 8 ; L. DAVID, *op. cit.*, p. 4

³² L. DAVID, *op. cit.*, p. 4 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 8

³³ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 8 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 8-9

³⁴ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 8 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 9

³⁵ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 9

³⁶ L. DAVID, *op. cit.*, p. 4 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 9

³⁷ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 14 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 11-12

³⁸ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 14 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 11

« attributs de (leurs) travaux, de (leurs) talents et de (leurs) vertus »³⁹. Puis elle reprend l'embrasement du bûcher ; c'est alors qu'au moment où « (...) trône, couronne, sceptre, feuille de lis, manteau ducal, écussons, armoiries, toutes ces livrées odieuses du despotisme, (disparaissent) au bruit pétillant des flammes (...) », « (...) trois mille oiseaux de toutes les espèces (...) (s'élançant) avec les étincelles (...) dans le vaste et libre espace des airs »⁴⁰. G. Bouquier et P.-L. Moline pérennisent là l'anecdote merveilleuse rapportée en note de bas de page par le procès-verbal, stipulant qu'à l'instant du feu, fait inattendu, « deux colombes se sont réfugiées dans les plis de la statue et depuis y ont fixé leur domicile »⁴¹.

Après que la pièce ait intégré, à la scène 2 de l'acte III, le départ de la place de la Révolution, animé par l'ornement des arbres d' « offrandes » patriotiques et l' « hymne à la Liberté »⁴², elle reflète, à la scène 1 de l'acte IV, l'interprétation par le président du spectacle offert aux Invalides⁴³. Enfin, le dernier acte reprend successivement de l'arrêt au Champ de Mars le « rangement du Peuple » autour de l'autel, la proclamation de la République par le président, le « dépôt de l'acte constitutionnel et du recensement des votes du peuple français dans l'arche placée sur l'autel », la réunion « en un seul faisceau » des piques des envoyés, tout cela célébré tour à tour par les salves d'artillerie⁴⁴. Ensuite, il récupère, avec les commentaires du président - « Jamais un vœu plus unanime n'a organisé une République plus grande et plus populaire. » -, le serment du Peuple « de défendre la Constitution jusqu'à la mort ; la République est éternelle. »⁴⁵. Enfin, la pièce et la fête se closent pareillement par une apothéose nécrologique, l'hommage rendu aux soldats morts pour la patrie, annoncé par le président, des lauriers à la main : « Terminons cette auguste journée par l'adieu solennel (...) à nos frères (...) je dépose sur vos restes protecteurs la couronne de lauriers que la patrie et la Convention m'ont chargé de vous présenter. »⁴⁶. Dans les deux cas, la célébration s'achève par le rejet des larmes outrageantes, la promesse commune d'achever l' « ouvrage » commencé par les défunts, et un hymne entonné sur l'air de La Marseillaise⁴⁷.

³⁹ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 15 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 11-12

⁴⁰ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 15, 16 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 12

⁴¹ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 16 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 12

⁴² M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 13-14 ; C. PIERRE, *op. cit.*, p. 61 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 12

⁴³ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 18-19 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 14-15

⁴⁴ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 19, 20 ; L. DAVID, *op. cit.*, p. 8 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 17, 18

⁴⁵ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 19 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 18

⁴⁶ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 21 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 18

⁴⁷ C. PIERRE, *op. cit.*, p. 64 ; J. TIERSOT, *Les fêtes et les chants de la Révolution française*, Hachette, 1908, p. 97

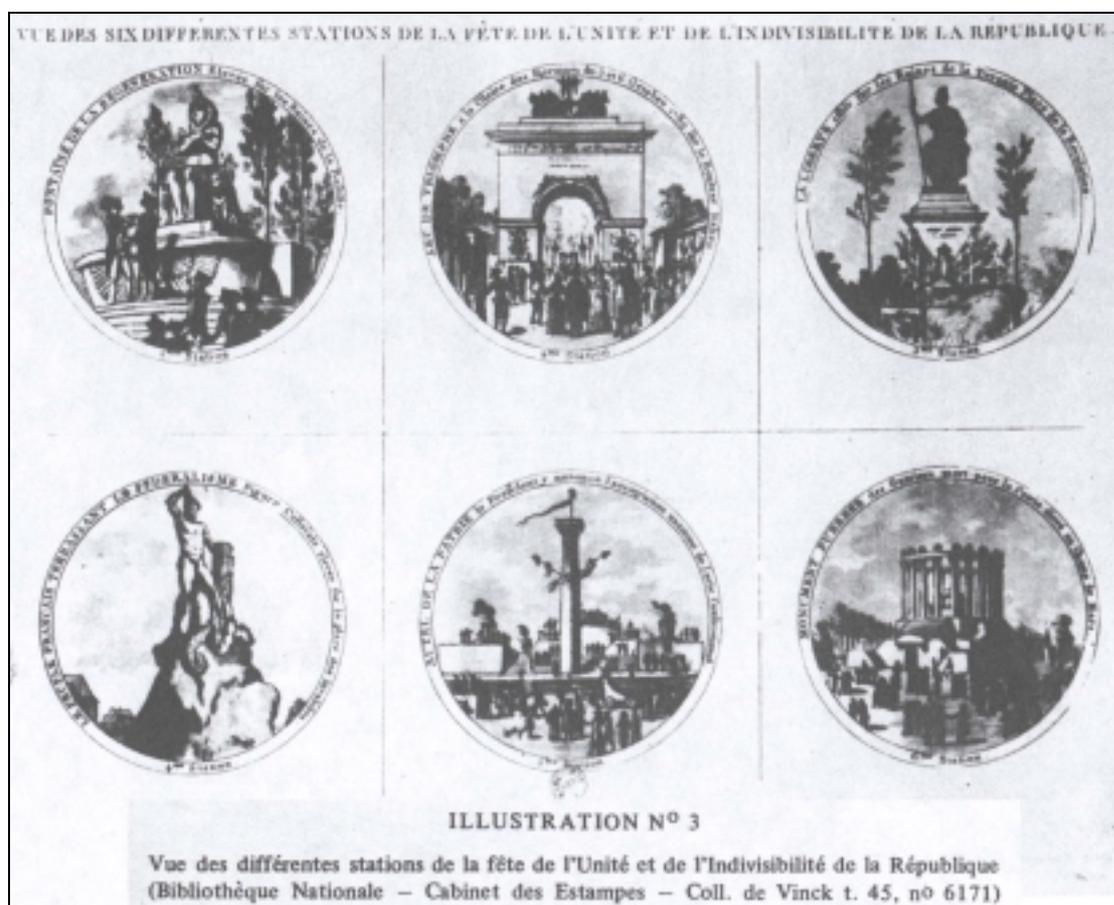


Illustration récupérée dans l'article de C. FRIDE, *op. cit.*.

Un spectacle hétéroclite

La mise en parallèle ci-dessus faisant la preuve de leur analogie, *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française* arbore logiquement les caractéristiques de la fête qu'elle copie. Toutefois, le relevé dramaturgique nécessite la prise en compte du changement de point de vue qu'implique forcément la transposition scénique. Exemple forcé, par la nature de l'évènement imité, de « théâtre dans le théâtre », la pièce, coupée des règles classiques, et malgré son aspect réduit – passage du plein air au lieu clos, des milliers à la centaine de spectateurs -, est en ce sens un « spectacle »⁴⁸ composite, qui, rompant avec la forme dramatique par son fondement commémoratif, effectue le croisement des modes lyrique, discursif et symbolique.

Perçu globalement, *La Réunion du 10 août ou l'Inauguration de la République française* est inhérent à l'opéra⁴⁹. Outre les indices extra-fictionnels – le texte, entre autres joué à l'Académie de la Musique, est co-écrit par P.-L. Moline, auteur de plusieurs livrets pour Gluck⁵⁰ -, le mélange des genres, esquissant l'idée d' « art total » tel que l'envisage Wagner au 19^e siècle, constitue une caractéristique lyrique importante⁵¹. Certes, composée de « spectacles divers »⁵², la pièce, à la différence de l'opéra – même si ses dialogues peuvent être non chantés⁵³ -, et ce parce qu'elle mêle indifféremment les genres commémoratifs visuels et sonores⁵⁴, populaires ou plus soutenus, est pour une part importante parlée. Mais, hormis les nombreuses « déclamations », elle combine essentiellement le chant, la musique et la danse. Comme dans l'opéra-ballet, les symphonie (acte II, scène 4) et marches (acte I, scène 2) alternent ainsi avec les airs (acte III, scène 1) et ensembles – duos (acte I, scène 2) ou chœurs (acte II, scène 3) -, la plupart octosyllabiques⁵⁵, mais aussi les ronde (acte II, scène 5) et ballets (acte IV, scène 1). Mais l'aspect hétéroclite de la pièce ne se limite pas à ce rapport au système spectaculaire de la musique.

La structure dramatique obéit faussement aux principes canoniques : le nombre d'actes est essentiellement motivé par celui extra-théâtral des haltes. De fait, l'unité spatiale est

⁴⁸ G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 20

⁴⁹ P. D'ESTREE, *Le théâtre sous la Terreur*, Emile-Paul Frères, 1913, p. 269 - La pièce, résurrection « en quelque sorte » de la « cantate », est selon l'auteur « une sorte d'opéra politique ». ; M. CARLSON, *Le théâtre de la Révolution française*, Gallimard, 1970, p. 224 – La pièce est « en forme d'opéra ».

⁵⁰ P. D'ESTREE, *op. cit.*, p. 272, 268

⁵¹ H. ROSENTHAL et J. WARRACK, *Guide de l'opéra*, Fayard, 1986, p. 596 (définition de l'opéra)

⁵² G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p.8

⁵³ H. ROSENTHAL et J. WARRACK, *Guide de l'opéra*, Fayard, 1974, p. 271 (définition de l'opéra)

⁵⁴ L. DAVID, *op. cit.*, p. 6 – La pièce reprend le renouvellement prévu par L. David des éléments festifs - harangues, chants, salves d'artillerie, etc. - à chacun des cinq arrêts.

⁵⁵ G. TROMP, « Le texte d'opéra », in P. BRUNEL et S. WOLFF dir., *L'opéra*, Bordas, 1980, p. 89

inexistante : apparemment montés avec luxe⁵⁶, cinq lieux de plein air, exactement des places parisiennes, d'une grandeur réaliste, sont en effet successivement représentés. Plus relative, l'unité de temps est elle aussi compromise : même si une matinée s'écoule entre le premier et le dernier acte, la marche à travers les boulevards, joignant les stations et renvoyant au hors-scène, correspond aux longues ellipses entre les parties. Dès lors, chaque acte se présente comme un « tableau »⁵⁷ indépendant, toutefois relié aux autres par le conducteur festif historique. D'un nombre et d'une longueur variables, essentiellement déterminés par les entrées et sorties des personnages, chaque groupe de scènes consacre un événement français significatif : la prise de la Bastille le 14 juillet 1789 (acte I), le retour forcé de Louis 16 à Paris le 5-6 octobre 1789 (acte II), l'exécution du roi le 21 janvier 1793, faisant suite à sa chute le 10 août 1792⁵⁸ (acte III), et l'élimination des Girondins les 31 mai – 2 juin 1793 (acte IV). L'enchaînement chronologique des « plus beaux actes de la Révolution »⁵⁹ constitue ainsi une traversée légendaire⁶⁰, allant du jour insurrectionnel inaugural à la fondation d'un nouvel ordre politique, ratifié par la promulgation de la Constitution de l'an 1, un « résumé symbolique »⁶¹ remémorant, exposant brièvement la Révolution⁶². Cette « sorte de fresque »⁶³ étant conduite par les vainqueurs, la pièce met ainsi en scène le Peuple au complet, reflétant, plus nettement que le procès verbal, la volonté de L. David de l'« offrir en spectacle »⁶⁴. Deux grandes entités constituant un échantillon de la Nation française sont repérables dans la liste⁶⁵ : d'un côté, la représentation politique élue, répartie en plusieurs autorités, de l'autre, la collectivité populaire, elle-même divisée en groupes exemplaires. Suivant la focalisation sur la sphère publique, les personnages, environ cent⁶⁶ non individualisés, sont ainsi exclusivement déterminés par leur fonction professionnelle – laboureur, artisan -, politique – député, citoyen - ou / et sociale – jeune ou vieillard, homme ou femme, orphelin, parent -⁶⁷.

⁵⁶ H. WELSCHINGER, *op. cit.*, p. 492

⁵⁷ M. OZOUF, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Gallimard, 1976, p. 205 ; C. FRIDE, *op. cit.*, p. 134 – L'auteur décrit la fête comme une « succession de tableaux ».

⁵⁸ M. OZOUF, *op. cit.*, p. 186 – « (...) le 10 août, dans la mémoire révolutionnaire, ne fait qu'un avec le 21 janvier. »

⁵⁹ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 11

⁶⁰ C. FRIDE, *op. cit.*, p. 107 – La fête a, selon l'auteur, la visée de retracer le chemin parcouru pendant trois ans. / M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 3 – La fête est décrite comme l'« histoire des forfaits du despotisme ».

⁶¹ P. D'ESTREE, *op. cit.*, p. 269

⁶² M. OZOUF, *op. cit.*, p. 184 (Michelet : « une histoire en 5 actes de la R »)

⁶³ M. CARLSON, *op. cit.*, p. 224

⁶⁴ L. DAVID, *op. cit.*, p. 2 (« Peuple Français, c'est toi que je vais offrir en spectacle aux yeux de l'Eternel. »)

⁶⁵ G. BOQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 1

⁶⁶ Du fait du caractère incomplet de la liste, le décompte précis des personnages est difficile, mais, assurément, vue l'importance des groupes réels auxquels la pièce réfère - 86 commissaires des départements, 749 députés de la Convention -, une foule de personnages occupe assurément la scène.

⁶⁷ M. OZOUF, *op. cit.*, p. 62, 65 – L'unanimité nationale, confondant toutes les conditions, tous les sexes et âges, particularise la fête.

De la sorte, l'unité d'intérêt se distingue de l'action dramatique, au sens aristotélicien du terme : aucune intrigue, aucun conflit ne motive en effet la pièce, consistant non pas en la reproduction concrète des événements passés⁶⁸ mais en leur rappel oral. La lutte n'étant pas représentée, seuls les personnages républicains héroïques, survivants et héritiers de l'histoire, sont sur scène : la présence des ennemis, physiquement absents, transparait seulement dans les mots prononcés et les images symboliques - attributs royaux, allégorisation du fédéralisme -. Si la pièce est moins le récit historique détaillé et complet de quelque grande action que sa simple « évocation »⁶⁹, c'est que, comme l'explique M. Ozouf pour la fête, le but de l' « abrégé », lacunaire, est non pas l' « intelligibilité » de l'évolution historique⁷⁰ mais plutôt le soulignement du fondement régénérateur bénéfique de la Révolution⁷¹. En ce sens, défiant le principe évolutif de la forme dramatique, la pièce est entièrement sous le signe de la redondance, de la répétition signifiante incessante. La tautologie provenant surtout de son aspect rituel, elle est en effet formellement déjà l'addition de cinq déroulements cérémoniels ressemblants : à chaque escale, au discours inaugural du Président repris en partie par les chants, succèdent systématiquement les instants muets - couronnement, offrandes, recueillement -, puis l'apothéose finale, correspondant à un ballet ou à un « chœur général » chanté « avec transport »⁷². En plus, constituant la réitération solennelle et nuancée des termes de la devise et également des autres notions se rapportant à la République française - la nature, les droits de l'homme, la patrie, la souveraineté populaire, etc. -, les divers modes d'expression, visuels et auditifs, brassés et empilés dans le texte, suivent un trajet significatif univoque.

L'élément visuel est ainsi un premier agent de glorification. Outre les ballets, symphonies, marches et salves d'artillerie, la décoration grandiose⁷³ et symbolique des lieux, inspirée par un « idéal-type de décor antique »⁷⁴ - piédestaux et statues majestueuses, monuments élevés (autels, temple), accessoires (urne, corbeille de palmes et lauriers) -, illustre l'idée d'une nation nouvelle, jumelle de la Grèce et de la Rome du règne originel des lois, contrastant avec l'arbitraire féodal⁷⁵. Ainsi, le passage de l' « obscurité » à la « lumière », du faux synonyme de malheur, de l' « esclavage », au vrai, au bonheur, à la « liberté »⁷⁶, est matérialisé par les

⁶⁸ Faisant ici exception, l'acte V consiste en la (re)production d'un acte révolutionnaire : au jour de la commémoration du 10 août 1792, correspond la promulgation de la Constitution de l'an 1 par la Convention.

⁶⁹ M. OZOUF, *op. cit.*, p. 186

⁷⁰ *idem*, p. 185, 187 – Comme le remarque l'auteur, aucune précision n'est donnée sur le 14 juillet 1789, rien n'est dit non plus sur le 31 mai.

⁷¹ Selon M. OZOUF (*ibid.*, p. 187), la Révolution dans la fête se multipliant et non se transformant, les cinq épisodes constituent le redoublement de l'événement fondateur.

⁷² G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 10, 14, 20

⁷³ C. FRIDE, *op. cit.*, p. 122, 123 - L'auteur caractérise la fête du 10 août 1793 par cette même idée de grandiose manifestation aux décors immenses, aux grands déplacements.

⁷⁴ M. OZOUF, *op. cit.*, p. 330

⁷⁵ G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 4 – Comme le rappelle M. OZOUF (*op. cit.*, p. 332), Solon et Lycurgue sont des figures mythiques du législateur.

⁷⁶ G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 3, 4, 10

décors narratifs : la statue de la Nature élevée sur les ruines de la Bastille, celle de la Liberté édiflée à la place de la figure de Louis 15⁷⁷, sur l'emplacement de l'exécution de Louis Capet (acte III), et l'apparition des oiseaux suite à la disparition des attributs royaux⁷⁸, sont l'image allégorique type de cette dualité transitionnelle, de l'ascension du peuple et de la chute concomitante de la tyrannie. Les nombreuses pantomimes de la pièce contribuent elles aussi à la diffusion de la positivité de la République : tels sont le cas des actes muets rituels – couronnement et accolade (acte II, scène 2), libation (acte III, scène 2), ordonnance du cortège (acte I, scène 3), défilé (acte IV, scène 1) –, et des tableaux narratifs explicités parfois par des inscriptions – l'image des aveugles traînés sur un plateau roulant figure l'égalité (acte II, scène 3), celle des nourrices poussant de blanches barcelonnettes la mère patrie (acte II, scène 4), celle du couple de vieux laboureurs transportés dans une charrue par leur deux enfants la bonté du peuple (acte II, scène 5) –.

Mais le statisme dramatique louangeur est surtout dû au ressassement verbal. Le mot prégnant⁷⁹ – présent dans les discours mais aussi les chants, les hymnes, les pancartes et bannières –, a pour effet essentiel de doubler l'image et la musique⁸⁰. En les étoffant, le langage, à la fois descriptif, illustratif⁸¹ et expressif, endosse ainsi un aspect « ornemental »⁸² complémentaire. Le vocabulaire du divin, de l'adoration, mêlé aux marques d'intensité émotionnelle – exclamations, interjections⁸³ –, et à des procédés poétiques – métaphores – ou de renforcement – anaphores⁸⁴, pléonasmes⁸⁵, itération insistante des mots-clés –, conduit à l'élaboration d'un style élogieux, simple et exclusif, aux effets redondants et clarifiants certains. En les « répétant » sous une autre forme, la parole, en effet, s'avère souvent la légende d'images parfois complexes qu'elle cerne, interprète, évitant les équivoques⁸⁶, assurant leur réception telle qu'elle a été envisagée⁸⁷. D'un effet semblable, le centrage oral des cinq années révolutionnaires sur l'opposition manichéenne⁸⁸, Peuple, héros invincible guidé par la divinité Liberté, contre Roi de France puis Fédéralisme, adversaires amalgamés sous le nom de « tyrans »⁸⁹, fixe unilatéralement le sens même des images symboliques qu'il reprend et commente.

