



HAL
open science

La Scène et la Loi : les dramaturgies du droit sous la Révolution française (1789-1794)

Guillaume Cot

► **To cite this version:**

Guillaume Cot. La Scène et la Loi : les dramaturgies du droit sous la Révolution française (1789-1794).
Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis, 2021. Français.
NNT : . tel-04464293

HAL Id: tel-04464293

<https://theses.hal.science/tel-04464293v1>

Submitted on 18 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

École doctorale 159 « Esthétique, Sciences et Technologies des Arts »
EA 1573 Scènes du monde, création, savoirs critiques

Thèse de doctorat
Spécialité : Arts (Études théâtrales)

Guillaume COT

La Scène et la Loi : les dramaturgies du droit (1789-1794)

Sous la direction de Martial POIRSON

Soutenance le 4 juin 2021 devant un jury composé de :

Pierre FRANTZ, Professeur - Sorbonne Université

Tiphaine KARSENTI, Professeure - Université Paris-Nanterre

Roxane MARTIN, Professeure - Université de Lorraine

Isabelle MOINDROT, Professeure - Université Paris VIII

Martial POIRSON, Professeur - Université Paris VIII

Jeffrey RAVEL, Professor - Massachusetts Institute of Technology

Remerciements

Au seuil de cette thèse, c'est-à-dire au moment de son achèvement, je manque de place pour remercier toutes les personnes qui devraient l'être. On ne répétera jamais assez que le travail de recherche n'est pas solitaire, qu'il n'est ni compétitif ni darwinien. Il dépend d'un réseau qui se constitue à partir de lectures, de discussions et d'entraides. Celui-ci ne se limite pas à l'Université. Il s'étend à nos relations familiales, amicales ou intimes, il dépend du hasard d'une conversation avec un étranger ou du titre d'un ouvrage aperçu à la volée dans une librairie. À défaut de pouvoir repayer toutes ces dettes, dont un certain nombre échappe sans doute à ma mémoire, je me contenterai de quelques remerciements.

Je remercie en premier lieu mon directeur de thèse, Martial Poirson, pour ses conseils, ses relectures, sa disponibilité dans des périodes compliquées, ainsi que pour sa patience.

Je remercie également ces personnes qui m'ont aidé, parfois sans le savoir, à avancer dans cette thèse en me donnant une idée, une piste : Aude Astier, Florian Audureau, Éliane Beaufiles, Claire Besuelle, Thibaut Bechini, Thomas Bruckert, Yves Citton, Aurélie Coulon, Floriane Daguise, Claire Demoulin, Vincent Denis, Sylvain Diaz Céline Frigau-Manning, Charline Granger, Mélissa Golebiewski, Thibaut Julian, Ariane Martinez, Camille Mayer, Caroline Mounier-Véhier, Pauline Rousseau, Rezvan Zandieh. J'en oublie certainement.

L'écriture est une pratique solitaire jusqu'à ce que l'on soit lu. La présente thèse ne serait rien sans toutes ces personnes qui en ont relu des passages, du simple paragraphe au chapitre entier, et qui m'ont permis d'avancer, corriger et modifier ce qui devait l'être : Agathe, Arthur, Anne, Camille, Caroline, Charline, Claire, Edwige, Estela, Francine, Isabelle, Lara, Léa, Sandra, Thibault, Thomas. Je remercie toute particulièrement Mélissa.

Je souhaite également étendre mes remerciements à deux maîtres qui ne sont plus là pour les lire : Christian Biet et Jean-Loup Rivière. Le premier m'a montré la fécondité d'une approche liant le droit et le théâtre. Le second m'a appris à herboriser.

Cette série de remerciements ne serait pas complète si je n'incluais pas ma famille et mes ami·es qui m'ont soutenu et encouragé tout au long de ce travail. Je remercie également la communauté de l'enseignement supérieur et de la recherche active sur les réseaux sociaux, particulièrement les groupes en ligne de doctorant·es qui ont entretenu des solidarités nécessaires en temps de pandémie.

Enfin, je n'aurai jamais assez de mots pour remercier Laura Muller. Du début à la fin de ce travail, elle a supporté avec patience mes angoisses, partagé mes joies, corrigé mes fautes, soulagé mes peines. Elle a eu le courage d'écouter et de lire mes élucubrations, de me dire ce qu'elle jugeait pertinent ou pas. Cette thèse lui est dédiée.

Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
PREMIÈRE PARTIE : DU CONTRAT THÉÂTRAL DE L'ANCIEN RÉGIME À LA RÉVOLUTION DES AUTEURS.....	33
INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE.....	35
PREMIER CHAPITRE : PRAXOLOGIQUE DES LUMIÈRES ET OMBRES THÉÂTRALES.....	39
Introduction.....	39
I. Les trois sources des Lumières : égalité, transparence et nature.....	42
A) Sources de l'égalité : l'arithmétique et les sentiments.....	42
B) Sources de la transparence : l'intime et le public.....	52
C) Sources de la nature : le savoir et l'esthétique.....	62
II. Le théâtre, à l'ombre des Lumières.....	80
A) Rousseau contre la caverne théâtrale.....	80
B) Diderot, un auteur pour sauver le théâtre ?.....	93
C) Le Bâtard légitimé ou les ombres de Diderot.....	101
Conclusion.....	117
DEUXIÈME CHAPITRE : DE LA POSTURE ESTHÉTIQUE À LA REVENDICATION JURIDIQUE.....	119
Introduction.....	119
I. Le contrat théâtral : les alliances du droit et du théâtre dans l'Ancien Régime.....	122
A) La théâtrophilie royale et la monarchophilie théâtrale.....	122
B) Les juristes contre le théâtre : Desprez de Boissy et Huerne de la Mothe.....	132
II. Les auteurs contre les comédiens : la lutte pour la centralité juridique et théâtrale.....	146
A) Beaumarchais et Mercier : la transition de l'esthétique à la politique.....	147
B) La naissance des droits d'auteur, l'autrice et les flibustiers.....	158
Conclusion.....	168
TROISIÈME CHAPITRE : PROJETS RÉVOLUTIONNAIRES POUR LES THÉÂTRES.....	170
Introduction.....	170
I. La multiplication des libelles de politique théâtrale.....	172
A) Les années 1789-1790 : la rencontre du théâtre et du projet politique.....	173
B) Des troubles théâtraux aux théories de l'organisation dramatique.....	176
II. La situation des personnes : le statut des comédiens.....	180
A) Marie-Joseph Chénier : l'argument juridique.....	181
B) Jean-Louis Laya : l'argument philosophique.....	184
III. Projets pour une réécriture du contrat théâtral.....	189

A) Projets colbertistes : entre administration et libre-entreprise.....	190
B) Les projets conservateurs : faire la Révolution « se vogliamo que tutto rimanga come è ».....	203
C) Les projets libéraux ou la coïncidence de l'organique et du matériel.....	209
Conclusion.....	217
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE.....	221
DEUXIÈME PARTIE : SYSTÈME JURIDIQUE ET COMPLEXE THÉÂTRAL EN RÉVOLUTION.....	225
INTRODUCTION DE LA DEUXIÈME PARTIE.....	227
QUATRIÈME CHAPITRE : LA LOI, LE THÉÂTRE, L'ASSEMBLÉE.....	231
Introduction.....	231
I. De la politique de l'incarnation à la représentation politique.....	232
A) Le pouvoir fait spectacle.....	233
B) Les échecs de l'incarnation.....	237
C) La représentation théâtrale et la représentation politique : les lieux et les personnes.....	245
II. Le conflit des instances de représentations : l'acteur, le député, l'auteur.....	258
A) Le statut des comédiens-citoyens.....	259
B) Le décret-loi du 13 janvier 1791 : du monopole à la propriété.....	271
C) La victoire des auteurs dramatiques.....	288
Conclusion.....	298
CINQUIÈME CHAPITRE : L'ŒIL DE LA LOI OU LA FONCTION POLICIÈRE.....	301
Introduction.....	301
I. La fonction policière.....	303
A) Archives écrites de la police.....	303
B) « Je dois toujours continuer mes fonctions » : origine de la fonction policière.....	309
C) Structure de la fonction policière.....	312
II. Avant la représentation : les fondements du complexe théâtral.....	317
A) Le lieu : les feux.....	318
B) Le temps : le jour solennel.....	323
C) Les gens de théâtre.....	328
D) Le contrôle des billets.....	332
III. Pendant la représentation : les troubles à l'ordre public.....	338
A) Où s'installer ?.....	338
B) Siffler et chanter.....	342
C) Réclamer.....	346

D) <i>Voler</i>	353
Conclusion.....	356
SIXIÈME CHAPITRE : JUGE DE PAIX ET CRÉANCES THÉÂTRALES.....	359
Introduction.....	359
I. Juger en temps de Révolution.....	360
A) <i>Les jugements en Révolution</i>	360
B) <i>Ce qu'est un jugement</i>	363
II. Les juges de paix.....	366
A) <i>La création des juges de paix</i>	366
B) <i>La dramaturgie des jugements de paix</i>	378
C) <i>Approche quantitative et qualitative des jugements</i>	383
III. L'exemple du Lycée dramatique.....	392
A) <i>Un théâtre dans l'impasse</i>	393
B) <i>La ruine du Lycée, chronique judiciaire d'une faillite théâtrale</i>	395
C) <i>D'une entreprise l'autre : la continuité des actions de justice</i>	400
Conclusion.....	403
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE.....	405
TROISIÈME PARTIE : LES DRAMATURGIES DU DROIT.....	409
INTRODUCTION DE LA TROISIÈME PARTIE.....	411
SEPTIÈME CHAPITRE : LES TROIS RÔLES DE L'AUTEUR ET LE PAYSAGE RÉVOLUTIONNAIRE.....	415
Introduction.....	415
I. Trois figures : le législateur, le pédagogue, le dramaturge.....	419
A) <i>Le législateur, la nécessité de produire un objet désirable</i>	419
B) <i>Le pédagogue, la mission d'instituer un peuple</i>	434
C) <i>Le dramaturge, détenteur d'un pouvoir fragile ?</i>	450
II. Le paysage dramaturgique de la Révolution.....	461
A) <i>Penser le paysage dramaturgique</i>	462
B) <i>Représentations de la représentation et fête théâtrale</i>	470
C) <i>Les dramaturgies de l'ombre et de la guerre</i>	480
D) <i>Le reenactment et ses variations</i>	492
Conclusion.....	505
HUITIÈME CHAPITRE : <i>L'AMI DES LOIS</i> , UNE TRAGÉDIE DE LA NOMOPHILIE.....	507
Introduction.....	507
I. La querelle de <i>L'Ami des lois</i> comme commentaire dramaturgique.....	510

A) <i>Avant L'Ami des lois, les jugements du public</i>	511
B) <i>Les formes de la querelle</i>	515
C) <i>Les dramaturgies implicites</i>	517
II. <i>La nomophilie comme paysage dramaturgique</i>	527
A) <i>Le retour à l'ordre paradoxal : une pièce sans fête ni représentation</i>	527
B) <i>Les complots du complot et les guerres obliques</i>	533
C) <i>Un renversement dramaturgique : la tragédie du pouvoir</i>	542
Conclusion.....	551
NEUVIÈME CHAPITRE : DRAMATURGIE DE LA PSYCHOSTASIE POLITIQUE.....	553
Introduction.....	553
I. Une pièce qui expose Sylvain Maréchal et ses positionnements.....	555
A) <i>L'athée, ou l'obsession religieuse</i>	556
B) <i>Le franc-maçon, ou la passion égalitaire</i>	562
C) <i>L'homme de théâtre, ou la pulsion prophétique</i>	567
D) <i>Le théoricien politique, ou l'ordre des familles</i>	573
II. Une pièce de la pensée du dehors.....	577
A) <i>Utopie et uchronie</i>	578
B) <i>Théâtre et temps</i>	584
C) <i>Peuple et nature</i>	589
III. Une pièce de la violence et de la fête.....	592
A) <i>Un procès royal rejoué</i>	592
B) <i>Une poudre contre le traumatisme</i>	597
C) <i>Une fête de la religion politique</i>	601
Conclusion.....	606
CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE.....	609
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	613
BIBLIOGRAPHIE.....	627
INDEX DES NOMS PROPRES.....	677

Introduction générale

Il existe sans doute peu de textes de loi aussi étranges surprenants et poétiques que l'article 2 de l'ordonnance du 13 octobre 1945 relative aux spectacles. Celui-ci dispose les obligations suivantes :

L'édification d'une salle de spectacles est soumise, outre les conditions prévues par les textes en vigueur, à une déclaration spéciale au ministre chargé de la culture ainsi qu'à la préfecture dans les départements et à la préfecture de police à Paris.

Aucune salle de spectacles publics spécialement aménagée de façon permanente pour y donner des concerts, des spectacles de variétés ou des représentations d'art dramatique, lyrique ou chorégraphique ne peut recevoir une autre affectation ni être démolie sans que le propriétaire ou l'utilisateur ait obtenu l'autorisation du ministre chargé de la culture.

En cas d'infraction aux prescriptions du paragraphe ci-dessus, le propriétaire ou l'utilisateur sera tenu de rétablir les lieux dans leur état antérieur sous peine d'une astreinte prononcée par le tribunal civil à la requête du ministre chargé de la culture ; le montant de l'astreinte, sera versé au Trésor¹.

Le premier paragraphe est un héritier direct du décret-loi du 13 janvier 1791, qui prévoit que « tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux ». Cependant, la poésie du texte de l'ordonnance de 1945 ne vient pas de son premier paragraphe, pas même du dédoublement de l'obligation d'information – qui concerne le ministre ainsi que la préfecture, alors même que le préfet est réputé représenter le Gouvernement, donc le ministre de la Culture. Sa poésie vient bien de ce deuxième paragraphe, qui énonce si on le résume prosaïquement : un théâtre restera théâtre tant qu'un ministre n'en aura pas décidé autrement. Le paragraphe suivant précise que s'il en allait autrement, si l'on s'avisait de transformer un théâtre en autre chose sans autorisation, alors celui-ci redeviendrait une salle de spectacle à la requête du ministre. Pour connaître le pouvoir d'un ministre, il faut se le figurer comme instance unique qui perdure dans le temps. Le ministre de la Culture aurait alors ce don de faire que les théâtres ne cessent jamais d'exister en France. Pour peu qu'il se trouve des gens pour continuer à en édifier, tout bâtiment, sur simple déclaration et dans les conditions prévues par le texte, pourrait devenir un théâtre. La France serait alors recouverte de théâtres, sans possibilité de retour. *A contrario*, la réalité

¹ Ordonnance n° 45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles, version consolidée au 06 septembre 2005. L'article 2 est modifié par l'article 3 de la loi n° 99-198 du 18 mars 1999 portant modification de l'ordonnance n° 45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles, pour y remplacer notamment le ministre de l'éducation nationale (qui avait sous sa tutelle la direction générale des arts et des lettres) par le ministre chargé de la culture.

d'une crise sanitaire suffit de justification au pouvoir politique pour ordonner la fermeture de toutes les salles de spectacle, ce qui a eu lieu pour la première fois dans l'histoire de France pendant l'année 2020 puis l'année 2021.

Toutefois, les rapports entre le monde théâtral et le droit dépassent largement ceux de l'autorisation ou l'interdiction. Entrer dans un théâtre, acheter un billet et assister à la représentation, c'est se confronter à un ensemble de situations juridiquement encadrées. En franchissant le seuil, on se trouve dans un établissement recevant du public (ERP) de type L. Sa catégorie est définie à l'article R123-19 du Code de la construction et de l'habitation et dépend de la capacité d'accueil. Un ensemble de normes légales et réglementaires a dû être respecté pendant sa construction et ses réfections successives. À la billetterie, on passe un contrat synallagmatique par lequel l'entreprise théâtrale s'engage à nous laisser assister à la représentation en échange d'un montant déterminé. La somme, en France, est payée dans une monnaie (l'euro) issue d'une convention internationale. L'usage de cette monnaie-ci, à l'exclusion de toute autre, est rendu obligatoire par la loi. Le prix de la place est peut-être diminué par une subvention accordée suite à un contrat de décentralisation dramatique passé entre l'État et le théâtre. Dans le cadre de la transaction, le guichetier ou la guichetière à qui l'on s'adresse tient son autorité du contrat de travail qui la lie à l'entreprise théâtrale. Les comédiens qui entrent en scène sont, eux, attachés à leur compagnie le temps de la création par un contrat à durée déterminée d'usage prévu par les articles L1242-2 et D1242-1 du Code du travail. Le montant de leur cachet dépend du contrat mais ne peut descendre en dessous du minimum fixé par la convention nationale collective des entreprises artistiques et culturelles. En outre, il est probable que ces comédiens perçoivent régulièrement des indemnités de l'assurance chômage s'ils ont effectué au cours de l'année le nombre d'heures nécessaire à l'ouverture de leurs droits. Ce nombre est établi par convention collective, plus précisément par l'annexe X de la convention nationale d'assurance chômage. Imaginons que dans la représentation à laquelle on assiste, un volcan entre en éruption. L'usage des artifices pyrotechniques nécessaires est réglementé par le décret n° 2010-580 du 31 mai 2010. En outre, l'article 10 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 assure que l'État ne peut interdire la représentation, sauf en cas d'atteinte manifeste à l'ordre public. Ce dernier texte fait partie du bloc de constitutionnalité depuis la décision *Liberté d'association* rendue par le Conseil constitutionnel le 16 juillet 1971, qui lui a donc donné sa force juridique. Une simple représentation de théâtre dépend donc d'un appareillage volumineux de traités internationaux, de lois, constitutionnelles ou non, de décisions judiciaires, de textes réglementaires, de conventions collectives et de contrats.

Inversement, le théâtre lui-même se saisit régulièrement d'enjeux juridiques. Pour s'en convaincre, il suffit de se pencher sur la programmation d'une salle de spectacle. Ainsi, pendant sa saison 2019-2020, la Comédie-Française a représenté, ou avait prévu de représenter, des pièces touchant au délit d'adultère (*La Puce à l'oreille* [1907] de Georges Feydeau), à l'élaboration d'un contrat de mariage et au problème de savoir quel document juridique on signe (*L'Heureux stratagème* [1733] de Marivaux), aux conséquences d'une épidémie sur des personnages d'avocats et de procureurs, dont l'un est hanté par une personne qu'il a fait condamner (*Angels in America* [1991] de Tony Kushner). Une autre de ces pièces a même été créée dans l'une des *Inns of Court* de Londres, ces lieux de formation des avocats britanniques : il s'agit de *La Nuit des rois* (1600 ou 1601) de William Shakespeare.

Le droit est donc présent dans le théâtre à deux titres. Il constitue un ensemble encadrant l'activité théâtrale autant qu'il est un moteur dramatique. Peut-être n'est-ce que parce que ces deux champs, droit et théâtre, font preuve chacun à sa manière d'une ambition totalisante. Le monde entier, ou presque, est susceptible d'être l'objet d'une description et d'une prescription juridiques. En effet, chaque bien, chaque personne, chaque événement est l'objet d'une potentielle qualification juridique. Le théâtre, quant à lui, représente la vie sociale et aborde donc inévitablement les enjeux juridiques qui lui sont inhérents. Cependant, cette explication est insuffisante pour comprendre les relations spécifiques qui existent entre le droit et le théâtre en France. En effet, elle ne rend pas compte de la constitution du théâtre en service public ni de l'exercice de la tutelle de l'État sur l'activité dramatique.

Celle-ci n'est pas nouvelle ni propre au régime républicain. Les rapports entre l'État et le théâtre sont anciens, peut-être plus que ce que nous nommons aujourd'hui « État » et « théâtre » dans leur forme actuelle². Nous pouvons d'ores et déjà distinguer cinq modalités de rapports entre ces deux champs. On trouve des premières relations entre les divers spectacles et les pouvoirs publics dès les lettres patentes accordées par Charles VI aux Confrères de la Passion le 4 décembre 1402, qui leur donne « autorité, congé & licence de faire & jouer quelque mystere que ce soit, soit de ladite passion & resurrection, ou autre quelconque, tant de saints, comme de saintes, qu'ils voudront elire & mettre sus, toujours & quantes fois qu'il leur plaira³ ». Il s'agit du premier rapport, celui de l'autorisation, qui prend

2 Pour une description de l'évolution de ces rapports, on pourra se référer à la thèse de droit de J. LANG, *L'État et le théâtre*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1968. Robert Abirached, conseiller de Jack Lang lorsque ce dernier était ministre de la Culture, a également décrit ces relations, à la fois dans une perspective historique et dans une analyse de ses années passées au ministère de la Culture. Voir R. ABIRACHED, *Le Théâtre et le Prince : 1981-1991*, Paris, Plon, 1992 et R. ABIRACHED, *Le Théâtre et le Prince : un système fatigué - 1993-2004*, Arles, Actes Sud, 2005.

3 Cité dans l'article « Acteur, Actrice » du *Dictionnaire universel de police* de 1786. Voir N.-T. DES ESSARTS, *Dictionnaire universel de police, contenant l'origine et les progrès de cette partie importante de l'administration civile en France*, Paris, Moutard, 1786, vol. 1, p. 59.

parfois la forme du monopole. On trouve également très tôt dans l'histoire du théâtre français des traces de commandes publiques, qui constituent peut-être le deuxième rapport entre théâtre et collectivité publique. C'est ainsi qu'en 1496, les habitants et échevins de la ville de Seurre commandent à Andrieu de la Vigne un mystère sur le saint patron du lieu, Saint Martin⁴. À la commande ponctuelle s'ajoute la commande permanente, sous la forme du patronage. Par exemple, la troupe de Molière s'est retrouvée tour à tour sous le patronage du Prince de Conti jusqu'à sa conversion au jansénisme, puis de Monsieur, frère du Roi, et enfin du Roi-Soleil lui-même. Le troisième rapport serait celui de la suppression du monopole. On pense bien sûr ici à la décision du Parlement de Paris de revenir sur celui accordé aux Confrères de la Passion en 1541, provoquant ainsi une scission entre propriétaire de lieu de spectacle et compagnie théâtrale⁵. Le quatrième rapport serait celui de la tutelle. Celle-ci se révèle essentielle lors de la période qui s'étend du ministère de Richelieu au règne de Louis XIV. Il s'agit d'un cas de figure dans lequel l'art dramatique est « institué », selon la formule de Déborah Blocker⁶. Cette institution théâtrale passe notamment par l'encouragement de la pratique du théâtre, révélé par exemple par la déclaration royale du 16 avril 1641 qui se propose de lever l'infamie qui pesait sur les comédiens – sans réel succès. Le point culminant de cette tutelle, et de son usage à des fins de rayonnement personnel et politique est l'acte de création de la Comédie-Française fondée par l'ordonnance royale du 21 octobre 1680. Le cinquième et dernier rapport est celui qui institue la censure. L'établissement officiel de la censure théâtrale est plus tardif, puisqu'elle s'installe entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e⁷.

La Révolution française est une période de renversement des pouvoirs et de renégociation des alliances. Parmi ces dernières, celle que l'État moderne issu de la centralisation du pouvoir royal entretient avec le théâtre se trouve donc sensiblement

4 A. DUPLAT, « Introduction », dans A. de LA VIGNE, *Le mystère de saint Martin : 1496*, A. Duplat (éd.), Genève, Droz, 1979, p. 12.

5 F. LECERCLE, « La polémique avant la polémique. L'affaire du parlement de Paris, 1541 », *Littératures classiques*, n° 98, Presses universitaires du Midi, 2019, p. 51-64. La forme strictement commerciale et entrepreneuriale du théâtre est le fruit d'une évolution longue qui a connu des reconfigurations importantes au XVIII^e siècle. Voir M. POIRSON, *Spectacle et économie à l'âge classique: XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

6 D. BLOCKER, *Instituer un « art » : politiques du théâtre dans la France du premier XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2009. La thèse de l'auteur est que le théâtre, entendu comme art autonome, apparaît véritablement suite à son institutionnalisation, c'est-à-dire à son incorporation par les structures étatiques pendant le premier XVII^e. Elle constate cependant que le *Dictionnaire universel* de Furetière, en 1690, continue de définir le théâtre comme un « Lieu élevé où l'on fait des représentations », et non comme art. Cette définition domine pendant tout le XVIII^e siècle, jusque sous la Révolution, où « théâtre » est moins employé pour désigner un art autonome qu'un lieu où sont jouées des pièces. La mise entre guillemets du mot « art » dans sa thèse relève d'une prudence méthodologique pertinente, qui lui permet de déployer sereinement des analyses qui ne le sont pas moins.

7 P. MÉLÈSE, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV, 1659-1715*, Paris, Droz, 1934.

modifiée. De même, les relations entre la scène, la salle et les événements extérieurs au théâtre sont reconfigurées du fait d'une nouvelle participation politique des citoyens. La Révolution est un période d'évolution conséquente de la législation, à la fois dans le contenu même du droit mais également dans la forme qu'il prend. En effet, les différentes Assemblées constituante et législatives révolutionnaires font disparaître l'ancien droit. Ce dernier reposait d'une part sur la jurisprudence et la coutume, et d'autre part sur un ensemble législatif hétérogène, fait de déclarations royales, d'arrêts et de lois fondamentales. À ce système d'Ancien Régime a succédé un nouveau système juridique reposant essentiellement sur la loi, sur un pouvoir réglementaire nouveau⁸, ainsi que sur une justice réaménagée. L'autre caractéristique du droit révolutionnaire est sa brièveté relative, raison pour laquelle on le nomme parfois un « droit intermédiaire⁹ ». Or ces changements législatifs majeurs affectent en particulier le théâtre, notamment par le décret-loi de 1791 qui autorise à tout entrepreneur l'édification d'un théâtre au sein d'un système sensiblement libéralisé des spectacles. Toutefois, la période révolutionnaire est également particulière dans la mesure où elle est l'occasion d'un débat public spécifique sur l'activité théâtrale. La controverse ne relève pas uniquement du débat esthétique, mais pose des questions sur la structure même de l'économie théâtrale et partant, de la politique des spectacles. Au cours du XVIII^e siècle, il arrive certes que des ouvrages posent des questions relatives au nombre de salles autorisées à Paris, voire à l'heure à laquelle doivent commencer les spectacles¹⁰, ou à la conservation ou non des salles¹¹. Cependant, ces débats sont amplifiés pendant la Révolution et connaissent une nouvelle vigueur.

Enfin, les dramaturgies révolutionnaires elles-mêmes sont bouleversées par l'apparition des événements imprévus qui rythment la Révolution, et par un changement dans les mentalités et le discours public. Ce bouleversement est causé par les ouvertures de nouveaux théâtres, qui offrent des débouchés dramatiques à des auteurs en manque de salles. Ces derniers emploient leurs talents à des formes théâtrales dont la structure n'est pas nouvelle, mais qui mettent à jour la matière des intrigues pour les adosser aux événements révolutionnaires. Ce faisant, ils participent à l'élaboration d'un nouvel imaginaire juridique dans lequel la loi succède à la coutume et l'Assemblée au Roi. Le public est un complice actif

8 Selon la thèse de M. VERPEAUX, *La Naissance du pouvoir réglementaire : 1789-1799*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1991.

9 À ce sujet, voir l'introduction de J. CARBONNIER, dans C. BIET et I. THÉRY, *La famille, la loi, l'État, de la Révolution au code civil*, Paris, Éditions du centre Georges Pompidou, 1989, p. 13-19.

10 Quoique cette question ne soit posée que relativement à l'heure parfaite du souper, dans l'article du *Mercure de France* intitulé C.-J. PANCKOUCKE, « Moyen d'augmenter le bonheur d'une partie de la nation sans nuire à personne », *Mercure de France*, n° 40, 6 octobre 1781, p. 133-143.

11 ABBÉ M****, *Le Pour et contre les spectacles*, Mons, Beugnies, 1782.

de cette transformation symbolique, puisqu'il juge volontiers les pièces, les répliques, par le prisme interprétatif de celle-ci.

Cadrage historique et géographique du sujet

Notre travail s'intéresse à l'avènement de dramaturgies du droit au début de la Révolution française, particulièrement entre les années 1789 et 1794. Cependant, il nous a semblé que pour comprendre ce phénomène, il fallait remonter dans le temps, pour saisir des lignes de force qui ont pu contribuer à la formation de ces dramaturgies et, plus spécifiquement, des rapports entre le monde théâtral et le monde juridique.