⁷⁷ M. OZOUF, *op. cit.*, p. 186

⁷⁸ G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 12

⁷⁹ M. OZOUF, *op. cit.*, p. 211 (place aux discours), 253 (fête est bavarde)

⁸⁰ *idem*, p. 255

⁸¹ G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 3 (« Je lis ces mots (...) »), 9 (« Je vois la plus belle fête (...) »), 18 (« Je dépose sur vous ces palmes (...) »)

⁸² M. OZOUF, *op. cit.*, p. 212

⁸³ G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 2 (exemple)

⁸⁴ *idem*, p. 19 (« Vous êtes morts pour une république Qui... »)

⁸⁵ *ibid.*, p. 19 (« Votre célébrité, vos exploits, vos vertus », « votre fierté, votre courage », « les trônes, les tyrans », « des rois, des tyrans, des fers »)

⁸⁶ M. OZOUF, *op. cit.*, p. 254, 256

⁸⁷ G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 7 (« Ce monument proscriit (...) »), 14 (« Ce géant... C'est toi-même (...) »)

⁸⁸ M. OZOUF, *op. cit.*, p. 100 (fête elliptique)

⁸⁹ G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 15

Démarcation de la fête

S'identifiant à la fédération du 10 août 1793, au même titre qu'elle en prend la forme, la pièce en récupère la fonction essentielle et particulière. Comme la « Fête de l'Unité et de l'Indivisibilité »⁹⁰, elle vise l'« unanimité »⁹¹ nationale, le ralliement exclusif pouvant seul cimenter la République. S'appuyant sur le rassemblement festif, courte interruption du mouvement historique, la représentation manichéenne, à quatre reprises, du processus de « régénération »⁹², enclenché avec la Révolution française, a ainsi un but didactique et incitateur⁹³ : le regard rétrospectif singulier porté sur des événements éminents pour la Montagne et les Sans-culottes, cherche, tout en créant, par le souvenir et la formulation sentencieuse de valeurs patriotiques⁹⁴, une identité commune, à assurer la préservation de l'esprit révolutionnaire. La pièce, figurant positivement et unilatéralement l'« inauguration de la République », appartenant aux temps passé et présent, exhorte ainsi de façon optimiste à l'achèvement de la construction française⁹⁵. Le langage gnomique et martelant⁹⁶ est l'appel insistant, lancé aux « Hommes libres », « Peuple d'amis »⁹⁷, à l'adoption de nouveaux attributs⁹⁸, à la perpétuation de l'exécration des « despotes », à la fidélité à la patrie et à la croyance en l'universalisme républicain⁹⁹, tout cela devant assurer à terme la mort définitive de l'ancien régime et l'existence pérenne du nouveau.

Toutefois, le souci d'élan unitaire est flanqué dans la pièce d'éléments étrangers à la fête. G. Bouquier et P.-L. Moline ont effectué de nombreux ajouts – de l'addition d'un vers à l'introduction de plusieurs strophes –, à leurs matériaux d'inspiration. Se répercutant essentiellement sur le contenu, au niveau de la parole, ces derniers sont de deux ordres. D'une part, sont ceux qui agrémentent, renforcent l'esprit festif, accentuent, enrichissent la consécration républicaine, en faisant directement intervenir le Peuple¹⁰⁰. Cinq scènes constituent en ce sens des suppléments à la fête originale : les deux premières de l'acte I,

⁹⁰ C. FRIDE, *op. cit.*, p. 107

⁹¹ M. OZOUF, *op. cit.*, p. 100

⁹² M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 2 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 3, 4 - L'idée de régénération révolutionnaire est définie dès la scène 2 de l'acte I.

⁹³ M. OZOUF (*op. cit.*, p. 234, 254) insiste sur le but instructif et incitateur des fêtes, entre autres du 10 août 1793 (p. 159, 185).

⁹⁴ G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 4 (« (...) le civisme, la plus solide des vertus. »), 19 (« Celui qui meurt pour la patrie renaît pour l'immortalité ! »)

⁹⁵ *idem*, p. 18, 19 ; M. OZOUF, *op. cit.*, p. 200, 222

⁹⁶ M. OZOUF, *op. cit.*, p. 256

⁹⁷ G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 11

⁹⁸ *idem*, p. 11-12

⁹⁹ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 18 / G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 16

¹⁰⁰ Apparemment, le Peuple, simple figurant ou spectateur, était muet à la fête officielle.

représentant des Citoyens et l'Ordonnateur, rendant hommage au 18^e siècle, à la philosophie et à la Révolution tout en s'occupant des derniers préparatifs cérémoniels – l'ouverture de la fête se situant à la fin de la scène 2 - ; les trois dernières de l'acte II, aux cours desquelles les Aveugles, le Doyen et les Laboureurs valorisent successivement la République.

D'autre part, sont ceux qui mettent au jour et radicalisent le thème de la guerre. Dans la fête, l'action militaire est essentiellement évoquée au passé : même si mention est faite de la nécessité présente de défendre la nation contre la coalition¹⁰¹, elle renvoie surtout aux conflits intérieurs révolus ou considérés comme tels, la victoire sur le fédéralisme symbolisant la fin des oppositions¹⁰². Dans la pièce, au contraire, la lutte devient majeure : omniprésente, nettement plus affirmée, elle appartient non seulement à une période antérieure, mais également à l'actualité fictive. L'identité des adversaires est alors inchangée, comme le montrent les scènes 2 de l'acte II et 1 de l'acte IV, liant les conflits d'hier et d'aujourd'hui¹⁰³, mais le renvoi aux « tyrans de l'Europe »¹⁰⁴ se fait plus précis. S'ajoute ainsi au canevas initial, surtout en supplément systématique aux propos du Président, un discours belliqueux, nourri d'un esprit très fort de vengeance¹⁰⁵. Des allusions répétées aux combats gagnés ou en cours, entre autres contre l'Angleterre, peuplée de « barbares insulaires »¹⁰⁶, des chants guerriers¹⁰⁷, à la création de personnages enrôlés non mentionnés dans le procès verbal et le rapport - les jeunes Orphelins -¹⁰⁸, ou aux serments martiaux, démultipliés dans la pièce¹⁰⁹, la violence des propos est motivée jusqu'à la fin par le leitmotiv du meurtre des « tyrans », commencé mais non abouti : exception faite des scènes citées ci-dessus, le but explicite est d'« écras(er) ces monstres pervers », de les « anéantir », de « renvers(er) leurs trônes », de les « pulvériser »¹¹⁰. Dès lors, les grands héros promus de la pièce sont les soldats : opposés aux « vils despotes », aux « monstres pervers »¹¹¹, les « vrais républicains » endossent surtout les qualificatifs guerriers tels « défenseurs de la république », « favoris du Dieu des combats », « dignes enfants de Mars »¹¹². La pièce exhorte ainsi directement le peuple français au combat : lancé dès l'acte introductif – « Délivrons l'univers ! »¹¹³ -, l'appel

¹⁰¹ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 19

¹⁰² *idem.*, p. 16 - La quatrième station signale la « victoire récente » contre le fédéralisme. / M. OZOUF, *op. cit.*, p. 184, 186

¹⁰³ G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 8 (L'héroïne passée réfère aux hommes partis au combat.), 14 (Passage soudain de l'évocation passée à la perspective future, montrant la continuité de la confrontation au fédéralisme.)

¹⁰⁴ *idem.*, p. 7

¹⁰⁵ *ibid.*, p. 4 (« Vengeons-nous ! »), 16 (« Vivons et grandissons pour venger leur trépas ! »)

¹⁰⁶ *ibid.*, p. 14

¹⁰⁷ *ibid.*, p. 12-14

¹⁰⁸ *ibid.*, p. 15

¹⁰⁹ *ibid.*, p. 11 (« exterminer »), 16-17 (« anéantir », « vaincre ou périr »), 18 (« affronter mille morts »)

¹¹⁰ *ibid.*, p. 4, 5, 7, 13

¹¹¹ *ibid.*, p. 4

¹¹² *ibid.*, p. 15, 4, 7

¹¹³ *ibid.*, p. 4

agressif, appuyé par les menaces exaltantes lancées à l'ennemi absent¹¹⁴, systématiquement martelé par les chœurs, est réitéré jusqu'à la fin¹¹⁵. La prédiction du bonheur ne concerne alors que l'issue positive guerrière¹¹⁶. La position conclusive de l'hymne populaire, chanté sur l'air guerrier de *La Marseillaise* et tout entier consacré à la glorification de la bataille, finit de donner au thème guerrier toute son étendue¹¹⁷.

Ainsi fait, *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française* n'est pas seulement la copie de la fête dont il se démarque par effet d'actualisation. Certes, sept mois au moins après l'été 1793, la Montagne, toujours au pouvoir, demeure préoccupée par l'unité nationale, impérative au maintien et à la pleine construction de la République, alors que l'Europe monarchique s'élève encore contre elle. Mais, en mars 1794, malgré une certaine symétrie, la situation contextuelle diffère d'août 1793. Comparativement à la première période, succédant au recul girondin sans pour autant s'assimiler à une complète accalmie, insurrections fédéralistes et crises diverses obligent¹¹⁸, les difficultés du pays se sont accentuées pendant l'hiver 1793-1794 : depuis octobre, la Constitution est suspendue, dès janvier, le danger est partout, Robespierre finit en mars par lancer un combat acharné contre les factions, indulgente et exagérée¹¹⁹. C'est en ce sens que la pièce, plus ouverte et véhémement, insultante, et même si les allusions demeurent très évasives, dépasse l'opposition passée évoquée par la fête : répercutant l'inquiétude du complot de l'étranger pesant au début de 1794 en opposant activement les « enfants de la Liberté », occupant le sol républicain, aux « oppresseurs de la terre »¹²⁰, elle effectue le rappel urgent à l'union et au combat des Français¹²¹, « Encore un nouvel effort (...) » étant nécessaire pour que soient vaincus « bientôt », et ce définitivement, le fédéralisme et les rois¹²². C'est ainsi également que la perspective universaliste change de traits d'un spectacle à l'autre, marquant l'appartenance de chacun à une période spécifique : malgré l'idée commune d'une France modèle, incitatrice pour les autres peuples, la pièce tend à la guerre de conquête, de libération, tandis que la fête est davantage dans une position défensive, moins interventionniste. Ainsi, Hérault de Séchelles disait au peuple français : « (...) que les peuples esclaves (...), témoins de tes vastes prospérités, sentent le besoin de s'élever comme toi à cette liberté qui t'a fait l'exemple de la terre. »¹²³ ; G. Bouquier et P.-L. Moline font tenir au

¹¹⁴ *ibid.*, p. 15 (« Tremblez oppresseurs de la terre ! », « Tyrans ! Encore un jour... »), 17 (« Frémissez tyrans ! », « Tyrans ! reconnaissez sa souveraineté ! »)

¹¹⁵ *ibid.*, p. 7 (« Aux tyrans de l'Europe allons porter la guerre (...) », « Renversons leurs trônes (...) »), 13 (« Chassons nos cruels ennemis ! »)

¹¹⁶ *ibid.*, p. 16

¹¹⁷ *ibid.*, p. 20

¹¹⁸ Selon M. OZOUF (*op. cit.*, p. 184), l'occasion du 10 août 1793 fut un prétexte pour affirmer l'unité nationale face au fédéralisme.

¹¹⁹ J. TULARD, J.-F. FAYARD, A. FIERRO, *op. cit.*, p. 365

¹²⁰ G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 15

¹²¹ *idem*, p. 7 (« La liberté vous rappelle aux combats (...) »), 20 (« Hâtons-nous de nous réunir (...) »)

¹²² *ibid.*, p. 14

¹²³ M. J. HERAULT DE SEHELLES, *op. cit.*, p. 17

Président des propos similaires¹²⁴, mais, suivant l'esprit fougueux de la contre-attaque directe, leur adjoignent l'idée plus affirmée de la patrie purgative, sauveuse active de l'humanité¹²⁵.

Effet stratégique

En ce sens, la résurrection au théâtre, à plusieurs mois d'intervalles, de la fête du 10 août 1793, s'avère un choix tactique : la création nouvelle se sert doublement de l'ancienne pour accroître sa faculté d'intervention sur les difficultés présentes. Produisant le souvenir miniaturisé d'une journée mémorable ressuscitant elle-même une émotion héroïque, la pièce utilise ainsi comme outil de relance l'impact positif d'un (double) événement auquel ses propres spectateurs, reflétés de telle sorte sur scène qu'ils intègrent l'espace festif¹²⁶, ont vraisemblablement assisté. Suivant le rapport de continuité ainsi établi entre les deux périodes distinctes, le rappel du serment de fidélité à la patrie, tacitement au pouvoir montagnard, vise la ranimation, la pérennisation de l'appui, de l'espoir et de la combativité. Par la même occasion, en même temps qu'elle incite la nation à une nouvelle mobilisation unitaire, la transposition festive, de part les principes que l'été 1793 véhicule, s'avère la justification des événements politiques de mars-avril 1794. Initialement représentée à des dates marquantes de l'éclatement paroxystique de la lutte des factions - la première fois le 13 mars 1794 lors de la dénonciation à la Convention des Indulgents et des Exagérés comme comploteurs au service de l'étranger¹²⁷, la seconde le 5 avril 1794¹²⁸ lors de la condamnation à mort et de l'exécution des « dantonistes » -, la pièce, mémoire des risques encourus par la République à cause des tentatives passées de division, se fait le soutien manifeste de Robespierre, ayant décidé le 15 mars, au nom du salut de la patrie, l'élimination des factions. Dans ces conditions, renvoyant à Héroult de Séchelles qui, accusé de conspiration aux côtés des modérés, fut guillotiné avec, entre autres, Danton, Desmoulins et Fabre d'Eglantine, le Président de la Convention nationale demeure anonyme dans la pièce, de même que, de façon moins justifiée, L. David et Théroigne de Méricourt, respectivement Ordonnateur de la fête et une des Héroïnes des 5 et 6 octobre. De même, s'explique ainsi l'absence dans la liste des

¹²⁴ G. BOUQUIER, P.-L. MOLINE, *op. cit.*, p. 16 (« Et les peuples de l'univers
En imitant votre courage,

Comme nous briseront leurs fers ! »)

¹²⁵ *idem*, p. 17 (Le peuple « délivrera l'humanité »), 7 (« Aux tyrans de l'Europe allons porter la guerre : Il est temps de purger la terre (...) »), 19 (« Les trônes, les tyrans vont tomber sous nos coups ! »)

¹²⁶ En disposant les Citoyens au « fond du théâtre » (acte II, scène 1), les auteurs lient la scène et la salle en un seul tout.

¹²⁷ J. TULARD, J.-F. FAYARD, A. FIERRO, *op. cit.*, p. 365

¹²⁸ P. D'ESTREE, *op. cit.*, p. 272

personnages des Sociétés populaires, pourtant en tête de cortège à la fête¹²⁹, suspectées début 1794 et disparaissant en avril-mai de la même année¹³⁰.

Dépassant la simple valeur documentaire, *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française*, bousculant la forme dramatique, correspond à un recyclage politique théâtral de la fête officielle célèbre qu'il récupère et s'approprie. Exaltation de l'unité républicaine guerrière au profit des choix robespierristes de la fin de l'hiver et du début du printemps 1794, cette sorte d'opéra statique, divertissant et didactique, se distingue ainsi des duplications théâtrales de la cérémonie de l'Être Suprême du 20 prairial an 2 (8 juin 1794)¹³¹ : contrairement à l'essai de G. Bouquier et P.-L. Moline, largement applaudi et subventionné par le pouvoir, ces dernières ont été condamnées puis interdites par le Comité de Salut Public, scandalisé par la miniaturisation de ses grands idéaux¹³². Résulte ainsi de la théâtralisation astucieuse de la fête une différence de nature relativement claire, complémentaire de leur distinction contextuelle, entre deux spectacles politiques particuliers : tandis que l'une, d'essence commémorative, liée prioritairement au souvenir et à la joie, s'avère plutôt conservatrice, consolidatrice, (ré)confortante, (ré)conciliatrice¹³³, l'autre, même si elle maintient un mouvement répétitif de la révolution, véhicule une idée plus incitatrice, pragmatique, praxistique, véhémente et brutale, davantage tournée vers le futur. Loin de se limiter à la reproduction d'événements héroïques, tel que L. David le prévoit pour la fête¹³⁴, le théâtre fait ici la preuve de sa capacité créatrice utile.

¹²⁹ L. DAVID, *op. cit.*, p. 2

¹³⁰ A. MATHIEZ, *La Terreur*, Denoël, 1985, entre p. 184

¹³¹ C. FRIDE, *op. cit.*, p. 123

¹³² *idem*, p. 123

¹³³ M. OZOUF, *op. cit.*, p. 100, 200 ; C. FRIDE, *op. cit.*, p. 115

¹³⁴ L. DAVID, *op. cit.*, p. 9

LES PEUPLES ET LES ROIS OU LE TRIBUNAL DE LA RAISON, CIZOS-DUPLESSIS¹

L'observation de ses compositions dramatiques pendant la Révolution française² fait d'emblée entrevoir l'importance visuelle du théâtre de F. Cizos : nombre de ses pièces, datant essentiellement de l'an 2, sont en effet qualifiées « à grand spectacle »³. Dans cette veine, et même s'il n'est pas désigné directement en ces termes, *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison* est présenté par l'auteur comme un « tableau », une offrande « aux yeux du Peuple »⁴. L'indication générique – « allégorie dramatique » - renvoyant à la peinture, ainsi que la parenté attestée au mélodrame⁵, successeur en 1802 du « drame en prose et à grand spectacle »⁶, appuient cette adjonction de la pièce à l'image. En ce sens, l'intérêt de l'étude textuelle réside essentiellement dans le rapport existant entre cette conception plus dramatique que littéraire du théâtre, et la volonté particulière de l'auteur, explicitée dans la préface, de contribuer avec la pièce à l'affermissement de la « régénération politique »⁷.

Un drame historique

Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison appartient au genre récent, datant de la seconde moitié du 18^e siècle et prolifique pendant la Révolution⁸, du drame historique. En tant que tel, et comme le sous-entend l'auteur dans la préface⁹, la pièce se démarque des

¹ L'analyse s'appuie sur une copie en français moderne, présentée en annexe, de l'édition de l'an 2 de la pièce, chez Barba et Marchand, à Paris.

² Les pièces de F. CIZOS sont répertoriées dans la base de données de l'équipe de recherches américaine, dirigée par E. KENNEDY, consultable sur l'Internet : <http://barkov.uchicago.edu/mark/projects/theatre/>.

³ Les deux exemples types de l'an 2 sont : *Le véritable Ami des Lois, ou le Républicain à l'épreuve*, « comédie en 4 actes, en prose, à gd spectacle » (21.09.1793) et *Les Crimes de la Noblesse, ou le Régime féodal*, « pièce en 5 actes, en prose, à gd spectacle » (30.04.1794).