L'histoire du théâtre concerne les pratiques scéniques, les théories théâtrales, les enjeux économiques, politiques et sociaux de ce que l'on appelle aujourd'hui le spectacle vivant. Elle participe, à sa manière, de l'histoire culturelle étudiant les représentations au sens large. Selon cette approche, il s'agit nécessairement d'une histoire de temps moyen, entre la longue durée de Fernand Braudel et l'histoire événementielle¹², et elle ne se limite pas aux seuls biens symboliques. Le propre d'une approche de temps long est de ne pas avoir de borne événementielle précise. Cependant, nous pouvons affirmer que nos recherches se portent, dans un premier temps, sur ce qu'il est convenu d'appeler le second XVIII^e siècle, dont on peut dire qu'il commence aux alentours la décennie 1750. Nous aurions pu choisir cette période charnière que sont les années 1757 et 1758. Ces dernières ont vu paraître des ouvrages de théorie théâtrale qui ont participé à l'élaboration d'un nouveau discours sur le théâtre qui a eu des répercussions sur les débats révolutionnaires. Il s'agit des *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) et du *Discours sur la poésie dramatique* (1758) de Diderot ainsi que de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) de Rousseau, textes que nous étudierons en détail. Cependant, définir un tel point de départ pose la question de savoir si la périodisation du temps moyen peut commencer par un point si précis. Nous évoquons dans la thèse, par exemple, la *Paméla* de Richardson, parue en 1740 et ayant connu une première traduction en 1742¹³. Le problème de la délimitation de notre sujet est donc qu'il n'existe pas de limite précise dans une période de transformations dont les premiers signes apparaissent dans la décennie 1740, et qui s'intensifie au cours de la décennie 1750 et dans les années qui mènent à la Révolution française.

12 Sur la notion de longue durée, on pourra se référer au célèbre article de Fernand Braudel, dans la querelle qui l'oppose à Claude Lévy-Strauss : F. BRAUDEL, « Histoire et Sciences sociales : La longue durée », *Annales*, vol. 13, n° 4, 1958, p. 725-753.

13 S. RICHARDSON, *Paméla ou la Vertu récompensée. Traduit de l'anglais*, A. F. Prévost ou F.-A. Aubert de La Chesnaye Des Bois (trad.), Londres (Paris), J. Osborne, 1742.

La question des limites de la Révolution française est sans doute l'une des plus épineuses de l'historiographie. Elle se pose d'ailleurs dès la période révolutionnaire elle-même¹⁴. On s'accorde, en général, à la faire commencer à l'année 1789, avec la réunion des États généraux, voire parfois à l'année 1787 avec la réunion des notables. Cependant, si une telle date n'est pas spécifique au théâtre, il est apparu dans nos recherches que la réunion des États généraux constitue un événement culturel autant que politique. En effet, cette séquence pose la question du passage d'une politique de l'incarnation à une politique de la représentation fondée sur un modèle para-théâtral. La date de fin de la Révolution française est plus sujette à caution, et varie selon les auteurs¹⁵. Hervé Leuwers résume les attermoissements historiographiques de la manière suivante :

Michelet arrête son récit à l'exécution de Robespierre (1794), Louis Blanc, à la dissolution de la Convention (1795), Thiers, au coup d'État de Bonaparte (1799), Aulard, à l'établissement de l'Empire (1804), Mignet à la première Restauration (1814) ! L'historiographie contemporaine paraît confrontée à la même incertitude ; même si la plupart des auteurs voient la fin du cycle dans l'accès de Bonaparte au pouvoir (1799) ou l'entrée dans l'Empire (1804), certains poursuivent son histoire jusqu'à la chute de Napoléon I^{er} (Sutherland, 1991) ou l'affermissement de la III^e République (Furet, 1988).¹⁶

Proposer une date pour déterminer ce qu'est la fin de la Révolution, c'est choisir ce qu'est l'objet-Révolution. Par conséquent, lorsqu'il s'agit d'étudier le théâtre révolutionnaire, une troisième voie semble possible. Elle consiste à ne pas prendre en compte les seules évolutions politiques et institutionnelles de la Révolution, et à trouver une date qui a du sens pour l'objet *théâtre-révolutionnaire*. En effet, si ce théâtre n'est pas tout à fait distinct du reste du théâtre du XVIII^e siècle, on ne saurait en nier la spécificité. Il s'agit d'abord d'une spécificité dramaturgique, puisque les pièces révolutionnaires mettent en scène leur propre patriotisme¹⁷, et adoptent le langage de la Révolution. En cela, le théâtre révolutionnaire n'est pas spécifique dans sa relation avec la réalité par rapport à celui qui l'a précédé, mais il est spécifique au sein de l'histoire au même titre que la Révolution est un moment spécifique. Ensuite, le théâtre révolutionnaire s'élabore dans des conditions juridiques et institutionnelles qui changent à une vitesse importante : le décret du 24 décembre 1789 accorde l'égalité civile aux comédiens ; le décret-loi du 13 janvier 1791 inaugure la liberté des spectacles en même temps qu'il confie à la police civile le soin d'assurer l'ordre dans la salle, et qu'il accorde aux auteurs dramatiques

14 S. WAHNICH, « Terminer la Révolution française, en finir avec la révolution », dans *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, n° 15, CNRS Éditions, 8 octobre 2015, p. 139-147.

15 Voir, par exemple, l'article de M. PERTUÉ, « La Révolution Française est-elle terminée ? », dans *Annales historiques de la Révolution française*, n° 249, 1982, p. 329-348.

16 H. LEUWERS, *La Révolution française et l'Empire: une France révolutionnée, 1787-1815*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 10.

17 Nous reprenons à notre compte l'expression de « théâtre patriotique » développée par P. BOURDIN, *Aux origines du théâtre patriotique*, Paris, CNRS Éditions, 2017.

la propriété de leur pièce, reconfigurant par là leurs rapports avec les théâtres ; la question de la propriété des pièces est précisée par une loi du 30 août 1792, puis à nouveau par une loi du 1^{er} septembre 1793 ; le décret du 2 août 1793 associe la surveillance des pièces à une forme de censure. Ces changements législatifs sont indissociables d'une conception qui fait du théâtre une « école de la vertu », et donc une technique pédagogique du pouvoir permettant d'éviter que les esprits ne tombent dans la contre-révolution. Le théâtre révolutionnaire se construit aussi par une réassignation du rôle du théâtre.

Ce nouveau rôle implique un paradoxe. Il est comme la Révolution elle-même, puisqu'il procède de l'apparition d'un ensemble de procédés – comme la présence unique d'un commissaire civil dans les salles –, de relations de propriété – avec la réforme des droits d'auteur – et de relations économiques – avec la liberté d'installation. Cependant, ces nouveautés qui ne durent pas. En effet, le décret de Moscou de 1806 édicté par Napoléon restreint le nombre des théâtres et établit de fait un contrôle strict sur les spectacles. Toutefois, juger l'importance d'une période à l'aune de sa durée, ce serait considérer que la Révolution française est un événement secondaire en raison de sa brièveté. Or il est manifeste que c'est pendant la période révolutionnaire que s'élabore un ensemble de phénomènes politiques et sociaux amenés à faire un retour au cours de l'histoire. Il ne viendrait à personne, aujourd'hui du moins, l'idée de remettre en cause l'égalité civile des comédiens, la liberté d'installation des entreprises théâtrales permise notamment par l'ordonnance du 13 octobre 1945, ni même le droit d'auteur¹⁸. Il s'agit donc de considérer la période du théâtre révolutionnaire comme un moment fondateur, voire précurseur – de comprendre la rupture plutôt que la continuité, d'insister sur ce que cette rupture évidente et engendrée par le droit et la politique fait à la dramaturgie, sur la manière dont elle constitue des figures nouvelles et des habitudes différentes.

La question du *terminus ad quem* a donc son importance, puisqu'il s'agit de déterminer un moment de l'histoire révolutionnaire qui acte cette rupture, ce changement de paradigme théâtral. Nous avons porté notre attention sur une date, celle du 13 août 1794, soit le 26 thermidor de l'an II. Il ne s'agit pas de la date d'un changement de régime, puisque le 9 Thermidor (27 juillet 1794) qui marque la chute de Robespierre est déjà passé tandis que la Constitution de 1795 n'a pas encore été inventée. Elle n'est pas non plus celle d'un événement politique ou social marquant. La date, cependant, figure en tête d'une lettre adressée par le Comité de salut public aux différents théâtres de la ville. On y trouve la

18 Ce sujet connaît un regain d'intérêt dans le débat public, autour de la question du statut des artistes-auteurs qui a donné lieu à un rapport amené à faire date. Voir B. RACINE, *L'Auteur et l'acte de création*, Paris, Ministère de la Culture, 2020.

mention d'une réquisition par le Comité des comédiens, qui doivent rester attachés aux théâtres où ils exercent leur art. Le Comité prend le soin de rappeler la raison d'être du théâtre, semblable à l'école du citoyen, et son importance pour la Révolution. Par cette missive, le pouvoir exécutif de la Convention s'adresse directement aux directeurs de salles de spectacles et donne officiellement au théâtre les conditions de son existence. La lettre est le signe d'un type spécifique de tutelle politique sur le théâtre. Celle-ci prend acte des reconfigurations qu'a entraînées la période révolutionnaire dans les relations entre le droit et le monde théâtral. D'apparence anodine, la lettre forme une sorte de point final à cette évolution – un point que ni le rétablissement par Napoléon du régime de monopole théâtral à Paris, ni le retour d'une censure préalable ne peuvent effacer. Elle est paradigmatique d'une relation d'interdépendance entre le monde théâtral et le monde juridique.

Enfin, il nous a semblé que la matière même du sujet se prêtait, dans un premier temps, à une limitation géographique à la seule ville de Paris. La recherche en histoire du théâtre, ces dernières années, a fort heureusement élargi la focale pour prendre en compte le théâtre en province pendant la Révolution française. Toutefois, il nous a semblé que dans la mesure où nous étudions les rapports entre la production théâtrale et son pendant juridique, notamment législatif, la focalisation de l'analyse sur la capitale permettait de mettre en regard des phénomènes dont l'occurrence est presque simultanée. À Paris, les élaborations théâtrales et juridiques ont lieu au sein d'une même sphère publique, d'une même atmosphère. Les révolutionnaires radicalisent la centralisation du pouvoir telle qu'elle se constitue dans l'Ancien Régime, dans la mesure où ils font de la loi écrite et votée le centre du système juridique. Dans le système d'Ancien Régime, et ce même après l'installation de l'absolutisme, ce dernier reste fondé sur la coutume et la jurisprudence. Ce faisant, les révolutionnaires installent à Paris le cœur juridique du royaume (puis de la République). Dans le même temps, le décret-loi du 13 janvier 1791 qui ouvre la possibilité à tout citoyen d'élever un théâtre multiplie le nombre de spectacles dans la capitale. Celle-ci demeure donc une exception dans le paysage théâtral français.

État de la recherche

Le théâtre de la Révolution française a longtemps eu mauvaise presse. Il était réputé trop politique, voire « déclamatoire, ampoulé, naïvement sectaire et prédicant¹⁹ », pris entre la

19 M. DESCOTES, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964, p. 212.

fulgurance du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais et le théâtre romantique – ou parfois le vaudeville, la féerie et le mélodrame qui ont connu ces dernières années un regain d'intérêt²⁰.

Cependant, son étude est ancienne, presque autant que la Révolution elle-même. Parmi les premiers ouvrages sur le sujet, l'*Histoire du Théâtre-français, depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale* d'Alphonse Martainville et Charles-Guillaume Étienne²¹, par sa tonalité contre-révolutionnaire, a peut-être inauguré sa « légende noire » dès 1802. On retrouve une tonalité similaire dans un ouvrage de Paul d'Estrée, paru en 1913, qui s'intéresse au théâtre des années 1793-1794 et le qualifie de « théâtre de la peur²² ». Une autre veine des recherches sur le théâtre français, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, est moins critique des productions dramatiques de la Révolution : il s'agit notamment de l'ouvrage d'Eugène Jauffret²³, de celui de Martin Welschinger²⁴, et des ouvrages d'Ernest Lunel. Ce dernier entre dans les détails, presque au jour le jour, de la vie théâtrale parisienne pendant la Révolution et décentre donc une approche textuelle et politique pour entrer dans une forme embryonnaire de micro-histoire²⁵. Plus tard, l'ouvrage de Marvin Carlson a permis de replacer le théâtre révolutionnaire, un temps oublié, dans le champ de l'histoire culturelle, bien qu'il renoue avec une approche des productions dramaturgique les réduisant parfois à de la propagande²⁶.

Les ouvrages publiés aux alentours du Bicentenaire de la Révolution marquent une rupture dans l'approche du théâtre révolutionnaire, voire une forme de réhabilitation. Celui de Noëlle Guibert et Jacqueline Razgonikoff a permis d'offrir au grand public un compte rendu de la vie théâtrale à la Comédie-Française pendant la période, rejoignant ainsi la préoccupation institutionnelle de fêter le Bicentenaire et renouvelant ainsi l'alliance de l'État et du Théâtre-Français²⁷, tandis que Gabriel Radicchio et Michèle Sajous d'Oria s'intéressent à la vie théâtrale, et notamment architecturale, parisienne²⁸. À la suite des études publiées à l'occasion du Bicentenaire, une série de recherches a été menée sur le champ plus vaste des

20 Sur le vaudeville, voir par exemple V. HEYRAUD et A. MARTINEZ (éd.), *Le Vaudeville à la scène*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 2015. Pour le mélodrame, voir l'ouvrage de F. FIX, *Le Mélodrame, la tentation des larmes*, Paris, Klincksieck, 2011.

21 C.-G. ÉTIENNE et A. MARTAINVILLE, *Histoire du Théâtre-français, depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Paris, Barba, 1802, 4 vol..

22 P. d'ESTRÉE, *Le Théâtre sous la Terreur (Théâtre de la peur), 1793-1794*, Paris, Émile-Paul frères, 1913.

23 E. JAUFFRET, *Le Théâtre révolutionnaire (1788-1799)*, Paris, Furne, Jouvet et Cie, 1869.

24 H. WELSCHINGER, *Le Théâtre de la Révolution: 1789-1799*, Paris, France, Charavay frères, 1880.

25 E. LUNEL, *Le Théâtre et la Révolution : Histoire anecdotique des spectacles, de leurs comédiens et de leur public par rapport à la Révolution Française...*, Paris, Daragon, 1909.

26 M. CARLSON, *The Theatre of the French Revolution*, Ithaca, États-Unis d'Amérique, Cornell University Press, 1966.

27 N. GUIBERT et J. RAZGONNIKOFF, *Le Journal de la Comédie-Française, 1787-1799 : la comédie aux trois couleurs*, Antony, Sides, 1989.

28 M. SAJOUS D'ORIA et G. RADICCHIO, *Les Théâtres de Paris pendant la Révolution*, Fasano (Italie), Elemond periodici, 1990.

arts de la scène, notamment lors de journées d'études organisées à l'université de Clermont-Ferrand entre 1998 et 2001 par Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux²⁹ qui ont, par la suite, développé la notion de « scène bâtarde³⁰ ». Le terme mêle le théâtral et le juridique et désigne une réalité spectaculaire faite d'hybridations génériques, de métissages, d'une « résistance du réel³¹ » entre la fin de l'Ancien Régime et l'avènement du romantisme. Cet usage du terme permet de penser la spécificité de cette période et de ne pas uniquement l'envisager comme une transition.

Le champ des recherches portant sur le théâtre révolutionnaire s'est ensuite élargi à d'autres questions comme celle du répertoire³², de la déchristianisation³³, de la matérialité scénique³⁴, ou à de périodes restreintes comme la Constituante³⁵. Trois sommes importantes sont à mentionner, pendant cette période qui va du bicentenaire au milieu des années 2010. La première est celle d'André Tissier, qui a opéré un relevé systématique des pièces jouées pendant la Révolution à Paris³⁶. Ce dernier paraît aujourd'hui presque obsolète dans une période de constitution des humanités numériques, où les bases de données larges permettent des analyses quantitatives de grande échelle. La deuxième est celle d'Emmett Kennedy, Laurence Netter et Mark Olsen, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: Analysis and Repertory*, qui propose une analyse large du répertoire révolutionnaire³⁷, bien qu'une partie de leur travail recouvre celui d'André Tissier. La troisième est celle de l'ouvrage de Patrick Berthier, *Le Sourd et la Muette*, qui a répertorié, lu et analysé un vaste corpus de pièces allant de 1791 à 1828³⁸. Ces analyses constituent un point d'entrée dans la vie théâtrale révolutionnaire et permettent d'en acquérir une vue d'ensemble.

Enfin, à partir de 2011 est inauguré le programme ANR THEREPSICORE qui est issu de la collaboration du Centre Histoire et Cultures (CHEC) et du Centre de recherches sur les Littératures et la Socio-poétique (CELIS) de l'université de Clermont-Ferrand, ainsi que du

29 P. Bourdin et G. Loubinoux (éd.), *Les Arts de la scène & la Révolution française*, Clermont-Ferrand, France, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004.

30 P. BOURDIN et G. LOUBINOX (éd.), *La Scène bâtarde: entre Lumières et romantisme.*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005.

31 G. LOUBINOX, « La scène bâtarde, un intitulé problématique », dans *La Scène bâtarde...*, *op.cit.*, p. 11.

32 M. POIRSON (éd.), *Le Théâtre sous la Révolution: politique du répertoire, 1789-1799*, Paris, France, Desjonquères, 2008.

33 S. J. BÉRARD, *Le Théâtre révolutionnaire de 1789 à 1794: la déchristianisation sur les planches*, Nanterre, Presses universitaires de Paris ouest, 2009.

34 P. BOURDIN et F. LE BORGNE (éd.), *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010.

35 R. TARIN, *Le Théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*, Paris, Champion, 1998.

36 A. TISSIER, *Les Spectacles à Paris. pendant la Révolution: répertoire analytique, chronologique et bibliographique; De la réunion des états généraux à la chute de la royauté 1789-1792*, Genève, Droz, 1992.

37 E. KENNEDY et al., *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: Analysis and Repertory*, Westport, Greenwood Publishing Group, 1996.

38 P. BERTHIER, *Le Sourd et la Muette; Le Théâtre en France de 1791 à 1828*, Paris, Honoré Champion, 2014.

Centre d'Étude de la Langue et de la Littérature françaises des XVII^e et XVIII^e siècles (CELLF 17e-18e) de l'université Paris IV³⁹. Parmi les membres de ce groupe se trouvent notamment Philippe Bourdin, qui a écrit un nombre conséquent d'articles et d'ouvrages cités tout au long de cette thèse⁴⁰, Pierre Frantz dont le travail sur le théâtre du XVIII^e siècle est essentiel pour comprendre celui de la Révolution et Cyril Triolaire qui a rédigé une somme importante sur le théâtre en province sous le Consulat et l'Empire⁴¹. Ces travaux ont permis de comprendre le théâtre révolutionnaire comme un phénomène multi-territorial plutôt que strictement localisé dans la capitale. L'approche de Philippe Bourdin et celle de Cyril Triolaire, se fondant sur des analyses qualitatives, offrent une vue générale de l'importance des pièces, des circulations entre les villes, et de la popularité des différents types de spectacles. Cyril Triolaire a également dépassé le strict champ théâtral pour s'intéresser, avec Pauline Beaucé, aux scènes hybrides, aux spectacles non-théâtraux⁴². Ces approches rappellent que le théâtre révolutionnaire est un objet d'études interdisciplinaire, qui doit autant aux études théâtrales qu'à la littérature ou à l'histoire⁴³.

En outre, les recherches sur l'histoire des spectacles avant et pendant la période révolutionnaire ont bénéficié ces dernières années du développement des humanités numériques et de la constitution de bases de données en ligne. La première d'entre elles est le Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution (CÉSAR). Cette base a été créée en 2001 par Barry Russell, David Trott et Jeffrey Ravel. Créée à l'Oxford Brookes University grâce au soutien du British Arts and Humanities Research Council, le Calendrier est à présent hébergée par la TGIR Huma-Num⁴⁴, suite à un accord avec l'Université Grenoble Alpes. La deuxième base de données est celle issue de la numérisation des registres de la Comédie-Française entreprise par Jeffrey Ravel en 2008 et

39 Pour un descriptif détaillé des enjeux et des approches du programme THEREPSICORE, voir P. BOURDIN *et al.*, « Le programme THEREPSICORE. Personnels dramatiques, répertoires et salles de spectacle en province (1791-1813) », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 367, 2012, p. 17-48.

40 Son ouvrage le plus récent opère une synthèse de ces recherches. Voir P. BOURDIN, *Aux origines du théâtre patriotique, op.cit.*

41 C. TRIOLAIRE, *Le Théâtre en province: pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2012.

42 P. BEAUCÉ et C. TRIOLAIRE, « Les Wauxhalls de province en France. Nouveaux espaces hybrides de divertissement et de spectacle d'une ville en mutation », *Dix-huitième siècle*, n° 49, 2017, p. 27-42. En collaboration avec Sandrine Dubouilh, ils ont organisé deux journées d'études sur ce thème. La première, intitulée *Hybridités des espaces de création et pluralité des formes scéniques en France (1760-1860)*, s'est tenue à Clermont-Ferrand le 17 octobre 2017. La seconde, intitulée *Permanences et mutations des espaces du spectacle vivant dans la ville (de 1750 à nos jours)*, s'est tenue le 15 octobre 2018 à Bordeaux.

43 Ainsi, le colloque intitulé *Un « spectacle dérobé à l'histoire » : Théâtres et émotions de la Révolution française*, organisé par Renaud Bret-Vitoz et Thibaut Julian, un professeur et un post-doctorant en littérature française les 18 et 19 juin 2019 à l'Université de la Sorbonne et à l'EHESS se place explicitement dans la filiation de l'article de l'historien G. MAZEAU, « Émotions politiques : la Révolution française », dans A. Corbin (éd.), *Histoire des émotions (tome 2)*, Paris, Seuil, 2016, p. 98-142.

44 « CESAR - Calendrier Electronique des Spectacles sous l'Ancien Régime » [en ligne : <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/> ; consulté le 10 février 2021].

mise en œuvre suite à une collaboration entre le Massachusetts Institute of Technology, la Comédie-Française et l'Université Paris-Ouest Nanterre. Celle-ci a été rendue possible notamment grâce à un financement ANR du projet porté par Christian Biet⁴⁵. La dernière base de données, nommée Théaville, est née du projet ANR POIESIS mené par Françoise Rubellin. Il s'agit d'une compilation des parodies d'opéra au XVIII^e siècle⁴⁶. En outre, le travail des French Revolution Digital Archives, créé en partenariat entre l'université de Stanford et la Bibliothèque nationale de France (BNF), permet un accès numérique aux archives parlementaires⁴⁷. La BNF a également entamé depuis plusieurs années un travail conséquent de numérisation de ses collections sur le site Gallica, lequel a été particulièrement utile dans une période riche en confinements et en restrictions de déplacement et d'accès aux bibliothèques publiques et universitaires.

Les collaborations franco-américaines souvent à l'œuvre dans les projets de numérisation sont liées à un intérêt de la recherche outre-Atlantique pour le théâtre français du XVIII^e siècle et de la Révolution. En témoignent plusieurs ouvrages qui s'intéressent autant à la politique théâtrale qu'à la dramaturgie. Ainsi, Jeffrey Ravel se penche sur le rôle de la garde et de la police des théâtres tout au long du XVIII^e siècle et étudie la transition révolutionnaire dans son ouvrage *The Contested parterre*⁴⁸. Dans un domaine différent, Gregory Brown a étudié les transformations du champ littéraire français, depuis un *ethos* de cour et d'honneur vers une figure de l'honnête homme pendant la Révolution⁴⁹. En ce qui concerne l'étude du théâtre de la Révolution, Paul Friedland a cherché à démontrer que cette dernière s'est construite autour du principe de théâtralité, à partir de l'analyse de différents objets, comme les spectacles organisés par des clubs ou encore l'activité dramatique du personnel politique révolutionnaire⁵⁰. Susan Maslan, quant à elle, fait de la Révolution française, et plus particulièrement du moment robespierriste, une période qui résiste à la notion de représentation et se veut anti-théâtrale, dans son ouvrage dans *Revolutionary Acts*⁵¹. Elle s'appuie pour ce faire sur l'étude de discours politiques autant que sur l'interprétation de pièces révolutionnaires. Enfin, Yann Robert, dans un ouvrage de 2019, recherche les racines

45 « Le Projet des registres de la Comédie-Française - Comédie Française Registers Project », [en ligne : <https://www.cfregisters.org/fr/> ; consulté le 20 mars 2021].

46 « Theaville – base de données théâtre & veudevilles », [en ligne : <http://www.theaville.org/kitesite/index.php> ; consulté le 25 mars 2021].

47 « French Revolution Digital Archive », [en ligne : <https://frda.stanford.edu/> ; consulté le 28 mars 2021]

48 J. S. RAVEL, *The Contested parterre: public theater and French political culture, 1680-1791*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

49 G. BROWN, *A Field of honor: writers, court culture and public theater in French literary life.*, New York, Columbia University Press., 2002.

50 P. FRIEDLAND, *Political actors: representative bodies and theatricality in the age of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.

51 S. MASLAN, *Revolutionary acts*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2005.

du lien entre théâtre révolutionnaire et politique dans un paradigme judiciaire et dans la notion de *reenactement* de la justice⁵², qui a été féconde pour la présente étude, à partir d'analyses d'ouvrages théoriques de Diderot, de discours politiques et d'études dramaturgiques. Ces dernières publications offrent de nouvelles perspectives sur les relations entre le théâtre et la société révolutionnaires. En partant de l'analyse des discours afin de proposer une nouvelle approche herméneutique des pièces, ces travaux proposent une méthode transdisciplinaire nécessaire pour une étude conjointe de domaines apparemment aussi distincts que le théâtre et le droit.

Notre thèse s'inscrit également dans un autre champ de recherche, né aux États-Unis sous l'appellation *Law and Literature*. Ce mouvement, qui se positionne peut-être comme une réponse au mouvement intellectuel du *Law and Economics*, procède d'une forme de déplacement de la pensée juridique américaine vers la littérature. Cela s'est fait d'abord sous la forme de ce que ses penseurs ont nommé *law in literature*, le droit dans la littérature. Cette approche a dans un premier temps consisté à élaborer des listes de romans utiles pour les juristes⁵³, avant d'analyser les enjeux juridiques d'œuvres littéraires comme *Le Procès* de Kafka. Le mouvement s'est ensuite porté vers d'autres champs, notamment celui du *law as literature*, qui analyse dans une démarche symétrique les textes juridiques comme des textes littéraires. Cette approche a été théorisée dans l'ouvrage fondateur de James Boyd White, *The Legal Imagination*⁵⁴, et est développée dans celui de Richard Dworkin, *Law's Empire*⁵⁵. Ce mouvement a donné lieu à toute une série d'études, aux États-Unis puis en Europe⁵⁶. Cependant, il faut noter qu'une telle méthode reste, dans un premier temps, liée au droit de *common law* dans lequel la décision de justice et les éventuelles opinions dissidentes l'accompagnant sont plus écrites, et moins formalisées, que les décisions de justice du droit français. Cela n'a pas empêché ce mouvement de se développer en France⁵⁷, à la fois dans des

52 Y. ROBERT, *Dramatic justice ; trial by theater in the age of the French Revolution*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2019. Nous avons découvert l'ouvrage de Y. Robert tardivement, dans le premier tiers de l'année 2020, alors que le plan et les analyses du présent travail étaient déjà établis et que sa rédaction était entamée. Il s'avère que le plan de son ouvrage est similaire au nôtre, ce qui est sans doute moins un effet de coïncidence que le signe que notre approche commune, qui mêle théâtre et droit, nécessite de passer par une étude des théories théâtrales, des débats révolutionnaires et une analyse précise de grandes pièces révolutionnaires.

53 C'est notamment ce qu'a proposé Benjamin Cardozo, figure fondatrice des *Law and literature studies*, auteur d'un des premiers articles sur le sujet, dans lequel il explique sa démarche de constitution d'une liste de « *legal novels* ». Voir B. N. CARDOZO, « Law and Literature », *Yale Law Review*, vol. 25, 1925, p. 699-718.

54 J. B. WHITE, *The Legal Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.

55 R. DWORKIN, *Law's empire*, Cambridge, Mass., Belknap Press, 1997.

56 On pourra se référer à la compilation proposée par P. MALAURIE, *Droit et littérature : une anthologie*, Paris, Cujas, 1997.

57 L'une des premières occurrences porte d'ailleurs sur le théâtre, étudié lors des sixièmes journées internationales de l'association Henri Capitant. Ces journées ont donné lieu à des communications tant sur le droit *du* théâtre que sur le droit *dans* le théâtre. Voir ASSOCIATION HENRI CAPITANT DES AMIS DES LA CULTURE JURIDIQUE et D. MAZEAUD (éd.), *Droit & Théâtre ; Journées nationales, Tom VI, Aix-en-Provence 2001*,

ouvrages de réflexion sur le droit à partir de textes littéraires⁵⁸, des études de textes juridiques conçus comme littéraires et qui forment alors une « jurislittérature⁵⁹ », et des analyses de questions techniques comme la signature de l’auteur, le droit d’auteur ou la propriété intellectuelle⁶⁰. Enfin, une revue *Droit et littérature* a été fondée en 2017, sous la direction de Nicolas Dissaux et l’animation de Yves-Édouard Le Bos. Ces différentes approches permettent d’envisager les rapports entre droit et théâtre selon ces trois configurations (droit *du, dans le et comme* théâtre). Cependant ces études s’intéressent à la littérature et non à la scène, y compris lorsqu’elles évoquent des textes dramatiques. Leur apport, bien qu’essentiel et utile, a donc ses limites au regard du travail que nous nous proposons de mener.