⁴ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 3 – L'importance du visuel est également signalée à l'ouverture de la pièce par l'indication « on voit » (p. 5). En ce sens, *Les Petites Affiches* décrivent la pièce, mise en scène avec une richesse des costumes et des décors, et un grand nombre d'acteurs, comme un « spectacle à voir et fait pour attirer la foule » (cité in A. TISSIER, *Les spectacles à Paris pendant le Révolution (1789-1792)*, Droz, 1992, p. 47)

⁵ A. TISSIER, *op. cit.*, p. 47

⁶ M. LIOURE, *Le drame, de Diderot à Ionesco*, Armand Colin, 1973, p. 51

⁷ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 2

⁸ M. LIOURE, *op. cit.*, p. 43

⁹ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 2 - F. Cizos relève les reproches faits à sa pièce par des « amis des règles académiques ».

règles canoniques : bien qu'écrite en cinq actes, son adéquation aux principes¹⁰ du drame bourgeois ainsi que la nature et le traitement spécifiques de son sujet, la rapprochant du drame romantique du 19^e siècle¹¹, impliquent un souci de vérité et de « totalité »¹² l'affranchissant de fait des limites arbitraires traditionnelles. Indiqué par le titre, l'objet principal de la pièce est ainsi l'histoire des peuples et des rois, toutefois abordée à un niveau national : l'action est en effet centrée sur l'épisode réel de la Révolution en France, de 1789 à 1794, appartenant aux présent et passé très récent de F. Cizos. En ce sens, dépassant le cadre privé, cette longue œuvre est la peinture du « mouvement entier d'une société »¹³, de l'Ancien Régime à la République, autrement dit la mise en scène de la Révolution, événement général – tous et partout - perçu dans son étendue et sa diversité.

Une première conséquence de l'ouverture de la pièce sur l'histoire « totale » : le nombre et la variété des personnages, regroupés en différentes catégories sociales, toutes impliquées par l'événement central. Environ cinquante personnages¹⁴ – trente parlant -, dont la peinture des conditions prime sur celle des caractères, sont ainsi représentatifs de la société française de la fin du 18^e siècle. Les trois ordres de l'Ancien Régime sont ici reproduits : le clergé, haut et bas, - l'Archevêque, le Cardinal et le prêtre Dumont -, différentes catégories de la noblesse – le Duc, le Marquis, le Président ou le Chevalier -, et le tiers-état – les serviteurs, les Prisonniers, les Marchandes, l'esclave des colonies, les Soldats, mais surtout les Paysans et Paysannes -, dont l'importance numérique réelle est rendue par la multiplication de personnages muets roturiers sur scène. Suivant le respect de l'évolution historique, cette répartition mue d'emblée et catégoriquement en opposition publique duelle roture contre privilégiés, révolutionnaires versus contre-révolutionnaires, et, en fin de pièce, l'apparition de quelques personnages, dont la désignation se rapporte directement à la Révolution à compter de 1792 – le Sans-culotte, les faux-républicains que sont Faux-Patri et Duclairon -, complète et actualise ainsi la liste initiale. Résultat de l'importance de l'aspect collectif, reflétant le caractère massif de la Révolution : pas un mais des héros plébéiens¹⁵, pas un mais des opposants monarchistes.

¹⁰ Ces principes – vérité, sensibilité, moralité -, relevés par M. Lioure (*op. cit.*, p. 24), sont développés tout au long de l'analyse.

¹¹ A. UBERSFELD, *Le drame romantique*, Belin, 1993, p. 18, 21 – Le thème historique est une particularité essentielle du drame romantique, le distinguant du drame bourgeois.

¹² *idem*, p. 19

¹³ *ibid.*, p. 19

¹⁴ La liste est incomplète : il manque des personnages parlants - la Dame, le Commandant (p. 34) – mais surtout muets – les Courtisans (p. 30), le Cavalier, le Dragon, le Hussard (p. 27), le Chanoine, le Bénédictin (p. 23), les Conseillers (p. 23) -.

¹⁵ A. HOFFMANN-LIPONSKA, « Le drame bourgeois à sujet historique au 18^e siècle », in *Studia Romanica Posnaniensia*, n° IX, 1983, p. 34

Suivant le dessin de personnages d'époque, en plus des costumes imitant vraisemblablement les habits du moment¹⁶, le langage de la pièce, écrite en prose, présente vraisemblablement les traits de l'oralité de la période, dans un style relativement simple. Toujours très expressif – ponctué de points d'exclamation et de suspension -, il varie d'un personnage à l'autre, participant de la sorte à l'identification sociale de chacun. Ainsi, le paysan François et la Femme des marchés pratiquent le même parler populaire, emprunt au patois, composé de fautes de conjugaison – « je ne savons pas », « je respirons enfin » -, de mots familiers – « marmotter » -, de jurons – « ventregoi », « sarpedié » -, de raccourcis syntaxiques – « t'es », « le v'la » -, et autres déformations – « stapendant » -¹⁷. Les nobles se distinguent, quant à eux, par la répétition de différentes expressions, d'une tournure et d'un vocabulaire plus ou moins similaires, supposant un même ton précieux et dédaigneux des émetteurs : au « C'est inconcevable, en vérité. » ou aux « C'est inconcevable, ma parole d'honneur. », « Cela fait horreur, en vérité... » de Florine, font échos le « C'est une bagatelle, en vérité. » du Chevalier de Nautignac et les « C'est inconcevable, d'honneur. », « Froid'homme d'honneur », du Marquis de Fadam¹⁸. Cette recherche de réalisme, inhérente au drame, porte toutefois ses effets truqués : le jargon du Nègre et celui de l'Allemand – tandis que l'Anglais parle un français parfait -, paraissent en effet assez artificiels¹⁹.

Deuxième conséquence de la recherche de « totalité » et de « vérité » de la pièce : la rupture avec l'unité classique. En reflétant les caractères univoque et pluriel, qu'elle combine, de la Révolution – une diversité de héros, de situations et problèmes posés par le même mouvement insurrectionnel -, la pièce produit l'éclatement de l'action : le mélange de l'individuel, de l'anecdotique, et du collectif, du général, et l'apparition plus successive que simultanée des personnages et des thématiques, tendent en effet à la diviser en différents « tableaux »²⁰, en plusieurs parties indépendantes. Certes, les actes et scènes sont reliés par l'unité d'intérêt, ou « supérieure »²¹, qu'incarne le mouvement continu de la Révolution. Par le passage d'un ordre à un autre, de l'Ancien Régime à la République, trois grandes périodes historiques, aux délimitations musicales significatives, sont repérables chronologiquement : jusqu'au chant patriotique *Ça ira*, écrit en 1790 et qui devient un cri de ralliement sous la Terreur, l' « Insurrection générale » de 1789, le ralliement et le soulèvement populaires (acte III, scènes 2-5) consacrant l'abolition du système féodal et de la monarchie absolue (actes I-II-III, scène 1) ; jusqu'à l'*Air des Marseillais*, composé en 1792 pour l'armée du Rhin et abordant les thèmes de la tyrannie, du complot et de l'esclavage, la Révolution de 1792 (acte IV), marquant la fin de la monarchie constitutionnelle, autrement dit la chute de la royauté ;

¹⁶ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 12, 19

¹⁷ *idem*, p. 5-7, 28

¹⁸ *ibid.*, p. 21, 23, 31, 32

¹⁹ *ibid.*, p. 11, 38

²⁰ *ibid.*, p. 3

²¹ A. UBERSFELD, *op. cit.*, p. 23

et jusqu'au chant victorieux final, célébrant la liberté et l'égalité, la République, considérée comme pleinement acquise en France en 1794 (acte V, scènes 2-3), après l'élimination des Girondins les 31 mai – 2 juin 1793 (acte V, scène 1). En ce sens, l'analogie textuelle de la fiction au réel transparaît surtout par les allusions, les renvois oraux à l'actualité historique : évocation est ainsi faite du système féodal – propriété héréditaire des charges, richesse du clergé²² -, des résolutions de l'Assemblée nationale - réorganisation de la justice, confiscation des biens du clergé, libération des prisons²³ -, ou de la contre-révolution - organisation de la fuite du roi, émigration de la noblesse à Coblençe, activité du Comité autrichien, relations françaises avec la Coalition, tromperie de certains généraux (La Fayette, Dumouriez)²⁴ -. Mais ce parcours de fond est affilié à une discontinuité dramatique : ainsi l'acte III rompt totalement, et cela sans transition, par l'apparition de personnages inédits – Dumont, Eléonore, Vardrik - et d'une situation et d'un sujet eux aussi particuliers et nouveaux – la fuite du couvent -, avec la logique établie entre les deux précédents actes, impulsés par la guerre contre l'Angleterre ; la première scène de l'acte V agit de même en introduisant soudainement un nouveau thème – le Fédéralisme – et quatre nouveaux personnages, disparaissant d'ailleurs avant le début de la deuxième scène.

De la sorte, l'unité de temps est elle aussi compromise. F. Cizos ayant voulu « offrir en deux heures de temps, tous les événements de la Révolution »²⁵, la fiction, dépassant les vingt-quatre heures, couvre quatre, voire cinq, années. Elle le fait certes en préservant un rapport de continuité entre les scènes et certains actes : la décision des Villageois de rencontrer le Gouverneur à la clôture de l'acte I précède logiquement la représentation à l'acte II du palais où arrive comme prévu Jacques (scène 4)²⁶ ; au début de l'acte IV, l'entrée du peuple et de la Raison sur scène, succède, après une courte ellipse, à l'appel à la suivre hors-scène de la meneuse à la fin de l'acte III²⁷. Toutefois, par le manque de repère comparatif, l'ambiguïté temporelle, en plusieurs endroits, réside. Il est en effet difficile de déterminer si les ruptures signalées ci-dessus, fruit de la pluralité de l'action, entretiennent un rapport de simultanéité ou de succession temporelle entre les scènes concernées : le lien temporel entre la fin de l'acte II et l'ouverture de l'acte III, ainsi que celui entre les actes IV et V, même si ici le référent historique semble pouvoir trancher, ne sont pas assurément identifiables.

Un tel questionnement est inopportun pour l'unité de lieu, totalement inexistante : les huit décors des cinq actes découpent la pièce en huit tableaux distincts²⁸. Décrits avec précision surtout dans les didascalies systématiques de début d'acte, ces multiples espaces, alternant

²² CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 14

²³ *idem*, p. 23, 32, 27 (Évocation directe de l'Assemblée nationale : p. 31, 32.)

²⁴ *ibid.*, p. 31, 32, 33, 36, 37

²⁵ *ibid.*, p. 2

²⁶ *ibid.*, p. 13-14

²⁷ *ibid.*, p. 29

²⁸ « Tableau » est à prendre ici au sens du 19^e siècle.

intérieurs et extérieurs, et obéissant au principe de la « couleur locale », sont essentiellement d'esthétique vériste : du paysage champêtre (acte I) à l'appartement luxueux en province (acte II), de la place publique (acte III) au palais royal (acte IV), divers milieux du réel, même opposés, sont représentés. Suivant les caractéristiques du drame historique, ces décors réalistes sont alors également grandioses ; mais la construction d'images pittoresques outrepassé à ce stade la simple recherche de correspondance.

Une pièce pathétique

La pièce non seulement obéit au principe de vérité, mais également à celui de sensibilité, par l'importance qu'elle donne au pathétique. Jusqu'au dénouement heureux de la fin de l'acte IV précédant les festifs ballet et couplet de l'acte V²⁹, ce caractère est en effet variable, ponctuant le texte d'instantanés d'une intensité circonstancielle plus ou moins forte, mais continu. Ainsi, cadrant les rares instants « plaisants », plutôt acerbes, jouant sur l'ironie ou le ridicule des personnages³⁰, la scène du pillage et celle de la découverte de l'intérieur du pavillon, situées à chaque extrémité de la pièce, suscitent un sentiment extrême comparable. Mais cette omniprésence est mobile et significative : le constat d'une terreur progressivement relayée, passant du peuple aux rois, reflète en même temps que le mouvement révolutionnaire, le double engagement du gouvernement de Robespierre de soulager la vertu tout en terrorisant le vice³¹. Producteur émotionnel puissant, *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison* s'inspire alors tant du drame bourgeois que du roman « noir », en vogue à la fin du 18^e siècle³², et de la tragédie, ébauchant ainsi le mélodrame, genre « outrancier et larmoyant »³³ né avec la Révolution française mais fixé à compter de 1800³⁴, dont il utilise précocement certains procédés.

Un premier facteur émotionnel fort réside dans les décors. Suivant la splendeur picturale courante du drame historique, ces derniers sont en effet très expressifs. Combinant le pittoresque aux ressorts distinctifs du roman « noir », ils créent une atmosphère impressionnante et inquiétante quasi exclusive. Les ténèbres, moyen courant en ce sens du mélodrame au 19^e siècle, jouent un rôle important : à l'acte III, la « forêt épaisse, dans

²⁹ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 45

³⁰ *idem*, p. 15 (le Duc), 23 (didascalie), 34 (le Chevalier), 35 (Jacques), 43-44 (le Sans-culotte)

³¹ ROBESPIERRE, *Ecrits*, Messidor – Editions Sociales, 1989, p. 300

³² M. DUPERRAY, *Le roman noir anglais dit « gothique »*, Ellipses, 2000, p. 5 ; A. M. KILLEN, *Le roman terrifiant ou roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*, Slatkine Reprints, 2000, p. 106, 109

³³ J.-M. THOMASSEAU, *Le Mélodrame*, PUF, 1984, p. 3

³⁴ *idem*, p. 5, 7, 14 ; A. UBERSFELD, *op. cit.*, p. 89

laquelle le jour ne pénètre que très peu », lieu sauvage de refuge précaire mais aussi de danger³⁵, et, à l'acte IV, « l'obscurité la plus profonde » entourant le palais du Roi, sont synonymes d'anxiété. D'un effet semblable, le déchaînement de la nature, tout au long de l'acte I, du grondement permanent du tonnerre, couvrant le son des canons et succédant à la vive lumière des éclairs, au déclenchement paroxystique de la tempête – l'agitation de la mer impliquant la mobilité des décors -, ou au début de l'acte V, de la projection intermittente des flammes à l' « explosion terrible », ajoute au réalisme des scènes tout en créant un spectacle, visuel et auditif, peu rassurant. Mais l'exacerbation dramatique est atteinte avec la description du pavillon royal aux scènes 1 et 9 de l'acte IV³⁶ : égalant le fantastique le plus macabre de la littérature gothique, tel qu'il se présente par exemple dans *Le Roman de la Forêt* d'A. Radcliffe en 1791³⁷, les murs faits d'ossements, l'intérieur, « tendu de noir et parsemé de tâches de sang », chargé de poignards, lampes funèbres et emblèmes religieux, sont très effrayants.

Suivant la théorie du tableau de Diderot, l'attitude physique des personnages, décrite dans les didascalies, rejoint l'expressivité visuelle des décors. En ce sens, la pantomime est un élément particulier du pathétique le plus violent. Contrastant avec la « majesté » du « tableau » final, « spectacle délicieux » du triomphe populaire³⁸, les séquences muettes et frappantes, intégrant plutôt brièvement l'action, centrées surtout sur le spectacle de la douleur, de la terreur, parsèment l'intérieur des scènes. De l'ouverture silencieuse de la fiction à l'invasion scénique du Peuple ou au vent de panique saisissant les Nobles³⁹, la scène de guerre, plus exactement de pillage et de meurtre, de l'acte I, constitue un exemple saisissant. Description précise de plusieurs actions simultanées, impliquant une pluralité de personnages, représentant le saccage de maisons brûlées, la terreur des villageois éplorés, la mort de deux soldats et un enfant transpercé, finissant par le spectacle d'un plateau « jonché de morts » et de survivants témoignant de « la plus grande douleur », ce moment extrêmement agité atteint en effet au paroxysme émotionnel. Mais, s'il ne se substitue au verbe, le geste appuie, double, également le discours, la combinaison des deux créant une autre sorte de tableaux pathétiques, plus nombreux dans la pièce. Tel est le cas à travers la confrontation de Jacques et du Roi, de l'expression angoissée de ce dernier, de la supplication du Nègre et des Paysans, de l' « effroi » soudain des dominants⁴⁰, etc.. Situation mélodramatique type - un jeune couple d'amoureux et leur protecteur ecclésiaste se réfugient dans la forêt pour fuir des parents persécuteurs -⁴¹, la scène 1 de l'acte III est ici la plus significative : les plaintes véhémentes et incessantes d'Eléonore, ressemblant aux trémolos de l'héroïne de tragédie, sont exacerbées par son accablement physique fort - elle est « soutenue par Vardrik » -.

³⁵ J.-M. THOMASSEAU, *op. cit.*, p. 113

³⁶ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 30, 35

³⁷ A. M. KILLEN, *op. cit.*, p. 21

³⁸ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 40, 41

³⁹ *idem*, p. 22, 37, 41, 34

⁴⁰ *ibid.*, p. 21, 30, 22, 37

⁴¹ M. REGALDO, « Mélodrame et Révolution française », in *Europe*, novembre-décembre 1987, p. 11

Le pathétique ne naît donc pas seulement du visuel : l'autre facteur essentiel est verbal. L'expressivité des répliques - accumulation d'exclamations, interjections, points de suspension, interpellations directes, phrases interrompues, etc. -, combinée à l'emploi de noms et adjectifs d'une grande intensité - « repaire infect », « clarté sacrée », « exécrales murailles », « champs ravagés », « aveuglement »⁴² -, produit un style général emphatique, frôlant souvent l'artificialité de l'écriture tragique - « créatures intéressantes »⁴³ -. L'attendrissement, l'éloge, l'heureuse surprise, la « joie » conquérante, la bonne humeur⁴⁴, apparaissent à plusieurs reprises dans les paroles. Mais l'accent est surtout porté sur la communication du sentiment négatif, indifféremment éprouvé. Le commentaire de la situation, de l'action, du sort inquiétant des uns ou des autres, la réaction aux décors, correspondent ainsi et surtout au redoublement émotionnel, à la manifestation démesurée de l'indignation, de la colère⁴⁵, de l'inquiétude⁴⁶ ou de l'accablement⁴⁷. Toutefois, de l'étonnement de Dumont à la stupeur de la Femme de Jacques, de l'affolement vraisemblable du Président, à la panique du Chevalier de Nautignac⁴⁸, bafouillant, bégayant soudainement, l'expression de l'effroi, de la frayeur, domine. La récurrence, dans les répliques, du champ lexical de l'horreur en est une preuve implacable : en plus des noms « horreur », « épouvante », « terreur », les qualificatifs « hideux », « horrible », « effroyable », « affreuse », ponctuent la pièce⁴⁹. De plus, hormis la formule isolée « avec le plus grand sang-froid »⁵⁰, les indications tonales, centrées sur l'expression d'un sentiment et composées couramment de superlatifs - « avec la sensibilité la plus prononcée », « avec la plus grande expression », « avec la plus grande chaleur », « avec exaltation », « avec beaucoup de terreur », « avec énergie »⁵¹ -, contribuent à la démesure verbale émotionnelle.