A contrario, la figure de Christian Biet réunit ces deux préoccupations, le droit et le théâtre, plus que toute autre. La présente thèse a donc une dette envers lui. Il est parmi les premiers à avoir promu en France l’étude des relations entre ces deux champs. Il l’a notamment fait dans *Œdipe en monarchie* à partir de la question des représentations culturelles proposées par le théâtre classique liant théories de l’État et questions de droit pénal appliqué à la famille⁶¹. La suite de cette première approche a été l’étude de la littérature du XVII^e siècle tardif et du double jeu des fictions juridique et littéraire dans les poèmes, *factums* et pièces de théâtre mettant en fiction les questions de dette et d’argent. Il a ainsi démontré une forme de complémentarité de ces différents régimes de fiction que sont le droit et la littérature, et a porté une attention particulière aux « personnages en défaut de loi commune » avec lesquels joue le théâtre⁶². En outre, Christian Biet était un fin connaisseur du droit révolutionnaire⁶³. Il a envisagé la séance théâtrale, terme central de sa pensée, à partir du principe de double comparution et de multiplication des jeux de regards et de jugements⁶⁴. La séance ainsi décrite permet de penser le théâtre comme un lieu d’assemblée où la cité se

Marseille, Presses universitaires d’Aix-Marseille, 2003.

58 Nous pensons notamment aux ouvrages de François Ost, particulièrement à F. OST, *Raconter la loi : aux sources de l’imaginaire juridique*, Paris, Odile Jacob, 2006, ainsi qu’à M. VANDEKERCHOVE et F. OST, *Le Droit ou les paradoxes du jeu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

59 A. TEISSIER-ENSMINGER, *Fabuleuse juridicité: sur la littérisation des genres juridiques*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

60 Pour une réflexion philosophique et juridique sur le nom de l’auteur, voir par exemple S. TRAVERS DE FAULTRIER, *Droit et littérature : essai sur le nom de l’auteur*, Paris, Presses universitaires de France, 2001 ; pour une étude de l’histoire du droit d’auteur, voir l’ouvrage de B. EDELMAN, *Le Sacre de l’auteur*, Paris, Seuil, 2004 ; le droit d’auteur et la propriété intellectuelle font régulièrement l’objet d’études strictement juridiques, de manuels de droit. Voir par exemple S. HADDADIN, *Essai sur une théorie générale en droit d’auteur*, Poitiers, Université de Poitiers, 2008 et F. POLLAUD-DULIAN, *Le Droit d’auteur - propriété intellectuelle*, Paris, Economica, 2014.

61 C. BIET, *Œdipe en monarchie ; Tragédie et théorie juridique à l’âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994.

62 C. BIET, *Droit et littérature*, Paris, Honoré Champion, 2002.

63 C. BIET et I. THÉRY, *La Famille, la loi, l’État, de la Révolution au code civil*, Paris, Éditions du centre Georges Pompidou, 1989.

64 C. BIET, « Séance, performance, assemblée et représentation : les jeux de regards au théâtre (XVIIe-XXIe siècle) », *Littératures classiques*, n° 82, Armand Colin, 2013, p. 79-97.

représente et joue avec ses propres limites juridiques. Elle s’y représente et, surtout, montre qu’elle le fait, de sorte que le théâtre est envisagé par Christian Biet comme performance liée au champ littéraire⁶⁵. Ce *showing doing*, selon les termes de Richard Schechner⁶⁶, père des *performance studies*, constitue un point de rencontre du théâtre et du droit⁶⁷. Ceci permet par exemple de penser conjointement les séances théâtrale et judiciaire⁶⁸. Son apport est donc tout à fait essentiel à notre travail, qui s’inspire de sa méthode consistant à étudier les points de contact entre le théâtre et le droit.

Enfin, il faut souligner que notre thèse s’inscrit dans le vaste champ des études théâtrales. Il serait trop long sans doute d’en détailler toute la genèse. Un ouvrage collectif a été publié en 2019 sur le sujet de l’apparition des études théâtrales en France, leur rapport à la *Theaterwissenschaft* allemande, ainsi qu’à la pratique théâtrale universitaire⁶⁹. Dans leur introduction, Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux distinguent une phase prédisciplinaire, à partir de 1900, au cours de laquelle l’histoire littéraire, discipline dominante, enseigne le théâtre hors de tout lien avec les praticiens de son temps, à l’exception d’Henri Gouhier. La véritable genèse des études théâtrales a lieu lors du « tournant des années 1960⁷⁰ » qui suit la parution de la *Dramaturgie classique* de Jacques Scherer et la fondation, le 21 novembre 1959, de l’Institut d’Études Théâtrales. Les restructurations de l’université faisant suite à la Nouvelle Critique, puis la secousse universitaire de mai 1968 mènent à une séparation nette des études théâtrales et de la littérature, avec la création du Centre d’études théâtrales de Nanterre. Aujourd’hui, les études théâtrales se répartissent en plusieurs champs tout à la fois distincts et en permanente interaction les uns avec les autres : histoire du théâtre, dramaturgie, sociologie théâtrale, esthétique, ethnologie des pratiques spectaculaires, *performance studies*, études intermédiaires, etc. La richesse du champ et de ses interactions internes lui permet de saisir un objet-théâtre sans cesse mouvant, tant lorsqu’on l’analyse dans son présent que dans son passé. Notre propre approche est d’abord liée à l’histoire du théâtre. Cependant, elle rejoint également deux champs apparemment distincts. Le premier est celui

65 C. BIET, « Le lent dressage des publics de théâtre. L’avènement du théâtre dans le champ littéraire (XVIIe - XVIIIe siècles français) », dans *La guerra dei teatri ; le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell’Ancien Régime*, Florence, Edizioni ETS, 2008, p. 295-319.

66 R. SCHECHNER, *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, C. Biet (éd.), A. Cuisset et M. Pecorari (trad.), Montreuil-sous-Bois, Éd. Théâtrales, 2008.

67 Bien que le droit ne fasse pas partie des huit domaines d’application des *performance studies* prévus par Schechner. Cependant, sa méthode y est applicable, dans la mesure où elle l’est à un vaste champ au sein de la vie sociale, ce que souligne l’article de J. FÉRAL, « De la performance à la performativité », *Communications*, n° 92, 2013, p. 205-218.

68 C. BIET et L. SCHIFANO, *Représentations du procès, droit, théâtre, littérature*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2003.

69 C. BRUN, J. GUÉRIN et M.-M. MERVANT-ROUX (éd.), *Genèses des études théâtrales en France : XIXe-XXe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

70 C. BRUN, J. GUÉRIN et M.-M. MERVANT-ROUX (éd.), « Introduction » dans *Genèses...*, *op.cit.*, p. 19.

des *performance studies* dans la mesure où nous cherchons à établir les conditions de performativité du droit et du théâtre révolutionnaires. Le second est celui des études intermédiaires, qu'Éric Méchoulan décrit comme l'analyse de supports (techniques, institutionnels, d'inscription, de pouvoir et de savoir⁷¹). Notre travail, par la diversité de ses sources et l'analyse que nous en proposons, rejoint les préoccupations du champ de l'intermédialité.

Choix des documents et des œuvres

Le *corpus* de notre travail est, comme son objet d'étude, hétérogène. Nous pouvons d'abord distinguer les œuvres et documents retenus selon leur chronologie. Un certain nombre d'œuvres étudiées sont antérieures à la Révolution, tandis que d'autres datent de la période révolutionnaire. Dans la première catégorie, on peut distinguer un *corpus* principal d'un *corpus* secondaire, lequel ne fait pas l'objet d'une analyse proprement dramaturgique au même titre que le premier. Le second est constitué d'un ensemble d'œuvres de la seconde moitié du XVIII^e siècle, à la fois romanesques, théoriques, théâtrales, qui présentent des traits communs quant à la représentation du monde et aux valorisations esthétiques qu'elles proposent. On y retrouve notamment les *Confessions* (1782 – 1789) de Rousseau, l'*Histoire naturelle* (1749 – 1804) de Buffon, l'*Art de composer les paysages* (1777) du marquis de Girardin, ainsi que le *Compte rendu au roi* (1781) de Necker. Ces textes permettent d'expliquer les tendances de la seconde moitié du XVIII^e siècle, et la manière dont elles ont pu avoir une influence sur le théâtre révolutionnaire, à la fois sur ses dramaturgies, sur sa législation et sa perception par le public. L'enjeu qui se dégageait de cette partie du *corpus* était de recontextualiser les textes relatifs au théâtre lui-même, qui constituent le *corpus* principal de ces textes pré-révolutionnaires.

Dans ce *corpus* principal, trois textes se démarquent particulièrement, par l'importance que nous leur avons accordée. La première condition d'étude de ces textes était leur parution pendant la période pré-révolutionnaire : nous avons donc d'emblée exclu le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, rédigé en 1773 mais paru pour le grand public en 1830. Le premier d'entre eux est la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* de Jean-Jacques Rousseau. Ce texte de 1758 constitue une attaque forte, presque brutale, contre la pratique théâtrale elle-même, et vient d'une figure importante de la République des Lettres à l'époque des Lumières. Ancien collaborateur à l'*Encyclopédie*, un temps proche de Diderot et de Hume, Rousseau est une figure atypique au sein du champ littéraire de son époque, à la fois

71 E. MÉCHOULAN, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula Colloques*, 2017 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/colloques/document4278.php> ; consulté le 3 janvier 2021).

pleinement au-dedans des cercles de sociabilité littéraire et tout à fait en dehors. Le deuxième texte, *a contrario*, constitue une proposition de réforme du théâtre. Il s'agit des *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) de Denis Diderot, qui forment la deuxième partie d'une œuvre composite, dont la première est le récit de la représentation de la pièce *Le Fils naturel*, qui comprend le texte de la pièce elle-même et une fiction-cadre dans laquelle le narrateur, caché, assiste à la représentation de la pièce par ses personnages, un an après la mort du père de la famille.

La *Lettre* de Rousseau et les *Entretiens* de Diderot forment ensemble les deux versants possibles de la haine du théâtre⁷² : haine du théâtre en lui-même (Rousseau) ou haine du théâtre tel qu'il existe, ce qui justifie alors une proposition de réforme (Diderot). Le troisième texte, moins connu et étudié, est un commentaire des *Entretiens* paru sous le nom du *Bâtard légitimé* (1757). Ce texte, écrit par Jean-Jacques Garnier, relate une conversation entre un narrateur et le spectre supposé de Houdar de Lamotte⁷³, autour de la question du genre dramatique sérieux. À côté de ces trois textes sont également étudiés le *Discours sur la poésie dramatique* (1758) de Diderot, et deux textes écrits à sa suite, l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais et *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique* (1773) de Louis-Sébastien Mercier. Pris ensemble, ces textes forment la base théorique d'une forme moderne de la représentation théâtrale, dans laquelle la figuration du réel, y compris dans les aspects matériels, concrets du spectacle, importe plus que la seule vraisemblance du texte selon les canons de l'âge classique.

nous avons également choisi d'intégrer à notre étude des actes juridiques émanant du pouvoir royal, afin de comprendre la manière dont se sont noués, pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les rapports entre le théâtre et l'État et de comprendre leur évolution. Il s'agit d'une série d'ordonnances et de déclarations royales édictées entre 1749 et 1780, qui ont trait à la police des spectacles, à l'organisation interne de la Comédie-Française, ainsi qu'aux relations entre les auteurs dramatiques et les Comédiens-Français. Outre les actes juridiques, notre *corpus* comprend également deux essais sur le théâtre dont les auteurs sont partie intégrante du monde du droit de l'Ancien Régime. Le premier est le texte de l'avocat Charles Desprez de Boissy, ses *Lettres sur les Spectacles* publiées pour la première fois en 1756, qui ont connu des rééditions, souvent augmentées, en 1758, 1768, 1771 et 1773. Le deuxième est un texte de l'avocat François-Charles Huerne de la Mothe, écrit en collaboration avec une comédienne, La Clairon, un *Mémoire à consulter, sur la question de l'excommunication ; que l'on prétend encourue par le seul fait d'acteurs de la Comédie*

72 P. LACOUE-LABARTHE, « Réponse », dans *L'art du théâtre*, n° 4, 1986, p. 12-14.

73 Antoine Houdar de Lamotte (1672-1731) est un auteur de théâtre et librettiste français.

françoise paru en 1761. Le premier texte s'oppose au théâtre tandis que le second défend le métier de comédien. Il semblait que leur mise en regard permettait de comprendre les divergences d'opinions au sein du monde juridique de l'Ancien Régime.

La deuxième partie du *corpus* concerne donc la période révolutionnaire. Au sein de cette période, on peut distinguer trois types de documents. Le premier est l'ensemble des discours concernant du théâtre, qui sont pour l'essentiel des discours que l'on qualifierait aujourd'hui de politiques. Le deuxième est l'ensemble des actes juridiques qui encadrent et réglementent le théâtre. Le troisième est un groupe des pièces dramatiques qui s'emparent du droit et proposent un traitement dramaturgique, esthétique et politique du renversement juridique qu'opèrent les révolutionnaires.

Parmi tous les discours concernant le théâtre pendant notre période, notre analyse a distingué trois catégories. Deux d'entre elles sont liées au débat public sur la situation économique et juridique des théâtres révolutionnaires, tandis que la dernière concerne l'intérieur de la vie théâtrale. La première est un ensemble de brochures et ouvrages qui proposent de réformer la structure économique et juridique du théâtre parisien. Ces textes proviennent essentiellement de personnes qui participent de près ou de loin au monde théâtral parisien pendant la Révolution, qu'il s'agisse d'auteurs dramatiques (Marie-Joseph Chénier, Jean-Louis Laya) ou de comédiens (notamment les Comédiens-Français). À l'occasion, l'auteur d'une brochure peut être anonyme, bien que dans l'ensemble les auteurs préfèrent signer de leur nom. Ce faisant, ils se situent dans ce champ polémique que constituent les débats sur théâtre. Nous avons cherché, autant que faire se peut, à recenser de manière exhaustive ces textes.

Ensuite, et bien que ces discours soient intimement liés aux actes juridiques qui les font naître, les comptes rendus des débats tenus dans les assemblées parlementaires révolutionnaires forment la deuxième catégorie. Proche de la première par son style polémique, elle diffère en ce qu'elle est constituée des traces écrites de débats oraux. Les conditions d'énonciation et d'écriture des deux catégories, les statuts et modes de parution des écrits sont différents. Il s'agit notamment des débats tenus à l'occasion des décrets du 24 décembre 1789, du 13 janvier 179, du 30 août 1792, ainsi que des polémiques occasionnées par la représentation de *l'Ami des lois* de Jean-Louis Laya en 1793. En plus de ces discours sur la forme économique et juridique du théâtre parisien, nous avons enfin étudié des articles de journaux critiquant les pièces, relatant les événements qui se produisent à l'occasion des séances théâtrales, et liant souvent les dramaturgies à l'actualité. Nous y trouvons notamment le *Patriote françois*, *l'Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces*, les

Annonces, affiches et avis divers, le Père Duchesne, le Journal des hommes libres de tous les pays, le Journal des débats et des décrets, ainsi que la *Gazette nationale ou le Moniteur universel*. Le choix des périodiques au milieu de la masse des journaux révolutionnaires a été guidé par deux impératifs opposés. Le premier était de trouver des journaux consacrés essentiellement au théâtre, par exemple l'*Almanach Froullé* ; le deuxième était de trouver des publications dont l'intérêt premier était la législation révolutionnaire naissante, mais qui s'intéressaient tout de même au théâtre. Cela a notamment été le cas pour le *Patriote français*, qui satisfait ces deux critères et a donc fait l'objet d'un dépouillement systématique.

Le deuxième type d'archives étudiées est une série d'actes juridiques qui concernent le spectacle vivant pendant la période révolutionnaire. Parmi eux, il y a notamment les décrets-lois susmentionnés⁷⁴, le plus souvent analysés en lien avec les débats qui les précèdent. Nous avons également travaillé sur l'ensemble des déplacements, ordres donnés par la municipalité, procès-verbaux, rapports envoyés à l'autorité hiérarchique, correspondances administratives produites ou envoyées aux commissaires de police des sections parisiennes. Cette masse documentaire, qui se trouve aux archives de la Préfecture de police de la ville de Paris⁷⁵, provient des quinze sections révolutionnaires. Il ne s'agit sans doute pas de la totalité des archives de la police pour la période, une partie ayant certainement été détruite dans les incendies de la Commune en 1871. Nous avons choisi de dépouiller systématiquement les archives policières de la période 1790-1794 afin d'y trouver les procès-verbaux liés au monde du théâtre. Cette recherche nous a permis de comprendre le rôle des commissaires de police, mais aussi les oppositions interprétatives au sein de la séance théâtrale ainsi que les conflits personnels et professionnels internes liés au monde du spectacle. La nature juridique de tels documents peut être mise en doute, selon la définition qu'on en donne. Ce sont en effet des textes descriptifs et non prescriptifs, ils ne possèdent aucune force exécutoire et ne sont pas contraignants. Nous considérons cependant que dans la mesure où il s'agit d'actes dressés dans le cadre de fonctions administratives, étant parfois appelés à servir de preuves devant des juges, il s'agit bien d'actes juridiques.

Nous avons ensuite également étudié les minutes des actions civiles tenues devant les juges de paix. Ces documents sont issus des archives de la ville de Paris, et concernent la section du Temple – les archives des autres sections ayant disparu lors de l'incendie de 1871

74 Le « décret-loi » est la forme que prend l'acte législatif révolutionnaire pendant la période de la Constituante, où les lois étaient sanctionnées par le pouvoir royal. À partir de la promulgation de la Constitution de 1791, le système législatif ne nécessite plus la sanction royale, mais accorde au Roi un droit de veto. Voir J. GODECHOT, *Les Institutions de la France sous la Révolution et l'Empire*, 3e éd., Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 44-45.

75 Archives de la Préfecture de police de la ville de Paris, série AA, cartons 75, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 136, 139, 166, 157,167, 198, 200, 201, 202, 203, 208, 214, 216, 239 et 240.

ou ne contenant aucune affaire liée aux théâtres⁷⁶. Il s'agit d'un ensemble de jugements concernant le plus souvent des questions économiques, des créances entre directeurs de théâtre, fournisseurs, employés. Le dépouillement de ces archives a permis de saisir le bouleversement économique que constitue la loi du 13 janvier 1791 et la situation financière complexe des entrepreneurs de spectacle.

Nous avons également étudié ponctuellement des actes émanant du pouvoir exécutif, notamment du Comité de salut public. Le premier est un arrêté en date du 19 novembre 1793 qui autorise l'achat de poudre et de salpêtre pour effectuer les artifices de la pièce *Le Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal, le second est la lettre en date du 13 août 1794, que nous avons déjà mentionnée et qui réquisitionne les acteurs dans les théâtres.

Enfin la dernière catégorie est un ensemble de pièces de théâtre qui relèvent du répertoire patriotique. Nous appelons ainsi l'ensemble des pièces desquelles se dégage une intentionnalité politique de défense et d'illustration des idéaux de la Révolution française. Cette appellation est rétrospective et part de l'hypothèse que leur réception diffère de celle des œuvres écrites avant la Révolution, ou des pièces révolutionnaires qui évitent les considérations juridiques ou politiques. Il n'est pas sûr que ce répertoire constitue l'essentiel du théâtre révolutionnaire. Cependant, par son apparition soudaine, sa densité, sa diversité, il représente une singularité de cette période et son lien avec les événements révolutionnaires n'est plus à démontrer. Cette partie est constituée, elle aussi, d'un *corpus* principal et d'un *corpus* secondaire. Le premier est composé de deux pièces qui ont eu un retentissement certain pendant la période révolutionnaire, plus particulièrement pendant l'année 1793. Il s'agit d'abord de *l'Ami des lois* de Jean-Louis Laya, créée le 2 janvier 1793 au Théâtre de la Nation. La deuxième pièce est *Le Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal, créée le 17 octobre 1793 au Théâtre de la République. Ces pièces ont causé, pour la première, une polémique et ont eu, notamment la seconde, un succès considérable. Elles sont révélatrices, l'une pour son intentionnalité artistique, l'autre pour ses effets de réception, de la manière dont les évolutions juridique et idéologique au cœur de la Révolution ont pu s'incarner dans les dramaturgies mêmes du théâtre révolutionnaire.

Le *corpus* secondaire est constitué d'une cinquantaine de pièces du répertoire patriotique, composées entre 1789 et 1794. Il comprend des pièces relativement célèbres, comme *le Charles IX* (1788) de Marie-Joseph Chénier ou *le Réveil d'Épiménide à Paris* (1790) de Claude-Marie Carbon de Flins Des Oliviers, et d'autres qui le sont moins, comme *Le Dîner des patriotes* (1790) de Charles-Philippe Ronsin ou *Le Départ des villageois*

76 Archives de la ville de Paris, cartons D6U1 39, D6U1 41 et D6U1 42.

volontaires pour la frontière (1792) de Lavallée. Ces pièces forment un ensemble divers, en raison notamment de dramaturgies parfois très éloignées puisqu'elles comptent des comédies, des tragédies, mais aussi des drames patriotiques, des sans-culottides, et d'autres genres créés *ad hoc*, ce qui prouve une diversité générique marquante pendant la période révolutionnaire. Ces pièces sont également hétérogènes en raison d'un succès plus ou moins important. Elles sont jouées dans des théâtres aussi différents que le Théâtre de la Nation ou le Théâtre de la République, issus de la scission de la Comédie-Française, et le spectacle d'Audinot, entrepreneur de théâtre de foire dont le slogan est « toujours plus fort ». Cependant, toutes ces pièces constituent, par ailleurs, un ensemble cohérent dont l'objectif, ou du moins le contenu, patriotique ne laisse aucun doute. On peut se demander si ce patriotisme affiché est sincère, ou s'il n'est pas plutôt le signe d'un effet de mode, une stratégie pour attirer le public. Quelle que soit la raison retenue, force est de constater qu'il se développe pendant la Révolution, et devient un enjeu théâtral.

Deux choix ont présidé à la constitution de ce *corpus* d'œuvres théâtrales. Le premier est géographique. Nous souhaitons nous restreindre aux pièces jouées à Paris pendant la période révolutionnaire, dans la mesure où cette ville est également le lieu de production de la loi par les assemblées révolutionnaires. Par ailleurs, il s'agissait de faire le lien entre cette production juridique et la production théâtrale, et donc de nous en tenir aux pièces effectivement représentées, ne serait-ce qu'une seule fois. Le deuxième choix était celui de n'exclure aucune pièce *a priori* sur des critères purement politiques ou esthétiques, mais de chercher la cohérence de l'ensemble autour de la notion de répertoire patriotique. Nous avons suivi en cela le *Répertoire du théâtre républicain* établi par Jean-Louis Médard (1768-1841), un bibliophile qui n'a sans doute pas assisté lui-même à la vie théâtrale parisienne⁷⁷. Nous ne nous sommes donc pas restreints aux pièces par lui retenues, et avons croisé son répertoire avec les ouvrages d'André Tissier et de Patrick Berthier pour repérer les pièces effectivement jouées et tâcher de saisir leur importance. Nous fondant sur les analyses d'André Tessier, nous avons également lu les pièces de la période 1789-1792 qui ont connu le plus grand nombre de représentations et n'apparaissaient pas dans le répertoire de Médard, parmi lesquelles *Le Sourd ou l'auberge pleine* (1790) de Desforges ou *Les Deux petits savoyards* (1789) de Dalayrac. Cet ensemble est certainement insuffisant au regard de la masse que constitue la production dramatique révolutionnaire, mais il nous a cependant permis d'obtenir une vue

⁷⁷ Son *Répertoire républicain* recoupe en grande partie ce que nous avons défini plus haut comme le répertoire patriotique. En effet, loin de s'en tenir aux seules pièces liées à l'idée de République, Jean-Louis Médard intègre dans sa collection des pièces qui précèdent même l'année 1789, comme le *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier.

d'ensemble du répertoire patriotique, envisagé à partir de ces coups de sonde significatifs et représentatifs.

Méthodologie et approche

Un bouleversement du système normatif français s'opère pendant la période révolutionnaire, et ses implications vont au-delà de la seule technique juridique. Le droit de l'Ancien Régime, fondé sur une logique de la coutume et de la jurisprudence, repose sur le passé et l'habitude transformés en règle socialement acceptée. Son origine est territorialement fragmentée, puisque chaque région dispose de sa propre coutume. *A contrario*, le droit révolutionnaire repose sur une légitimité du présent qui se traduit par une loi que vote la représentation nationale concentrée à Paris. Le légicentrisme révolutionnaire fait table rase du passé qui cesse alors d'être une source légitime du droit. Si le théâtre est bien une performance-représentation que se donne la société à elle-même, alors ce transfert de légitimité, qui accompagne le transfert de souveraineté, devrait en changer les formes. Or, force est de constater que la structure des pièces pré-révolutionnaires demeure un canevas fréquent pour les dramaturges de la Révolution, et que les salles ne sont pas reconstruites selon de nouvelles règles. Nous souhaitons interroger les modalités selon lesquelles l'enthousiasme législatif révolutionnaire a affecté le théâtre et connaître ainsi les points de contact entre les deux mondes dans une période de troubles. Si le passé perd en légitimité au profit du présent, la représentation théâtrale en sort-elle valorisée ? Si oui, comment se traduit cette valorisation ? Si non, pour quelles raisons ne l'est-elle pas ?

Notre méthode s'inscrit dans la continuité des *Law and Literature studies*, à cela près que l'objet qui nous intéresse ici est le théâtre, au-delà de sa seule dimension littéraire. Nous cherchons en effet à étudier ses productions théoriques, sa structure économique et juridique, mais aussi les conditions de représentation et notamment les troubles causés pendant les séances, ainsi que les effets de réception. Ainsi, dans l'héritage des études du domaine « Droit et Littérature », nous souhaitons poursuivre un travail dans le champ « Droit et Théâtre » fondé sur la même approche triple. Il s'agit donc d'étudier à la fois le droit *du* théâtre, le droit *comme* théâtre et le droit *dans* le théâtre, trois orientations que nous nous proposons ici de détailler.

La première approche est l'analyse du droit *du* théâtre. Celle-ci consiste à étudier le spectacle vivant en tant que système juridique. Cela signifie à la fois comprendre la législation qui le régit pendant la Révolution, mais également les discours qui font des spectacles

un enjeu juridique. Nous partons ainsi du principe que la production du législateur, la loi, et l'intention du législateur telle qu'elle se révèle dans le discours, sont liées. Cependant, le droit ne se résume pas à la production législative. Dans une période de recomposition de l'organisation administrative française, le lieu théâtral et les activités qu'il concentre sont un également des champs d'intervention administrative, sous la forme de l'exercice du pouvoir de police. À mi-chemin entre l'abstraction de la loi et la matérialité des activités, l'activité policière constitue un lieu privilégié pour étendre, et comprendre, ce droit *du* théâtre ne se résumant alors plus à la législation théâtrale. En outre, le droit du théâtre est également le fait de relations juridiques interpersonnelles, sous la forme de contrats d'engagements ou de fournitures. L'étude de l'encadrement, par le pouvoir judiciaire, de ces relations juridiques permet ainsi d'affiner la compréhension d'un droit protéiforme aux sources diverses.

La deuxième approche, l'étude du droit *comme* théâtre, est liée à la précédente. Elle est plus délicate, dans la mesure où ses traces ne sont pas aussi directes. La période révolutionnaire est un moment de passage à une politique de la *représentation nationale*, qui suppose une communauté imaginaire⁷⁸, dont la séance théâtrale est une sorte de figuration sociale sensible. Il s'agit dès lors de déterminer s'il est possible d'expliquer le nouveau système juridique par le théâtre. Si l'on en reste à la simple analogie, l'approche perd de sa valeur d'explication. Il n'est cependant pas exclu qu'il existe entre les deux domaines des effets d'influences qui permettraient d'exploiter l'idée selon laquelle le nouveau système juridique se serait constitué, avec ou sans intention consciente de la part de ceux qui l'on construit, sur un modèle théâtral. Par ailleurs, il est également possible de concevoir, à la suite des travaux de Christian Biet, que le théâtre et le droit ont la *performance* en partage. Le théâtre cherche, par un ensemble d'artifices scéniques, le jeu, les costumes, les décors, le texte, à impressionner le public, à le marquer de sa trace. De même, le droit ne tient sa force que de l'impression qu'il laisse sur les citoyens, qu'on appelle la légitimité et qui permet l'existence d'un consentement de ces derniers à suivre les règles. Cette légitimité provient des discours, mais aussi d'attributs non-discursifs donnés aux représentants du droit. Il s'agira donc d'étudier aussi les conditions dans lesquelles le droit, *via* des figures comme celle du commissaire de police ou du juge, produit ses effets et montre qu'il les produit.

Enfin, le troisième versant de l'étude du droit et du théâtre est celui qui consiste à étudier le droit *dans* le théâtre, c'est-à-dire les mises en fiction du droit sur scène, et leurs éventuelles conséquences. Pour la période révolutionnaire, parce qu'elle correspond à un

78 B. ANDERSON, *L'Imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2015.

renversement des cadres juridiques établis, cette analyse du droit *dans* le théâtre vise à comprendre la manière dont le théâtre accompagne ou s'oppose à ces phénomènes.