Le contraste manichéen⁵², divisant, de façon intangible, l'humanité en deux catégories opposées⁵³, est un ultime mais majeur facteur du pathétique. Comme dans le drame bourgeois ou surtout le roman « noir », et tel que l'exploitera le mélodrame au 19^e siècle⁵⁴, la fixité simplificatrice, stéréotypée, des deux types se fonde alors essentiellement sur le thème de la persécution⁵⁵. Immédiatement identifiables, la victime se distingue nettement de son oppresseur ; d'autant plus que la détermination des côtés bon et mauvais est la même pour

⁴² CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 29, 30, 10, 38

⁴³ *idem*, p. 24

⁴⁴ *ibid.*, p. 5 (Jacques), 26 (Dumont), 28 (la Femme), 37 (didascalie), 15 (le Duc), 20

⁴⁵ *ibid.*, p. 9 (Jacques), 21 (colère du Duc), 33 (emportement de Dumont et Jacques)

⁴⁶ *ibid.*, p. 31, 33 (le Roi)

⁴⁷ *ibid.*, p. 24 (Eléonore), 33 (le Roi)

⁴⁸ *ibid.*, p. 30, 10, 23, 34

⁴⁹ *ibid.*, p. 7, 10, 20, 23, 24, 25, 27, 30, 31, 33, 35 (trois fois), 36

⁵⁰ *ibid.*, p. 9

⁵¹ *ibid.*, p. 10, 20 et 22, 25, 26, 33, 22

⁵² M. REGALDO, *op. cit.*, p. 11

⁵³ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 7 – Jacques distingue deux parties de l'humanité.

⁵⁴ J.-M. THOMASSEAU, *op. cit.*, p. 12, 27, 30, 31

⁵⁵ *idem*, p. 19, 26

chaque groupe, le mal s'avérant d'autant plus affreux qu'il admet sa nature, le bien d'autant plus juste qu'il assume sa souffrance. Ainsi, d'un côté, est la vertu, incarnée par le « grand Peuple »⁵⁶. « Généreux », bon, pur, brave, humain⁵⁷, il est « souffrant », condamné « aux plus durs travaux, aux plus cruelles privations », l'« infortune », le « sort affreux »⁵⁸ étant en partie dus à une innocence source souvent de « faiblesse » et de « sottise »⁵⁹. Les paysans, l'esclave, les jeunes gens amoureux – chers au futur mélodrame⁶⁰ –, les prisonniers, tous sont ainsi unanimement reconnus comme des « victimes », mot récurrent de la pièce⁶¹. Mais deux catégories populaires provisoires sont toutefois repérables en début de fiction : celle qui a pris conscience de la situation, et celle qui est encore abusée et fait par conséquent pitié à la précédente – cas des deux Soldats anglais et du Capitaine⁶² -. De l'autre côté, opposé au modèle populaire, est donc le vice, « le crime, la dissolution et l'intrigue »⁶³ étant représentés par « les rois et leurs favoris »⁶⁴, des nobles aux prêtres, dont font partie également les faux-patriotes ou les « parents persécuteurs »⁶⁵. « Partie de l'humanité insolente et fière »⁶⁶, fléau du monde qu'elle domine, vivant dans « la grandeur et l'opulence », composés d'« êtres méprisables », d'« âmes corrompues », de « scélérats », de « tyrans », tous sont insensibles, ambitieux, orgueilleux, colériques, égoïstes, menteurs, imposteurs, hypocrites, conspirateurs et « corrupteurs »⁶⁷. Tel le traître du mélodrame⁶⁸, la tactique de ces « monstres »⁶⁹ est alors la dissimulation, le mensonge.

Allégorie philosophique et sacrale de la Révolution

La reproduction scénique fidèle des faits marquants advenus concrètement ne répond pas à la volonté de F. Cizos, explicitée dans la préface, de donner « tous les événements de la Révolution »⁷⁰ : l'énumération suivant directement l'énonciation du projet indique en effet que

⁵⁶ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 25, 26

⁵⁷ *idem*, p. 29, 11, 24, 5, 7

⁵⁸ *ibid.*, p. 21, 10, 24

⁵⁹ *ibid.*, p. 7

⁶⁰ A. UBERSFELD, « Mélodrame », in *Dictionnaire du théâtre*, Encyclopaedia Universalis - Albin Michel, 1998, p. 524

⁶¹ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 7, 10, 13, 24, 27 (deux fois), 33

⁶² *idem*, p. 8, 13

⁶³ *ibid.*, p. 7

⁶⁴ *ibid.*, p. 26 - p. 27 (« despotisme des rois et de leurs infâmes ministres »), 29 (« grands scélérats et imposteurs atroces »)

⁶⁵ *ibid.*, p. 28, 30, 36, 38 (« faire tourner » la Révolution « à l'avantage des rois et au nôtre »), 24

⁶⁶ *ibid.*, p. 7

⁶⁷ *ibid.*, p. 26, 21, 35, 29, 28, 30, 25, 27

⁶⁸ A. UBERSFELD, *Le drame romantique*, *op. cit.*, p. 90

⁶⁹ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 27

⁷⁰ *idem*, p. 2

la recherche de « conformité à la vérité »⁷¹ correspond plutôt à la matérialisation, la visualisation de leur signification profonde. De la sorte, lecture robespierriste typique de la seconde moitié de l'an 2⁷² plus que copie du réel brut, *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison* est la transcription de l'essence philosophique et sacrée du mouvement révolutionnaire. Son évolution crescendo et l'accomplissement progressif, idéologique et religieux, des années 1789-1794, coïncidant, la représentation symbolique s'ajoute ainsi complètement au réalisme dramatique. Pour cette double illustration, en plus du style rhétorique, la pièce s'imprègne alors tant de l'allégorie, art figuratif millénaire, d'origine religieuse, en vogue au 18^e siècle et nouvellement codifié avec la Révolution⁷³, que du drame, diffuseur des Lumières⁷⁴, dont le « tableau » est facteur de sacralisation⁷⁵.

Du premier au dernier acte, la destruction des valeurs monarchiques et catholiques s'assimile à l'édification d'une conception déiste inspirée de Rousseau, d'un modèle de religion épurée, naturelle et civique⁷⁶ : passage est ainsi effectué d'un « système perfide » à un « système consolateur et naturel »⁷⁷. En ce sens, indiqué tacitement dans la préface, « le véritable but de la Révolution »⁷⁸, fondant la pièce, est le rétablissement de la divinité outragée, par la propagation des idées philosophiques. Le trio central de la pièce symbolise ainsi la philosophie au service de l'Être Suprême. Par leur comportement typique⁷⁹ et modèle, assemblage de sensibilité, sagesse et courage⁸⁰, Jacques et Dumont, respectivement ancien noble et prêtre, incarnent le philosophe absolu, ce que leur perception par les autres personnages confirme⁸¹. Par-là même, ils s'avèrent les ministres du culte de la Nature – Dumont est explicitement reconnu comme un de ses prêtres⁸² - : « second(ant) les intentions paternelles de la Divinité », leur mission est de guider le peuple par son « instruction » vers la « sainte insurrection »⁸³. Pour cela, tout en recevant les « hommages »⁸⁴, ils sont soutenus par la Raison, allégorie de la philosophie, « fille du ciel » porteuse du flambeau⁸⁵, symbole de la marche vers le savoir, la vérité. Par leur action surtout verbale, ces trois grands invocateurs humanistes, présents successivement ou simultanément, assurent de fait la permanence

⁷¹ *ibid.*, p. 3

⁷² ROBESPIERRE, *op. cit.*, p. 323

⁷³ A. MASSON, *L'allégorie*, PUF, 1974, p. 5, 117

⁷⁴ M. LIOURE, *op. cit.*, p. 43

⁷⁵ P. FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du 18^e siècle*, PUF, 1998, p. 171-175

⁷⁶ M. VOVELLE, « Dieu contesté : l'éclipse du sacré », in M. VOVELLE dir., *L'Etat de la France pendant la Révolution*, La Découverte, 1988, p. 36

⁷⁷ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 28

⁷⁸ *idem*, p. 3

⁷⁹ *ibid.*, p. 5 (« profondes réflexions »), 6 (« un savant »), 7 (« grandes idées », « étudie les hommes »)

⁸⁰ Voir l'acte II, scène 5 pour Jacques, l'acte III, scène 1 pour Dumont.

⁸¹ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 19 (Le Duc : « Voilà encore un philosophe... »)

⁸² *idem*, p. 26

⁸³ *ibid.*, p. 24, 35, 30

⁸⁴ *ibid.*, p. 29

⁸⁵ *ibid.*, p. 26

scénique du discours correspondant : inspirées du jargon idéologique et des tournures impersonnelles du drame⁸⁶ servant l'énonciation de « grandes idées »⁸⁷, leurs interventions mêlent au champ lexical de la foi - composé de diverses appellations du « Dieu »⁸⁸ et de nombreux qualificatifs sacrés⁸⁹ - l'énonciation des principales idées philosophiques.

S'appuyant sur le symbolisme des images, l'expression des revendications philosophiques, antérieures à la Révolution, s'accomplit surtout aux trois premiers actes : les tableaux successifs du spectacle de l'Ancien Régime constitue en effet une sorte de concentré protestataire porté globalement contre la monarchie absolue et le système féodal - « Le clergé, la noblesse et tous les rois sont les objets de la proscription. »⁹⁰ -, incarnés par le trio Duc (gouverneur) – Archevêque – Président de l'acte II. Condamnation est ainsi faite d'une société corruptrice, menée par l'or, l'égoïsme, la vanité, l'ingratitude⁹¹, illustrée par l'exil de la vertu - le retrait à la campagne de Jacques et le refuge dans la forêt de Dumont⁹² -. La royauté est montrée comme synonyme d'injustice et d'inégalité : les actes I et II forment le contraste entre le tableau de la bonté et de la misère – les paysans impuissants entourés de « maisons incendiées », de « champs ravagés »⁹³ - et celui de la cruauté et de l'opulence - le gouverneur insensible et privilégié logé dans un palais au milieu des « attributs de la grandeur et de la richesse »⁹⁴ - ; à la fin de la scène 4 de l'acte I, la pantomime du Nègre sauvant le Capitaine blanc non reconnaissant annonce la dénonciation de l'esclavage des noirs dans les colonies, du non-respect de la dignité humaine⁹⁵.

Le catholicisme est aussi clairement blâmé. Reproche d'abord lui est fait d'être l'instrument trompeur du pouvoir, en plaçant « les rois à côté de la divinité »⁹⁶, en étant l'agent de l'ignorance, du fanatisme et des préjugés⁹⁷. L'instant où le Duc, l'Archevêque et le Président « se donnent la main »⁹⁸, figure clairement cette association intéressée et fondamentale de l'Eglise au gouvernement. Mais l'indignation à ce stade émane également de la considération des couvents, tenant en « captivité », dans un « esclavage qu'on appelle sacré »⁹⁹, les jeunes femmes. Le trio en fugue Eléonore – Vardrik – Dumont est explicitement l'image de « l'innocence, l'amour et l'amitié » fuyant des « conventions sociales, signées par

⁸⁶ F. GAIFFE, *Le drame en France au 18^e siècle*, A. Colin, 1971, p. 483, 499

⁸⁷ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 5

⁸⁸ *idem*, p. 13 – p. 5 (l' « Éternel »), 22 (la « Divinité »), 24, 30 (« l'Auteur suprême (du bien) »), 44 (« l'Auteur de tout ce qui existe »)

⁸⁹ *ibid.*, p. 25 (« lois divines »), 45 (« sainte Egalité »), 26 (« flambeau sacré »)

⁹⁰ *ibid.*, p. 22

⁹¹ *ibid.*, p. 13, 7

⁹² *ibid.*, p. 6, 24

⁹³ *ibid.*, p. 10

⁹⁴ *ibid.*, p. 14

⁹⁵ *ibid.*, p. 13

⁹⁶ *ibid.*, p. 15

⁹⁷ *ibid.*, p. 36

⁹⁸ *ibid.*, p. 15

⁹⁹ *ibid.*, p. 24

la Sottise »¹⁰⁰, régies par l'Église. L'outrage aux « lois divines » se manifeste aussi via l'image finale de l'acte II – « L'Archevêque donne la main à Florine »¹⁰¹ –, écho visuel des propos antérieurs du Duc¹⁰², symbolisant l'état de licence sous la royauté des serviteurs catholiques.

Qualifiée de « régicide et sacrilège »¹⁰³, la philosophie pose ainsi la question de la légitimité du pouvoir. Avertissant du sort néfaste de tout Etat non soucieux du bonheur de l'humanité, insensible à son malheur¹⁰⁴, elle défend la « dignité naturelle »¹⁰⁵ des hommes et épouse la cause du Peuple, dont elle revendique la « souveraineté »¹⁰⁶. A la société corruptrice, elle oppose l'excellence de la nature, reflétée par les paysans. Incarnant le militantisme humaniste des Lumières¹⁰⁷, Jacques est en ce sens le porte-parole de « l'humanité qui souffre », la « voix du malheureux »¹⁰⁸, Dumont le soutien des « honorables victimes » du régime¹⁰⁹. En tant que détenteurs et diffuseurs du savoir, tous les deux sont à la fois les représentants et les guides du peuple.

Le mouvement révolutionnaire, en tant que progression vers la réhabilitation de l'Être Suprême, est l'accomplissement triomphal des revendications philosophiques correspondantes. Hormis les effets ponctuels de substitution symbolique, cette évolution générale est rendue métaphoriquement par l'invasion scénique progressive de la lumière – matérialisée par le flambeau de la Raison –, symbole de la diffusion et de l'adoption croissantes de la connaissance des Lumières comme de la proximité ascendante avec Dieu¹¹⁰. Mais la pièce distingue plus précisément trois phases de cette réalisation, conformes aux périodes historiques.

Tout d'abord, la situation de troubles de la France, à la veille de la Révolution, étant la conséquence de l'avancée des idées philosophiques¹¹¹ – Jacques est attentivement écouté par les paysans regroupés autour de lui¹¹² –, les « menaces » pèsent sur le pouvoir – constat de désacralisation générale, du recul de la croyance religieuse à la conscience des abus de la justice, devenue « un objet de commerce », et des privilèges¹¹³ – qui tente alors d'étouffer l'

¹⁰⁰ *ibid.*, p. 25

¹⁰¹ *ibid.*, p. 23

¹⁰² *ibid.*, p. 15

¹⁰³ *ibid.*, p. 36

¹⁰⁴ *ibid.*, p. 22, 9

¹⁰⁵ *ibid.*, p. 13

¹⁰⁶ *ibid.*, p. 26

¹⁰⁷ *ibid.*, p. 9 (Jacques « lutte pour la vérité ».)

¹⁰⁸ *ibid.*, p. 19, 21

¹⁰⁹ *ibid.*, p. 24

¹¹⁰ *ibid.*, p. 28 (« que la lumière de la Vérité brille »), 29 (« à mesure que la Raison avance, une douce clarté se répand »), 30 (« la vérité luit »), 36 (« la vérité brille de toutes parts ») – La pièce opère le passage du temps orageux au ciel azur, du tableau horrible au tableau majestueux.

¹¹¹ *ibid.*, p. 14, 15

¹¹² *ibid.*, p. 5

¹¹³ *ibid.*, p. 15, 14

« épidémie », les « terribles progrès » de la « diable de philosophie »¹¹⁴, en réprimant davantage les « écrits » ou « discours » voulant « éclairer le Peuple »¹¹⁵. La rencontre de Jacques et du Duc, de la quatrième à la sixième scène de l'acte II, symbolise la confrontation du pouvoir et de la philosophie, leur absence de convergence, et les mesures punitives exemplaires menées par le premier contre les « raisonnements séditieux »¹¹⁶ – Jacques, « retenu par les gardes et les brigadiers », est emprisonné et condamné à mort¹¹⁷ -.

Survient ensuite la période de diffusion et ralliement explosifs à la philosophie, divisant la Révolution en deux étapes où le symbolisme devient plus important et net. Tout d'abord, l'acte III, des scènes 2 à 5, est la représentation philosophique du 14 juillet 1789. L'« insurrection générale », annoncée oralement à l'acte II scène 6, transparaît à travers le tableau allégorique général du « changement d'opinion »¹¹⁸, de la mise en scène du « réveil » du Peuple aux cris de la Raison¹¹⁹. Le sursaut révolutionnaire est initialement matérialisé par le changement à vue des décors¹²⁰, effectuant le passage, « phénomène étonnant »¹²¹, de l'isolement au rassemblement public autour de la Raison, dont l'apparition, annoncée depuis la scène 6 de l'acte précédent, consacre l'avènement du surnaturel et la matérialisation du sacré dans la pièce. Des scènes 3 à 5, le cautionnement verbal de la Raison par les différents citoyens – les Prisonniers, les Soldats, les Marchandes - conforte le ralliement populaire visuel. La libération du philosophe symbolise celle des idées, et l'embrassement de Jacques et du Nègre héroïque, inverse de la situation de l'acte I, les premiers pas vers la reconnaissance de la dignité humaine et de l'égalité¹²². Comme la préface l'indique, le renversement est alors en dernier lieu « figuré par la chute de l'idole (...) et l'inauguration du pavillon tricolore »¹²³, le mot « Vérité » se substituant symboliquement à l'indication « Erreur »¹²⁴. Par tout cela, la personnification de la philosophie traduit son rôle influent, prégnant pendant la Révolution ; inhérente à l'avènement insurrectionnel, l'apparition allégorique figure l'éclosion populaire de la philosophie, jusqu'à sa pleine intégration sociétale. La « voix » messianique des Lumières est à l'origine de la prise de conscience populaire, du passage de l'aveuglement à la vision nouvelle, transparente, des choses. L'image de la « fille de l'Eternel »¹²⁵ guidant le Peuple, à la toute fin de l'acte III, pour lui faire « éviter les précipices affreux » creusés par « l'Orgueil, l'Hypocrisie et l'Avarice », est l'allégorie de la Révolution en marche, de la poursuite du cheminement massif vers la pleine connaissance, autrement dit vers la libération du peuple.

¹¹⁴ *ibid.*, p. 19, 15

¹¹⁵ *ibid.*, p. 16

¹¹⁶ *ibid.*, p. 18

¹¹⁷ *ibid.*, p. 22, 23

¹¹⁸ *ibid.*, p. 3

¹¹⁹ *ibid.*, p. 26

¹²⁰ *ibid.*, p. 25

¹²¹ *ibid.*, p. 26

¹²² *ibid.*, p. 27

¹²³ *ibid.*, p. 2-3

¹²⁴ *ibid.*, p. 28

¹²⁵ *ibid.*, p. 26

Ainsi, l'acte IV, reflétant la maturation des idées permise par la fonction « éclairante »¹²⁶ de la Raison – le tableau allégorique du despotisme de la scène 9 identifie finalement le système royal aux Enfers¹²⁷ –, s'achève par la représentation philosophique du renversement du 10 août 1792 : l'action concrète étant une fois encore surtout rapportée – la désertion des soldats, la fuite ou la dissimulation des royalistes¹²⁸ –, l'enchaînement des despotes, le pillage et le renversement des murs du pavillon, la découverte de la Déclaration des Droits de l'Homme brandie par le Nègre élevé autour du peuple joyeux, accompagnant l'invasion scénique du palais par le peuple, mené par le Nègre et la Raison, est la métaphore du plein accomplissement humaniste ce « jour mémorable » de la chute de la royauté¹²⁹.