Il s'agit donc d'abord d'élaborer une histoire du théâtre dans la perspective des études théâtrales, c'est-à-dire d'étudier le théâtre au passé, à partir d'archives et de pièces parfois inconnues du grand public, afin de comprendre les ressorts et les fonctionnements concrets de la représentation théâtrale à une époque donnée. Cette discipline a pour objectif de penser la spécificité de *l'objet-théâtre*, y compris ses processus et conditions de production et de réception. Cela signifie notamment que toute histoire du théâtre dans cette perspective s'accompagne de références à des pensées du théâtre parfois antérieures, mais aussi parfois postérieures à la période étudiée, car la finalité est toujours l'objet-théâtre dans toute sa diversité. En outre, notre approche s'appuie sur cette pratique étrange qu'on nomme la dramaturgie, et qui se caractérise peut-être, d'abord, par son *indiscipline*⁷⁹. En effet, le terme lui-même de dramaturgie contient une polysémie bien connue, et décrite ainsi par Joseph Danan :

La notion de dramaturgie contient en son sein un mystère, celui de sa dualité. C'est sur ce mystère que je voudrais prendre un premier appui. Le mot « dramaturgie » a en effet deux sens, et pas seulement en français. Si l'allemand distingue *Dramatiker* (l'auteur dramatique) et *Dramaturg* (le « dramaturge », celui qui n'est pas l'auteur de l'œuvre), la même langue n'a qu'un mot pour dramaturgie. Je postule que cette dualité est féconde et, pour le moins, signifiante⁸⁰.

La dramaturgie reste donc intimement liée au *texte* de théâtre, et à son passage à la scène, soit que ce passage soit imaginé par la personne qui l'écrit, soit que ce passage soit préparé par l'ensemble des participants à la mise en scène. Parmi ces derniers, on trouve parfois une instance de dramaturge – qui peut aussi bien être une figure désignée comme dramaturge que le metteur en scène même. La dramaturgie est une écriture du texte dans l'optique de son passage à la scène, ou une lecture de ce même texte dans cette même optique. Elle peut également être une méthode d'élaboration par la scène du texte, dans le cas des dramaturgies de plateau et des écritures scéniques. On peut enfin prétendre que la dramaturgie, dans une quatrième acception, est une lecture du texte *à partir* de son passage à la scène, par exemple, la relecture nouvelle d'une pièce à partir d'une mise en scène. Le dramaturge, en tant qu'instance, se trouve à la frontière du texte et de son actualisation scénique, de l'intention

79 La question a donné lieu à une journée d'études à l'École normale supérieure de Lyon du 25 au 27 mars 2019, organisée par Olivier Neveux et Anne Pellois, sur le thème de « L'indiscipline dramaturgique ». La notion d'indiscipline a été théorisée, dans un contexte différent, dans un article de L. LOTY, « Pour l'indisciplinarité », dans *The Interdisciplinary Century. Tensions and convergences in the 18-th century Art, History and Literature*, Voltaire Foundation, 2005, p. 245-259.

80 J. DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 5.

artistique et de ses effets de réception, et en désigne les contours au sein d'une communauté interprétative⁸¹.

Le dramaturge dessine la frontière entre texte et réel, et opère les translations de l'un à l'autre, les pense, en discute, les décrit ou les écrit. En cela, il se fait également disciple de Ricœur, selon qui une action sensée peut, comme un texte, faire l'objet d'une *fixation*. Ricœur, au milieu de ses interrogations sur l'herméneutique dans le deuxième tome des *Essais d'herméneutique*, pose la question de la possibilité d'une herméneutique qui dépasse le seul texte. Il donne de ce dernier une définition qui s'articule autour de la notion de fixation : le texte est une parole fixée. Or, d'après Ricœur, il peut en aller de même d'une action. En effet, l'action, comme le discours, présente un contenu propositionnel. Par ailleurs, elle peut comme lui avoir des traits « illocutionnaires⁸² », selon la formule de John Austin⁸³. Enfin, l'action peut s'autonomiser, preuve de sa « dimension sociale [...], non seulement parce qu'elle est l'œuvre de plusieurs agents, de telle manière que le rôle de chacun d'entre eux ne peut être distingué du rôle des autres, mais aussi parce que nos actes nous échappent et ont des effets que nous n'avons pas visés⁸⁴. » L'impossibilité de faire correspondre notre visée et l'effet de l'action est similaire à cette échappée du texte qui l'ouvre à l'interprétation.

L'analyse de spectacle a longtemps fonctionné sur le modèle sémiologique, théorisé pour le théâtre par Umberto Eco, qui part de la lecture d'une nouvelle de Borges pour théoriser la manière dont on reconstitue le théâtre par l'analyse implicite des signes⁸⁵. La transformation de la pièce de théâtre en un ensemble de signes interprétables comme tels permet au dramaturge de faire son office de relecteur de la mise en scène comme texte. Il lui arrive alors d'entrer en désaccord avec ce qu'il lit, en raison des frictions évidentes entre le texte de la pièce et le texte de la scène. Ces frictions peuvent être fertiles et/ou déranger le dramaturge.

Cependant, ce dernier peut aller plus loin. Dans ce dépassement se rejoignent peut-être le dramaturge au sens 1 (écrivain de théâtre) et au sens 2 (analyste de la dramaturgie des pièces). Car si toute action sensée peut être lue comme un texte, interprétée et prise dans le

81 Cependant, cette communauté ne se constitue pas selon les modalités de celles que décrit Stanley Fish, puisque ses propres communautés interprétatives sont liées à l'université et, *in fine*, à une relation maître-élève, bien que Fish insiste peu sur ce point. *A contrario* le théâtre met en jeu une communauté moins ordonnée et dans laquelle les effets d'autorité ne reposent pas sur les mêmes ressorts institutionnels. Voir S. E. FISH, *Quand lire, c'est faire: l'autorité des communautés interprétatives*, Y. Citton (éd.), É. Dobenesque (trad.), Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

82 P. RICOEUR, *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 192.

83 J. L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, G. Lane (trad.), Paris, Seuil, 1991. La traduction de 1991 préfère le terme « illocutoire » à « illocutionnaire ».

84 P. RICOEUR, *Du texte à l'action...*, *op.cit.*, p. 193.

85 U. ECO, « Semiotics of Theatrical Performance », dans *The Drama Review : TDR*, vol. 21, n° 1, mars 1977, p. 107-117.

processus herméneutique, alors la lecture dramaturgique peut s'étendre au-delà de la seule action scénique. Dans cette perspective, la lecture du droit *dans* le théâtre rejoint celle du droit *comme* théâtre. La défense récente menée par Françoise Lavocat d'une frontière entre les faits et la fiction, face aux théories de la métalepse généralisée permettant de faire d'une conversation téléphonique un fragment narratif⁸⁶, n'empêche pas une forme d'interprétabilité de l'action non-fictionnelle⁸⁷. Ainsi, la disposition des personnes dans une cérémonie royale peut s'interpréter comme une scénographie implicite, les prises de paroles au sein des assemblées politiques comme des monologues et l'interruption par la police d'une pièce de théâtre à un moment précis comme une action dramatique. Même l'acte de publication d'un texte peut être interprété comme un texte. L'interprétabilité d'un texte ou d'une action n'est pas liée à son caractère fictionnel, quand bien même les règles d'interprétation qu'on leur applique sont les mêmes qu'on applique aux textes philosophiques et aux textes de fiction. En revanche, le principe d'interprétation implique qu'un texte ou une action ne disent jamais exactement ce qu'ils disent, ou du moins pas uniquement. Leur structure même et leur logique interne forment parfois un second texte, un second fil du textile, de l'étoffe qu'est le texte, que l'on peut suivre, dérouler pour l'expliquer.

Cette approche herméneutique permet, par exemple, d'interpréter un texte de loi non en fonction de ses règles ou conséquences d'application mais de ce qu'il dit de la société qui l'a produit⁸⁸. La dramaturgie rejoint ici l'étude historique, à cela près que son optique diffère. Si l'historien ne saurait tout à fait nier la part de littérarité de son discours⁸⁹, il ne saurait non plus s'éloigner du paradigme indiciaire qui est le sien⁹⁰. Cependant, il transforme, lui aussi, le réel en texte et repère les traces et marques que le monde laisse, pour les rassembler et écrire en leur marge. L'histoire du théâtre et la dramaturgie sont donc intimement liées, du moment où l'on accepte de considérer la matière historique d'un œil de dramaturge. Une telle approche rejoint celle d'une analyse du droit *comme* théâtre.

Un œil de dramaturge est une bizarrerie, certainement, si la dramaturgie est une indiscipline. Il ne s'agit pas exactement de l'état d'esprit dramaturgique, selon la formule bien

86 F. LAVOCAT, *Fait et fiction: pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 51. L'exemple de la métalepse généralisée et de la conversation téléphonique comme fragment narratif proviennent de l'ouvrage d'Y. CHITTON, *Mythocratie : storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.

87 Il s'agit peut-être d'une autre manière de produire une pluralité ontologique au sein du monde réel et donc d'assouvir le désir qui, selon Françoise Lavocat, explique l'intérêt que nous avons pour les personnages et mondes de fiction.

88 Ce que fait, par exemple, Stéphanie Loncle lorsqu'elle analyse le décret-loi du 13 janvier 1791 comme une production proto-libérale. Voir S. LONCLE, *Théâtre et libéralisme: Paris, 1830-1848*, Paris, Garnier, 2018, p. 255.

89 I. JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.

90 C. GINZBURG, *Mythes, emblèmes, traces: morphologie et histoire*, Paris, Verdier, 2012.

connue de Bernard Dort⁹¹. En effet, l'état d'esprit dramaturgique concerne essentiellement les rapports du texte et de la scène, non pas les archives, les discours qui entourent le théâtre, non plus les textes juridiques. La dramaturgie, telle que nous l'entendons, est une pratique de recherche indissociable de la nécessité d'herboriser. La formule est de Jean-Loup Rivière, qui l'explique dans ses conversations avec Jacques Lassalle sur la formation de l'acteur et les cours au Conservatoire national :

J.-L. R. : [...] Je pense tout d'un coup à l'histoire de Champollion. Il avait décidé très tôt qu'il serait celui qui traduirait les hiéroglyphes. Tout proche du but, et encore très jeune, il avait finalement abandonné ses recherches pendant un an et était parti herboriser en montagne. Un peu plus tard, il découvrait la clef du déchiffrement des hiéroglyphes. Herboriser a été le savoir inutile qui lui a peut-être ouvert les yeux. Dans les écoles de théâtre, il faudrait pouvoir herboriser⁹²...

Le choix de la comparaison avec Champollion n'est pas anodin. Il est peu probable que Jean-Loup Rivière ait ignoré l'existence du texte de Derrida consacré à l'importance du mythe de Teuth chez Platon, qui fait naître l'écriture en Égypte⁹³. Le choix de Champollion comme figure tutélaire de la formation théâtrale est le choix d'une figure qui a opéré une traduction majeure dans le champ de l'écriture. Son œuvre n'est pas seulement celle d'un traducteur, mais d'un spécialiste des *médias* qui a opéré le passage d'un *media* graphique (le hiéroglyphe) à l'autre (l'alphabet). Le dramaturge lui ressemble en ce qu'il s'intéresse également aux passages entre *médias*, d'où la fécondité de la recherche intermédiaire dans le champ des études théâtrales⁹⁴. Il va également herboriser du côté de disciplines qui ne sont pas la sienne propre : l'histoire, bien sûr, mais aussi le droit, la sociologie, la philosophie, ou à l'occasion les sciences physiques.

La question que se pose le dramaturge au seuil de cette étude est aussi celle de sa propre origine. Il ne s'agit pas ici de déterminer l'acte de naissance de l'écrivain de théâtre, qui est une figure ancienne⁹⁵, mais de comprendre la trame qui a vu apparaître cette figure

91 B. DORT, « L'état d'esprit dramaturgique », dans *Théâtre/Public*, n° 67, 1986, p. 9-10.

92 J. LASSALLE et J.-L. RIVIÈRE, *Conversations sur la formation de l'acteur*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 71.

93 Voir J. DERRIDA, « La pharmacie de Platon », dans *La Dissémination*, Paris, Éditions de Seuil, 1972, p. 77-213. Cette obsession derridienne pour les textes sur l'Égypte a été relevée par Peter Sloterdijk dans le tombeau qu'il lui a consacré, et donc le titre est évocateur. Voir P. SLOTERDIJK, *Derrida, un égyptien: le problème de la pyramide juive*, Paris, Maren Sell, 2006.

94 Voir F. CHAPPLE et C. KATTENBELT, *Intermediality in theatre and performance*, Amsterdam, Rodopi, 2007, ainsi que J.-M. LARRUE (éd.), *Théâtre et Intermédialité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015 et J.-M. LARRUE et M.-M. MERVANT-ROUX (éd.), *Le Son du théâtre XIXe - XXIe siècle: histoire intermédiaire d'en lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

95 On retrouve des textes de théâtre, pour l'aire géographique française, dès le XII^e siècle. Cependant, les règles d'écriture des pièces et leur lien avec la scène étaient, au Moyen âge, radicalement différents de ce qu'ils sont devenus aux âges classique et moderne. À ce sujet, voir l'article de T. KUROIWA, X. LEROUX et D. SMITH, « De l'oral à l'oral: réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques au Moyen Âge », *Médiévales. Langues, Textes, Histoire*, n° 59, Presses universitaires de Vincennes, 2010, p. 17-40.

singulière du dramaturge, c'est-à-dire de cette instance théâtrale qui se veut lien entre le texte et la scène, et qui, dans le rapport de l'un à l'autre, malgré ses oscillations, tend souvent un peu plus vers le texte. On associe souvent cette figure souvent à la *Dramaturgie de Hambourg* (1767), dont on sait qu'il s'agit d'un ensemble de textes liés à l'effet qu'a eu la lecture du théâtre diderotien sur Lessing⁹⁶. Le passage à la représentation moderne se distingue de la représentation classique par la triple évolution d'une littérarité du théâtre⁹⁷, d'un abandon de sa dimension purement performative dans le jeu d'acteur⁹⁸, et de la naissance d'une esthétique picturale au théâtre⁹⁹ ; or ce passage a vu naître la figure du dramaturge. Notre hypothèse est qu'elle est liée au passage au droit moderne, c'est-à-dire au droit légicentriste de la Révolution et à ce qui deviendra la tradition civiliste française. En effet, s'il n'y a *a priori* rien de commun entre ces trois phénomènes (représentation moderne, naissance du dramaturge, droit moderne), force est de constater que leur période d'émergence est la même, et qu'il y a donc peut-être une communauté de cohérence entre eux. En d'autres termes, la loi et la dramaturgie seraient liées, et la raison de ce lien se trouverait dans ces actions et ces textes qui cachent la loi de leur composition. Pour étudier cette question, il s'agira donc tant de lier, c'est-à-dire de faire œuvre de synthèse, ce que Giambattista Vico nomme l'*ingenium*¹⁰⁰, que de critiquer, c'est-à-dire étymologiquement, du grec ancien *κρίνω* (*krino*) juger, trancher.

Structure de la réflexion

La recherche d'un lien entre trois phénomènes apparemment distincts nous a poussé à mener l'étude de deux manières qui s'opposent *a priori*, mais qui se complètent en réalité. La première est une approche chronologique, qui tend à considérer l'objet d'étude comme une trame dont il faut suivre le tracé et les variations. La deuxième est une approche thématique qui considère au contraire que l'objet est un point fixe, voire un cercle dont il faudrait explorer l'intérieur sans souci de l'écoulement du temps. Suivi historique d'un côté, étude de l'événement clos de l'autre. L'étude s'est structurée en trois parties distinctes, dont la

96 À ce sujet, voir par exemple R. HEITZ, « La Dramaturgie de Hambourg de Lessing dans le contexte du théâtre européen au xviii^e siècle », dans *Études Germaniques*, n° 281, Klincksieck, 2016, p. 145-157.

97 C. BIET, « Le lent dressage des publics de théâtre. L'avènement du théâtre dans le champ littéraire (XVII^e - XVIII^e siècles français) », dans *La guerra dei teatri ; le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Florence, Edizioni ETS, 2008, p. 295-319.

98 C. BIET, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII^e-XXI^e siècle) », *Communications*, n° 92, n° 1, 24 juillet 2013, p. 21-35 et J. GROS DE GASQUET, « Pour une histoire du jeu en France, XVII^e-XXI^e siècles. Perspectives et propositions », dans *Revue d'histoire du théâtre*, n° 281, 2019, p. 153-190.

99 P. FRANTZ, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

100 G. VICO, *L'Antique Sagesse de l'Italie*, B. Pinchard (éd.), J. Michelet (trad.), Paris, Flammarion, 1993, p. 121.

première suit le tracé de la ligne, tandis que la deuxième entame le mouvement du cercle que la troisième clôt.

Dans la première partie de la présente thèse, nous nous attachons à étudier un ensemble de phénomènes de la deuxième moitié du XVIII^e siècle qui semblent, par leur cohérence interne, participer d'une évolution historique majeure qui consiste en une valorisation progressive de la transparence, de l'égalité et de la nature. Elle se déploie dans plusieurs champs de la vie littéraire, sociale, juridique de la période étudiée, et on en retrouve des traces jusqu'à la Révolution française. Cette triple valorisation s'oppose *a priori* au fonctionnement de la représentation dramatique, et nous mettrons donc ce mouvement en regard avec les textes théoriques sur le théâtre des années 1757 et 1758 (chapitre I). Ce mouvement, intimement lié aux Lumières, se déploie dans une période où la législation théâtrale ne cesse de se renouveler, et où les auteurs dramatiques s'emparent de ces évolutions pour réclamer une place plus centrale dans le contrat qui unit l'État et le théâtre. Nous nous proposons donc d'étudier ce système juridique d'Ancien Régime, la manière dont le théâtre est perçu par les juristes de l'époque, et la lutte des auteurs pour la reconnaissance juridique et symbolique de leurs droits (chapitre II). Cette situation donne lieu, au début de la période révolutionnaire à un débat public passionné autour de la structuration de l'économie et de la législation qui encadrent les spectacles, et des décalages entre le régime de monopole en vigueur à Paris avant la Révolution et les valeurs nouvelles portées par celle-ci. Il s'agit donc d'étudier cet ensemble de brochures et de textes qui prennent position dans ce débat public, et d'identifier et définir les termes rhétoriques de ce débat et les logiques qui les (chapitre III).

Dans la deuxième partie de la thèse, nous étudions plus spécifiquement les interactions concrètes des institutions juridiques révolutionnaires et du théâtre. Notre attention se porte sur les assemblées politiques de la Révolution, et sur la manière dont elles se saisissent de la notion de représentation et des modalités de travail qui entrent en écho avec la représentation théâtrale. En même temps, nous étudions la façon dont les membres de ces assemblées parlent, dans les débats, du théâtre lui-même (chapitre IV). Enfin, nous analysons la manière dont la législation révolutionnaire modifie l'encadrement administratif du théâtre. Cela se traduit par l'apparition d'une instance nouvelle, celle du commissaire de police, qui remplace la garde dans la charge de surveillance et de maintien de l'ordre dans les théâtres. Cette charge prend une multiplicité de formes qui nous permet de décrire précisément la manière dont la Révolution entre dans les théâtres (chapitre V).

La dernière partie concerne les dramaturgies révolutionnaires à proprement parler. Il s'agit d'abord d'étudier l'apparition dans l'imaginaire révolutionnaire d'une conception de

l'auteur qui s'articule autour de trois figures, celle du législateur, du dramaturge et du pédagogue. À partir de cette conception nouvelle, il s'agit de décrire la manière dont l'auteur se saisit des événements révolutionnaires pour dessiner un paysage dramaturgique nouveau (chapitre VII). Au sein de ce paysage, une première pièce se démarque par la polémique qu'elle a engendrée. Représentée pendant la Révolution, l'*Ami des lois* de Jean-Louis Laya a été lue comme une pièce partisane, une attaque contre Marat et Robespierre. À partir des éléments précédents, nous cherchons à démontrer qu'il est possible de donner une lecture de la pièce qui dépasse la satire pour montrer ce qu'elle révèle des ambivalences de l'idéologie révolutionnaire (chapitre VIII). La deuxième pièce qui se distingue est le *Jugement dernier des rois*, une « prophétie », selon la catégorie générique assignée par son auteur, Pierre-Sylvain Maréchal. Dans cette pièce-prophétie, son succès et le soutien qu'elle a reçu des pouvoirs publics au moment où elle est jouée, on peut déceler une explication de la raison d'être du théâtre révolutionnaire, et de l'avènement du dramaturge au sein du complexe juridique nouveau (chapitre IX).

La France du XVIII^e siècle ne possède pas les mêmes lois que la nôtre. Les normes de construction des théâtres ne sont pas si strictes, le droit du travail n'y existe pas et l'usage des engins pyrotechniques ne fait l'objet d'aucun règlement spécifique. Toutefois, entrer dans un théâtre, acheter un billet, assister à la représentation, à l'époque comme aujourd'hui, c'est découvrir un réseau juridique complexe et caché. Ce dernier est comme le théâtre, c'est-à-dire composé de textes et de performances, d'imaginaire et de matière, de fictions et de réalité.

**Première partie : du contrat théâtral de l’Ancien régime à la
révolution des auteurs**

Introduction de la première partie

« Art. 1^{er} — Tout citoyen pourra élever un théâtre public, et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la
municipalité des lieux. »

Décret-loi du 13 janvier 1791.

Ce décret-loi du 13 janvier 1791 supprime le privilège de la Comédie-Française à Paris et dispose une liberté d'établissement des théâtres ainsi qu'une séparation entre le lieu théâtral et le genre de spectacles donnés à l'intérieur. Il fait partie de ces événements juridiques qui, quelques années auparavant, auraient été impensables. En effet, la source organique de cet acte législatif n'est pas le pouvoir royal, mais une Assemblée élue. Ensuite, cette assemblée élue remet en cause un principe, celui du privilège, essentiel dans l'architecture juridique de l'Ancien Régime.

Le théâtre, dans la France d'Ancien Régime, est une pratique *instituée*, au moins depuis le premier XVII^e siècle¹⁰¹. Cela signifie qu'il existe une forme de contrat entre le pouvoir royal et le théâtre, au moins à Paris : d'un côté, le premier soutient et le second et le protège ; et de l'autre, le théâtre se met au service de l'État, c'est-à-dire, dans une période de centralisation, au service de la personne du roi. La protection dont dispose le théâtre, particulièrement la Comédie-Française, est économique et prend la forme d'un privilège prévenant théoriquement toute concurrence. Il s'agit également d'une protection de sécurité permettant à la représentation théâtrale de se dérouler, le plus souvent, sans encombre. Il s'agit enfin d'une protection morale, puisque l'assentiment royal donné aux spectacles de la Comédie-Française lui offre une relative protection face aux attaques des contempteurs de l'art dramatique.

Le 13 janvier 1791 survient donc une remise en cause du « contrat théâtral », de ces liens juridiques qui sont une forme régulée des liens sociaux¹⁰². Selon Cornelius Castoriadis, les imaginaires sociaux une vie propre et évoluent. Ils ne répondent pas à une logique purement fonctionnelle. Ils dépassent les représentations individuelles, et leurs significations « n'ont pas de lieu d'existence précis [...] elles ne peuvent être saisies que de manière dérivée

101 D. BLOCKER, *Instituer un « art »: politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2009.

102 E. JEULAND, *La Fable du ricochet : approche juridique des liens de parole*, Paris, Mare et Martin, 2009.

et oblique¹⁰³ ». Les glissements des imaginaires sont, eux aussi, dérivés et obliques. Dans la forme que prend la cité théâtrale d'Ancien Régime, le citoyen évoque par le décret-loi de janvier 1791 n'existe, pour ainsi dire, pas.

La notion n'est pas nouvelle. Le citoyen est un personnage philosophique fondamentale dans la pensée de Thomas Hobbes, à la fois dans le *De Cive (Du Citoyen)* de 1642 et dans le *Léviathan* de 1651. Ce dernier propose une équivalence entre le citoyen, une notion antique, et le sujet, une notion moderne. En France, l'abbé Mably pense la question du citoyen dès 1752, pour la lier à celle des « droits communs de l'humanité¹⁰⁴ ». Le citoyen est une figure connue, habituelle, de la pensée politique du XVIII^e siècle. Cependant, celui-ci n'est pas un objet de législation, encore moins concernant le théâtre. Que « tout citoyen » puisse construire, posséder un théâtre, est une idée doublement étonnante. Elle l'est par la remise en cause du privilège autant que par cet usage législatif d'un concept de la pensée politique.

Nous pouvons nous demander comment et à partir de quoi l'imaginaire social du contrat théâtral d'Ancien Régime a été bouleversé. Une première réponse, un peu rapide sans doute, serait que la Révolution constitue un bouleversement, que tel est son principe. Cela n'explique cependant pas pourquoi son renversement s'est fait de cette manière-là ni pourquoi le décret-loi s'articule autour du citoyen. La seconde réponse serait que l'imaginaire du contrat théâtral a été transformé par les Lumières, qui constituent en soi un imaginaire, sans cesse remodelé¹⁰⁵, conçu comme une sortie de minorité de l'être humain¹⁰⁶, ou encore comme expression pan-européenne d'une foi dans la raison humaine et dans l'individu¹⁰⁷, et lié à une rationalisation des pratiques gouvernementales¹⁰⁸, et à l'arrivée d'un peuple souverain sur la scène de la pensée¹⁰⁹. « Les Lumières » constituent un objet qui ne cesse d'évoluer au gré des recherches¹¹⁰.

Il faut donc étudier la manière dont cet imaginaire s'incarne, se structure, dans un ensemble de règles, de relations, qui constituent la vie juridique et institutionnelle d'un champ donné. Dans le cadre du théâtre, à Paris, pendant le XVIII^e siècle, ces règles et relations

103 C. CASTORIADIS, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 2014 [1975], p.216.

104 G. (de) MABLY, *Des Droits et des devoirs du citoyen*, Paris, La Combe, 1789 [1762], p.122.

105 B. PAPIN, « Introduction », dans B. PAPIN (éd.) *Images du Siècle des Lumières à la télévision*, Paris, De Boeck Supérieur, 2010, p.16.

106 C'est la thèse proposée par Immanuel Kant dans son opuscule *Beantwortung der Frage : Was ist Aufklärung? (Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières ?)* dès 1784.

107 E. CASSIRER et P. QUILLET, *La Philosophie des lumières*, Paris, Fayard, 1966.

108 J. PICQ, *Une histoire de l'État en Europe*, Paris, Presses de Sciences Po, 2009, p.314.

109 T. TODOROV, *L'Esprit de Lumières*, Paris, Robert Laffont, 2006.

110 À ce propos, on pourra se référer au numéro de la revue *Dix-huitième siècle*, n° 46, « Des recherches dix-huitiémistes aujourd'hui », 2014.

concernent trois parties différentes. D'une part, les comédiens, et plus particulièrement les Comédiens-Français qui disposent d'une relation privilégiée avec le pouvoir royal. D'autre part, l'administration royale qui encadre la vie théâtrale, notamment à Paris. Enfin, les auteurs dramatiques, dont les pièces sont reçues, jouées, et pour lesquels ils sont rémunérés.

Il s'agit donc s'interroger sur ce qui, dans le grand mouvement des Lumières, a rompu le contrat théâtral d'Ancien Régime et a permis qu'une politique publique du théâtre soit conçue dans les termes du décret-loi du 13 janvier 1791, qui fait intervenir ce nouveau personnage qu'est le citoyen-entrepreneur. Son arrivée sur la scène publique correspond-elle à des troubles préalables dans les relations politiques et juridiques qu'entretiennent les parties au contrat théâtral ? La suppression des privilèges est-elle une demande portée communément par ces dernières ? Si non, qui en sont les demandeurs ?

Il faut dans un premier temps penser les Lumières comme un ensemble de pratiques et de discours qui évoluent, qui participent à la création d'un nouvel imaginaire social qui ne laisse pas le théâtre indifférent, et qui produit, au mitan du siècle, des théories sur ce que le théâtre doit être, sur son rôle social (Chapitre 1). Or, ces discours nouveaux sur le théâtre interviennent dans une période où le contrat théâtral d'Ancien Régime est en renouvellement constant, en réajustement, dans un moment où les juristes français élaborent un discours sur le théâtre, qui amène les auteurs dramatiques à passer d'une théorisation esthétique à une action politique, pour trouver une place nouvelle dans le monde du théâtre (Chapitre 2). Cette action des auteurs dramatiques donne lieu, au début de la Révolution française, à un ensemble de textes, de libelles, qui proposent une modification en profondeur du contrat théâtral français ; ces textes s'insèrent dans une stratégie globale des auteurs dramatiques qui souhaitent se placer au centre la vie théâtrale et qui s'appuient, pour ce faire, sur la rhétorique révolutionnaire (Chapitre 3).

Premier chapitre : praxologique des Lumières et ombres théâtrales

« Ce sont les poesies d'Homère récitées aux Grecs solennellement assemblés, non dans des coffres, sur des planches & l'argent à la main, mais en plein air & en corps de nation ; ce sont les tragédies d'Eschyle, de Sophocle & d'Euripide, représentées souvent devant eux ; ce sont les prix dont, aux acclamations de toute la Grece on couronnoit les vainqueurs dans leurs jeux, qui les embrasant continuellement d'émulation & de gloire, portèrent leur courage & leurs vertus à ce degré d'énergie dont rien aujourd'hui ne nous donne l'idée, & qu'il n'appartient pas même aux modernes de croire. »

Jean-Jacques Rousseau, *Considérations sur le gouvernement de Pologne*¹¹¹.

Ces lignes de Rousseau tracent les contours de sa pensée du théâtre. Selon Jean Duvignaud, les références au théâtre au sein des *Considérations sur le gouvernement de Pologne* participent d'une « véritable *Théorie de la fête*, cérémonie d'unanimité où les sources créatrices de la représentation se trouvent vivifiées par un retour à la participation active des communautés vivantes¹¹² ». Pourtant, ce que décrit Rousseau, lorsqu'il parle de la Grèce antique, n'est pas uniquement une fête ; celle-ci prend sa place dans un dispositif spectaculaire plus large. Ce que réprovoque Rousseau dans les spectacles modernes par rapport aux spectacles antiques semble moins lié à la fête même qu'aux conditions de représentation du théâtre. Le théâtre antique est représenté « en plein air ». Plus loin dans son argumentaire, Rousseau s'attaque aux modernes. Il affirme qu'ils s'assemblent « dans des coffres, sur des planches & l'argent à la main ». Les modernes, eux, s'assemblent « dans des temples pour un culte qui n'a rien de national, qui ne rappelle en rien la patrie¹¹³ », dans « des salles bien fermées¹¹⁴ », à l'intérieur de « théâtres efféminés¹¹⁵ ». Les anciens donnent des spectacles, y compris théâtraux, mais ceux-ci sont donnés en plein air, et au plein air sont associées les vertus du patriotisme et de la masculinité. L'intérieur, en revanche, est féminin, corrompu.

Par rapport aux critiques chrétiennes du théâtre, celles qu'énoncent tour à tour Tertullien, Augustin, Nicole ou Bossuet, celle de Rousseau glisse du problème moral vers le domaine du culte politique. Le théâtre, selon le philosophe suisse, ne construit pas la patrie. La question est de savoir comment ce glissement est rendu possible par l'époque de celui qui

111 J.-J. ROUSSEAU, *Considérations sur le gouvernement de Pologne et sur sa réformation projetée*, Londres, 1782, p. 12.

112 J. DUVIGNAUD, *Sociologie du théâtre : sociologie des ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 (1965), p. 263.

113 J.-J. ROUSSEAU, *Considérations...*, *op. cit.*, p. 13.

114 *Idem*.

115 *Id.*

l'effectue. Il s'agit de savoir ce qui, chez Rousseau, permet tout à la fois de critiquer le théâtre des modernes et de louer celui des anciens, ce qui fait que les conditions de représentation, la salle fermée plutôt que l'extérieur, changent le jugement que l'on porte sur le théâtre. Pour ce faire, il s'agit de comprendre dans quel mouvement spécifique Rousseau s'inscrit, quels sont ses liens avec ce siècle dont il cherche, le plus souvent, à se démarquer, et avec les philosophes de son temps avec lesquels il n'a cessé de s'allier et de rompre.

J'appelle praxologique des Lumières un ensemble d'énoncés et de pratiques qui se sont développés au cours du XVIII^e siècle et dont la logique interne produit entre eux des ressemblances, des *airs de famille*. Le terme « praxologique » est tiré du grec *praxis* (l'action) et *logos* (la parole), qui nous sert à désigner tout ensemble d'actions et d'énoncés qui possèdent entre eux une certaine cohérence. Il a paru nécessaire de forger ce concept, dans la mesure où les autres termes qui s'en rapprochaient étaient soit trop larges (dispositif¹¹⁶), soit restreints à des champs limités (idéologie, *épistémè*¹¹⁷, *habitus*¹¹⁸). Nous avons choisi le suffixe -que pour deux raisons. D'une part, il s'agissait d'éviter toute confusion phonétique avec la discipline de la praxéologie. D'autre part, il nous a semblé que cela permettait d'employer un terme semblable à celui de « logique », lorsqu'on parle – par exemple – de la logique d'une idée. La praxologique désigne en cela un ensemble de domaines structurés de manières similaires, dont les structurations réciproques s'effectuent par ce que Gilbert Simondon nomme la *transduction*¹¹⁹. Nous pouvons d'autant plus les désigner d'un seul terme qu'ils ont paru vivre ensemble, s'épanouir ensemble au cours de ce siècle, et éclore ensemble pendant la Révolution. Ils se sont déployés dans de nombreux champs : production du savoir, littérature, architecture, théories et pratiques du théâtre, conceptions nouvelles dans l'aménagement des jardins, théorie politique, pratique du pouvoir¹²⁰. Toutes ces pratiques, ces propositions, ces théories ne sont pas nées au même moment, toutes n'ont pas duré le même temps. Elles ont fonctionné comme les notes d'un *cluster* de György Ligeti, qui apparaissent et disparaissent de manière spontanée, donnent l'impression d'une forme d'aléatoire, mais forment un tout cohérent. Or, ce que nous cherchons à nommer est justement ce qui donne sa cohérence à ces pratiques et énoncés, ce qui les travaille par capillarités, par imitations parfois. La praxologique des Lumières désigne un ensemble de phénomènes divers, qui

116 G. AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages, 2014, p. 30-31.

117 M. FOUCAULT, *Les Mots et les Choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

118 Outre son usage bourdieusien, le terme est également utilisé dans le discours scolastique. Voir E. PANOFKY, *Architecture gothique et pensée scolastique : précédé de l'abbé Suger de Sant-Denis*, Paris, Editions de minuit, 1986.

119 G. SIMONDON, *L'Individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 2007(1989), p. 24-25.

120 Toutes ces pratiques sont liées à la bourgeoisie intellectuelle du XVIII^e siècle, et à la partie de l'aristocratie qui rejoint cette première dans ses activités et ses productions intellectuelles. Cela n'est pas un hasard, car la production théâtrale est très liée à cet environnement sociologiquement circonscrit.

indépendamment les uns des autres n'ont pas le même sens, la même valeur heuristique, que lorsqu'ils sont pris ensemble. Elle s'apparente au « faisceau d'indices » des juristes¹²¹, qui n'existe que par la congruence et/ou la confluence des devenirs des phénomènes qui le composent. Elle ainsi de saisir des mutations qui affectent les champs juridique et théâtral.

Il est manifeste dans la critique que fait Rousseau du théâtre que cette praxologique des Lumières, entre en tension avec théâtre lui-même, comme les deux forces contraires de ce fragment d'Héraclite : « Ils ne comprennent pas comment ce qui s'oppose à soi-même s'accorde avec soi : ajustement par actions de sens contraire, comme de l'arc et de la lyre.¹²² » C'est qu'à certains égards, le théâtre tel que le décrit Rousseau est un espace baroque, au sens où l'entend Gilles Deleuze : « Depuis longtemps, il y a des lieux où ce qui est à voir est au-dedans : cellule, sacristie, crypte, église, *théâtre*, cabinet de lecture ou d'estampe. Ce sont ces lieux que le Baroque investit pour en dégager la puissance et la gloire¹²³. » Ce baroque, continue le philosophe, est caractérisé par une « scission de la façade et du dedans, de l'intérieur et de l'extérieur, l'autonomie de l'intérieur et l'indépendance de l'extérieur, dans de telles conditions que chacun relance l'autre¹²⁴ ». Le théâtre, au cours du XVIII^e siècle, se déploie donc dans une tension manifeste entre un attrait pour l'extérieur, la transparence, la masculinité, et ses conditions de représentation que l'on qualifie ici de baroques¹²⁵. D'un côté, la praxologique des Lumières produit un rapport nouveau au monde et aux valeurs des individus ; de l'autre côté, le théâtre résiste, marqué par son autonomie¹²⁶. Comment se constitue exactement cette tension ? Quelles sont ces lignes de forces de la praxologique des Lumières qui s'opposeraient structurellement au théâtre ? Par quels moyens ces tensions sont-

121 « Indice – *N. m.* – Latin *indicium*, de *index*. 1. Élément de preuve consistant en un fait, événement, objet, trace... dont la constatation fait présumer l'existence du fait à démontrer et qui se rattache aux présomptions de l'homme ; s'oppose au signe en ce qu'il n'a pas d'origine intentionnelle. » G. CORNU, *Vocabulaire juridique*, 7^e édition, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 473. La technique du « faisceau d'indices » est par exemple utilisée par le juge administratif lorsqu'il veut déterminer si un contrat est exorbitant du droit commun.

122 HÉRACLITE D'ÉPHÈSE, *Fragments*, M. Conche (trad.), Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 425.

123 G. DELEUZE, *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de minuit, 1988, p. 39 [souligné par nous].

124 *op. cit.*, p. 40

125 La dimension baroque du théâtre, telle que nous l'entendons ici, préexiste aux dramaturgies baroques. Le baroque théâtral ne se réduit donc ni à un principe systémique, quoiqu'il le soit, ni à une singularité historique, bien qu'elle ait plus ou moins existé. Il s'agit d'un fonctionnement du théâtre qui se déploie dans plus ou moins de pratiques, que le théâtre rend plus ou moins visibles selon les périodes, les lieux.

126 Le théâtre est fermé, clos sur lui-même, avec ses rites et ses règles propres (trois coups ou trois unités dans le théâtre classique, par exemple) que l'extérieur ne vient bouleverser que de loin en loin. Non que le théâtre n'évolue pas, et que la société n'influe pas sur ses pratiques et son esthétique. Seulement, il n'évolue jamais au même rythme qu'elle, et jamais tout à fait avec elle. Si André Antoine a bouleversé l'esthétique théâtrale française à la fin du XIX^e siècle en introduisant, entre autres, la possibilité de jouer dos au public, ce n'est pas parce que la société française s'était prise de passion à ce moment-là pour le fait de pouvoir tourner le dos à autrui, ni parce qu'on en avait inventé le principe, ni parce qu'une épidémie de dos tournés s'était diffusée dans tous les arts. Le jeu de dos correspond à une recherche de naturalisme, cohérente avec le reste des recherches de mise en scène de ce champ esthétique, et il s'agit d'une manière pour le théâtre d'entrer en correspondance avec le naturalisme littéraire, selon ses règles propres.

elles résolues par les auteurs des Lumières qui ont écrit sur le théâtre ? La praxologique des Lumières, qui se déploie dans un ensemble divers de champs et d'activités, possède des constantes qui permettent de la désigner, de la repérer. Celles-ci se trouvent aussi bien dans des écrits de naturalistes et de paysagistes que de juristes ou d'hommes d'État. Elles entrent cependant en conflit, dans les écrits de Rousseau et Diderot sur le théâtre, avec les principes de l'art dramatique ; ces deux auteurs apportent chacun une réponse différente à ces tensions internes.

I. Les trois sources des Lumières : égalité, transparence et nature

La praxologique des Lumières peut être conçue comme un triangle¹²⁷. À chacun de ses sommets, une notion, qui sert d'indicateur, plus que de référent normatif. Les trois sommets de la praxologique des Lumières, telle que nous la décrivons ici, sont l'égalité, la transparence et la nature. Les Lumières n'ont pas inventé ces notions ni ces termes, mais ils leur accordent une valeur et une interprétation singulières, à partir de pensées et de pratiques qui se rejoignent dans cette interprétation spécifique.

A) Sources de l'égalité : l'arithmétique et les sentiments

La Révolution française est souvent associée à la notion d'égalité. À partir de cette dernière, les révolutionnaires ont aboli le système d'ordre tripartite de l'Ancien Régime, décrit par Adalbéron de Laon en 1025 dans son *Poème au roi Robert le Pieux*, et maintenu comme tel jusqu'à la nuit du 4 août 1789. Un signe de la centralité de la notion d'égalité dans le processus révolutionnaire est qu'elle constitue l'objet premier des deux grandes critiques de la Révolution. D'une part, celle que formule Edmund Burke, fondatrice de la pensée contre-révolutionnaire, est reposée sur un refus de l'abstraction du principe d'égalité. De l'autre côté du spectre politique, et à quelques dizaines d'années d'écart, la critique marxiste repose également de l'abstraction de l'égalité révolutionnaire. Cependant, là où la première porte sur les fondements du principe, notamment lorsque Burke fait valoir qu'il n'a jamais rencontré d'Homme, mais uniquement des Anglais, des Français, etc.¹²⁸, la critique marxiste s'attaque

127 Figure géométrique, le triangle est également une figure symbolique qu'on retrouve en franc-maçonnerie (ensemble de pratiques qui n'ont cessé d'interagir, au cours du siècle, avec les mouvements intellectuels comme celui des Lumières).

128 E. BURKE, *Réflexions sur la Révolution de France, et sur les procédés de certaines sociétés à Londres, relatifs à cet événement*, Paris, Laurent fils, 1790. On pourra également se référer à l'article de R.-J. DUPUY,

aux conséquences de ce principe, qui assure une égalité en droit mais pas une égalité réelle¹²⁹. Que l'un et l'autre grand système de critique de la Révolution se fondent d'abord sur une critique de l'égalité nous indique, si besoin en était, combien cette notion fut importante pour les révolutionnaires. On pourrait également se référer à la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789, ou encore lire les discours révolutionnaires et les écrits politiques de l'époque pour s'en persuader. Nous ne souhaitons pas ici répertorier toutes les occurrences de l'idée d'égalité dans les discours. En revanche, nous cherchons à déterminer la manière dont l'idée d'égalité a pu se déployer dans le XVIII^e siècle, jusqu'à la Révolution française, et étudier un ou deux points d'impact de son devenir révolutionnaire. Pour cela, nous partons de deux sources répertoriées de la notion, deux sources *a priori* contradictoires qui se rejoignent pourtant : l'arithmétique politique et l'histoire du sentiment au siècle des Lumières. Il s'agira ensuite de voir quelles ont pu être les conséquences de l'une et l'autre source.

Au cours de la période moderne, les mathématiques ont interagi avec l'histoire de la pensée de différentes manières. On peut dire que les philosophies du XVII^e siècle se sont bien plus construites à partir des formes mathématiques, qu'il s'agisse d'arithmétique ou de géométrie, que celles du XVIII^e siècle. Pour Pascal, les mathématiques sont à la fois une passion, dès sa jeunesse, et un fondement de la réflexion (on sait ce que les *Pensées* doivent au calcul probabiliste et à la géométrie). Pour Spinoza, la démonstration géométrique sert de fondement épistémologique à l'*Éthique* (1677). Quant à Leibniz, sa théorie du *calculus ratiocinator*, tout comme sa contribution au calcul différentiel le placent au rang des philosophes mathématiciens. Par contraste, les philosophes du XVIII^e siècle, s'ils ne dédaignent pas les mathématiques, n'en font pas le fondement épistémologique de leur pensée. On ne trouve pas chez eux de grande œuvre systématique dont la démonstration s'appuie sur les principes de la démonstration géométrique, pas plus qu'on ne leur connaît d'invention mathématique majeure, qu'elle soit mécanique telle la pascaline ou algébrique tel le système de notation de Leibniz. Pourquoi donc avoir choisi les mathématiques comme point d'entrée pour comprendre la notion d'égalité qui participe à la fondation des Lumières ? C'est que le terme d'égalité est avant tout un terme mathématique, qui a succédé à partir de 1450 à « égalité » pour désigner le rapport de ce qui est égal en quantité¹³⁰. L'égalité au sens d'une forme de similitude des conditions (naturelles ou sociales) de plusieurs êtres humains est plus tardive (1647). L'égalité est d'abord mathématique ; elle est d'abord la caractéristique de ce qui est égal, et non celle de ceux qui sont égaux. On ne saurait donc déterminer la

« Regard d'Edmund Burke sur la Révolution française », *Études irlandaises*, vol. 23, n° 2, 1998, p. 113-120.
129 À ce sujet, voir F. FURET, et L. CALVIÉ, *Marx et la Révolution française*, Paris, Flammarion, 1986.

130 Article « égalité » in A. REY et P. ROBERT, *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, p. 213-222.

manière dont l'égalité s'est constituée en tant que notion opératrice des Lumières sans évoquer son versant mathématique.

C'est dans le devenir spécifique des mathématiques au XVIII^e siècle que la praxologique des Lumières a pu se constituer, à partir d'elles, dans la figure de l'égalité. Les lignes qui suivent doivent essentiellement leur existence à la contribution de Thierry Martin¹³¹ à l'ouvrage collectif intitulé *Les Lumières et l'idée de nature*, dirigé par Gérard Chazal. Cet article s'intéresse à la manière dont s'est établi, pendant le XVIII^e siècle, un point de jonction entre les mathématiques et les premières pratiques administratives, avant même la création de tout bureau de la statistique au sein de l'État. Si l'usage, plus tardif, de la statistique comme outil de gouvernementalité et ses conséquences ont été bien étudiées par Michel Foucault¹³², l'intérêt de l'article de Thierry Martin repose justement sur le fait qu'il se consacre à la protohistoire de cette science étatique, et étudie les débuts du devenir politique des mathématiques.

Ce devenir politique trouve sa source à la fin du XVII^e siècle et s'amplifie au cours du siècle des Lumières. On trouve chez plusieurs auteurs un terme, que reprend Thierry Martin, pour désigner le résultat de ce phénomène : l'arithmétique politique. Thierry Martin la définit, à partir de l'article « Arithmétique politique » écrit par Diderot pour l'*Encyclopédie* comme l'arithmétique des « opérations de qualification opérées à partir de collectes empiriques, lesquelles, pour l'estimation de la population, s'appuient sur les registres des naissances, mariages et décès. L'arithmétique politique apparaît ainsi comme l'ancêtre de la démographie et l'une des sources de la statistique¹³³. » En outre, l'auteur fait remarquer qu'il n'existe pas une arithmétique politique, une discipline unie, mais plusieurs méthodes, pratiques¹³⁴, qui vont dans le même sens de la rationalisation politique. Ces pratiques ne naissent pas sans raison. Il s'agit, par exemple, de « déterminer la population masculine en âge de porter les armes »¹³⁵ et

131 THIERRY MARTIN, « Ordre naturel, arithmétique et rationalité politique au siècle des Lumières », dans G. CHAZAL, *Les Lumières et l'idée de nature*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2011. Thomas Berns fait remonter le principe de l'arithmétique politique à l'ouvrage de Jean Bodin, *Les Six Livres de la République*, de 1576, ainsi qu'au *Miroir des Français* de Nicolas de Montand de 1581, montrant ainsi que l'idée d'une statistique publique existait déjà à la Renaissance, quoiqu'elle n'a cessé de s'amplifier depuis. Selon la thèse de l'auteur, la statistique naissante a pour objet de pallier l'excès de concret qui échappe à la loi. On peut donc dire que l'*attrait* politique, voire étatique, pour les mathématiques n'est pas nouveau. Voir T. BERNs, *Gou.verner sans gouverner: une archéologie politique de la statistique*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

132 Notamment dans son cours au Collège de France : M. FOUCAULT, *Sécurité, territoire, population: Cours au collège de France, 1977-1978*, Paris, Seuil, 2009.

133 T. MARTIN, *Ordre naturel... op. cit.*, p. 213.

134 Cela s'applique également à la pratique littéraire, puisque la démographie peut être « à la fois objet du discours et donnée de la fiction » dans certains romans de Sade. Voir J. EHRARD, *L'Invention littéraire au XVIII^e siècle*, s. l., Presses Universitaires de France, 1997, p. 250.

135 *Ibidem*, p. 214.

de « permettre le calcul des rentes viagères et des tontines¹³⁶ », autrement dit de s'assurer des ressources militaires et financières, qui sont les fondements de l'État moderne et de la société bourgeoise émergente au XVII^e. Cependant, Thierry Martin précise bien que si l'arithmétique politique s'est développée à partir de ces nécessités politiques, celles-ci sont « simultanément solidaires d'un projet anthropologique¹³⁷ ». En partant de l'exemple de la constitution des tableaux de mortalité au XVIII^e et des débats théoriques autour de celle-ci, Thierry Martin montre ainsi que ce projet anthropologique est de « mettre en évidence la loi naturelle qui règle la mortalité du genre humain¹³⁸ ». Il faut souligner que le projet anthropologique est perçu comme un moyen de développement des connaissances. Les Lumières sont un processus autonome qui existe au travers d'énoncés et de pratiques, mais celui-ci dépasse les justifications accordées à ces dernières.

Nous pouvons nous demander comment se développe l'arithmétique politique à partir du projet de connaissance. Thierry Martin en cherche un exemple dans le tome II de l'*Histoire naturelle* de Buffon, consacré à l'être humain, et plus précisément dans le chapitre intitulé « De la vieillesse et de la mort ». Dans ce chapitre, Buffon procède à une critique des tables de mortalité au regard de leurs objectifs, notamment la mesure des probabilités de la durée générale de la vie. La référence à la probabilité est une allusion claire, s'il fallait s'en convaincre, aux théories mathématiques. On peut noter, avec Thierry Hoquet, que « Buffon commence sa vie de savant par les mathématiques avant de s'en détourner et de se consacrer à l'histoire naturelle¹³⁹ », ce qui explique sa critique précise des différentes formes de tables de mortalité¹⁴⁰. Cet usage et cette critique des tables de mortalité, nous dit Thierry Martin, servent l'élaboration d'une connaissance de la nature conçue comme un ensemble de lois. Cette connaissance se forme dans le « passage du point de vue individuel à celui de la totalité¹⁴¹ ». Il convient cependant de souligner que le projet de Buffon, malgré sa formation première, ne repose pas sur les mathématiques. Ainsi, dès son *Premier discours* intitulé *De la manière d'étudier et de traiter l'Histoire naturelle*, Buffon circonscrit l'apport des mathématiques : « il est vrai que cette union des Mathématiques & de la Physique ne peut se faire que pour un très-petit nombre de sujets¹⁴² ». Par conséquent, l'intérêt manifeste pour les tables de mortalité, qui impliquent un processus de totalisation *via* l'abstraction

136 *Idem.*

137 *Ibid.*, p. 215.

138 *Idem.*

139 T. HOQUET, *Buffon : histoire naturelle et philosophie*, Paris, Champion, 2005, p. 280.

140 Buffon critique celles de Halley, Graunt, Kersseboom et Deparcieux.

141 THIERRY MARTIN, *Ordre naturel... op. cit.*, p. 217.

142 G.-L. L. BUFFON, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description de Cabinet du Roy, [Oeuvres complètes, Tome I]*, Paris, Honoré Champion, 2007.

mathématique, est d'autant plus signifiant. Contrairement à ce qui est attendu, Buffon ne limite donc pas l'usage mathématique aux domaines classiques de la physique – l'astronomie en première ligne –, mais l'étend à l'étude des êtres humains. Or, Thierry Martin souligne bien toute l'ambiguïté de ce projet qui cherche à produire une connaissance de l'humain *via* un outil d'abstraction, qui ne se donne donc « pas pour but de révéler l'action de facteurs sociaux sur la mortalité humaine¹⁴³ ». Nous sommes ici encore loin du *Suicide* (1897) de Durkheim. En d'autres termes, l'usage des mathématiques au nom de la totalité gomme les particularités sociales, pour atteindre la connaissance des lois naturelles de la mortalité humaine.

Ce processus d'abstraction entraîne de fait un processus d'égalité. À la logique qualitative, qui était au fondement social et symbolique de l'Ancien Régime, succède une logique quantitative où un être humain, parce qu'il est réduit à son statut d'unité au sein d'un ensemble chiffré, est strictement égal à un autre être humain. Qu'elle procède des besoins militaires et financiers ou qu'elle se déploie à partir du projet anthropologique de dévoilement de la nature, l'arithmétique politique a les mêmes conséquences sur l'ontologie sociale des Lumières, puis de la Révolution. Là où, auparavant, une personne était définie par sa qualité, de noble, de prélat, de serf, qui déterminait sa place dans l'ordre social, mais aussi dans l'ordre spirituel sous-jacent, elle peut désormais l'être par sa quantité unitaire. En d'autres termes, l'être humain révolutionnaire serait conçu comme un homme sans qualité. Cela ne signifie pas que tous les facteurs sociaux, de genre notamment, sont écartés ; ils sont présents mais invisibles, tout comme ils étaient présents mais invisibles auparavant¹⁴⁴. C'est à partir de cette opposition entre qualité et quantité que se nouent les débats fondateurs de la Révolution : le grand chamboulement des États généraux fut l'opposition entre la logique de la société d'ordre et l'ontologie sociale révolutionnaire, cette égalité mathématique produite par la pratique de l'arithmétique politique dans l'ordre gouvernemental et par son incorporation à l'appareil théorique de production de connaissance qui caractérise le projet des Lumières. Les débats préalables à la convocation des États généraux, sur le doublement des députés du Tiers, avaient amorcé le débat sur la dichotomie entre l'importance démographique du tiers état et sa représentation politique¹⁴⁵. Ils consistaient en une opposition entre les tenants du lien consubstantiel entre arithmétique et politique, et les opposants à ce lien. Les débats autour du

143 THIERRY MARTIN, *Ordre naturel... op. cit.*, p. 217

144 Ainsi, le principe de primogéniture masculine, né de la querelle de succession de 1316.

145 Un nom s'impose à l'esprit : celui de l'abbé Sieyès, l'auteur de la brochure *Qu'est-ce que le Tiers-État ?* On connaît généralement le début du texte, son annonce de plan : « Nous avons trois questions à nous faire : 1° Qu'est-ce que le Tiers-État ? TOUT. 2° Qu'a-t-il été jusqu'à présent dans l'ordre politique ? RIEN. 3° Que demande-t-il ? À ÊTRE QUELQUE CHOSE. » Cette formule souligne la dichotomie entre représentativité arithmétique et politique du Tiers-État, et participe ainsi d'un débat politique fondateur de la Révolution.

vote par tête plutôt que par ordre relèvent de la même logique. Il ne s'agit pas uniquement d'une opposition entre deux classes, une dominante, qui serait l'alliance du clergé et de la noblesse, et une autre amenée à dominer, la bourgeoisie. L'opposition fondamentale à l'œuvre est celle qui oppose les Lumières qui se développent et le système de pensée d'Ancien Régime, auquel il resterait encore à trouver un nom, et qu'il faudrait pouvoir décrire à partir de certaines pratiques et certains systèmes d'énoncés qui lui sont propres.

Le paradoxe de l'idée d'égalité est qu'elle ne repose pas uniquement sur l'abstraction mathématique mais aussi sur la fabrique, très concrète, du sentiment. L'étude systématique des sentiments et des affects est certes aussi vieille que les mathématiques, et trouve une partie de ses origines dans la philosophie antique, dans les *Tusculanes* (45 av. J.C.) de Cicéron, par exemple. Avec le XVIII^e siècle cependant le sentiment devient un système d'étude qui valorise les affects humains. Cette mutation a une influence progressive sur la manière de concevoir la législation.

Alors que le XVII^e siècle concentrait son attention sur les passions¹⁴⁶, l'économie affective¹⁴⁷ du siècle des Lumières est bouleversée par un regard nouveau que l'on pose sur soi-même, sur les autres, et sur les émotions qui traversent les individus. Ce nouveau rapport au sentiment s'exprime dans un certain nombre de pratiques artistiques. En musique, par exemple, la deuxième moitié du XVIII^e siècle est l'époque d'une exploration de ce que Gilles Cantagrel nomme « nouveaux registres de la sensibilité¹⁴⁸ », où les compositeurs expriment une attention extrême à leurs propres états d'âme, et dont l'exemple est donné par Carl Philip Emmanuel Bach. Le passage des compositions de Jean-Sébastien Bach à celles de son fils, du style baroque au classique, est représentatif de la naissance de ces nouveaux registres de la sensibilité. En cela, la musique est un épiphénomène d'une tendance plus large du siècle, où les conversations et les échanges épistolaires concernent les émotions mêmes. Les détours pris par les précieuses, comme reflétés dans la *Carte du Tendre* inspirée de *Clélie* de Madeleine de Scudéry, laissent place à un rapport plus direct aux émotions, et à une expression de celles-ci, qui passe tant par la description des réactions corporelles – rougissement, tremblement, sourire – que par l'utilisation récurrente des termes qui désignent les émotions. Il existe, selon Michel Delon¹⁴⁹, un tâtonnement sémantique autour de l'émotion, qui se traduit par la formation de néologismes : « sentimentaire », « sentimenteux », « sensiblerie »,

146 Que l'on songe au *Traité des passions* de Descartes, ou à l'économie passionnelle des personnages raciniens.

147 P. STEWART, *L'Invention du sentiment: roman et économie affective au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2010.