La scène 1 de l'acte V diffère brièvement la consécration philosophique : intégrant la défense du peuple, la cohabitation spatiale de la montagne et du marais est la métaphore de la lutte de la Montagne contre le Fédéralisme¹³⁰. Puis, l'« explosion terrible »¹³¹, intervention naturelle figurant l'élimination transcendante des Girondins¹³², substitue le Temple de la Nature à la montagne, figurant le dessein sacralisant de Robespierre en 1794. L'ascension philosophique et sacrale atteint ainsi son apogée aux deux dernières scènes avec la procession finale où, de fait, le symbolisme visuel est total. Les douze « principales vertus », vêtues de la couleur de la pureté et couronnées de feuilles de chêne, suivies de la Liberté et de l'Égalité, toutes encerclées par le ruban tricolore, figurent en effet le tableau allégorique de la félicité républicaine, célébrant les retrouvailles de Dieu et des hommes, devenus « les véritables images de l'Être Suprême »¹³³. Cette image finale symbolise le « retour », après l'usurpation royale et catholique, à la « dignité primitive »¹³⁴ : de même que la découverte de la Déclaration des Droits de l'Homme, « livre divin », « code sacré »¹³⁵, la disparition des emblèmes et du trio meneur du despotisme, remplacés par les « images de l'Être Suprême », marque la fin définitive de la profanation qui mettait les rois au-dessus de Dieu¹³⁶. Du premier au dernier acte, la réparation est faite. Elle résulte ainsi de l'appropriation populaire définitive et triomphante des idées philosophiques, que représente dans l'interrogatoire le Sans-culotte par sa pleine prise en charge de l'anti-royalisme et de l'anti-catholicisme des Lumières¹³⁷.

¹²⁶ *ibid.*, p. 29

¹²⁷ *ibid.*, p. 30 (« antre affreux », « infernale politique des rois »)

¹²⁸ *ibid.*, p. 33

¹²⁹ *ibid.*, p. 37

¹³⁰ *ibid.*, p. 40, 38

¹³¹ *ibid.*, p. 40

¹³² Duclairon et Faupatri sont les deux personnages symbolisant le fédéralisme, le modérantisme du point de vue de la Montagne.

¹³³ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 45

¹³⁴ *ibid.*, p. 26

¹³⁵ *ibid.*, p. 37

¹³⁶ *ibid.*, p. 45

¹³⁷ *idem*, p. 44

Didactisme et exhortation

La mise en scène du point de vue philosophique et sacré de la Révolution répond assurément à la volonté d' « éclairer »¹³⁸ de l'auteur, énoncée dans la préface. Mais elle ne la satisfait pas complètement. L'enjeu didactique des *Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison* est la justification historique : la démarche rétrospective concernant la Révolution vise en effet clairement le don des « motifs qui la rendirent légitime et indispensable »¹³⁹. En ce sens, la leçon globale de la pièce s'accomplit à un double niveau simultané : non seulement extra-fictionnel, par la représentation de la justesse des considérations déistes robespierristes, mais également fictionnel, par la démonstration de l'illégitimité royale et catholique, résultat de la représentation du mal profond qu'est le système politique de l'Ancien Régime. A ce second plan, le processus de révélation s'établit autour de deux sous-apprentissages complémentaires, divisant la pièce de fait en deux parties distinctes, calquées sur le découpage historique, usant de différents procédés mais accumulant ou superposant tous systématiquement les preuves visuelles et auditives¹⁴⁰.

La première leçon occupe les actes I, II et III ; elle a pour objet la désacralisation de l'Ancien Régime en le reproduisant scéniquement, en montrant par une perception directe du spectateur ses tromperie et cruauté. Outre à la déduction extra-théâtrale, le grand spectacle correspondant conduit ainsi à des divulgations fictionnelles s'affichant comme la manifestation d'une vérité non perceptible comme telle dans l'immédiateté historique. De même que la désolation du bien à l'acte I, l'aveu d'abus, manifestation de « bonne foi » du Duc¹⁴¹, à la scène 1 de l'acte II, l'énonciation du plan consciemment malhonnête pour conjurer le mécontentement populaire, à la scène 8 du même acte, et surtout la découverte de la matière constitutive de la statue royale – du « bois pourri »¹⁴² – à la scène 5 de l'acte III, sont des preuves flagrantes, respectivement verbale et visuelle, de l'accusation. La requête aussitôt repoussée, passée par les paysans auprès du gouverneur se révélant infâme, aux scènes 2 et 3 de l'acte II, est du même ordre.

Le second enseignement, essentiel, s'ouvre avec le quatrième acte – la Raison annonce au Peuple « une autre leçon »¹⁴³ -, et se poursuit jusqu'au début du cinquième ; il est centré sur le « secret des rois »¹⁴⁴, le complot contre-révolutionnaire. Correspondant à l'instruction

¹³⁸ *ibid.*, p. 3

¹³⁹ *ibid.*, p. 2

¹⁴⁰ *ibid.*, p. 30 (« (...) écoutez, en attendant que les portes de ce monument s'ouvrent à vos regards. »), 14 (« (...) le peuple nous voit et nous juge. »), 35 (« voir pour croire »), 33 (« (...) vous venez de l'entendre : vous avez le secret. »)

¹⁴¹ *ibid.*, p. 14 (le Duc : « Soyons de bonne foi... le Peuple nous voit et nous juge. »)

¹⁴² *ibid.*, p. 28

¹⁴³ *ibid.*, p. 29

¹⁴⁴ *ibid.*, p. 29

messianique des deux sages¹⁴⁵ par la Raison capable par ses pouvoirs divins de montrer l'essence du mal, d'en ôter métaphoriquement le « masque » pour le faire « voir dans toute (sa) laideur »¹⁴⁶, son accomplissement repose sur la perception indirecte du spectateur. A l'acte IV, le « théâtre dans la théâtre » constitue en effet le procédé dramaturgique de la révélation : spectateur et commentateur invisible de la représentation du Roi¹⁴⁷, le trio philosophique joue le rôle d'intermédiaire, entre le public et les personnages négatifs, de la découverte de la duplicité, arme essentielle du mal. Dans ce mécanisme, la stratification et la pénétration successive du décor est la caution matérielle, progressive et souvent répétitive, de la nature des observés. La disparition du mur - le rideau se lève¹⁴⁸ - cachant le palais, et laissant en entrevoir l'intérieur, divisé en trois espaces distincts¹⁴⁹, amorce la voie vers la vérité : l'action étant alternativement à gauche et à droite, et bien que la lâcheté des nobles soit avérée¹⁵⁰, les menaces verbales lancées contre le peuple - avertissements, planification du complot royaliste¹⁵¹ -, se mêlent à celles visuelles - référence à l'emploi des poignards¹⁵² -. Puis, avec l'ouverture du bâtiment¹⁵³, assimilation symbolique visuelle du crime et de la royauté, la percée en profondeur de l'espace correspond à la représentation plus flagrante des « causes principales de l'avilissement du monde » : le décor horrible et les paroles effroyables des deux protagonistes de la scène 11, constituent le tableau de la vérité étalée au grand jour sur lequel finalement « la toile tombe »¹⁵⁴. Succédant à la scène 1 de l'acte V, mettant en évidence la nature contre-révolutionnaire du fédéralisme, agent royal assoiffé de pouvoir, l'interrogatoire final du roi et l'intervention en aparté du Cardinal¹⁵⁵, à la scène 3, sont de la sorte une ultime (re)confirmation de la condamnation guidant la pièce depuis son début.

Mais, *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison* n'est en ce sens pas seulement didactique : par son « pathétique direct »¹⁵⁶ et son évolution optimiste, elle endosse une importante fonction stimulante. Les diverses adresses indirectes, lancées au peuple-acteur tout au long de la pièce, ont ainsi un impact fortifiant nécessaire sur le peuple-spectateur pour qui elle est écrite¹⁵⁷. L'appel de la fin, instant d'adéquation de la fiction et du réel – l'année 1794 dans les deux cas -, constitue de la sorte l'exhortation majeure : suivant la musique

¹⁴⁵ *ibid.*, p. 29, 35

¹⁴⁶ *ibid.*, p. 43

¹⁴⁷ *ibid.*, p. 29 (Selon la Raison, le trio voit sans pouvoir être vu.), 30 (didascalie : « Ils se placent à la droite du spectateur. »)

¹⁴⁸ *ibid.*, p. 30

¹⁴⁹ *ibid.*, p. 30

¹⁵⁰ *ibid.*, p. 34

¹⁵¹ *ibid.*, p. 31, 33

¹⁵² *ibid.*, p. 32-33

¹⁵³ *ibid.*, p. 35

¹⁵⁴ *ibid.*, p. 37

¹⁵⁵ *ibid.*, p. 44

¹⁵⁶ B. CROQUETTE, « Pathétique », in *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 597

¹⁵⁷ CIZOS-DUPLESSIS, *op. cit.*, p. 22, 26 (serment), 37

trionphante et combattante scandée depuis l'acte III, la glorification des guerriers à échelle internationale - « régénérateurs du monde », « vengeurs de l'humanité »¹⁵⁸ -, puis l'incitation à la « mâle persévérance »¹⁵⁹, les paroles achevant la pièce encouragent, au niveau tant théâtral qu'extra-théâtral, et ce d'autant plus efficacement que la tournure prise est celle de la louange et de la prédiction, à la Révolution universelle, inspirée par la France¹⁶⁰, non acquise mais attendue par le gouvernement de l'an 2. En ce sens, les manifestations spectaculaires finales – ballet et chants – ont pour effet de laisser la pièce ouverte – aucun baisser de rideau n'est prévu dans le texte -, suscitant et la fusion scène-salle et l'appropriation par le public de l'élan fictionnel ainsi amorcé.

Malgré une certaine confusion générale de la construction dramatique, constatée dès 1794¹⁶¹, et que la considération de son hybridité n'efface qu'en partie, la création d'une pièce à la fois historique, pathétique et allégorique, d'une forme relativement avant-gardiste - exception faite de l'allégorie millénaire, annonciatrice à la fois du mélodrame et du drame romantique, elle s'inspire du roman noir et de principes dramatiques récents -, répond à la volonté de F. Cizos, énoncée dans la préface, d' « instruire et amuser révolutionnairement » le Peuple¹⁶². En ce sens, la promotion robespierriste repose principalement sur l'image : le croisement, la juxtaposition visuels du réalisme, du symbolisme et du fantastique assurent en effet la lisibilité, la clarification de l'Histoire, conformément à des conceptions politiques et religieuses particulières. Eloigné du contexte de l'automne – début hiver 1793 - mobilisation sans-culotte moins forte, recherche sacralisante prégnante -, bien qu'il poursuive globalement l'encouragement de la haine des rois et de l'amour de la République, *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison* est sans conteste en effet spécifique au début de 1794, tout entier au service de son présent terroriste et du futur républicain.

¹⁵⁸ *idem*, p. 28

¹⁵⁹ *ibid.*, p. 42

¹⁶⁰ *ibid.*, p. 45

¹⁶¹ *ibid.*, p. 2

¹⁶² *ibid.*, p. 3

CONCLUSION

Du fait d'une documentation – paratextes et travaux antérieurs - et d'une qualité artistique – certaines constructions claires, d'autres plus confuses¹ – inégales, le traitement précédent des pièces, limité quasi systématiquement à l'analyse textuelle par la minceur des informations récupérées sur les conditions de représentation² et la composition du public, diffère de l'une à l'autre. Toutefois, la correspondance du terme clé, tel que défini dans l'introduction, et du fonctionnement global des pièces indiquant l'existence d'un théâtre de propagande, le recoupement des cinq études permet d'ébaucher la question de l'unité et de la pluralité de la dramaturgie propagandiste.

But et stratégie dramatiques

Le but dramatique global, esquissé dans les paratextes et explicité par l'analyse textuelle, est d'influer sur le peuple, « récepteur idéal »³, de lui faire immédiatement adopter une opinion et un comportement garantissant l'unité nationale, autrement dit l'assise du pouvoir de l'an 2. Certes, la précision de leur inscription temporelle et de leur positionnement politique respectifs, amplifiant leur valeur documentaire⁴, suffit à distinguer les pièces : différemment de *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués* (06.09.1793), inspiré par le conflit récemment résolu des Girondins et des Montagnards dont il se fait le porte-drapeau, et tandis que *Le Jugement dernier des Rois* (18.10.1793) et *L'heureuse Décade* (26.10.1793), tous les deux d'esprit plutôt sans-culotte, réfèrent aux débuts de la déchristianisation, *La*

¹ En comparant les études, la confusion semble en grande partie provenir d'une mauvaise gestion du non-cantonnement d'un texte à l'expression d'une idée unique et simple. Tandis que les deux thèses claires du *Jugement dernier des rois* ou de *L'heureuse Décade* sont développées chacune à un niveau distinct du canevas élémentaire, celles de *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués* et des *Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison*, moins nettes ou plus nombreuses, sont entremêlées, produisant un encombrement, un désordre textuel global.

² *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française* et *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison*, par le nombre important d'intervenants que ces textes supposent, sans compter le problème posé par la représentation de l'Histoire, semblent pour l'époque financièrement difficiles à mettre en scène.

³ S. MOUSSA, « L'image du public dans les préfaces du théâtre révolutionnaire », in *Cahiers d'Histoire des Littératures romanes*, n° XI, 1987, p. 54

⁴ Par exemple, les pièces témoignent de la misogynie ambiante, via le portrait d'une société patriarcale, et de la mutation de la conception universaliste entre 1793 et 1794.

Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française (13.03.1794) et, de façon plus nette encore, *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison* (12.04.1794) renvoient au plein essor de la campagne de l'Être Suprême. Mais elles sont communément motivées par la préoccupation terroriste générale⁵ du combat contre le royalisme, le catholicisme et le fédéralisme confondus, au nom de la souveraineté populaire française et de la république universelle. Mises au service d'une période transitoire (constructrice et destructrice)⁶, les cinq pièces, d'actualité politique forte⁷, développent de la sorte trois modes d'action compatibles en direction du public : convertir aux idées, raviver, revigorer ou / et conforter, affermir l'adhésion des partisans⁸. Pour l'essentiel, différemment de la tâche de *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués* de conformer les « indécis » aux idées montagnardes du tout début de l'an 2, de *L'heureuse Décade* de procéder tout en flattant à la levée en masse et à l'acculturation promues dès septembre - octobre 1793, ou des *Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison* de rallier au déisme robespierriste de 1794, la visée de *La Réunion du 10 août 1793, ou l'Inauguration de la République française* et du *Jugement dernier des Rois* est respectivement de ranimer au début de 1794 le soutien au pouvoir et de cimenter dès octobre 1793 la foi sans-culotte en l'avenir proche.

L'accomplissement du but politique, déterminant entièrement les pièces, est alors le résultat d'une stratégie théâtrale particulière. Les cinq textes développent en effet un processus de persuasion et de mobilisation, consistant paradoxalement en la « légitimation »⁹ du réel, du vrai, par le théâtre, le faux, dont le pouvoir convainquant repose essentiellement sur la malléabilité de la fiction, son aptitude à modeler la réalité, et la capacité scénique de rendre présent. La dramaturgie de la preuve ainsi établie use, tel l'exercice propagandiste, de l'argument, du raisonnement, comme de l'affectif, de l'émotion, recourant en ce sens, et cette fois d'un point de vue théâtral spécifique, tout autant à la vue qu'à l'ouïe¹⁰, dont les diverses combinaisons sont factrices de complémentarité, de (sur)répétition, de focalisation significatives¹¹. *Le Jugement dernier des rois*, comme *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française*, accorde une égale importance au discours et à l'action, à l'image. Différemment, tandis que la vérification visuelle prime dans *Les Peuples et*

⁵ A. MATHIEZ, *La Révolution française*, Denoël, 1985, tome 3, p. 46 – Déjà en août 1793, il s'agit de « prêcher la haine des Rois et l'unité de la République ».

⁶ M. ANGENOT, *La propagande socialiste*, Balzac, 1997, p. 63

⁷ Il y a une limite à ce caractère : contrastant avec l'omniprésence des attaques contre le modérantisme, l'absence dans les pièces de 1794 de la lutte de Robespierre contre la faction des « ultra », arrêtés et condamnés en mars de cette année, révèle, comme pour l'évocation de la Vendée, un sujet d'actualité délicat, certainement risqué, susceptible de troubles dans la salle.

⁸ M. ANGENOT, *op. cit.*, p. 9 – En adéquation avec la volonté de Robespierre d'encourager la vertu et de terroriser le vice, mobiliser d'un côté est apeurer de l'autre.

⁹ *idem*, p. 13

¹⁰ La force du théâtre (comme du cinéma) est ainsi de combiner ce que d'autres modes d'expression convoquent isolément.

¹¹ J.-M. DOMENACH, *La propagande politique*, PUF, 1950, p. 55

les Rois, ou le Tribunal de la Raison, l'argument auditif est prépondérant dans *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués* et *L'heureuse Décade*.

De la sorte, la prééminence du sujet historique¹² n'explique pas seule l'hétérogénéité des pièces étudiées : outre l'éclatement de l'unité classique et l'apparition scénique de la foule¹³ qu'induit l'abord de la sphère publique révolutionnaire, l'enjeu politique implique, plutôt que le respect de règles artistiques préétablies¹⁴, la récupération et la combinaison de diverses pratiques coutumières ou récentes, théâtrales ou non¹⁵, susceptibles d'assurer l'effet dramatique recherché en devenant les instruments de la persuasion. Intégrant le développement convaincant, et déterminée par l'urgence et l'ampleur de l'impact, l'exploitation des goûts du destinataire potentiel¹⁶, via l'inspiration de formes traditionnelles, populaires ou plus soutenues, auxquelles il est accoutumé, entraîne de la sorte le transfert d'un contenu nouveau, autrement dit le renouvellement des genres passés. Puisque l'efficacité prime, et qu'il s'agit tactiquement de faire du neuf aussi avec du vieux, le sujet s'adaptant aux formes et réciproquement¹⁷, le caractère révolutionnaire du théâtre, en ce sens, s'évalue non pas à sa rupture avec les pratiques scéniques antérieures, mais par leur détournement utile, leur complet réinvestissement, leur récupération croisée inventive¹⁸.

« Dramaturgie de la preuve »

Chacune des pièces étudiées, plus ou moins dense, présente une structure persuasive particulière, ne coïncidant pas systématiquement avec son propre découpage dramatique apparent. Tandis que le nombre d'actes de *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués*, de *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française*, et de scènes de

¹² Comme l'écrit A. UBERSFELD (*Le drame romantique*, Belin, 1993, p. 23) à propos de l'impact du thème historique au 19^e siècle : « il n'y a de révolution dans les formes que lorsque les formes deviennent inadéquates au contenu ».

¹³ La nouveauté dramatique avec la Révolution n'est pas, comme le remarque M. LIOURE (*Le Drame*, A. Colin, 1963, p. 31) l'accès du pauvre, de l'humble, à la scène, précédant 1789 (voir *La Brouette* de Mercier), mais la représentation massive du peuple, la foule envahissant le plateau.

¹⁴ R. TARIN, *Le théâtre de la Constituante, ou l'école du peuple*, Champion, 1998, p. 117 – « Les contraintes du théâtre classique allaient voler en éclats devant les besoins de la propagande. » ; S. JEAN BERARD, « Aspects du théâtre à Paris sous la Terreur », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4-5, 1990, p. 621 – Il faut « se garder justement de juger d'après Aristote et surtout d'après le modèle du théâtre classique ».