148 G. CANTAGREL, « L'émotion musicale à l'âge baroque », in A. CORBIN (dir), *Histoire des émotions [t.1]*, Paris, Seuil, 2016, p. 428.

149 M. DELON, « L'éveil de l'âme sensible », in A. CORBIN (dir), *Histoire des émotions [t.2]*, Paris, Seuil, 2016, p. 11-42.

« sentimental » et « sentimentalisme ». Le foisonnement sémantique traduit le trouble face au statut nouveau à accorder aux émotions, mais dévoile surtout la part d'attention qui leur est accordée, et le fait que cette émotion s'écrit, se révèle, autrement dit qu'elle n'est pas tout à fait dissociable d'une certaine forme de transparence en tant qu'objectif de l'écriture, que celle-ci soit littéraire, philosophique ou musicale. Le développement de cette nouvelle sentimentalité se produit, en tant que processus de constitution du sujet, en deux étapes : attention à soi et à ses propres émotions, un stade introspectif, et attention aux émotions de l'autre, un stade empathique.

Or le théâtre, en raison même de sa structure de fonctionnement dans les formes classiques, est un dispositif privilégié de passage de l'un à l'autre. Le théâtre pathétique du XVIII^e siècle est à la fois un signe et un lieu d'intensification du développement de cette nouvelle sensibilité¹⁵⁰. Ce théâtre se caractérise à la fois par des choix de sujets dans lesquels domine le pathétique de la situation, et par l'exemplarité vertueuse des héros et héroïnes, et il se fait ainsi moteur d'une « éthique humaniste et sensible¹⁵¹ ». Dans le même temps, le modèle dramaturgique des pièces se modifie, et tourne autour d'un axe tension/soulagement qui vise à produire chez le spectateur une vive émotion empathique¹⁵², jusqu'aux larmes, qui coulent bien plus facilement au XVIII^e siècle qu'au siècle précédent. Enfin, la langue dramatique elle-même « choisit de se placer sous la tutelle de deux valeurs complémentaires, le naturel et l'énergie¹⁵³ », qui soutiennent et animent les dramaturgies pathétiques. Dans son ouvrage, Sophie Marchand montre ainsi, à partir d'une étude formellement inspirée de la rhétorique classique (elle se structure autour des notions d'*inventio*, *dispositio* et *elocutio*), que le théâtre pathétique possède une cohérence interne qui lui confère une efficacité certaine. Or, il n'est pas anodin que cette véritable machine dramatique à tirer des larmes soit conçue par ses auteurs comme un dispositif idéologique d'éducation à la vertu par la sensibilité.

C'est que ce théâtre n'est pas dissociable des théories morales des philosophes des Lumières qui sont d'ailleurs souvent dramaturges eux-mêmes. Derrière la diversité *a priori* des théories morales développées au cours du siècle, l'usage épistémique des sentiments comme fondement de la morale semble produire un registre commun à des auteurs comme Hume, Rousseau, Diderot, Smith ou même Kant¹⁵⁴. En effet, la philosophie politique du XVIII^e siècle peut se comprendre comme la tentative d'élaborer une congruence entre les

150 À ce sujet, on pourra se référer à l'ouvrage de S. MARCHAND, *Théâtre et pathétique au XVIIIe siècle pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, H. Champion, 2009.

151 S. MARCHAND, *Théâtre... op. cit.*, p. 366.

152 *Ibidem*, p. 386.

153 *Ibid.*, p. 509.

154 On pourra s'étonner de trouver Kant dans cette liste. Ce serait cependant oublier sa formule selon laquelle Rousseau l'a tiré de son sommeil moral.

émotions individuelles et le devoir, et donc une forme d'interdépendance des individus, là où les théories morales classiques mettaient l'homme seul face à son devoir (dicté par Dieu *via* l'appareil institutionnel ecclésiastique), et en opposition avec ses passions. Paradoxalement, le développement d'une théorie sentimentale de la morale apparaît comme la marque d'une socialisation des enjeux moraux par la circulation des émotions individuelles : loin de s'opposer à l'idée de société, l'individualisme émotionnel des Lumières l'intègre à son système empathique. En Angleterre, par exemple, l'éthique sentimentale trouve son expression sous la plume d'auteurs tels que Francis Hutcheson ou Anthony Ashley Cooper¹⁵⁵. À leur suite, David Hume développe dans son *Traité de la nature humaine* (1739 –1740) une théorie de la sympathie, conçue comme faculté de communication des émotions. Chez Adam Smith, la sympathie est conçue comme la relation entre un acteur et un spectateur, et se fonde sur le jugement émotionnel de ce dernier¹⁵⁶. En France, le sentiment constitue un des fondements de la morale¹⁵⁷, qui ne se sépare d'ailleurs pas toujours d'un certain amour de l'ordre. La morale ne semble pas privilégier, pour sa théorisation, les traités de philosophie comme en Angleterre, mais au contraire se traduire en acte dans des fictions. Dans ses romans, l'abbé Prévost annonce qu'il procurera des émotions fortes, et « c'est en fonction d'une telle convention que tous les grands et souvent longs romans de Prévost consistent en une sorte de lamentation étendue racontée pour un plus haut effet à la première personne¹⁵⁸ ». Le roman de Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), doit, lui aussi, son succès à l'exaltation des émotions, une exaltation qui malgré la contrainte qui pèse sur l'amour de Julie, n'implique pas la retenue discrète de la *Princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette.

Or, l'exaltation des émotions, de la sensibilité et des différentes formes d'empathie n'est pas sans lien avec l'idée d'égalité et son expression para-juridique la plus marquante de la Révolution, la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789. La démonstration de ce lien est donnée par Lynn Hunt dans son ouvrage intitulé *Inventing Human Rights*¹⁵⁹. L'autrice montre que des ouvrages tels que *La Nouvelle Héloïse*, mais aussi *Pamela* (1740) et *Clarissa* (1747) de Richardson ont développé l'empathie, sans l'inventer, précise-t-elle, car il s'agit d'un processus biologique, au point de franchir les lignes de séparation de la société d'ordres. Cette empathie s'est également développée dans l'espace public à travers les

155 M. FRAZER, *The Enlightenment of sympathy: justice and the moral sentiments in the eighteenth century and today*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

156 M. FRAZER, *The Enlightenment...* *op.cit.*, p. 100.

157 Voir à ce sujet J. DOMENECH, *L'éthique des Lumières: les fondements de la morale dans la philosophie française du 18e siècle*, Paris, Vrin, 2008, particulièrement le chapitre II, « Le sentiment », p. 58-98.

158 P. STEWART, *L'Invention du sentiment*, *op. cit.*, p. 83-84.

159 L. HUNT, *Inventing Human Rights*, New York, W. W. Norton & Company, 2008.

grandes affaires du siècle, au premier rang desquelles se trouve l'affaire Calas. L'affaire a produit, par la plume de Voltaire, le *Traité sur la tolérance* (1763). Ce qui est notable est qu'à partir d'une affaire judiciaire se met en place un système compassionnel de répulsion des tortures infligées à Calas, qui rompt une autre grande frontière symbolique et sociale en France, la frontière religieuse. Parce que l'affaire Calas fut celle d'un protestant torturé par des capitouls catholiques, et parce que la défense de Calas est venue d'un auteur qui n'était ni protestant, ni catholique, elle a rompu l'opposition religieuse et étendu le champ de la compassion, et ce pas uniquement pour les lecteurs d'ouvrages philosophiques¹⁶⁰.

À la lueur de ces trois phénomènes, le développement d'une philosophie morale du sentiment, celui d'un théâtre pathétique, et celui de la compassion comme affect politique dans les affaires publiques, on saisit mieux comment la notion d'égalité entre les hommes a pu émerger en France. Avec les philosophies morales, la recherche d'une nature humaine produit une égalité de fait entre les êtres humains. Avec le théâtre politique, cette égalité est perçue, incorporée, justifiée par deux fois : la première dans le rapport du spectateur aux personnages, la deuxième par une même circulation entre les spectateurs eux-mêmes et le développement d'une communauté des larmes. Avec l'affaire Calas, la compassion devient le moteur politique de l'égalité contre l'arbitraire d'un pouvoir judiciaire qu'on ne peut plus comprendre. Ainsi, là où l'arithmétique politique produisait l'égalité par la réduction de l'humain à la mesure de sa valeur numéraire, le nouveau régime sentimental la produit par l'exaltation de qualités perçues comme communes : vertu du héros de théâtre, innocence de celui qui est injustement accusé, quelle que soit sa religion. La compassion elle-même, en tant qu'objet de discours, devient une qualité intrinsèque de l'humanité, en plus d'être le vecteur affectif réel de la propagation de l'idée d'égalité. On pourrait dire, en un sens, que l'idée d'égalité, notre première composante de cette praxologique des Lumières¹⁶¹, s'est construite par le haut et par le bas, par l'esprit arithmétique et par le corps sentimental. Ce serait cependant méconnaître l'autonomie de ces mouvements, qui jouent ensemble, entrent en interaction constante. Ainsi, Diderot qui a théorisé le drame bourgeois sentimental dans les *Entretiens sur le Fils naturel* est également rédacteur de l'article « Arithmétique politique » de l'*Encyclopédie*. Rousseau, qui a écrit *La Nouvelle Héloïse*, théorise dans ses *Considérations sur le gouvernement de Pologne* la nécessité de la représentation politique

160 On pourrait trouver paradoxale l'importance de la guillotine sous la Révolution dès lors qu'on cherche ses sources affectives dans l'histoire de la compassion. Ce serait oublier à quel point la guillotine est une grande *égalisatrice*. À ce sujet, voir l'ouvrage de D. ARASSE, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 2010.

161 Nous disons « première composante » dans le sens où elle est la première que nous étudions. Cependant, cette primauté n'est ni causale, ni réelle, ni épistémologique. Elle est pratique.

(pourtant critiquée dans le *Contrat social*¹⁶²) selon la taille d'un pays et de sa population¹⁶³, ainsi que le système de l'élection dans laquelle chaque homme possède une voix – à nouveau la logique de la réduction arithmétique de l'individu est à l'œuvre¹⁶⁴.

Un autre signe de l'unité qui lie ces deux sources de l'égalité réside dans ses effets. On pourrait penser *a priori* les deux causes et les deux effets en parallèle : l'arithmétique politique aurait entraîné assez logiquement le système politique électoral, fondé à la fois sur la réduction de l'humain à l'unité (d'où l'adage « un homme, une voix », qui peut s'écrire sous la forme mathématique la plus simple : $1 = 1$) et sur une logique de la politique comme art d'additionner et de soustraire pour l'emporter (la majorité est égale à la totalité moins la minorité politique) ; en parallèle, le développement de la compassion aurait entraîné le principe de la défense des droits de l'homme, le refus de l'arbitraire au nom de la défense des innocents, et la défense de la liberté au nom de la tolérance. Cependant, de même que les trois pointes qui forment le triangle des Lumières sont liées les unes aux autres, de même les sources de l'égalité le sont jusque dans leurs effets. En effet, le système de la représentation politique ne peut se dissocier de la dimension compassionnelle de l'idée d'égalité. Le système politique représentatif implique une relation plus ou moins personnelle, plus ou moins proche, entre représentant et représenté¹⁶⁵. L'invention de la figure du peuple a ainsi servi d'idée motrice de cette relation¹⁶⁶. Parler au nom du peuple, ainsi que l'ont prétendu faire les révolutionnaires, implique un rapport de connaissance de sa situation, mais aussi un rapport émotionnel, feint ou réel, avec son état. Par ailleurs, on sait que la prise de parole politique, avec son appareillage rhétorique, vise souvent autant à persuader qu'à convaincre. Cette « politique des grands nombres¹⁶⁷ » est également à l'origine de la réorganisation territoriale de la France et de l'invention des départements pendant la Révolution¹⁶⁸.

162 Le moment paroxystique de cette opposition est le Chapitre XV du troisième livre du *Contrat social* dans lequel Rousseau prend le contre-pied de Montesquieu en affirmant que les Anglais ne sont libres qu'au moment de l'élection, et qu'après celle-ci ils deviennent esclaves. Cependant, cette opposition à la représentation traverse toute l'œuvre politique de Rousseau, comme le montre P. CRIGNON, « La critique de la représentation politique chez Rousseau », *Les Études philosophiques*, n° 83, 2007, p. 481-497.

163 J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes III Écrits politiques*, Paris, Gallimard, 1964, p. 978.

164 P. GUENIFFEY, *Le Nombre et la Raison : la Révolution française et les élections*, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales, 1993.

165 L'exemple le plus frappant est celui des cahiers de doléances, dont la parole originelle venait essentiellement du monde paysan, mais dont l'écriture a été faite par ce que Roger Chartier nomme un « groupe social [qui] apparaît comme dominant : celui composé par les officiers, royaux ou seigneuriaux, et les hommes de loi, avocats, notaires, procureurs/ » R. CHARTIER, « Cultures, Lumières, doléances : les cahiers de 1789 », *Revue d'histoire moderne contemporaine*, n° 28, 1981, p. 69.

166 D. COHEN, *La Nature du peuple les formes de l'imaginaire social, XVIIIe-XXIe siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2010.

167 A. DESROSÈRES, *La Politique des grands nombres : histoire de la raison statistique*, Paris, La Découverte, 2010.

168 *Ibidem*, p. 44-45.

De même que le devenir mathématique de la politique révolutionnaire doit à la nouvelle économie affective, l'apparition des droits de l'homme n'est pas uniquement liée à une idée d'égalité née d'une compassion nouvelle. En effet, l'arithmétique politique, par son processus d'abstraction de l'individu, permet de subsumer l'ensemble des êtres humains, avec leurs corps, langues, situations particulières, sous le concept d'« homme ». La naissance des droits de l'homme à partir du processus d'abstraction mathématique permet également de comprendre la spécificité du système juridique révolutionnaire, qui veut qu'à un territoire unique comme la France corresponde une loi unique. Ce n'est qu'en gommant les situations particulières, y compris, d'ailleurs, celles qui peuvent donner naissance à une forme de compassion, que la notion de loi générale et absolue, de loi égale pour tous, peut advenir. C'est d'ailleurs tout l'objet de la critique marxiste des droits de l'homme, celle d'une égalité *formelle* qui masque une inégalité *réelle*. Si la critique marxiste a vu juste, en tant qu'elle révèle l'origine formelle des droits de l'homme, c'est également le cas de la critique féministe, puisque le modèle des droits de l'homme reste, précisément, dans l'imaginaire révolutionnaire, un homme. La femme, en situation de minorité juridique dans l'Ancien Régime, se retrouve de fait exclue du processus d'abstraction de la mathématique politique révolutionnaire : elle ne va pas à la guerre, n'a pas joué aux tontines. En conséquence, elle n'est pas même une minorité politique dans le jeu des calculs du système représentatif¹⁶⁹. La situation politique des femmes entre en contraste avec leur présence dans la littérature sentimentale révolutionnaire, qui a pourtant contribué à développer l'idée d'égalité. Ainsi, on pleure pour Clarissa, pour Paméla, pour Julie, mais on ne leur accorde pas le droit de vote. On ne consent à offrir comme unique devenir politique à Théroigne de Méricourt ou Olympe de Gouges que celui de nourriture à guillotine, malgré leur investissement indéniable dans la Révolution¹⁷⁰. La raison en est l'exclusion de l'arithmétique politique, et cette situation démontre à quel point ces deux sources, mathématique et sentimentale, sont chacune nécessaire mais non suffisante pour déployer l'idée d'égalité dans ses effets, ce qu'elles ne réussissent à faire que conjointement.

B) Sources de la transparence : l'intime et le public

169 Nous prenons ici le terme de « minorité politique » au sens de la mathématique politique et non pas au sens deleuzien communément admis de nos jours.

170 D. GODINEAU, *Citoyennes tricoteuses: les femmes du peuple à Paris pendant la Révolution française*, Paris, Perrin, 2004.

Si l'idée d'égalité est une évidence, lorsqu'on parle de la Révolution, il n'en va pas de même de la transparence. Furetière la définit comme la « qualité d'un corps qui donne passage aux rayons de la lumière ». L'*Encyclopédie* la définit comme « la propriété en vertu de laquelle un corps donne passage aux rayons de la lumière¹⁷¹ », puis évoque brièvement les théories d'Aristote, de Descartes et de sa *Dioptrique* (1637), et enfin la figure de Newton. L'article renvoie également vers son synonyme, « diaphane ». Ces définitions ne mènent *a priori* pas loin, sauf à évoquer une métaphore sur les Lumières, à voir dans la Révolution le lieu transparent des idées de ses philosophes, à parler de leurs écrits comme de rais éblouissants et de l'Assemblée ou du théâtre comme de lieux diaphanes. Ce n'est pas notre propos. La transparence qui nous occupe ici est certes métaphorique, et joue certes sur la proximité sémantique entre les rayons de lumière et les Lumières, mais il s'agit d'une métaphore plus précise, presque ponctuelle, que nous devons tout d'abord à l'étude de Jean Starobinski sur l'œuvre de Rousseau¹⁷². L'hypothèse est ici que le siècle des Lumières a développé une éthique nouvelle du rapport à soi et au monde qui se veut le plus direct possible, qui se méfie des détours et des médiations, des plis et des obscurcissements, un rapport certainement influencé par les théories du regard qui, au XVIII^e siècle, se fondent sur une description de l'œil comme une boîte noire qui laisse passer la lumière¹⁷³. Cette relation directe de l'individu à lui-même et au monde qui l'entoure est évidemment liée au développement des théories du sentiment, mais ne s'y réduit pas. S'ensuit donc la nécessité de l'aborder spécifiquement. Cette nécessité est d'autant plus grande que la transparence, comme l'égalité, comporte deux aspects *a priori* opposés mais en réalité complémentaires. Son premier aspect est la transparence de l'individu à lui-même et au monde, qui implique un rapport direct du langage à la conscience et à la volonté. Autrement dit : les Lumières valorisent la sincérité. Son deuxième aspect est la transparence de l'État à la société, qui implique le développement d'une sphère publique où les informations circulent librement. Une transparence privée et une transparence publique, donc, qui finissent, nous le verrons, par se confondre pendant la Révolution.

Un signe de la nouvelle transparence privée au cours du XVIII^e siècle est l'apparition de ce que l'on nomme aujourd'hui l'*autobiographie*. Dans son ouvrage intitulé *L'autobiographie en France*¹⁷⁴, Philippe Lejeune note que dans les mémoires, l'objet du discours est l'action historique ou les phénomènes sociaux qui dépassent l'individu, tandis

171 *Encyclopédie*, article « Transparence », T.16, 1775, p. 558.

172 J. STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971

173 À ce sujet, voir l'ouvrage de J. CRARY, *Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, M. Boidy (trad.), Bellevaux, Éditions Dehors, 2016.

174 P. LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998

que « dans l'*autobiographie*, au contraire, l'objet du discours est l'individu lui-même¹⁷⁵ ». Or, dit encore Lejeune, l'apparition d'un genre autobiographique spécifique date du mitan du XVIII^e siècle. Il va jusqu'à en situer la naissance lors de la décennie 1760¹⁷⁶. Selon lui, l'autobiographie moderne est née « le jour où l'on a pris conscience du fait que la situation de l'autobiographe lui permettait non seulement de remplir avec exactitude un questionnaire préétabli, mais, s'il le voulait, d'inventer une nouvelle manière de questionner sa vie et de changer la structure et le contenu d'un récit¹⁷⁷ ». Lejeune souligne qu'avec les *Confessions* (1782), Rousseau a réalisé presque toutes les virtualités du genre¹⁷⁸, et il s'appuie pour affirmer cela sur cinq aspects de l'autobiographie du philosophe suisse : l'usage des techniques romanesques, la recherche de l'identité, la place capitale de l'origine de la personnalité, la recherche d'un nouveau modèle de personnalité, l'élaboration d'une problématique de l'autobiographie. Rousseau semble bien être un modèle de l'étude de la transparence privée, et il s'agit d'ailleurs d'un des auteurs les plus étudiés dans l'œuvre majeure de Lejeune, *Le Pacte autobiographique*¹⁷⁹, puisque deux des cinq chapitres d'analyse d'œuvre lui sont consacrés.

C'est qu'en effet, aucun auteur n'a été plus revendicatif de la transparence que Jean-Jacques Rousseau. Dans l'avant-propos de l'ouvrage qu'il lui a consacré, Jean Starobinski note ceci : « Rousseau désire la communication et la *transparence* des cœurs ; mais il est frustré dans son attente, et, choisissant la voie contraire, il accepte – et suscite – l'*obstacle*, qui lui permet de se replier dans la résignation passive et dans la certitude de son innocence¹⁸⁰. » L'annonce liminaire de l'ouvrage résume bien la tension au cœur de l'œuvre de Rousseau, le désir interne de transparence et la production d'obstacles. Ce qui importe pour comprendre les Lumières est précisément cette tension, dans laquelle la transparence est mise du côté de la nature, tandis que l'obstacle est de l'ordre de l'artifice, où la première est valorisée et le second rejeté – ou alors, s'il est accepté, ce n'est que comme un mal nécessaire. Starobinski montre que pour Rousseau, « le spectacle de sa propre conscience doit toujours être un spectacle sans ombre¹⁸¹ », d'où l'annonce que fait l'auteur au début des *Confessions* :

175 *Ibidem*, p. 11.

176 *Ibid.*, p. 31.

177 *Idem*.

178 *Ibid.*, p. 44.

179 P. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996

180 J. STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau, op. cit.*, p. 10. L'innocence est un thème que nous aurions pu retenir pour expliquer la praxologique des Lumières.

181 *Id.*, p. 217.

« je sens mon cœur et je connais les hommes », qui prépare la scène de description du tribunal céleste où l'auteur s'apprête à paraître devant le Créateur, son livre à la main¹⁸².

L'usage littéraire d'un tribunal est ici révélateur : le tribunal est le lieu où la vérité doit émerger en pleine transparence, où les témoins doivent se garder de mentir, où le coupable seul est châtié, mais pas l'innocent, les troubles causés par l'affaire Calas le rappellent. Or qu'est-ce qui importe à Rousseau dans son tribunal ? D'être sincère. En effet ce n'est qu'à la condition de l'absolue sincérité qu'un autre que lui pourrait dire « s'il l'ose : *je fus meilleur que cet homme-là* ». La transparence n'est plus uniquement la condition nécessaire du jugement ; elle en devient l'objet même. La sincérité, le fait de ne pouvoir feindre, mentir, devient la valeur à l'aune de laquelle Rousseau juge sa vie¹⁸³. Cette théorie de la transparence a des répercussions jusque dans le système linguistique de Rousseau, où le mythe des origines se confond avec celui d'une langue claire. Là où la structure des langues modernes « dominée par les conventions de l'écriture n'exprime plus la vive présence du sentiment¹⁸⁴ », la langue des origines devait être chantante et, partant, devait pouvoir exprimer les émotions du locuteur sans cette médiation, qui est au mieux incommode, au pire la source de tous les malentendus. Ces derniers, comme le montre Jean Starobinski, sont une hantise de Rousseau. La transparence est à la fois un certain rapport du moi à lui-même, et à l'extérieur en tant qu'il se publicise¹⁸⁵, mais aussi un nouveau rapport optique à l'écriture, que Friedrich Kittler attribue à l'évolution des sciences de l'optique au XVII^e puis au XVIII^e siècle¹⁸⁶.

182 Cette image procède d'une forme évidente d'inversion, puisque le seul livre qui compte alors devant le tribunal céleste, n'est plus la Bible mais les *Confessions* elles-mêmes. Ce passage d'un livre à l'autre est représentatif du nouvel esprit des Lumières.

183 On pourrait dire aussi : sa mort. Car dans son testament, Rousseau requiert spécifiquement une autopsie, afin que l'on sache de quel mal il était atteint.

184 J. STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau, op. cit.*, p. 178.

185 Ce nouvel *ethos* s'oppose alors à l'*ethos* classique de la souveraineté ? À propos de la société du XVII^e siècle, Éric Méchoulan écrit : « L'impeccable souveraineté du monarque trouve ses petits répondants dans la souveraineté que chacun doit exercer sur son for intérieur afin de libérer les échanges publics de leur caractère contraignant et opaque. Même si la souveraineté en vient à être exprimée en des termes de contrat plus que de don, au fur et à mesure que l'on avance dans le temps, il n'en demeure pas moins qu'elle trouve dans la grâce sa plus juste mesure. Les réseaux d'obligation créés par le souci de plaire et de complaire déterminent une rhétorique sociale où le souci de soi passe par l'intérêt pris aux autres. » É. MÉCHOULAN, *Le Livre avalé ; De la littérature entre mémoire et culture (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 218. En cela, la logique de la transparence privée est une logique anti-souveraine, ou qui déplace la souveraineté depuis la maîtrise de soi par rapport aux autres vers l'oblitération de l'autre comme juge légitime du moi.

186 « Au cours de ce siècle [des Lumières] s'est constituée une technique d'écriture, ou plus précisément de description, qui, si vous voulez, a pour la première fois rendu les textes compatibles avec des scénarios. Lues correctement, les lettres sur le papier donnaient quelque chose à voir, comme si la pratique solitaire de saint Ignace lisant la Bible était passée dans l'usage de masse. » F. A. KITTLER, *Médias optiques: cours berlinois 1999*, A. Rieber (trad.), Paris, L'Harmattan, 2017, p. 117. La référence aux *Exercitia spiritualia* d'Ignace de Loyola intervient plus haut dans le livre (p.106-107), et décrit la technique d'imagination que saint Ignace propose à ses élèves pour se représenter l'enfer, dans une fusion de l'imaginaire et du sensible.

L'éthique de la transparence n'est évidemment pas propre à Rousseau. Elle se prolonge également dans la littérature dramatique. Que l'on observe, par exemple, la différence qui oppose le théâtre de Marivaux à celui de Diderot¹⁸⁷. Chez Marivaux, les personnages portent souvent une attention extrême à leurs sentiments, ce en quoi ils participent au développement de l'éthique sentimentale du XVIII^e siècle. Cependant, ces personnages ne sont pas toujours transparents pour autant, loin de là. Patrice Pavis montre à quel point l'édifice théâtral de Marivaux repose sur une répétition de schémas, de structures qui jouent avec la temporalité, l'intertextualité et l'autoréférence théâtrale, un art de la fugue révélé par les mises en scène de Marcel Bluwal, Jean-Paul Roussillon ou Patrice Chéreau¹⁸⁸. La subversion à l'œuvre chez Marivaux tient au fait que, mis dans une situation où leur amour se dévoile avec une certaine clarté, les personnages redoublent d'intrigues, de masques, de détours et de replis¹⁸⁹. Le paradigme du personnage marivaldien est la Silvia du *Jeu de l'amour et du hasard* (1730). Ayant découvert à l'acte II qu'elle est aimée de Dorante, alors que celui-ci la croit encore servante, et qu'elle sait qu'il n'est pas valet, elle veut qu'il lui demande sa main et brise par amour les barrières sociales qu'il imagine élevées entre eux deux. Autrement dit, elle veut être aimée pleinement, c'est-à-dire déguisée sous le nom de Lisette. Le déguisement est le véritable visage de l'amour. À côté des détours dramaturgiques de l'œuvre de Marivaux, qui sont portés par les personnages eux-mêmes, le théâtre de Diderot donne l'impression de la plus grande transparence. Dans *Le Fils naturel* (1757), le seul trouble amoureux est celui de Dorval qui s'éprend de Rosalie alors qu'il intercède auprès d'elle pour Clairville. L'affaire se résout d'elle-même lorsque le père de Rosalie reconnaît Dorval, qui est son enfant illégitime, dans une scène de reconnaissance classique. Ainsi, le jeu diderotien tient bien plus du hasard que celui de Marivaux. L'intrigue n'y avance pas en raison de la duplicité des personnages, mais par des rencontres et des situations fortuites. Cette extériorité de la mise en intrigue par rapport aux personnages leur permet ainsi d'être des modèles de sincérité, plongés dans l'adversité non par leur faute, mais par un destin qu'ils ne peuvent contrôler. Les sentiments sont en jeu dans l'une et l'autre dramaturgies, mais ils ne jouent pas sur le même plan. Dans un cas, ils sont l'occasion de détours et de jeu, dans l'autre de tension et de relâchement pathétique, qui ne peuvent fonctionner que par la plus grande sincérité.

187 Patrice Pavis fait remarquer que dans les années 1730 à 1737, Marivaux a deux voies possibles pour son théâtre : le drame bourgeois à la Diderot ou la réflexivité du théâtre, et qu'il a choisi la deuxième. P. PAVIS, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 437.

188 *Id.*

189 F. SALAÜN (éd.), *Marivaux subversif ? Actes du colloque organisé les 14, 15, 16 mars 2002, Université Paul-Valéry de Montpellier*, Paris, Éditions Desjonquères, 2003.

Au développement d'une transparence privée des affects correspond celui d'une transparence publique, que le sociologue allemand Jürgen Habermas a décrit comme le développement d'un « espace public¹⁹⁰ », parfois aussi traduit par « sphère publique, bourgeoise¹⁹¹ ». L'étude qu'il consacre à ce phénomène s'attache à montrer à la fois que son développement peut être daté (dans une perspective historique) et qu'il est lié à celui, économique et culturel, de la bourgeoisie (dans une perspective sociologique). L'approche socio-historique d'Habermas met en lumière les liens serrés qui existent entre ce que nous avons appelé « la transparence privée » et « la transparence publique ». Sa définition de l'espace public bourgeois est celle de « la sphère des personnes privées rassemblées en un public.¹⁹² » Cette sphère publique résulte à la fois d'une différence quantitative et d'une différence qualitative par rapport à la sphère privée. Elle est quantitative, car elle ne peut naître que de l'addition des sphères privées, voire individuelles. Elle est également qualitative, d'une part parce que l'accumulation fait perdre la privauté (passé un certain seuil de partages privés, un énoncé devient public¹⁹³), d'autre part parce que la sphère publique finit par produire un discours sur elle-même et donc à se différencier de fait de ses composantes individuelles. Le tout, dirait Aristote, est supérieur à la somme de ses parties. De quand date l'apparition de la sphère publique ? S'il s'agit d'un processus de long terme, Habermas note tout de même qu'on peut établir sa prédominance à partir de la décennie 1750, et il se réfère pour affirmer cela à la publication de *Paméla*, le roman générateur d'empathie de Richardson. Paradoxalement, c'est dans l'expérience privée de l'usage de la raison et la volonté de dominer la loi à partir de celle-ci, qu'Habermas voit les origines de l'espace public. Ce passage de la raison à la loi, qui n'est pas sans rappeler l'opuscule de Kant *Qu'est-ce que les Lumières ?*, s'est fait, selon Habermas, par le truchement de débats publics culturels. Il rappelle ainsi que « le public désigne, dans la France du XVII^e siècle, les lecteurs, les spectateurs, les auditeurs en tant qu'ils sont les destinataires, les consommateurs et les critiques de l'art et de la littérature¹⁹⁴. ». Dans cette société des proto-salons se sont développés. La réunion de personnes parlant de science et d'art ne donnait pas encore lieu à la critique, mais uniquement à la conversation et aux bons mots. La nouveauté du XVIII^e siècle

190 L'expression change de sens au XVIII^e siècle : alors que l'espace public ne désignait jusque-là que ce qui concerne l'État, il s'étend, en accord avec le projet des Lumières, à tout ce qui n'est pas la sphère intime du domicile. Cette évolution lexicale correspond à une évolution du rapport aux affaires d'État qui deviennent des affaires publiques. Voir N. BIRKNER et Y.-G. MIX, « Qu'est-ce que l'espace public ? », *Dix-huitième siècle*, n° 46, 2007, p. 285-307.

191 J. HABERMAS, *L'Espace public*, Paris, Payot, 1993.

192 *Ibidem*, p. 38.

193 La question du privé et du public, de l'intime et de l'extime, se pose aujourd'hui selon des modalités différentes avec l'apparition de *réseaux sociaux* qui troublent les frontières.

194 *Ibid.*, p. 42.

fut à la fois la mixité sociale des salons, et Habermas rappelle d'ailleurs que d'Alembert était plébéien, et leur dimension critique nouvelle, puisqu'ils se transformèrent en un espace de circulation de l'esprit philosophique. Habermas, citant Lessing, donne également l'exemple de la franc-maçonnerie. On sait que le développement de ce mode de sociabilité, à la fois clos par le secret et ouvert par sa diversité, est consubstantiel à la domination croissante de la bourgeoisie.

Les références habermassiennes à d'Alembert, ou ailleurs à Diderot, ne sont pas fortuites : le développement de la sphère publique est difficilement dissociable du mouvement des Lumières, décrit par Robert Darnton comme « une campagne concertée menée par un groupe d'intellectuels conscient de lui-même¹⁹⁵ », ou transparent à lui-même pourrait-on dire. Les Lumières sont donc plus restreintes que le cadre de notre *droit*, mais en ont été l'un des vecteurs de propagation. La force des philosophes fut de déployer leur énergie autant dans les textes que dans les combats politiques ou des stratégies d'influence « pour gagner l'élite française¹⁹⁶ », par exemple en accaparant les sièges de l'Académie française. L'avènement de l'espace public est également passé par le développement d'un réseau d'écrivains et de libraires, une forme de République anarchique des lettres, faite de circulation d'ouvrages parfois clandestins¹⁹⁷, notamment des libelles.¹⁹⁸ Le développement de l'espace public a un support majeur qui est le livre, mais il ne s'agit pas du seul support : la circulation des chansons est essentielle pendant le siècle¹⁹⁹, et l'importance des chansons révolutionnaires (*Ça ira*, *La Carmagnole*) dans la sociabilité politique ne saurait être sous-estimée, que ces chansons surgissent au théâtre, parfois de manière impromptue, dans les fêtes révolutionnaires, ou tout simplement dans la rue et les cafés²⁰⁰. On pourrait également citer le théâtre, et voir dans la censure du *Mariage de Figaro* par Louis XVI, et dans la phrase qui lui a été attribuée à ce propos (« C'est détestable ! Cela ne sera jamais joué ! Il faudrait détruire la

195 R. DARNTON, *Pour les Lumières: défense, illustration, méthode*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2002, p. 62.

196 R. DARNTON, *Bohème littéraire et révolution: le monde des livres au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard: Seuil, 2010, p. 56.

197 Dans son *Tour de France littéraire*, Robert Darnton montre ainsi que la circulation des livres en France répond à une demande constante. En étudiant le fonctionnement de la société typographique de Neufchâtel, il donne une idée de la manière dont celle-ci fait face à des libraires plus moins scrupuleux et à la menace du piratage des œuvres.

Voir R. DARNTON, *Un Tour de France littéraire : le monde du livre à la veille de la Révolution*, Paris, Gallimard, 2018

198 Darnton note à ce propos que « sur les soixante-dix bestsellers prohibés pendant les années 1769-1789, quinze sont des libelles politiques ou des chroniques scandaleuses. De ces quinze, six appartiennent à la catégorie des "vies privées". »

R. DARNTON, *Bohème littéraire*, op. cit., p. 115.

199 R. DARNTON, *L'Affaire des Quatorze : poésie, police et réseaux de communication à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Éditions Gallimard, 2014.

200 A. PLACE de, *La Vie musicale en France au temps de la révolution*, Paris, Fayard, 2005.

Bastille pour que la représentation de la pièce ne fût pas une inconséquence dangereuse. »), le révélateur d'une crainte de l'empiétement d'une pratique esthétique sur les affaires d'État via sa dimension critique de l'aristocratie. Ce dernier point doit être souligné : la seule diffusion d'idées, de livres, de chansons, ne suffit pas à créer la sphère publique, dans la mesure où cette dernière se détermine par rapport à la question du pouvoir, et en donnant des signes de conscience d'elle-même en tant que sphère publique.

Dans son ouvrage, Habermas rappelle que, pour la France, l'intendant des Finances Jacques Necker a joué un rôle fondamental dans l'avènement de l'espace public politique. En effet, lorsqu'il publie en 1781 son *Compte-rendu au Roi*²⁰¹, il « est parvenu à ouvrir dans le système absolutiste une brèche où puisse s'introduire la sphère publique politiquement orientée²⁰² », nous dit Habermas, qui en veut pour preuve implicite son renvoi trois mois plus tard par le roi. Alors que l'État absolutiste français s'était construit sur la raison d'État et les secrets qu'elle implique, selon les théories et les pratiques du cardinal de Richelieu, Necker vient étaler dans l'espace public la partie la plus sensible du fonctionnement étatique : les finances. Le *Compte rendu* est en effet un document qui rend publiques les finances du royaume. Malgré son nom, il n'est pas uniquement destiné au Roi. Il est publié à l'attention des financiers susceptibles d'accorder un crédit au Roi ; il est destiné à susciter la confiance des créanciers. Que la confiance doive passer par la transparence des affaires de l'État est un épiphénomène des Lumières, qui aura des répercussions sur le système représentatif français, où l'assemblée politique fait office de *chambre de transparence* de l'État. Le compte rendu justifie d'ailleurs sa propre existence dès l'introduction selon des termes clairs : « Je ne sais même, si une semblable institution, devenue permanente, ne seroit pas la source des plus grands avantages. [...] Enfin, et c'est ici une considération digne du plus sérieux examen, une pareille institution pourroit voir la plus grande influence sur la confiance publique²⁰³. »

Que l'on compare ces lignes avec l'*incipit* des *Confessions* de Rousseau : la même logique de transparence est à l'œuvre. Dans un cas, elle est l'aune du Jugement dernier. Dans l'autre, sous la forme de la *publicité*, elle est « un honneur et une récompense » en soi. Le contenu des deux ouvrages est certes différent : d'un côté, la vie d'un homme, de l'autre les finances de l'État. Toutefois, leur désir d'exhaustivité est le même : Rousseau annonce qu'il dira tout ce que ses souvenirs lui permettent de dire, Necker annonce une description détaillée de l'état des finances, secteur par secteur. Au-delà de la différence d'échelle, qui est qualitative (de l'individu à l'État), ces deux textes se distinguent également par leur approche.

201 J. NECKER, *Compte rendu au Roi*, Paris, Imprimerie royale, 1781

202 J. HABERMAS, *L'Espace public*, op. cit., p. 79.

203 J. NECKER, *Compte rendu...*, op. cit., p. 1-2.

Rousseau mène une enquête sur les sentiments comme cause de l'action. Necker se livre à un exercice de comptabilité. Ainsi, le *Compte rendu* commence par la description des sources de revenu de l'État, mais se transforme rapidement en un tableau de comptes où le langage mathématique et politique prend le dessus, de sorte que les dernières pages sont le résultat de l'addition des revenus et de la soustraction des dépenses :

RÉSULTAT
Les Revenus montent à.....264,154,000^h.
Et les Dépenses à.....253,954,000.
Les Revenus excèdent les Dépenses de ...10,200,000.²⁰⁴

Il ajoute à la fin de l'ouvrage le total des remboursements, qui s'élève à 17,326,666²⁰⁵.

On ne saurait trop souligner l'importance du *Compte rendu*, en tant que pratique politique, dans l'élaboration du système révolutionnaire. En effet, outre le constat qu'il a figuré parmi les livres les plus vendus de la deuxième moitié du XVIII^e siècle²⁰⁶, il a donné lieu à une littérature polémique, à propos de laquelle Robert Darnton fait le constat suivant : « Peu de livres faisaient le lien direct avec la politique contemporaine, à l'exception des ouvrages polémiques concernant le ministère de Necker²⁰⁷ », qui était soit loué pour son génie financier, soit critiqué pour son esbroufe, sa manipulation habile des chiffres. La grande victoire du *Compte rendu* est d'avoir suscité un rapport de Calonne, le nouvel intendant des Finances, auquel Necker répond dans ses *Nouveaux éclaircissements sur le compte rendu au Roi en 1781*, publié en 1788. On note que la métaphore lumineuse, ici reprise sous la forme de l'« éclaircissement », continue à traverser le débat public naissant, et qu'elle lui est consubstantielle tant la sphère publique s'est construite *via* la métaphore de la transparence et de la (des) lumière(s).

L'exigence de transparence se développe et fleurit sous la Révolution. À partir de ses lectures, Antoine de Baecque constate un phénomène récurrent des études sur la Révolution, un « point central : l'obsession de la transparence qui, mêlée à la peur du complot des apparences, habitait les révolutionnaires²⁰⁸ ». Il en relève les symptômes : interdiction des masques et carnivals en 1790, presse dénonciatrice²⁰⁹ qui a « balisé l'espace de la

204 J. NECKER, *Compte rendu...*, *op. cit.*, p. 85.

205 *Ibidem*, p. 86.

206 À ce propos, on pourra se référer à l'appendice du *Tour de France littéraire* de Darnton.

207 R. DARNTON, *Un Tour de France littéraire*, *op. cit.*, p. 323.

208 A. de BAECQUE, *Le Corps de l'histoire: métaphore et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 265.

209 Certainement héritée des libelles de la fin d'Ancien Régime. À ce propos, voir R. DARNTON, *Le Diable dans un bénitier: l'art de la calomnie en France, 1650-1800*, Paris, Gallimard, 2010.

transparence politique²¹⁰ » et qui se veut surveillance des complots. De Baecque va jusqu'à attribuer à l'idéal de transparence le développement de la physiognomonie et du physionotrace au travers des travaux de Lavater, pour qui le corps est un texte à lire, « conduit en cela par la certitude d'une harmonie universelle²¹¹ ». En d'autres termes : la nature ne ment pas et agit par transparence. Or, si les philosophes des Lumières ont pu ironiser sur ces travaux²¹², des révolutionnaires comme Desmoulins se sont appuyés sur ces pseudo-sciences pour déployer leur argumentaire politique. C'est ainsi, écrit De Baecque, que ce dernier oppose, dans le numéro 16 des *Révolutions de France et de Brabant*, la description que propose Lavater du visage de Necker et celle que lui-même, Desmoulins, fait de Sieyès : « La première fois que je vis l'abbé Sieyès, je fus fort content de cette tête [...]. Je crus remarquer en elle ce caractère de front et cette pâleur qui effrayait César dans Cassius et Cimber ; j'étais ravi de lui voir ces traits d'un conjuré, et je le prenais pour un Romain²¹³. » Desmoulins n'est pas tout à fait dupe de son propos et ne prétend pas à la scientificité. Cependant, sa référence à la physiognomonie est révélatrice d'une époque qui veut lire les visages et les corps pour y voir les signes de la franchise romaine ou de la duplicité d'Ancien Régime. On sait que dans la légende noire de Robespierre figure en bonne place sa coquetterie, qui se traduisait par l'usage du maquillage et de la perruque poudrée et faisait à la fois signe vers les codes vestimentaires d'Ancien Régime – la perruque courte fut mise à la mode par Louis XVI – et vers la duplicité du comédien maquillé, qui empêche la lecture transparente de son visage naturel et vérolé. On sait à quel point Robespierre abhorrait l'idée que l'Assemblée puisse être comparée à un théâtre²¹⁴ : le maquillage n'en était que plus suspect.

La transparence privée, celle de l'individu par rapport aux autres et à lui-même, et la transparence publique, celle de l'État par rapport à ceux qu'il encadre, fonctionnent en écho les l'une de l'autre, d'où ces recherches physiologiques sur les personnes politiques. Elles induisent un rapport singulier entre la sphère privée et la sphère publique, où les exigences de l'une et les exigences de l'autre coïncident. Ainsi, là où les praxologiques antérieures fondaient l'État sur les deux corps du roi²¹⁵, qui demeurait une personne privée tout en étant

210 A. de BAECQUE, *Le Corps...*, *op. cit.*, p. 267.

211 *Ibidem*, p. 287.

212 On pourra se référer à l'article « Physiognomie » de l'*Encyclopédie*).

213 Cité par A. de BAECQUE, *Le corps...*, *op. cit.*, p. 290.

214 À ce sujet, voir S. MASLAN, *Revolutionary acts*, Baltimore (Md.), Etats-Unis d'Amérique, Johns Hopkins University Press, 2005, p. 121-124. Dans ces pages, Susan Maslan montre que Robespierre se perçoit comme un Alceste, dans la lecture qu'en fait Rousseau dans sa *Lettre sur les spectacles*, et attaque Fabre d'Églantine parce que ce dernier cherchait, selon lui tel que Maslan le retrace, à faire des représentants du peuple de véritables comédiens. Il critique notamment Fabre parce que ce dernier, tel un dramaturge, écrit des discours pour autrui. Voir E. CURTOIS, *Rapport fait au nom de la commission de l'examen des papiers trouvés chez Robespierre et ses complices*, Paris, an II, p. 52.

215 E. H. KANTOROWICZ, *Les Deux Corps du Roi*, dans *Oeuvres*, A. Boureau (trad.), Paris, Gallimard, 2000.

une personne publique, la praxologique des Lumières modifie sensiblement l'appareillage théorique et sensible de la souveraineté. Celle-ci s'appuie sur la transparence de l'État *en tant qu'État*, et la transparence de l'individu *en tant qu'individu*.

C) Sources de la nature : le savoir et l'esthétique

Notre étude de la praxologique des Lumières serait incomplète si nous n'évoquions pas, d'une manière ou d'une autre, le concept de nature et la fortune qu'il a connue au XVIII^e siècle. Comme pour les autres notions, ce siècle n'a pas inventé l'idée de nature, ne l'a peut-être même pas mise au centre de sa réflexion comme a pu le faire Spinoza avec son célèbre « *Deus sive Natura* ». On peut cependant considérer Spinoza comme une exception dans le monde des idées du XVII^e siècle²¹⁶, où la nature est bien plutôt conçue dans une perspective cartésienne²¹⁷. Elle y est souvent conçue comme une machine divine, de sorte qu'elle doit être laissée entre les mains du mécanicien-mathématicien humain (nous dirions aujourd'hui : l'ingénieur), qui trace les lignes du jardin à la française, comme Le Nôtre à Versailles, en même temps qu'il construit les machines d'imitation de la nature pour le théâtre. Dans le même temps, l'architecture baroque multiplie les plis, qu'on finit par trouver dans les énoncés leibniziens de la *Monadologie* (1714)²¹⁸. Ainsi, les pratiques à l'égard de la nature sont de l'ordre du redressement, tandis que les pratiques de construction, intellectuelles ou architecturales, tordent les matériaux (la pierre et la pensée). De l'autre côté, les grandes théories françaises de l'État, au XVII^e siècle, sont des théories de la pratique (le testament politique de Richelieu) qui reprennent à leur compte l'absolutisme théorisé par Jean Bodin dans *Les Six livres de la République* (1576). L'État se constitue en chose droite, comme un jardin à la française, tandis que sa pratique interne, sa construction si l'on peut dire, se fonde sur des mécanismes d'opacité (le secret d'État, les *services* de Richelieu devenus en 1722 le Secret du Roy, ancêtre des services de renseignement). Nature maîtrisée, architecture torse, État droit, théorie politique obscure fondée sur le point de vue institutionnel : le XVII^e offre le modèle d'une résonance saisissante entre théories épistémo-esthétiques et théories-pratiques du pouvoir. Le XVIII^e siècle, lui, produit un long et lent renversement de ces pratiques, de ces

216 À tel point qu'un certain nombre d'ouvrages, plus ou moins récents, ont fait de son œuvre la matrice de la pensée des Lumières, peut-être en surestimant son influence, ou en sous-estimant l'influence de Deleuze sur le paysage intellectuel de notre époque, et donc des auteurs qui ont développé cette idée. Voir : J. I. ISRAEL, *Les Lumières radicales : la philosophie, Spinoza et la naissance de la modernité : (1650-1750)*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005 et Y. CITTON, *L'Envers de la liberté : l'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

217 Une nature de laquelle l'homme doit se rendre « maître et possesseur » selon le *Discours de la méthode*.

218 G. DELEUZE, *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de minuit, 1988.

énoncés, de ces conceptions de la nature et du droit. Ce renversement s'opère sous des formes complémentaires : d'une part, la production de ce que l'on pourrait nommer la « nature choisie », et d'autre part le déploiement d'un outil conceptuel nommé le droit naturel.

L'idée de nature, au XVIII^e siècle, évolue dans des domaines aussi distincts que la science, l'esthétique ou le droit. Son évolution dans ces domaines est liée à une place nouvelle, centrale, par rapport au siècle précédent. Entre 1715 et 1755, l'idée de nature serait devenue, selon les termes de Jean Ehrard, « l'idée maîtresse du siècle²¹⁹ ». Or, cette nature n'est plus la nature mécaniste de Descartes ou de Fontenelle, la « Nature-Horloge²²⁰ » qui eut tant de succès au XVII^e et qui fut une révolution intellectuelle certaine. Cependant, nous dit Ehrard, cette idée mécaniste ne dure qu'un temps, au profit d'une conception générative ou animale de la nature²²¹. Il en veut pour preuve l'opposition de Buffon à une conception purement mathématique du monde. Alors qu'il étudie ce passage d'une conception de la nature à l'autre, Ehrard écrit :

Si l'on s'efforce au contraire de retrouver, dans toute sa complexité, la dynamique interne d'une période relativement courte, on découvre sans grande surprise que tel système du monde qui avait encore en 1715 un contenu révolutionnaire est devenu en 1750 étroitement conservateur. C'est la revanche de la Nature-Animal sur la Nature-Horloge. Dans le combat décisif qui s'engage, les compromissions du déisme apparaissent périmées ; aux mythes chrétiens il convient désormais d'opposer d'autres mythes. D'où l'idée-force du naturalisme : diversité, mais aussi unité organique, complexité et mystère, surtout inépuisable fécondité. La Nature n'est plus un Ordre, mais une Puissance, qui a en elle-même sa raison d'être ; sa nouvelle définition s'oppose presque mot à mot à la précédente, en même temps qu'elle la complète : après l'âge des cosmologies, voici celui des cosmogonies²²².

Le devenir-conservateur de la Nature-Horloge entraîne, par effet de balancier, un devenir-révolutionnaire de la Nature-Animal. Non que la nouvelle conception prépare les bouleversements politiques de la dernière décennie du siècle, qui ne correspondent à aucun plan préétabli, cependant, on ne peut que souligner le potentiel politique du remplacement

219 J. EHRARD, *L'Idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Paris, Flammarion, 1970, p. 18. Pour une perspective plus liée à l'histoire des théories scientifiques, on pourra se référer à l'ouvrage d'A. CHARRAK, *Contingence et nécessité des lois de la nature au XVIII^e siècle : la philosophie seconde des Lumières*, Paris, Vrin, 2006. Ces questions touchent de près à l'histoire environnementale, quoiqu'elles ne s'y réduisent pas. Pour une approche générale de l'histoire environnementale, voir l'excellente introduction que constitue l'ouvrage de J. D. HUGHES, *What Is Environmental History?*, Malden, Polity Press, 2006. Pour une approche environnementale de la Révolution française, on pourra se consacrer au numéro des *Annales de la Révolution française* consacré à la Révolution et à l'environnement, dirigé par L. BRASSART, G. QUENET et J. VINCENT, « Révolution et environnement », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 399, 2020.

220 *Ibidem.*, p. 46.

221 L'idée de nature au XVIII^e siècle, même dans sa seconde partie, est évidemment plurivoque. La spécificité du second XVIII^e n'est pas de développer une idée unique de la nature, mais une conception nouvelle et plurivoque.

222 *Ibid.*, p. 50.

d'une nature par l'autre, où la puissance irréprouvable succède à l'ordre maîtrisé²²³. La disparition de la société d'ordre(s) au profit d'une société mouvante mais unie peut être lue comme un écho aux théories de la nature qui se développent au cours du siècle et qui renversent les hiérarchies préétablies. La multiplication des métaphores naturelles pendant la Révolution et dans une partie de l'historiographie révolutionnaire²²⁴, la comparaison de la Révolution à une tempête, de la liberté à un météore, sont autant d'indications d'une congruence des événements révolutionnaires avec l'idée de nature. Encore faut-il trouver des traces de ces écrits dans les pratiques et les écrits du siècle, marqué par la grande rupture entre nature et culture²²⁵.

223 Avec le développement d'une nouvelle conception de la nature, les « matérialistes reconnaissent la primauté de la pluralité », et avec elle la complexité inaltérable des phénomènes qu'ils étudient. G. MENSCHING, « La nature et le premier principe de la métaphysique chez d'Holbach et Diderot », dans *Dix-huitième Siècle*, n° 24, 1992, p. 117-136, p. 121.

224 O. RITZ, *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution*, Paris, Garnier, 2016.

225 Cette analyse de la notion de nature au XVIII^e siècle est tributaire d'une série d'ouvrages qui ont marqué les théories intellectuelles de ce dernier demi-siècle. Deux en particulier sont à noter : le premier est l'ouvrage de B. LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 2013. Le second est l'ouvrage de P. DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005. Ces deux ouvrages ont pour point commun de développer une anthropologie qui rompt avec le système moderne occidental de distinction entre les faits naturels et les faits sociaux (culturels et politiques). Le premier lie explicitement révolutions scientifique et politique : « Il y a de bonnes raisons de croire que l'idée de révolution politique fut empruntée à l'idée de révolution scientifique (Cohen, 1985 [*Revolution in Science*]). Nous comprenons pourquoi. Comment la chimie de Lavoisier ne serait-elle pas une nouveauté absolue, puisque le grand savant effaça toutes les traces de sa construction et trancha tous les liens qui le faisaient dépendre de ses prédécesseurs, ainsi plongés dans l'obscurité ? Qu'on lui ait tranché la vie avec la même guillotine et au nom du même obscurantisme est une ironie sinistre de l'histoire (Bensaude-Vincent, 1989 [« Lavoisier, une Révolution scientifique », dans M. Serres, *Éléments d'histoire des sciences*]). La genèse des innovations scientifiques ou techniques n'est si mystérieuse dans la Constitution moderne que parce que la transcendance universelle des lois locales et fabriquées devient impensable et doit le rester sous peine de scandale. L'histoire des hommes, quant à elle, va rester contingente, agitée par le bruit et la fureur. Il y aura donc deux histoires différentes, l'une sans autre historicité que celle des révolutions totales ou des coupures épistémologiques et qui traitera des choses éternelles toujours déjà présentes, l'autre qui ne parlera que de l'agitation plus ou moins circonstancielle ou plus ou moins durable des pauvres humains détachés des choses. » (p.95-96)

La suppression de la barrière symbolique et intellectuelle entre nature et culture pose des questions aux études théâtrales elles-mêmes. La clôture progressive des théâtres, marquée par la construction de salles spécifiques faites de pierre et de bois mort, à partir du XVI^e tout particulièrement, fait partie du mouvement d'instauration d'une barrière entre nature et culture, et concorde avec le mouvement progressif de minéralisation et de virtualisation des villes (l'éclairage public, au gaz puis à l'électricité, parachève dans les villes et les théâtres ce mouvement, avec une virtualisation du soleil lui-même). Ainsi, étudier le rapport de la nature au XVIII^e siècle, c'est encore étudier le théâtre, et s'interroger sur son rôle dans l'économie/écologie intellectuelle des modernes. Depuis le mythe de Thespis allant de village en village avec sa charrette pour y donner ses représentations, il existe d'ailleurs une très vieille relation entre les arbres morts et le théâtre, et l'on pourrait considérer que le second n'a jamais cessé de masquer les premiers. On pourrait à la rigueur voir dans (répétition) la forêt qui s'avance, au dernier acte du *Richard III* de Shakespeare, un hommage rendu à la coupe des arbres et à la destruction de parcelles de forêts nécessaire pour construire le *wooden O* du théâtre élisabéthain. Toutefois il s'agit d'une lecture rétrospective – il est probable qu'aucun spectateur de Shakespeare n'y ait songé. Nous pouvons ajouter à cela un acte spectaculaire et symbolique supplémentaire : après la première représentation de la *Cléopâtre captive* de Jodelle, les poètes de la Pléiade seraient allés célébrer leur ami en égorgeant un bouc à l'amphithéâtre d'Arcueil. Au-delà de la référence antique de la pompe du bouc, il n'est pas anodin que la première grande soirée théâtrale de la Renaissance se soit conclue par l'égorgeant d'un non-humain : le théâtre venait de célébrer le grand partage dont parle Descola.

Où trouver cette conception de la nature au XVIII^e siècle ? Où se trouvent nos conceptions ? Non pas dans nos têtes, où le flux ininterrompu des pensées et perceptions laisse peu de place aux conceptions. C'est plutôt dans les œuvres qu'il faut chercher, à commencer par ces œuvres qui font de la nature leur objet unique et qui ne cessent de la représenter, de l'imiter. Au XVIII^e siècle, c'est dans l'histoire naturelle qu'il faut chercher la nature. Dans leur ouvrage intitulé *Objectivité*²²⁶, Lorrain Daston et Peter Galison remontent aux sources du mythe de l'objectivité présent dans les sciences de la nature (et dans les sciences humaines²²⁷, peut-on ajouter²²⁸), et en historicisent l'apparition. Or, pour Daston et Galison, les premières traces de l'objectivité, sa protohistoire si l'on veut, remontent à ce que le livre nomme une vertu épistémique, historiquement datée, appelée « la vérité d'après nature²²⁹ ». La vertu épistémique fonctionne à la fois comme modèle de pratiques et comme référence de vérité, voire de scientificité, quoique le terme soit anachronique, de la production intellectuelle de l'histoire naturelle²³⁰. Daston et Galison s'attachent à l'étude de dessins scientifiques, de la recherche goethéenne de l'*Urpflanze* (la plante originelle) à l'*Anatomie de l'utérus gravide* dessinée par William Hunter, en passant par les squelettes de l'atlas anatomique de Bernhard Siegfried Albinus. La « vérité d'après nature » se déploie conjointement dans les écrits et les dessins de l'histoire naturelle, et trouve sa vigueur au point de congruence des deux activités, qui est point de tension et de coopération. Comme le disent Daston et Galison, « l'art et la science convergent dans des jugements où vérité et beauté étaient étroitement imbriquées²³¹. » L'alliance de la beauté et de la vérité, désignée comme le « rêve naturaliste des Lumières²³² », s'incarne dans le couple artiste-naturaliste, voire dans le naturaliste dessinateur (Gesner, Swammerdam, Plumier). Le modèle du couple est cependant majoritaire – Daston et Galison prennent comme exemple le travail synergique de l'artiste Hélène Dumoustier de Marcilly et du naturaliste René Antoine de Ferchault de Réaumur. La

226 L. DASTON et P. GALISON, *Objectivité*, Digione, Les presses du réel, 2012

227 La distinction sciences de la nature / sciences humaines fait d'ailleurs, en soi, partie du grand partage entre l'humain et la nature. Il s'agit d'une distinction à revoir, lorsque des études d'histoire des sciences touchent à la politique, que des ouvrages d'études théâtrales touchent aux neuro-sciences.