¹⁵ A l'image des cinq études, P. FRANTZ (« Pas d'entracte pour la Révolution », in J.-C. BONNET dir., *La Carmagnole des muses*, Colin, 1988, p. 395) remarque qu'avec la Révolution se produisent des « zones d'interférences de chocs, qui déstabilisent les pratiques, les discours et les genres » et cite (p. 394) *Le Journal des Spectacles*, du 21 brumaire an 2 : « Ce n'est donc plus suivant les règles de l'art et d'après nos anciennes poétiques que nous devons juger aujourd'hui les ouvrages dramatiques, mais dans leur rapport avec l'esprit public. »

¹⁶ J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 62

¹⁷ Avec *L'heureuse Décade*, le sujet s'accommode au genre traditionnel ; avec *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués*, la forme s'explique plutôt par le sujet.

¹⁸ *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison*, liant multiplicité formelle, annonçant le mélodrame, et unité significative, en est un exemple typique.

L'heureuse Décade correspond respectivement à l'argumentation en trois, dix et cinq parties, le développement dual du *Jugement dernier des Rois* et en deux ou trois phases – deux leçons, trois périodes historiques - des *Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison*, n'est pas reflété par le fractionnement concordant en huit scènes et cinq actes. Cependant, et malgré leur aspect parfois balbutiant, plusieurs grands types de procédés, aux agencements divers, constituent la configuration convaincante commune aux cinq textes.

Tout d'abord, ordonné par l'enjeu dramatique global – agir fort, vite et abondamment -, un même postulat est repérable, facteur plausible d'entente nette préalable entre la scène et la salle : reflétant la courante dualisation révolutionnaire, ajustée ici à la Terreur¹⁹, clarifiant le réel en le simplifiant, le schématisant pour assurer sa compréhension unitaire par les masses²⁰, mais aussi suscitant l'exacerbation d'émotions contraires – l'orgueil, l'amour et la haine -, la perception manichéenne du monde est en effet la base argumentative et affective des développements. Traversant dès l'ouverture chacune des pièces étudiées, l'opposition royauté / souveraineté populaire, France / coalition européenne, l'antagonisme Ancien Régime / République, sont ainsi transmués en contraste vrai / faux, vice / vertu. L'appui unanime sur cette division catégorielle duelle, mêlant éthique et politique, impliquant une vision univoque de l'Histoire²¹, a pour effets immédiats, concomitants et interactifs, la valorisation du peuple et le discrédit, en même temps que l'amalgame, des rois, catholiques, nobles et fédéralistes.

Les personnages, peu ou pas individualisés, endossent ainsi essentiellement une dimension politique, sociale et morale, que leur désignation respective suffit souvent à déceler, renvoyant alors à des anonymes (paysan, bourgeois, sans-culotte quelconques) ou à des célébrités (Marat, le Pape, David) de la Révolution. Présument un réalisme minimal, la grande dualité est alors transposée scéniquement via la représentation directe et massive des protagonistes : le héros collectif dans *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française*, et l'opposant pluriel dans *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison* et *Le Jugement dernier des rois*, impliquent de la sorte la focalisation sur la sphère publique, la représentation historique, avec ses mouvements de foule et ses lieux extérieurs, urbains ou ruraux. Mais, la concentration sur un personnage unique des traits typiques de chacun des deux groupes, simplification amplifiant l'efficacité affective²², peut également servir la mise en scène des entités. Sans exclusion, dans les deux cas, la représentation

¹⁹ L'ajustement désignatif correspond à la précision de l'opposition peuple / roi, devenant celle sans-culotte / rois, montagne / fédéralisme.

²⁰ voir *infra*, p. 5-6 ; J. SCHLANGER, « Théâtre révolutionnaire et représentation du bien », in *Poétique*, n° 22, 1975, p. 281 - « On ne représente pas la complexité – on présente l'évidence. »

²¹ Cette conception positive de l'Histoire distingue trois temps : à l'Ancien Régime, synonyme de malheur, succède la République, monde de la félicité, grâce à la Révolution libératrice.

²² J. M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 50 – Il s'agit de « concentrer sur un même personnage les espoirs du camp auquel appartient et sur un autre la haine pour le camp adverse ».

massive du Peuple, finalement entreprise, tandis que la famille villageoise, figurant le microcosme de la société française, situe à mi-parcours des deux possibilités *L'heureuse Décade*, les deux personnages majeurs et représentatifs de *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués*, supposent l'abord du cadre privé, la représentation épisodique servant de fait le sujet public central.

S'appuyant sur cette dualité fondamentale, le développement dramatique opère de façon générale, par la preuve de sa continuité ou actualité, sa consolidation. Dotés ici en partie d'une explication historique relative à la détermination de l'échelle prise par la lutte – nationale ou internationale –, deux procédés distincts sont en ce sens développés par les cinq pièces²³.

D'un côté, *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués*, *Le Jugement dernier des Rois* et *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison* sont la mise en scène de l'opposition : comme le héros, l'ennemi est scéniquement présent. Grâce à l'illusion théâtrale, permettant au public de « voir sans être vu », cette cohabitation, de leur mise en parallèle à leur confrontation, permet la comparaison active des deux groupes, le spectacle du contraste débouchant sur la « révélation »²⁴ ou plutôt la « confirmation »²⁵, l'entérinement de la distinction désignative originelle, autrement dit la sanction de la perpétuation de la division ainsi obtenue. Facteur de variété tonale – du grotesque au pathétique le plus poussé –, ce renforcement direct de la dualité, outre de la récurrente glorification du héros, émane alors de la ridiculisation²⁶ ou, au contraire, de la « monstruocisation » de l'ennemi, traître et comploteur²⁷, servant systématiquement de « bouc-émissaire »²⁸. Application des conseils donnés aux théâtres par l'administration de la police dans un rapport de 1794, il s'agit de fait d'influencer l'esprit public « en excitant l'horreur par la représentation des crimes des oppresseurs de l'humanité, comme en excitant le rire de la dérision par la représentation des ridicules dont ils sont pétris »²⁹. Se manifeste ainsi l'importance particulière, dans le processus persuasif, de l'« ennemi unique »³⁰ dont l'usage, fréquemment relevé par les

²³ Cette distinction recoupe en quelque sorte la division des œuvres de circonstances, faite par S. JEAN BERARD (« Une curiosité du théâtre à l'époque de la Révolution, les « faits historiques et patriotiques » », in *Cahiers d'Histoire des Littératures romanes*, n° 3-4, 1979, p. 615), en deux séries de pièces : les « pièces de dérision » d'un côté, les « pièces vertueuses » de l'autre.

²⁴ D. HUISMAN, *Le dire et le faire, essai sur la communication efficace*, Sedes, 1983, p. 132

²⁵ M. ANGENOT, *op. cit.*, p. 47, 62

²⁶ J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 78

²⁷ *idem*, p. 52

²⁸ R. MUCCHIELLI, *Psychologie de la publicité et de la propagande*, Entreprise moderne d'Édition, Librairies techniques et ESF, 1972, p. 89

²⁹ cité in V. HALLAYS-DABOT, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Dentu, 1862, p. 190

³⁰ J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 49

travaux sur la propagande³¹, est perçu comme une trouvaille de la Révolution française³². De même que *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués*, par le dévoilement de l'exemplarité républicaine comme du complot, prévient tout relâchement patriotique, *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison*, exposant l'essence ignoble du Roi et de ses affiliés, vise la perception palpable³³ du danger collectif que représente l'adversaire pour sensibiliser le public. *Le Jugement dernier des Rois*, quant à lui, composé de deux parties successives, opposées mais complémentaires - l'une, d'esprit cérémoniel, contribuant à la valorisation des Sans-culottes, l'autre, d'inspiration carnavalesque, au pastiche discréditant des Rois et du Pape -, joue sur la vulnérabilité du Mal pour « désinhiber » le spectateur³⁴.

De l'autre côté, *L'heureuse Décade* et *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française* sont la représentation dramatique exclusive du héros : contrairement à la comédie patriotique *La Folie de Georges, ou l'Ouverture du parlement d'Angleterre*, de Lebrun-Tossa, datant de février 1794, où aucun révolutionnaire n'est représenté³⁵, l'ennemi, évoqué, est physiquement absent. La légitimation de l'an 2 ne se fait pas pour autant sans appui sur l'ennemi : en figurant « le monstre du fédéralisme », en exposant les attributs royaux, ou en faisant verbalement « danser la carmagnole » au housard, les deux pièces ont un fonctionnement similaire à celles abordées ci-dessus. Mais, elles s'appuient surtout pour cela sur l'exemplarité et la sacralisation du héros. La relégation hors-scène de l'ennemi dissolvant toute intrigue, le constat du Bien en péril, résultat de l'assimilation du plateau à l'expression de la félicité, à l'accomplissement mystique, au bonheur acquis de la vertu, toutefois menacée de l'extérieur, cristallise ainsi l'opposition manichéenne, renforce et l'amour du Bien vivant en paix, et la haine envers le Mal trouble-fête. L'occasion festive opérant un arrêt sur le chemin de l'Histoire, les deux pièces sont ainsi communément la mise en scène d'une nation républicaine modèle, unie, heureuse et auto-louangeuse, héritière directe de la Révolution, mais en prise avec la continuité du péril, repoussé mais non éliminé. C'est par cette idée que *L'heureuse Décade*, dessinant l'adéquation des valeurs républicaines et des mesures prises par l'an 2, et que *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française*, culte des héros amalgamant le plein épanouissement républicain et l'élimination du roi, promeuvent tout autant la construction républicaine durable que la provisoire menée guerrière du pays.

Produisant la tautologie, le martèlement de la positivité de la République, dont sont catéchisées les valeurs de façon dogmatique, cette confirmation de deux sortes de la

³¹ M. ANGENOT, *op. cit.*, p. 44, 49 ; J. ELLUL, *Histoire de la propagande*, PUF, 1967, p. 83-84 ; J.-P. GOUREVITCH, *La propagande dans tous ses états*, Flammarion, 1981, p. 32 ; J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 50-52 ; R. MUCCHIELLI, *op. cit.*, p. 89-90

³² J. ELLUL, *op. cit.*, p. 83

³³ R. MUCCHIELLI, *op. cit.*, p. 91

³⁴ Via le Chevalier de Nautignac, *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison* sert également d'exutoire.

³⁵ Cette pièce inaugure un procédé dramatique rare pendant la Révolution française, par lequel la valorisation ne résulte que de la dévalorisation.

distinction désignative occupe entièrement les pièces. D'autant plus que, dans les cinq textes, elle est appuyée, confortée par des intervenants purs intermédiaires, humains ou surnaturels, commentant, jugeant éventuellement tout au long les événements fictifs, tels des éducateurs, prononçant systématiquement le verdict final. La ratification « supérieure » et ultime du manichéisme est ainsi menée par le père et la fille dans *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués*, le vieux sage dans *L'heureuse Décade*, le Président dans *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française*, la Raison et les deux Philosophes dans *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison*, la Nature dans *Le Jugement dernier des rois*.

Tout en affichant la continuité, l'actualité de l'opposition, les pièces, décuplant leur faculté mobilisatrice, montrent comment la dépasser : plus qu'une preuve de son inéluctabilité, comptant sur la « contagion de l'exemple »³⁶, elles sont également un indicateur, un guide pour la poursuite révolutionnaire. De la sorte, offrant comme modèle le possible ou l'avéré, trois rapports conciliables du réel et de la fiction sont développés.

D'une part, est la représentation idéalisée du présent. Motivées par des sujets précis d'actualité, et s'appuyant sur les potentialités du comportement national, les pièces constituent une manifestation anecdotique fictive exemplaire devant inspirer le quotidien. *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués* peint les idées et les réactions modèles d'un particulier face aux complots ; dans le même sens, *L'heureuse Décade* montre doublement, aux niveaux de l'action et du récit, l'attitude adéquate d'une famille en période d' enrôlement général et d'adoption d'un nouveau calendrier.

D'autre part, est la perception historique du réel. L'orientation du présent résulte alors de l'explicitation de son sens historique³⁷, de l'établissement d'un rapport de continuité, d'une cohérence univoque³⁸ entre les temps successifs, factrice d'unité populaire³⁹. Se manifeste ainsi la mise en scène ou le rappel héroïque du passé. Le parallèle, effectué par la pièce, du passé et de la fiction jusqu'à l'alignement scénique final au présent, établissant une constance entre ces deux temps, conduit, sans provoquer un nécessaire dépassement fictif du réel, à la mobilisation ciblée de l'avenir. Couronnant les héros survivants et morts depuis 1789 tout en se nivelant à terme au début de 1794, *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française* joue ainsi sur le souvenir, le « revivre » révolutionnaire et l'évidence de l'inachèvement pour encourager l'imitation des événements glorifiés, réimpulser l'action. En légitimant le présent au regard du passé, *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison* indique dans le même sens le chemin qu'il doit logiquement poursuivre et achever. Les deux pièces font en ce sens communément l'usage, récurrent dans la propagande⁴⁰, latent dans les

³⁶ J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 67 ; J.-P. GOUREVITCH, *op. cit.*, p. 74

³⁷ M. ANGENOT, *op. cit.*, p. 39

³⁸ R. MUCCHIELLI, *op. cit.*, p. 88

³⁹ J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 87

⁴⁰ *idem*, p. 84-87 ; J. ELLUL, *op. cit.*, p. 86

autres textes, du mythe : que son caractère soit politique ou religieux, qu'elle renvoie à la Rome antique – modèle de souveraineté populaire - ou à la Nature – l'Être Suprême -⁴¹, la représentation triomphante des combats de sa propre histoire est en effet une technique pour susciter la communion des aspirations humaines. L'invasion du symbolisme révolutionnaire, visuel et auditif, répétant sous des aspects variés les mêmes thèmes⁴², s'inscrit dans cette veine⁴³ : le jeu de substitution visuelle dans *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française*, du passage de l'obscurité à la lumière dans *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison*, ainsi que l'évocation verbale de l'aurore, de la naissance, de l'apparition solaire dans *L'heureuse Décade* ou *Le Jugement dernier des rois*, correspondent à un même répertoire métaphorique de l'éloge historique.

Mais, la direction peut aussi être indiquée via la représentation du futur : pour triompher, ce n'est pas alors le réel révolu qui est à imiter mais la fiction vraisemblable. L'incitation à l'action résulte du dépassement fictionnel du réel, de la représentation annonciatrice et cohérente de l'avenir. En transposant au passé le présent, l'action scénique étant tout à fait imaginaire, uchronique, *Le Jugement dernier des rois* reprend ainsi oralement la Révolution jusqu'en 1792, pour la clore matériellement et logiquement.

Légitimant la conduite gouvernementale de la Terreur en opérant la conformation scénique du réel à ses idées essentielles⁴⁴, l'établissement de l'inachèvement et de la conduite appropriée de la Révolution émane d'un théâtre à la fois déductif et sensible. De la sorte, chacun des moyens persuasifs combinés dans les textes produit, certes plus ou moins indifféremment, ces deux aspects, difficilement sécables.

D'un côté, les pièces sont démonstratives : l'action dramatique vérifie logiquement l'idée et inversement⁴⁵, qu'il soit question de la légitimité populaire, de la justification de l'universalisme révolutionnaire, des mesures exceptionnelles ou du déisme philosophique. La révélation théâtrale se fonde ainsi sur des procédés oraux : le genre nouveau de l'éloquence se mêle à des techniques dramatiques traditionnelles, du dialogue – jeu des confidences -, du monologue, de l'aparté, relevant tous de la représentation directe de la preuve, au récit, s'appuyant sur le souvenir ou l'imaginaire. Mais recours est aussi fait aux éléments visuels, fréquents introducteurs d'irrationnel : imbriqués au réalisme, l'allégorie, le symbole, le fantastique via le procédé du « théâtre dans le théâtre », de même que le grotesque ou plus précisément la division en tableaux (au sens pris au 19^e siècle), permettent la communication cohérente d'une lecture, d'une interprétation historique.

⁴¹ J. ELLUL, *op. cit.*, p. 86

⁴² J.-M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 55 (« thème central répété » mais « sous des aspect variés »)

⁴³ E. LIRIS, « Le symbole révolutionnaire », in M. VOVELLE dir., *L'état de la France pendant la Révolution*, La Découverte, 1988, p. 170 (« force mobilisatrice des symboles ») ; S. TCHAKHOTINE, *Le viol des foules par la propagande politique*, Gallimard, 1952, p. 315 (emploi très large des symboles)

⁴⁴ D. HUISMAN, *op. cit.*, p. 60

⁴⁵ J. ELLUL, *op. cit.*, p. 47 – « La doctrine justifie l'action, l'action vérifie la doctrine aux yeux du peuple. »

De l'autre, les pièces sont émotionnelles. Renforçant l'efficacité de l'argument « objectif », assurant la pénétration décuplée des conceptions, ce trait paraît alors prépondérant⁴⁶ : situées entre le drame bourgeois et le mélodrame, les cinq pièces constituent surtout un théâtre affectif, en cela concordant avec l'importance de la sensibilité pour la propagande⁴⁷. Résultats du brassage de sensations différentes mais toujours exprimées avec excès dans une visée stimulante, les larmes, le rire, l'éblouissement proviennent de l'adoption de genres respectivement pathétiques (le drame bourgeois, le roman noir, l'éloquence), grotesques (la farce, le carnaval, la caricature) et spectaculaires (l'opéra, la fête, le drame historique).

L'efficacité mobilisatrice doit de la sorte beaucoup à l'usage, inhérent à la propagande, de la musique et des chants⁴⁸, servant tout en distrayant la diffusion et l'imprégnation des idées, du symbole, identificateur, ou du vers⁴⁹, dont le rythme, la rime et le lyrisme accroissent l'impact mémoriel des leçons. Mais, liée au manichéisme⁵⁰, elle résulte avant tout de la prégnance de l'identification⁵¹ : le constat d'un public (nouveau) en proie à l'« ignorance de la barre de la fiction »⁵² corrobore cette force potentielle de l'illusion des pièces. Le réalisme, opérant la confusion du faux scénique et du vrai référentiel, de l'intégration des événements, du parler populaire, au nombre et à la précision des allusions, est en ce sens un facteur primordial de proximité, de vraisemblance. S'y associe, étant donnée sa désignation claire et a priori par les auteurs, la mise en scène du destinataire, la représentation du public (et de sa variété) dans chacune des cinq pièces faisant ainsi de l'émotion de la salle, du fait de la reconnaissance, le reflet des sentiments du plateau. Dans *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française*, le peuple-spectateur – soldats, orphelins, vieux, citoyennes, etc. -, en plus de se voir sur scène, intègre activement en l'élargissant l'espace festif fictif, et, dans la deuxième partie du *Jugement dernier des rois*, la salle s'apparente explicitement aux Sans-culottes observant le spectacle de leurs bateaux.

Contrairement à la théorie réflexive du drame, cette intégration scénique du public, reliée à une envahissante phraséologie⁵³ énergique, emphatique, assertorique, et à l'incorporation du tiers jugement, a pour effet de lui ôter toute liberté de pensée ; la vérité scénique se substituant à la critique spectatrice, l'interprétation de la pièce est faite pour le réel par la fiction, qui résout les problèmes, tranche en son nom, choisit à sa place. A l'image des propos tenus dans *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués*, le rôle du Peuple est dans

⁴⁶ R. TARIN, *op. cit.*, p. 87

⁴⁷ S. TCHAKHOTINE, *op. cit.*, p. 317

⁴⁸ La moitié des pièces étudiées recourt à la musique.

⁴⁹ Copie d'une fête dont les discours étaient en prose, *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française* est entièrement versifié.

⁵⁰ PUJOLX, en 1791, cité in R. TARIN, *op. cit.*, p. 97, écrit : « le tableau de la vertu récompensée, est aussi puissant sur les cœurs, que celui du vice puni ».

⁵¹ D. HUISMAN, *op. cit.*, p. 33

⁵² A. DENIS (cité in P. FRANTZ, « Naissance d'un public », in *Revue Europe*, n° 703-704, 1987, p. 27) : « c'est un public qui ne sait pas prendre le recul du jeu théâtral, qui ne discerne pas fiction et réalité, pour qui le jeu est aussi vrai que le réel. »

⁵³ M. ANGENOT, *op. cit.*, p. 55-57

l'application, non dans la décision. L'adhésion « par contagion », esquissant le risque d'aliénation, de manipulation⁵⁴, diffère ainsi d'une idée du consentement délibéré du récepteur : comme l'écrit J. Schlanger, « On n'attend pas de la représentation qu'elle mette en route la réflexion mais qu'elle retrempe la conviction. »⁵⁵.

Complétant et corroborant, en ciblant ou élargissant son sens, le développement dramatique dont il tire pour une grande part son efficacité⁵⁶, l'appel final de la scène lancé à la salle, suivant l'ouverture optimiste⁵⁷ correspondante des textes, est quasi inévitable. Absente du *Jugement dernier des Rois* si sa position textuelle en exergue n'est pas considérée, et parce qu'elle est inhérente à son fonctionnement particulier (voir ci-avant le rapport au futur), l'« exhortation », précepte conclusif de l'expérience théâtrale orienté vers l'action immédiate, « structure minimale » de la propagande⁵⁸, endosse deux aspects possibles dans les pièces étudiées.

D'un côté, elle est directe, rompant avec l'illusion, incitant à la concrète fusion scène – salle. Dans *L'Ami du Peuple, ou les Intrigants démasqués*, le décrochage inductif final, achevé par un slogan, clarifiant tout en la doublant, même sous un autre angle, et en s'appuyant sur elle, l'injonction tacite des trois actes à la lutte contre les imposteurs, est une incitation à l'action du public menée sans intermédiaire. Ainsi fait, cette dernière interroge par-là même l'efficacité de la fiction en tant que modèle : la cassure finale dévoilant en effet la fausseté de la preuve au moment d'ailleurs où celle-ci s'autoproclame, la crédibilité, en tant qu'exemple, du théâtre, perçu soudainement comme tel, risque peut-être d'être entachée.

De l'autre, elle est indirecte, permise par le reflet scénique de la salle, procédé assurant la préservation de l'illusion. De même que la prédiction, plutôt déductive, de la Raison dans *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison* et l'exhortation du Président et des Citoyens dans *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française*, deux pièces terminées par une chanson invitant tacitement à l'engouement et à la participation du public, l'incitation du sage dans *L'heureuse Décade*, abouchée à la référence à la victoire au front, constitue ainsi une adresse finale au public par l'intermédiaire de la mise en scène du peuple, plus précisément ici de l'apparition soudaine du groupe de Villageois. Quel que soit sa forme, l'interpellation achève ainsi de donner au théâtre de propagande, en même temps que son caractère cohésif et stimulant, son aspect activiste, prospectif, fondamental.

⁵⁴ R. TARIN, *op. cit.*, p. 18

⁵⁵ J. SCHLANGER, *op. cit.*, p. 281

⁵⁶ M. ANGENOT, *op. cit.*, p. 62

⁵⁷ *idem*, p. 47

⁵⁸ *ibid.*, p. 47

Bilan et perspectives

Le schème dramaturgique ainsi établi est l'ébauche d'une typologie exhaustive du texte de propagande, plus largement de la place qu'il occupe dans ce domaine. L'enjeu consiste désormais en la vérification, correction et précision, de ce canevas fondé exclusivement sur un petit nombre de pièces originelles, dessinant l'existence du théâtre de propagande (politique) mais correspondant exclusivement à l'action intégrative⁵⁹. Pour cela, nécessaire est une découverte plus grande, l'élargissement temporel étant susceptible d'approfondir ce qui est repérable dès la fin du 18^e siècle. Restant, par commodité, dans le domaine français, la prochaine étape est donc l'ouverture des recherches sur le théâtre de propagande au 19^e siècle. L'exploration nouvelle et élargie d'un nombre plus conséquent de textes, issus d'un siècle de révolutions, certes fugitives, outre de briser davantage, s'il y a lieu, l'impression d'une exclusivité du 20^e siècle en terme de théâtre militant, s'efforcera de rapprocher le travail amorcé d'une définition satisfaisante.

⁵⁹ voir *supra*, p. 14

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*,
Robert Laffont – Jupiter, Paris, 1982

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*,
Bordas, Paris, 1991

DELON Michel, *Dictionnaire européen des Lumières*,
Presses Universitaires de France, Paris, 1997

DIDIER Béatrice, *Dictionnaire universel des littératures*,
Presses Universitaires de France, Paris, 1994

LYONNET Henry, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier), biographie, bibliographie, iconographie*,
Slatkine reprints, Genève, volume 1, 1969

Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du 19^e et du 20^e siècles,
Gallimard, Paris, 1988

OUVRAGES GENERAUX SUR LE THEATRE AU 18^e SIECLE

ABRAHAM P. et DESNE R., *Histoire littéraire de la France*,
Editions Sociales, Paris, n° 6, 1976

AGHION Max, *Le théâtre à Paris au 18^e siècle*,
Paris, 1926

ALBERT Maurice, *Les théâtres des boulevards*,
Slatkine reprints, Genève, 1978

DE ROUGEMONT Martine, *La vie théâtrale en France au 18^e siècle*,

Champion-Slatkine, Paris, 1988

DESCOTES, *Le public de théâtre et son histoire*,

Presses Universitaires de France, Paris, 1964

FONTAINE Léon, *Le théâtre et la philosophie au 18^e siècle*,

Slatkine Reprints, Genève, 1967

(1^{ère} édition : 1878)

FRANTZ Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*,

Presses Universitaires de France, Paris, 1998

HALLAYS-DABOT V., *Histoire de la censure théâtrale en France*,

Dentu, Paris, 1862

LARTHOMAS Pierre, *Le théâtre en France au XVIIIe siècle*,

Presses Universitaires de France, Paris, 1980

PINGAUD Bernard et MANTERO Robert, *Les infortunes de la Raison, 1774-1815*,

Hatier, Paris, 1992

La carmagnole des muses, l'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution, dirigé par

BONNET Jean-Claude,

Armand Colin, Paris, 1988

OUVRAGES GENERAUX SUR LE THEATRE DE LA REVOLUTION FRANCAISE¹

*BROWN Gregory S., *Theater and revolution : the culture of the french stage*,

Random House, New York, 1989

CARLSON Michel, *Le théâtre de la Révolution française*,

traduit de l'anglais par J. et L. Bréant,

Gallimard, Paris, 1970

D'ESTREE Paul, *Le théâtre sous la Terreur 1793-1794*,

¹ L'astérisque précédant une référence indique que l'ouvrage ou l'article, souvent non trouvé ou incommunicable à la Bibliothèque nationale de France, n'a pas été lu.

Emile-Paul Frères, Paris, 1913

*DIERJAVINE, *Le théâtre de la Révolution française*,
1937

*ETIENNE G. C. et MARTAINVILLE A., *Histoire du théâtre français pendant la Révolution*,
Barba, Paris, 4 volumes, 1802

*FILALI MAATOUK S., *Analyse du théâtre de la Révolution (1789-1799)*,
doctorat de théâtre, Tours, 1994

HAMICHE Daniel, *Le théâtre et la Révolution, la lutte des classes au théâtre en 1789 et 1793*,
Union Générale d'Éditions, Paris, 1973

HERISSAY Jacques, *Le Monde des théâtres pendant la Révolution (1789-1800)*,
Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1922

JAUFFRET Eugène, *Le théâtre révolutionnaire (1788-1799)*,
Slatkine Reprints, Genève, 1970

KENNEDY Emmet, NETTER Marie-Laurence, James MCGREGOR, Mark OLSEN, *Theatre, opera
and audiences in revolutionary Paris, analysis and repertory*,
Presse de Greenwood, Westport, 1996

*KRADAOUI Ch., *Au théâtre à Lyon de 1789 à 1799*,
Éditions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, Lyon, 1988

LUMIERE Henry, *Le théâtre français pendant la Révolution (1789-1799), avec plusieurs lettres
inédites de Talma*,
Dentu, Paris, 1894

LUNEL Ernest, *Le théâtre et la Révolution. Histoire anecdotique des spectacles, de leurs
comédiens et de leur public par rapport à la Révolution Française*,
H. Daragon, Paris, 1909
(réédition : Slatkine Reprints, 1970)

MILI Muriel, *Art politisé et politique de l'art : la problématique du phénomène théâtral en
France de 1789 à 1795*,

Thèse dactylographiée, Paris I – Sorbonne, 1974

*RUSSELL, *The theaters of war performance, Politics and society 1793-1815*,
Clarendon Press, Oxford, 1995

RIVOIRE Jean-Alexis, *Le patriotisme dans le théâtre sérieux de la Révolution (1789-1799)*,
Gilbert, Paris, 1950

SOUZA Augusta Marie Joseph Bougelet de, *Le rire au théâtre, du 14 juillet 1789 au 9
thermidor an II*, « Contribution à l'étude du théâtre en France pendant la Révolution »,
L'Eglantine, Bruxelles, 1928

TARIN René, *Le théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*,
Champion, Paris, 1998
(thèse de Lettres, Montpellier, 1995)

TISSIER André, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution, répertoire analytique
chronologique et bibliographique de la réunion des Etats Généraux à la chute de la royauté
(1789-1792)*,
Droz, Genève, 1992

USANDIVARAS Muriel, *Le théâtre de la Révolution Française, étude analytique, historique et
sociologique (1789-1799)*,
Thèse de doctorat d'Etat, Paris 1 - Sorbonne, 1995

WELSCHINGER Henri, *Le théâtre de la Révolution (1789-1799)*,
Charavay Frères, Paris, 1880
(réédition : Slatkine Reprints, Genève, 1968)

OUVRAGES COLLECTIFS SUR LE THEATRE DE LA REVOLUTION FRANCAISE

Cahiers d'Histoire des Littératures romanes, n° 3 et 4, Heidelberg, 1979 :

DALLET-DELAVERGNE M., « L'accueil d'une saison théâtrale à Paris : 1788-1789 », p. 278

GUMBRECHT Hans Ulrich, « Ce sentiment de douloureux plaisir qu'on recherche, quoiqu'on
s'en plaigne », p. 335-373

JEAN BERARD Suzanne, « Une curiosité du théâtre à l'époque de la Révolution, les "faits
historiques et patriotiques" », p. 250-277

KRAUSS Henning, « La fin du progrès - la fonction des drames uchroniques pendant la Révolution française », p. 387-407

LAPLACE R., « Un comédien auteur pendant la Révolution : Jacques-Marie Boutet », p. 431

MEIER TILTON E., « Amour et patriotisme dans le théâtre de la Révolution », p. 470-482

Théâtre et Révolution, actes du colloque international de Besançon, édités par GARBARNATI Lucile et GILLI Marita, Université de Besançon, 16-17-18 juin 1988, Belles Lettres, Besançon, 1989 :

FARES Nabile, « Mise en scène et théâtralité », p. 19-22

HERTERT Anne, « La société dramatique de Besançon et le personnel révolutionnaire bisontin (1793-1796) », p. 35-43

LAGUEUNIERE Pierre, « Le théâtre de la Révolution française a 200 ans », p. 99-106

MILI Muriel, « Le théâtre de la Révolution (1789-1799) », p. 46-51

NETTER M.-L., « L'intégration de nouvelles valeurs par le théâtre », p. 25-31

PAQUET Dominique, « *Le jeu de l'acteur à la fin du 18e siècle* », p. 69-82

STEWART Judy, « Nicodème dans la lune ou la révolution pacifique », p. 93-97

Atti del convegno di studi su : il teatro e la Rivoluzione francese, dirigé par Mario Richter, 14-15-16 septembre 1989 - Vicenza, Accademia Olimpica, Vicenza, 1991 :

FRANTZ Pierre, « Les genres dramatiques pendant la Révolution », p. 49-63

HOWARTH W. D., « Les « Tartuffes » de l'époque révolutionnaire », p. 65-77

JEAN BERARD Suzanne, « Figures de la République dans le théâtre parisien sous la Terreur », p. 79-85

TISSIER André, « Conclusion », p. 345-350

**Le théâtre de Paris pendant la Révolution*, Exposition de Paris 5 avril - 2 juin 1990, Bibliothèque historique de la ville de Paris, Paris, 1990 :

FRANTZ et SAJOUS D'ORIA, *Le siècle des théâtres – salles et scènes en France (1748-1807)*

Revue d'histoire du théâtre, n°1 et 2, Paris, 1989

ARTICLES SUR LE THEATRE DE LA REVOLUTION FRANCAISE

*ARASSE D., « Le théâtre de la guillotine. La leçon des images. »,

in *Lo spettacolo nella Rivoluzione francese*, Atti del congresso internazionale, Milano, 1989, p. 207-220

*BIANCHI Serge, « Un théâtre sans-culotte ? »,

in *Gavroche*, n° 7, 1982-1983

*BINNS A., « Popular theatre and politics in the French Revolution »,

in *Theatre quarterly*, n° 16, London, novembre 1974 - janvier 1975, p. 18-34

*BONCOMPAIN J., « Théâtre et formation des consciences. L'exemple de *Charles IX* »,

in *Revue d'histoire du théâtre*, XLI, Paris, 1989, p. 44-48

*BOQUET G., « Révolution sans théâtre ou théâtre sans révolution »,

in *Annales, économies, sociétés, civilisations*, n° 24, 1969, p. 1236-1241

BRUNETIERE F., « Le théâtre de la Révolution »,

in *La revue des deux mondes*, n° 1, 1881, p. 474-485

CHARLES Ernest, « L'action du théâtre sur l'opinion publique pendant la Révolution »,

in *Revue d'art dramatique*, juin 1907, p. 573-583

*DE LASALLE Albert, « La liberté des théâtres sous la Révolution »,

in *Nouvelle revue*, Paris, juillet 1864, p. 321-332

DE NARDIS Luigi, « La névrose révolutionnaire au théâtre »,

in *Le théâtre dans l'Europe des Lumières*, Université de Wroclaw, n° 845, Wroclaw, 1985, p. 263-267

DE ROUGEMONT Martine, « Le théâtre de la Révolution »,

in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dirigé par M. CORVIN, Bordas, Paris, 1995, p. 710-711

DUVIGNAUD Jean, « La Révolution, théâtre tragique »,

in *Réalisme et poésie au théâtre*, CNRS, Paris, 1960, p. 77-87

DUVIGNAUD Jean, « Théâtre sans révolution, révolution sans théâtre »,

in *Sociologie du théâtre : essai sur les ombres collectives*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965, p. 363-393

*FRANTZ Pierre, « L'épouvantail (La figure de Marat au théâtre) »,

in *La mort de Marat*, dirigé par BONNET Jean-Claude, Flammarion, Paris, 1986, p. 233-252

FRANTZ Pierre, « Naissance d'un public »,
in *Revue Europe*, « Le Mélodrame », n° 703-704, Europe – Messidor, Paris, novembre-décembre 1987, p. 26-32

FRANTZ Pierre, « Pas d'entracte pour la Révolution »,
in *La Carmagnole des muses*, dirigé par BONNET Jean-Claude, A. Colin, Paris, 1988, p. 381-398

FRANTZ Pierre, « Les tréteaux de la Révolution »,
in *Le théâtre en France*, dirigé par De JOMARON J., A. Colin, n°2, Paris, 1989, p. 9-36

FOURNEL Victor, « Le parterre sous la Révolution »,
in *Revue d'Art dramatique*, tome XXXI, Paris, juillet-septembre 1893, p. 1-16

*GRACZYK A., « Le théâtre de la Révolution française - média de masses 1789-1794 »,
in *18^e siècle*, n° XXI, Paris, 1989, p. 395-409

*HYSLOP Béatrice F., « The theater during the reign of Terror »,
in *Journal of modern History*, n° XVII, décembre 1945, p. 332-344

*JEAN BERARD Suzanne, « La crise du théâtre à Paris en 1793 »,
in *Dix-huitième siècle*, n° 21, 1989, p. 411-422

JEAN BERARD Suzanne, « Aspects du théâtre à Paris sous la Terreur »,
in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4-5, Paris, juillet-octobre 1990, p. 610-621

*LARROUMET, « Le théâtre et les poètes de la Révolution »,
in *Etudes de critiques dramatiques*, Hachette, n° 1, Paris, 1906, p. 163-180

*MILI Muriel, « L'école de la vertu : fonction didactique du théâtre pendant la Révolution (1789-1799) »,
in *Images de la Révolution Française*, Pergamon Press, Paris, 1989, p. 1917-22

MOUSSA Sarga, « L'image du public dans les préfaces du théâtre révolutionnaire »,
in *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, n° XI, Heidelberg, 1987, p. 47-56

*NETTER Marie-Laurence, « L'image cachée de Robespierre à travers le théâtre pré-thermidorien »,

in *Robespierre saisi par le théâtre*, Centre culturel Norait, Arras, 1991

NETTER Marie-Laurence, « Le théâtre pendant la Révolution Française : instrument et miroir du politique »,

in *Mentalités et représentations politiques*, Edires, 1988, p.

*SAUVAGE Louis-Frédéric, « Le théâtre sous la Convention »,

in *Nouvelle revue*, Paris, 1902

SCHLANGER Judith E., « Théâtre révolutionnaire et représentation du bien »,

in *Poétique*, Seuil, n° 22, Paris, 1975, p. 268-283

TARIN René, « Le théâtre de la période révolutionnaire : un mal-aimé de la critique et de l'histoire littéraire »,

in *Revue d'histoire du théâtre*, n° 3, Paris, 1996, p. 353-361

TOURNEL Victor, « Le parterre sous la Révolution »,

in *Revue d'art dramatique*, juillet-septembre 1893, p. 1-16

*Critique de "Le théâtre sous la Révolution" de Welschinger

in *La revue des deux mondes*, Paris, janvier 1881

REPERTOIRE DU THEATRE DE LA REVOLUTION FRANCAISE

Le théâtre et la Révolution, la lutte des classes au théâtre en 1789 et 1793, « Charles IX de M.-J. Chénier suivi du Jugement dernier des rois de S. Maréchal »,

présenté par HAMICHE Daniel, Union Générale d'Editions, Paris, 1973

Théâtre du XVIIIe siècle, « de Diderot à Pigault Lebrun »,

Edité par TRUCHET Jacques, Gallimard, Paris, tome II, 1974

Répertoire du théâtre républicain ou recueil des pièces imprimées avant, pendant et après la République française,

Slatkine reprints, Genève, 1986

*KENNEDY Emmett, *Traitements informatiques des répertoires théâtraux de Paris pendant la Révolution*,

Actes du colloque international des Lumières, Bruxelles, 1983

Répertoire du théâtre de la Révolution française, par LEPAGE Frank,

F.D.M.J.C., Pont Sainte Maxence, 1989

Le théâtre de la Révolution et de l'Empire, 132 pièces de théâtre, sélectionnées et présentées par REGALDO Marc,

Hachette, Paris, sans date

« base de données des représentations théâtrales à Paris, de 1789 à 1799 », de l'équipe de recherches franco-américaine, dir. Emmet KENNEDY, de l'université de George Washington
adresse Internet : <http://barkov.uchicago.edu/mark/projects/theatre/>

Théâtre révolutionnaire, catalogue sous les n° 15709 et 15709a de la Bibliothèque de la Ville de Paris

CORPUS

BARRE Pierre-Yves, LEGER François Pierre Auguste, ROSIERES R., *L'heureuse Décade*,
2^{ème} édition

BOUQUIER Gabriel, MOLINE Pierre-Louis, *La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République française*,

chez R. Vatar et associé, Paris, an 2

CAMMAILLE-SAINT-AUBIN Nicolas, *L'Ami du Peuple ou les Intrigants démasqués*,
Maradan, Paris, 1793

CIZOS François, *Les Peuples et les Rois, ou le Tribunal de la Raison*,
chez Barba et Marchand, Paris, an 2

MARECHAL Sylvain, *Le Jugement dernier des rois*,

in HAMICHE Daniel, *Le théâtre et la Révolution, la lutte des classes au théâtre en 1789 et 1793*,

Union Générale d'Éditions, Paris, 1973

L'AMI DU PEUPLE, OU LES INTRIGANTS DEMASQUES

SUR LA COMEDIE :

BIZOS G., « La comédie littéraire sous la Révolution »,
in *Révolution française*, XVIII (1890), p. 289-316

DESNOIRESTERRES, *La comédie satirique au 18e siècle*,
Slatkine reprints, Genève, 1970
(1^{ère} édition : Perrin, Paris, 1885)

GUICHEMERRE Roger, *La comédie classique en France, de Jodelle à Beaumarchais*,
Presses Universitaires de France, Paris, 1989
(1^{ère} édition : 1978)

LENIENT Ch., *La comédie en France au XVIIIe siècle*,
Hachette, Paris, 1888

SCHERER Jacques, *La dramaturgie classique en France*,
Nizet, Paris, 1986

WOGUE Jules, *La comédie aux XVIIe et XVIIIe siècles*,
Slatkine reprints, Genève, 1970
(1^{ère} édition : 1905)

SUR LE DRAME :

BEAUMARCHAIS, *Théâtre complet*,
Gallimard, Paris, 1957

DIDEROT Denis, *Entretiens sur le fils naturel*,
Garnier, Paris, 1967

GAIFFE Félix, *Le drame en France au XVIIIe siècle*,
Armand Colin, Paris, 1971

(1^{ère} édition : 1910)

LIOURE M., *Le drame*,
Armand Colin, Paris, 1963

SUR L'ELOQUENCE POLITIQUE :

CORMENIN Louis-Marie de Lahaye de, *Livre des orateurs*,
Slatkine Reprints, Genève, 2000
(1^{ère} édition : 1843)

GARAUDY Roger, *Les orateurs de la Révolution Française, présentation et choix de textes*,
Librairie Larousse, Paris 1989

GHIGLIONE Rodolphe dir., *"Je vous ai compris" ou l'analyse des discours politiques*,
Armand Colin, Paris, 1989

LE JUGEMENT DERNIER DES ROIS

OUVRAGE DE S. MARECHAL :

MARECHAL Sylvain, *Apologues modernes, à l'usage du dauphin, premières leçons du fils aîné d'un roi*,
sans édition, Bruxelles, 1788

SUR S. MARECHAL ET LE THEATRE :

AUBERT Françoise, « Maréchal et le théâtre révolutionnaire »,
in *Sylvain Maréchal, passion et faillite d'un égalitaire*,
Goliardica-Pisa, 1975, p. 22-23

DOMMANGET Maurice, « La Révolution et le théâtre »,
in *Sylvain Maréchal, l'égalitaire – « L'Homme dans Dieu », sa vie, son œuvre (1750-1803)*,
Spartacus, Paris, 1950, chapitre X – p. 258-273

SUR LA PIECE :

HAMICHE Daniel, « Prélude au *Jugement dernier des Rois* » suivi d' « Une pièce révolutionnaire modèle »,

in *Le théâtre et la Révolution, la lutte des classes au théâtre en 1789 et 1793*,

Union Générale d'Éditions, Paris, 1973, p. 149-191

PROUST Jacques, « *Le Jugement dernier des Rois* »,

in *Approches des Lumières*, « mélanges offerts à Jean Fabre »,

Klincksieck, Paris, 1974, p. 371-379

PROUST Jacques, « De Sylvain Maréchal à Maïakovski : contribution à l'étude du théâtre révolutionnaire »,

in *Studies in eighteenth-century french literature*, presented to Robert Niklaus, ed. By J. H. FOX,

University of Exeter, 1975, p. 215-224

SUR LE THEATRE DE FOIRE :

D'AURIAC Eugène, *Théâtre de la foire*,

Éditions d'Aujourd'hui, Paris, 1985

(édition 1^{ère} : 1878)

DE VILLAINES Béatrice, Guillaume D'ANDLAU, *Carnavals en France*,

Fleurus, Paris, 1996

LURCEL Dominique, *Le théâtre de la foire au XVIIIe siècle*,

Union Générale d'Éditions, Paris, « 10/18 », 1983

VOVELLE Michel, « Carnaval et révolte à l'âge classique »,

in *Carnavals et mascarades*, dirigé par Pier GIOVANNI d'AYALA et Martine BOITEUX,

Bordas, Paris, 1988, p. 58-64

SUR LA CARICATURE REVOLUTIONNAIRE :

OBERLE Gérard, DEMAY Nicole, SAGEOT Claude, *Images populaires de la Révolution française*,

« Rue de la Révolution », Maison de la culture de Nevers, Nevers, volume 3, 1989

SUR LE THEME INSULAIRE :

BROSSE Monique, *Le mythe de Robinson*,

Lettres Moderne, Paris, 1993

MARIVAUX, *L'île des esclaves*,

in *Théâtre complet*, présenté par Frédéric DELOFFRE,

Bordas, Paris, tome 1, 1999

Littérature et exotisme, XVIe – XVIIIe siècle,

conférences réunies par Dominique de Courcelles,

Ecole des Chartes, Paris, 1997

SUR L'UTOPIE :

KRAUSS Henning, « La fin du progrès – la fonction du drame uchronique pendant la Révolution Française »,

in *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, n° 3-4, Heidelberg, 1979

ZATORSKA Izabella, « De l'utopie à la prophétie : la mutation de l'utopie dans le théâtre de la Révolution »,

in *La Révolution et ses fantasmes dans la littérature - Romanica Wratislaviensia*,

Nizet, Paris, 1992

De l'utopie à l'uchronie, formes, significations, fonctions, actes du colloque d'Erlangen, 16-18 octobre 1986, édités par Hinrich Hudde et Peter Kuon,

Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1988

L'HEUREUSE DECADE

SUR LA COMEDIE EN VAUDEVILLES :

GIDEL Henry, *Le vaudeville*,
Presses Universitaires de France, « Que Sais-Je? », Paris, 1986

REGALDO Marc, « Le vaudeville pendant la Révolution (1789-1799) »,
in *Europe*, n° 786, octobre 1994, p. 26-38

SUR LA CHANSON REVOLUTIONNAIRE :

Chansonnier révolutionnaire, édité par DELON Michel, LEVAYER Paul-Edouard,
Gallimard, Paris, 1989

MARTY Ginette et Georges, *Dictionnaire des chansons de la Révolution, 1787-1799*,
Tallandier, Paris, 1988

LA REUNION DU 10 AOUT, OU L'INAUGURATION DE LA REPUBLIQUE FRANCAISE

SUR LA FETE REVOLUTIONNAIRE :

DAVID Louis, *Rapport et décret sur la fête de la réunion républicaine du 10 août, présentés
au nom du C.I.P.*,
Imprimerie nationale, Paris, sans date

FRIDE Cécile, « L'organisation spatiale de trois fêtes nationales révolutionnaires : l'espace et
le temps gouvernés »,
in *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, n° 162, avril-juin 1989, p. 107-147

HERAULT DE SEHELLES Marie Jean, *Procès verbal des monuments, de la marche et des
discours de la fête consacrée à l'inauguration de la Constitution de la République française, le
10 août 1793*,
Imprimerie nationale, Paris, 1793

OZOUF Mona, *La fête révolutionnaire 1789-1799*,
Gallimard, Paris, 1976

PIERRE Constant, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*,

Imprimerie nationale, Paris, 1899

TIERSOT Julien, *Les fêtes et les chants de la Révolution française*,
Hachette, Paris, 1908

Les fêtes de la Révolution, colloque de Clermont-Ferrand,
Société des études robespierristes, 1977

SUR L'OPERA :

BRUNEL Pierre, WOLFF Stéphane (sous la direction de), *L'opéra*,
Bordas, Paris, 1980

DUMESNIL René, *L'opéra et l'opéra-comique*,
Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », Paris, 1971

ROSENTHAL Harold et WARRACK John, *Guide de l'opéra*,
édition française réalisée par Roland Mancini et J.-J. Rouveroux,
Fayard, Paris, 1986
(1^{ère} édition anglaise : 1964)

LES PEUPLES ET LES ROIS, OU LE TRIBUNAL DE LA RAISON

SUR LE DRAME :

FRANTZ Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du 18^e siècle*,
Presses Universitaires de France, Paris, 1998

GAIFFE Félix, *Le drame en France au 18^e siècle*,
Armand Colin, Paris, 1971
(1^{ère} édition : 1910)

HOFFMANN-LIPONSKA Aleksandra, « Le drame bourgeois à sujet historique au 18^e siècle »,
in *Studia Romanica Posnaniensia*, n° IX, Posnan, 1983, p. 33-48

LIOURE Michel, *Le drame, de Diderot à Ionesco*,

Armand Colin, Paris, 1973

UBERSFELD Anne, *Le drame romantique*,
Belin, Paris, 1993

SUR LE MELODRAME :

PITOU A., « Les origines du mélodrames français à la fin du XVIIIe siècle »,
in *Revue d'histoire littéraire de la France*, XVIII, 1911

REGALDO Marc, « Mélodrame et Révolution française »,
in *Europe*, n° 703-704, novembre-décembre 1987, p. 6-17

THOMASSEAU Jean-Marie, *Le mélodrame*,
Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », Paris, 1984

UBERSFELD Anne, « Mélodrame »,
in *Dictionnaire du théâtre*,
Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, 1998, p. 522-527

SUR LE ROMAN NOIR :

DUPERRAY Max, *Le roman noir anglais dit « gothique »*,
Ellipses, Paris, 2000

KILLEN Alice M., *Le roman terrifiant ou roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*,
Slatkine Reprints, Genève, 2000
(1^{ère} édition : Paris, 1967)

LEVAYER Paul-Edouard, « Le « noir » au théâtre, des *Victimes cloîtrées* au mélodrame »,
in *Europe*, n° 659, mars 1984, p. 88-96

SUR L'ALLEGORIE :

MASSON André, *L'allégorie*,
Presses Universitaires de France, Paris, 1974

TROCARD Catherine, *Aspects de l'allégorie dans les arts et la poésie : le 18^e siècle anglais*,
sans édition, 1982

OUVRAGES SUR LA REVOLUTION FRANCAISE

BIANCHI Serge, *La Révolution culturelle de l'an II : élites et peuple (1789-1799)*,
Aubier, Paris, 1982

CLENET Louis-Marie, *La contre-révolution*,
Presses Universitaires de France, Paris, 1992

GAXOTTE Pierre, *La Révolution française*,
Complexe, Paris, 1988

GODECHOT Jacques, *La Révolution française*,
Perrin, Paris, 1988

MATHIEZ Albert, *La Révolution française*,
Denoël, Paris, 1985, 3 tomes

MATHIEZ Albert, *Girondins et Montagnards*,
Editions de la Passion, Montreuil, 1988

PERONNET M., *Les cinquante mots clefs de la Révolution*,
Privat, Toulouse, 1989

ROBESPIERRE, *Ecrits*,
Présenté par MAZAURIC C.,
Messidor, Paris, 1989

SAINT-JUST, *Œuvres complètes*,
Lebovic, Paris, 1984

SOBOUL Albert, *Les Sans-culottes*,

Seuil, Paris, 1968

SOBOUL Albert, *La Révolution française*,

Presses Universitaires de France, Paris, 1965

SOBOUL Albert, *Précis d'histoire de la Révolution française*,

Editions Sociales, Paris, 1975

TULARD Jean, FAYARD Jean-François, FIERRO Alfred, *Histoire et dictionnaire de la Révolution française 1789-1799*,

Robert Laffont, Paris, 1998

VOVELLE Michel, *La mentalité révolutionnaire*,

Messidor – Editions Sociales, Paris, 1985

Les images de la Révolution Française, dirigé par VOVELLE Michel,

Actes du colloque des 25-26-27 octobre 1985, à la Sorbonne,

Publications de la Sorbonne, Paris, 1988

L'état de la France pendant la Révolution, dirigé par VOVELLE Michel,

La Découverte, Paris, 1988

Dictionnaire historique de la Révolution Française, dirigé par SOBOUL Albert,

Presses Universitaires de France, Paris, 1989

OUVRAGES SUR LA PROPAGANDE

ANGENOT Marc, *La propagande socialiste, six essais d'analyse du discours*,

L'Univers des Discours - Balzac, Montréal, 1997

DOMENACH Jean-Marie, *La propagande politique*,

Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », Paris, 1950

DOWD David Lloyd, *L'art comme moyen de propagande pendant la Révolution française*,

Extrait des actes du 77^e Congrès des sociétés savantes, Grenoble, 1952,

Imprimerie nationale, Paris, 1953

ELLUL Jacques, *Histoire de la propagande*,
Presses Universitaires de France, « Que Sais-je ? », Paris, 1967

GOUREVITCH Jean-Paul, *La propagande dans tous ses états*,
Flammarion, Paris, 1981

GHIGLIONE R., « *Je vous ai compris* », ou *l'Analyse des discours politiques*,
A. Colin, Paris, 1989

HUISMAN Denis, *Le dire et le faire, essai sur la communication efficace*,
Sedes, Paris, 1983

MUCCHIELLI Roger, *Psychologie de la publicité et de la propagande*,
Entreprise moderne d'Édition, Librairies techniques et E.S.F., Paris, 1972

TCHAKHOTINE Serge, *Le viol des foules par la propagande politique*,
Gallimard, Paris, 1952 (1^{ère} édition : 1939)

La persuasion de masse, présenté par CHALIAND Gérard,
Agora – Robert Laffont, Paris, 1992

OUVRAGES SUR LA RHETORIQUE

DECLERCQ Gilles, *L'art d'argumenter*,
Editions Universitaires, 1992

PERELMAN, *Traité de l'argumentation*,
Presses Universitaires de France, Paris, 1958, 2 tomes

OUVRAGES SUR LE THEATRE DE PROPAGANDE

NIKLAUS R., « La propagande philosophique au théâtre au siècle des Lumières »,
in *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, n° 26, 1963, p. 1223-1261

SZANTO H. George, *Theater and propaganda*,
University of Texas Press, Austin and London, 1978

Equipe « Théâtre Moderne » du GR 27 du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*,
La Cité – L'Age d'Homme, Lausanne, 1977

OUVRAGES SUR LE THEATRE MILITANT

DENIS Benoît, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*,
Seuil, Paris, 2000

DORT Bernard, *Théâtres, Essais*,
Seuil, Paris, 1986

DUFRENNE Mikel, *Art et politique*,
Union Générale d'Editions, Paris, 1974

NEVEUX Olivier, *Dramaturgie du théâtre militant (1970-1975)*,
Mémoire de D.E.A., direction Ch. Biet, Université de Paris X – Nanterre, 2000

PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*,
L'Arche, Paris, 1972

Le théâtre d'intervention depuis 1968, présenté par EBSTEIN Jonny et IVERNEL Philippe,
L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, 2 tomes

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	3
<i>Le théâtre de « propagande (politique) ».....</i>	<i>3</i>
<i>Le choix de la Révolution française.....</i>	<i>6</i>
<i>Etat lacunaire des recherches.....</i>	<i>8</i>
<i>Le théâtre de la Révolution française.....</i>	<i>10</i>
<i>Le théâtre de propagande de la Révolution française.....</i>	<i>13</i>
<i>Bilan et perspectives.....</i>	<i>16</i>
INDICES EXTRA-FICTIONNELS DU MILITANTISME DES PIECES.....	18
<i>Les auteurs.....</i>	<i>18</i>
<i>Les pièces.....</i>	<i>22</i>
ETUDES DES PIECES.....	25
L'AMI DU PEUPLE OU LES INTRIGANTS DEMASQUES, CAMMAILLE-SAINT-AUBIN.....	25
<i>La facture canonique de la pièce.....</i>	<i>25</i>
<i>Une pièce émotionnelle.....</i>	<i>28</i>
<i>Une pièce-manifeste.....</i>	<i>32</i>
<i>Une pièce démonstrative.....</i>	<i>38</i>
<i>Une pièce d'actualité politique.....</i>	<i>42</i>
LE JUGEMENT DERNIER DES ROIS, S. MARECHAL.....	47
<i>Un diptyque politico-exotique.....</i>	<i>47</i>
<i>1^{ère} partie : « la cérémonie civique : consécration de la République ».....</i>	<i>48</i>
<i>2^{ème} partie : « le divertissement carnavalesque : la ménagerie royale ».....</i>	<i>55</i>
<i>Une pièce uchronique.....</i>	<i>59</i>
<i>Destinataire et réception.....</i>	<i>62</i>
L'HEUREUSE DECADE, P. BARRE, F. LEGER ET R. ROSIERES.....	65
<i>Une « comédie en vaudevilles ».....</i>	<i>65</i>
<i>La représentation d'un idéal patriotique.....</i>	<i>67</i>
<i>Un décadi exemplaire.....</i>	<i>69</i>
<i>Une décade exemplaire.....</i>	<i>72</i>
<i>Flatterie sans-culotte.....</i>	<i>75</i>
LA REUNION DU 10 AOUT, OU L'INAUGURATION DE LA REPUBLIQUE FRANCAISE, G. BOUQUIER ET P.-L. MOLINE.....	77
<i>Une copie de la fête.....</i>	<i>77</i>
<i>Un spectacle hétéroclite.....</i>	<i>83</i>
<i>Démarcation de la fête.....</i>	<i>87</i>
<i>Effet stratégique.....</i>	<i>90</i>
LES PEUPLES ET LES ROIS OU LE TRIBUNAL DE LA RAISON, CIZOS-DUPLESSIS.....	92
<i>Un drame historique.....</i>	<i>92</i>
<i>Une pièce pathétique.....</i>	<i>96</i>
<i>Allégorie philosophique et sacrale de la Révolution.....</i>	<i>99</i>
<i>Didactisme et exhortation.....</i>	<i>105</i>

CONCLUSION.....	108
<i>But et stratégie dramatiques.....</i>	<i>108</i>
« <i>Dramaturgie de la preuve</i> »	110
<i>Bilan et perspectives.....</i>	<i>118</i>
BIBLIOGRAPHIE	119
TABLE DES MATIERES.....	139
 ANNEXE	