228 Nous pouvons également ajouter que dans les sciences humaines, la règle de scientificité se traduit par une certaine manière d'écrire, l'évitement de la première personne du singulier, alors même que nous cherchons à produire des œuvres singulières ; elle demande également la structuration d'un objet final qui présente comme construction raisonnable et logique un amas de connaissances et pensées amassées avec un degré plus ou moins grand de hasard, de sérendipité éventuellement favorisée par l'institution, au fil des rencontres. Le langage technique des sciences humaines, parfois qualifié de jargon, est un marqueur supplémentaire de scientificité.

229 L. DASTON et P. GALISON, *Objectivité*, *op. cit.*, p. 69-136 (il s'agit de l'objet de leur deuxième chapitre).

230 Il ne faut jamais oublier que la production scientifique s'inscrit dans un réseau de publications, avec ses valeurs, modes de circulation et personnes. Pour une description détaillée on pourra se référer au numéro de la revue *Dix-huitième siècle* consacré à la République des sciences. *Dix-huitième siècle*, n° 40 « La République des sciences », Paris, La Découverte, 2008

231 *Ibidem*, p. 97.

232 *Ibid.*, p. 103.

collaboration entre les deux pôles peut être tendue, mais « le naturaliste et l'artiste étaient nécessaires l'un à l'autre²³³ ». Daston et Galison repèrent deux éléments structurants de cette relation : une répartition genrée des rôles, où l'homme est le naturaliste, et la femme l'artiste²³⁴ ; une domination économique et symbolique du scientifique sur l'artiste, qui se traduit par l'attribution systématique de la *paternité* de l'œuvre commune au premier. L'artiste devient en quelque sorte l'instrument du scientifique, celle qui représente la nature devient l'instrument de celui qui l'énonce²³⁵.

Dans cette organisation, cet agencement, la « vérité d'après nature » est une expression « moitié-prétention, moitié-garantie, [qui] revient fréquemment dans les préfaces des travaux scientifiques illustrés du XVIII^e et du début du XIX^e siècle²³⁶ ». Le sens de l'expression est lié à trois pratiques concomitantes qui coexistent dans la production du dessin naturaliste : la « pédagogie du dessin », « l'emploi ornemental et artistique de certaines images », et « les caractéristiques et conventions propres aux différentes techniques (par exemple l'aquarelle, la gouache, et les pastels) et aux moyens de reproduction (comme la gravure et la lithographie)²³⁷ ». Que pédagogie, ornementation et convention soient les outils de production de la vérité ne va pas de soi. Cependant, nous disent Daston et Galison, « les artistes comme les anatomistes ne voyaient pas de contradiction entre les exigences de vérité et celles de beauté ; au contraire, un dessin inesthétique avait toutes les chances d'être faux²³⁸ », et seul un beau dessin pouvait révéler la vérité de la nature. Voilà pourquoi nous décidons de parler de « nature choisie²³⁹ » pour désigner cette conception de la nature. S'il existe bien une exigence de transparence, de présenter la nature comme elle est, dans toute sa vérité²⁴⁰, cette exigence ne se défait pas des conventions, des artifices. Les naturalistes choisissent leur nature comme les peintres leurs sujets. L'expression « nature choisie » désignait, au XVIII^e siècle, le sujet du tableau.

Notre référence à la peinture n'est pas anodine. D'abord, parce que les artistes qui ont travaillé avec les naturalistes faisaient partie du monde de l'art du XVIII^e siècle, et ont exposé

233 *Ibid.*, p. 117.

234 Daston et Galison citent ainsi les noms de Madeleine Basseporte, Barbara Regina, Margharetha-Barbara Dietzsch, Émilie Bounieu, Marie-Thérèse Reboul.

235 On sent ici poindre une relation symbolique et économique semblable à celle qui unit une actrice et un auteur de théâtre.

236 L. DASTON et P. GALISON, *Objectivité*, *op. cit.*, p. 120.

237 *Idem.*

238 *Ibidem*, p. 125.

239 Nous empruntons le terme au marquis de Girardin. *Cf. infra.*

240 Alors que le XVII^e siècle montrait plus volontairement les monstres, c'est-à-dire les productions de la nature toutes les fois qu'elle s'écarte de son ordre harmonieux. On pourrait d'ailleurs rapprocher les monstres anatomiques des monstres immoraux de Racine, des effets d'échos, voire d'homothétie entre les dérèglements des corps et ceux des humeurs. La tragédie classique pourrait être conçue comme une forme de tératologie.

dans les salons. Ainsi, Marie-Thérèse Reboul exposa en 1763 au Salon de peinture et de sculpture de Paris, Madeleine Basseporte tenait un salon où artistes et scientifiques se côtoyaient, Émilie Boumieu, fille du peintre Michel-Honoré Boumieu, exposa ses œuvres sans discontinuer au Salon de peinture entre 1800 et 1812. L'art et la nature, au XVIII^e siècle, sont deux fils distincts qu'entremêlent les textes, les dessins, les tableaux. La construction de l'objet nature doit autant aux œuvres de Vernet qu'aux descriptions de Buffon. Les Salons ont joué le rôle de diffusion, à Paris, des œuvres devenues plus accessibles au public ; pour citer un historien de l'art spécialiste de la période, l'avènement des Salons de l'Académie royale de peinture « marque l'irruption de la peinture de qualité dans la vie des Parisiens du XVIII^e siècle²⁴¹ ». La peinture a contribué à rendre publique, ou du moins à diffuser plus largement, la conception de la nature choisie foisonnante. La chose peut sembler paradoxale. Nos villes sont bien plus minérales que le Paris du XVIII^e siècle, où béton et bitume n'avaient pas encore profité des pouvoirs publics pour se multiplier et envahir les rues. Au contraire, dans le Paris des Lumières, la frontière entre la ville, qui est verte, et la campagne, qui est proche, n'est pas aussi claire qu'elle ne l'est aujourd'hui. Si les jardins publics existaient au XVIII^e siècle, ils faisaient moins figure d'espaces verts dans la ville que d'espaces où le vert est ordonné par les allées, selon des plans hérités du XVII^e siècle. Le public parisien est donc amené à découvrir la nature choisie dans les Salons, de la même manière que les lecteurs du XX^e siècle découvrent la réminiscence avec Proust. Les représentations de la nature s'articulent autour d'un genre particulier, celui du paysage²⁴². Il ne s'agit pas d'une création des Lumières, mais ce siècle voit le genre se transformer. Ainsi, Alain Mérot rappelle que « l'harmonie préconisée par tous les peintres de l'Académie est à la fois intellectuelle et visuelle ; elle satisfait l'esprit et les sens. Autour de 1700, cet équilibre va tendre à se rompre, au profit du second terme²⁴³ ». La recherche de satisfaction des sens passe par l'usage d'un coloris intense, notamment manifeste dans le style champêtre. Ce style n'exclut pas une « part d'artifice assumée²⁴⁴ », notamment chez des peintres tels que Charles-Joseph Natoire ou François Boucher²⁴⁵. Le paysage se déploie au cours du siècle avec un foisonnement plus intense, dans la peinture française, qu'au siècle précédent. Le tableau de Poussin, *Les Bergers d'Arcadie* (1628-1630), reste certes une référence des Lumières, ce que l'on constate par exemple dans l'article

241 T. E. CROW, *La Peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, Paris, Macula, 2000, p. 9.

242 La pratique artistique du paysage est très liée au regard savant, notamment aux environs de Paris dans le second XVIII^e siècle. Voir C. PIETRABISSA, « Paysages savants : les environs de Paris dans les arts graphiques et les guides imprimés », *Dix-huitième siècle*, 2018, p. 57-70, particulièrement ses développements sur les derniers dessins de Jean-Baptiste Oudry et ceux de Nicolas Vleughels.

243 A. MÉROT, *Du Paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009, p. 336.

244 *Ibidem*, p. 347.

245 Encore que chez ce dernier, le « côté résolument théâtral » (*Ibid.*, p. 349) soit lié à son métier de décorateur d'opéra.

« Paysagiste » de l'*Encyclopédie* rédigé par Jaucourt. Cependant, les paysages ne sont plus à cette époque peints selon des normes de compositions classiques.

Cependant, le fait que les paysages n'obéissent plus à l'esthétique classique n'exclut pas un art de la composition, ni même un usage de la géométrie, y compris chez les peintres qui traversent la période révolutionnaire. Mérot prend ainsi l'exemple de Pierre Henri de Valenciennes (1750-1819) et de ses recherches sur la lumière dans les paysages²⁴⁶. À son propos, il rappelle que « la vision du XVIII^e est également scientifique [et que le] paysage requiert un savoir dans de nombreux domaines : géométrie et perspective, géologie, botanique, météorologie, etc.²⁴⁷ », et il se réfère à l'ouvrage de Valenciennes, ses *Éléments de perspective pratique*. Valenciennes lui-même se réfère à l'*Arcadie* de Poussin, mais aussi au principe énoncé par Horace, *ut pictura poesis*, qu'il lit comme une incitation à chercher dans la poésie ses sujets pour les paysages²⁴⁸. On le sait, la formule d'Horace est récurrente au XVIII^e siècle et trouve divers emplois. Elle est particulièrement importante chez Diderot, tant dans ses critiques des salons de peintures (la « promenade Vernet » du *Salon* de 1767 est un paroxysme du genre de l'*ekphrasis* diderotienne) que dans sa conception du théâtre²⁴⁹. Sciences (histoire naturelle et/ ou géométrie), arts picturaux (dessin et/ou peinture) et littérature (critique et/ou dramatique) travaillent ensemble dans le déploiement de cette conception nouvelle, la nature choisie, qui a partie liée avec le sentiment, et les théories burkiennes et kantiennes du sublime lui doivent beaucoup, autant qu'au foisonnement, qui lie les *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau à l'esthétique romantique quelques décennies plus tard.

Au-delà de celles et ceux qui étudient la nature et qui la peignent, une autre catégorie compte, celle des personnes qui façonnent la nature, qui l'arrangent. Le modèle de la nature choisie se construit en opposition avec la nature ordonnée des jardins à la française, ce que traduit l'opposition établie par Marivaux dans le *Cabinet du philosophe* entre la Beauté et le « Je ne sais quoi²⁵⁰ ». Parmi les paysagistes du XVIII^e siècle, René-Louis de Girardin se

246 « À la fin du XVIII^e siècle, Pierre Henri de Valenciennes est bien conscient que l'une des principales tâches assignées au paysagiste est la représentation des variations atmosphériques et lumineuses, comme le montrent ses nombreuses études sur le motif. » *Ibid.*, p. 19.

247 *Ibid.*, p. 357.

248 J. de CAYEUX, *Le Paysage en France, de 1750 à 1815*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Éditions Monelle Hayot, 1997, p. 152.

249 N. OLSZEVICKI, « L'*ekphrasis* dans la théorie dramatique de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 51, n° 1, 21 décembre 2016, p. 63-73

250 Jean Ehrard, dans un article consacré aux jardins, trouve dans le deuxième feuillet du *Cabinet des philosophes* de Marivaux un parfait exemple de l'opposition entre la nature maîtrisée et la nature ordonnée, qui correspond à une opposition entre la « Beauté » et le « Je ne sais quoi ». Dans ce récit, Marivaux raconte qu'il se trouve un jour face à deux jardins, celui de la Beauté et celui du Je ne sais quoi. Le premier est un jardin à la française, magnifique mais dont on se lasse vite. Le second est désordonné, mais on ne s'en lasse pas. Marivaux adhère à cette nouvelle conception de la nature, alors même que ses pièces fonctionnent selon

distingue particulièrement. Né en 1735, Girardin devient en 1766 le seigneur d'Ermenonville, et crée dans sa propriété le premier jardin à l'anglaise de France, et en lance conséquemment la mode. Girardin manifeste très tôt de la sympathie pour les philosophes des Lumières, notamment Rousseau. Girardin n'aurait pas apprécié la représentation à la cour du roi Stanislas, au service duquel il était attaché, des *Philosophes* de Palissot, qui se moque notamment de Diderot (sous la figure de Dortidius) et de Rousseau (avec le personnage de Crispin qui passe pour son disciple à l'acte III, scène 8). L'œuvre paysagère de Girardin se double d'une théorie des paysages, développée dans son ouvrage intitulé *De la composition des paysages*, édité pour la première fois en 1777, quelques mois avant la mort de Jean-Jacques Rousseau dans ses jardins d'Ermenonville. Le titre même de l'ouvrage nous indique une proximité, dans la pensée de Girardin, entre la peinture et son activité paysagère. Le nom même de « paysage » fait signe vers le genre pictural ; l'adjonction du terme « composition » achève de nous faire penser, à la seule lecture du titre, que l'ouvrage fait le lien entre la pratique de distribution des végétaux sur un terrain et la pratique de distribution des couleurs sur une surface plane. À cela, on pourrait rétorquer qu'au vu de notre remarque sur l'importance du précepte *ut pictura poesis* dans la peinture de paysage, l'interprétation picturale du titre de Girardin ne peut valoir que si elle s'accompagne, dans l'ouvrage lui-même, de références littéraires ou mythiques. La première proposition de l'ouvrage, « Un jardin fut le premier bienfait de la Divinité », renvoie explicitement au corpus biblique.

Surtout, le traité de Girardin se construit autour de la référence picturale et contre la référence architecturale, et contre Le Nôtre qui « acheva de massacrer la nature en assujettissant tout à la règle et à l'équerre du maître maçon²⁵¹ ». *A contrario*, Girardin souhaite traiter des « moyens d'embellir, ou d'enrichir, la nature, dont les combinaisons variées à l'infini, ne peuvent être classées et conviennent également à tous les temps et à toutes les nations²⁵² » et annonce la recherche d'un effet pittoresque. C'est que le paysage réel, comme le paysage pictural, doit se préparer, il faut en dessiner le plan, en réaliser l'esquisse. On peut même le comparer à un décor de théâtre, et Girardin n'hésite pas à se référer à Servandoni, le décorateur d'Opéra²⁵³. Certes, si tout cela se prépare, si l'on dessine des plans avant de

un régime de non-transparence. Cela nous rappelle que les Lumières ne sont pas un système cohérent mis en œuvre, mais un ensemble de pratiques liées entre elles par des fils plus ou moins ténus, par des logiques qui entrent parfois en concordance et parfois en dissonance.

J. EHRARD, « Nature et jardins dans la pensée française du 18^e siècle », *Dix-huitième siècle*, n° 45, 2013, p. 365-377.

251 R. L. de GIRARDIN, *De la Composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations en joignant l'agréable à l'utile.*, Genève, 1777, p. 15.

252 *Ibidem*, p. 20. On voit poindre ici une pensée universaliste, qui aurait pu être un point d'entrée dans la praxologique des Lumières.

253 En retour, le théâtre s'est inspiré de ce nouvel art de composer les paysages et les jardins. Voir M. POIRSON, « Le théâtre, côté jardin : scénographie et dramaturgie du parc paysager dans le théâtre français du second

planter, alors rien n'est très différent de ce que fait Le Nôtre. Tout l'intérêt, justement, de la nature choisie consiste en ceci que ses apparences sont différentes, alors que le processus de préparation est le même dans le modèle de la nature choisie et le contre-modèle que décrit Girardin :

Presque partout, des arbres ont été plantés où il n'en falloit pas, et ils ont été abattus où il en falloit. Dans les jardins, ils ont été taillés en raquette, en boule, en éventails, en portiques, en murailles ; jamais les buis et les ifs métamorphosés en lustres, en pyramides, en cerfs, en chevaux, en chiens, etc., n'y ont paru dans leur véritable forme. Mais il est une nature vierge et primitive dont les effets sont beaux et intacts ; c'est celle-là qu'il faut principalement vous attacher à connoître et à imiter ; ce sont les endroits épars que le peintre iroit chercher au loin pour en tirer les tableaux intéressans, en un mot, c'est la NATURE CHOISIE que vous devez tâcher d'introduire et de disposer dans toutes vos compositions.²⁵⁴

L'opposition des deux jardins ressemble à celle que l'on trouve chez Marivaux. Il présente d'un côté, le jardin policé, peut-être beau, mais trompeur car rien n'y apparaît dans sa forme véritable. Tout ce qui devrait être végétal s'y retrouve transformé en objets humains, ou alors en série d'animaux qui, pris ensemble, évoquent la chasse (cerfs, chevaux, chiens), c'est-à-dire l'incessante course mondaine au massacre de la nature libre²⁵⁵. La nature est du côté du vierge et du primitif, construction autopoïétique qu'il s'agit de « connaître », à la manière des naturalistes, et « d'imiter » à la manière des artistes – encore que la frontière entre les deux ne soit pas toujours si nettement tracée. L'insistance sur l'imitation de la nature est récurrente dans le traité et traverse les frontières disciplinaires : « Les prêtres, les peintres, les musiciens, et les acteurs, ne sont que trop sujets à s'imiter les uns les autres. Dans tous les arts d'imitation, il n'est néanmoins qu'un seul maître à imiter, c'est LA NATURE²⁵⁶. » Ainsi, la nature choisie est un modèle d'imitation jusque dans l'art de composer jardins et paysages. En proposant des liens entre son œuvre, les œuvres picturales et la nature, Girardin dessine une ligne imitative : la nature vierge et primitive doit être imitée par les peintres paysagistes que Girardin imite à son tour. La nature choisie circule entre les disciplines, se reproduit par imitation. En un mot, elle déborde le champ traditionnel de la nature pour exercer sa puissance sur tous les esprits, et elle est pour cela créatrice de beauté et de vérité, dans la pensée de Girardin.

À côté de sa passion pour la nature choisie, le XVIII^e siècle entretient une réflexion autour de la notion de droit naturel²⁵⁷. L'idée d'un droit qui n'est pas strictement positif, dont

18e siècle », *Dix-huitième siècle*, n° 45, 2013, p. 413-432.

254 *Ibid.*, p. 85-86.

255 Le biographe de Girardin note l'aversion de ce dernier pour la chasse à courre.

256 R. L. de GIRARDIN, *De la composition...*, *op. cit.*, p. 106.

257 Cette notion agit encore les pensées du droit, particulièrement chez les auteurs qui étudient les liens entre le droit et la littérature. La figure d'Antigone y est prépondérante – par exemple dans F. Ost, *Raconter la loi* :

l'origine n'est pas organiquement humaine, dont l'acte de naissance n'est pas irrémédiablement matériel (oral ou écrit), d'un droit qui précède dans le temps et dépasse ontologiquement l'être humain, cette idée n'est pas neuve. On pourrait dire que le droit naturel, sous la forme religieuse de la loi naturelle²⁵⁸, préexiste au droit positif. Cependant, les théories juridiques des XVII^e et XVIII^e siècles ont ceci de particulier qu'elles recentrent le droit naturel sur lui-même. On peut dresser un parallèle entre cette nouvelle forme de droit naturel et le panthéisme spinoziste ; de même que chez Spinoza, Dieu cesse de se situer hors et au-delà du monde qu'il a créé pour devenir le monde lui-même sous la forme de la Nature, de même le droit naturel moderne ne provient plus d'une source extrinsèque au monde mais est contenu tout entier dans la nature des choses, et plus spécifiquement dans celle de l'humanité. Le droit naturel moderne procède à première vue par une laïcisation de la loi naturelle et par un recentrement de la légitimité qui apparaît par une forme de génération spontanée. Si l'on s'accorde avec Nietzsche-Zarathoustra pour dire « Dieu est mort, nous l'avons tué ! », il faut bien admettre que le droit naturel fut une arme du crime²⁵⁹. Or ce nouveau droit, ou plutôt cette nouvelle conception du droit, a une importance capitale dans la dramaturgie révolutionnaire (au sens propre de la composition des pièces de théâtre comme au sens figuré du déroulement de la Révolution elle-même). Ce droit naturel, parce qu'il recentre la légitimité, est intrinsèquement lié à la Révolution :

Le « droit naturel » est l'ensemble des normes indépendantes de tout droit positif et supérieures à ce dernier, elles ne tirent pas leur dignité de dispositions discrétionnaires, mais à l'inverse ce sont elles qui en légitiment la force obligatoire. Le droit naturel est donc l'ensemble des normes qui sont légitimes non pas en vertu de leur édicition par un législateur légitime mais en vertu de leurs qualités immanentes. C'est la seule forme spécifique et conséquente de légitimité qui puisse subsister quand les révélations religieuses et la sainteté autoritaire de la tradition et leurs servants ont disparu. Le droit naturel est de ce fait le seul droit créé révolutionnairement.²⁶⁰

Cette dernière formule, dans la perspective wébérienne de la sociologie du droit, fait tendre tout droit naturel vers la Révolution, non en termes de causalité, mais de logique interne : parce qu'il est légitimé par ses qualités immanentes, le droit naturel remet potentiellement en cause les détenteurs du pouvoir, dans un conflit des légitimités. Précisément, la Révolution française a reposé pour une large part sur ce conflit des légitimités, ou plutôt ces conflits : toi contre notables, États généraux contre Assemblée nationale, Constituante contre roi,

aux sources de l'imaginaire juridique, Paris, Odile Jacob, 2006.

258 Qu'il s'agisse de sociétés polythéistes comme le monde greco-romain, hénouthéistes comme le monde juif ou monothéistes comme le monde christiano-musulman.

259 Ce qui est paradoxal au regard de l'opposition qu'élabore Leo Strauss entre nihilisme et droit naturel.

260 M. WEBER, *Sociologie du droit*, Paris, Puf, 2013, p. 209.

Convention contre sans-culottes, à quoi on peut ajouter l'opposition maîtresse de la période, Ancien Régime contre Nouveau Régime, qui se réactualise à chaque moment du devenir révolutionnaire.

La question est donc de savoir comment l'idée de droit naturel se développe en France. Traditionnellement, les historiens du droit et de la pensée juridique aiment emprunter un chemin balisé qui passe par les Pays-Bas, l'Angleterre, l'Allemagne, la France, parfois les États-Unis. Ce chemin est borné par un certain nombre de textes de la théorie politique et juridique moderne, et ces textes semblent se répondre, se distribuer des théories suffisamment proches pour être réunies dans un même champ, celui des théoriciens du droit naturel, et suffisamment différenciées pour occuper des parcelles propres à chacune : théories contractualistes, théorie des climats, etc. Parmi les ouvrages de référence qui forment cette lignée de réflexion sur le rôle du droit et la conception de l'État, on trouve : *De Jure Belli ac Pacis* (Hugo Grotius, 1625), *De Cive* (Thomas Hobbes, 1642), *Leviathan* (Thomas Hobbes, 1651), *Elementaria jurisprudentiae universalis* (Samuel von Pufendorf, 1660), *Tractatus théologico-politicus* (Baruch Spinoza, 1670), *De jure naturae et gentium* (Samuel von Pufendorf, 1672), *Two Treatises of Government* (John Locke, 1690), *Du Contrat social* (Jean-Jacques Rousseau, 1762)²⁶¹. Ces traités ne représentent pas la totalité des bornes, mais tout du moins les plus importantes, celles sur lesquelles s'arrêtent le plus souvent les commentateurs. On pourrait y ajouter d'autres noms, ceux de Diderot ou de Mably, par exemple. Cependant, il ne s'agit pas ici de parcourir à nouveau un chemin déjà tracé. Ce qui importe, pour comprendre les dramaturgies révolutionnaires, est de savoir ce qui, au XVIII^e siècle, a fait résonner le droit naturel, ce qui a transformé le souci théorique de dégager des fondements légitimes aux différentes lois en une pratique nouvelle de la juridiction (au sens étymologique de *dire le droit*) et un rapport nouveau à elle. Savoir ce qui réagit au droit naturel, ce qui se construit par lui ou contre lui, au sens d'accolé à lui, permet de déterminer comment la praxologique des Lumières joue avec ses résonances.

Une autre façon d'interroger le droit naturel serait de se demander à quoi joue le droit naturel, de comprendre ce que sont les règles qui permettent de parler de droit naturel. Nous avons vu la définition wébérienne du droit naturel comme droit d'une légitimité autogénique. Ce droit n'est pas dissociable d'une certaine conception de la nature humaine, qui est productrice de règles que la raison est chargée de retrouver. Selon Weber toujours, « Nature et Raison sont les critères matériels indiquant ce qui est légitime de droit naturel²⁶² ». On

261 On pourra s'étonner de la présence de Hobbes et surtout de Rousseau dans cette liste, puisqu'ils appartiennent au champ contractualiste. Cependant, bien malgré eux (surtout pour Rousseau qui récuse le *droit naturel*), ces théories se pensent à partir de l'état de nature qu'ils inventent.

262 M. WEBER, *Sociologie du droit*, op. cit., p. 260.

pourrait rétorquer que toute théorie du droit a toujours, *a minima*, les apparences de la raison, sans quoi elle ne pourrait convaincre²⁶³, ou que toute théorie du droit s'appuie sur une forme ou l'autre de conception de l'être humain (*zoon politikon*, être de langage, etc.). La particularité du droit naturel, cependant, est de fonder son hypothèse de pensée sur cette nature humaine, en tant que situation originelle de l'humanité, qui seule justifie l'existence des règles, par-delà ce que peut en dire l'instance dirigeante effective. Autrement dit, le droit naturel déplace le conflit de légitimité, qui ne se pose plus comme une légitimité de la personne, que l'on pense au roi franc devant ses soldats, à la place de Louis VII dans la théorie de la mouvance, ou à l'image du Roi face au Parlement, mais une légitimité des règles. Cette légitimité ne se définit pas par rapport à la tradition, comme le font, dans les discours juridiques, les lois fondamentales du royaume, mais à un *avant* la tradition, à un avant toute tradition. En d'autres termes, le droit naturel joue à l'excavation archéologique et ontologique totale, où la nature et l'origine se confondent, et pour laquelle le cours de l'histoire n'est qu'une aventure malencontreuse, le dévoiement par des systèmes politiques de la nature *via* des règles injustes, donc illégitimes, qui privent de liberté, de propriété, d'égalité.

On le voit d'ores et déjà, la répartition des époques mythiques et des illégitimités, l'association de ces deux régimes de pensée, dessinent un tableau familier : à l'origine, qui n'a peut-être jamais existé, rappelle Rousseau dans son *Discours sur les sciences et les arts* (1750), il y a une humanité dans son droit, jusqu'à ce que les choses changent. Les mythes édéniques ou grecs de l'âge d'or traversent les pensées du droit naturel, majeures comme mineures. Même dans les visions les plus pessimistes de la nature humaine, particulièrement celle de Thomas Hobbes, la violence fondamentale provient d'une réalité ontologique positive, à savoir la liberté et l'égalité absolue qui règne entre les humains à l'état de nature. En France, l'attrait pour ces théories de l'état de nature sont alimentées par toute une littérature de l'âge d'or, qui est abondante, nous rappelle Delaporte : « Au cours du XVIII^e siècle, l'évocation de l'Âge d'Or est tellement courante que ce thème est presque devenu commun. Lié aux idées de liberté, d'égalité, de fraternité, de communauté, de famille patriarcale, de frugalité individuelle et de nature opulente, d'innocence, de bonheur, de révolution cyclique, il est le lieu géométrique de toutes les espérances du siècle.²⁶⁴ » Les théories de la légitimité et l'âge d'or viennent se brouiller mutuellement, l'origine idyllique et la légalité souhaitable se fondent ensemble, ou *a minima* se troublent. Le Rousseau du

263 En admettant l'hypothèse de Hume selon qui la raison est l'esclave des passions, on peut inverser le processus ; parce qu'on est persuadé, la proposition prend l'apparence de la raison ; dans tous les cas, il existe un consensus des apparences.

264 A. DELAPORTE, *L'Idée d'égalité en France au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 55.

Contrat social (1762) et celui du *Discours sur les sciences et les arts*, par exemple, interfèrent l'un avec l'autre. Lorsque Voltaire annote le *Contrat social*, il souligne bien l'ambivalence de Rousseau vis-à-vis du droit naturel²⁶⁵. On peut émettre l'hypothèse que cette ambivalence tient au fait que Rousseau semble tout entier traversé par ces réminiscences d'âge d'or. Celles-ci proviennent d'un vaste corpus, au sein duquel figurent l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, qui est encore très lu au XVIII^e siècle²⁶⁶, mais aussi le théâtre pastoral, et la poésie pastorale. Avec l'imaginaire pastoral, l'âge d'or se déploie selon deux modalités affectives conjointes : d'une part la compassion pour les êtres aux sentiments purs, d'autre part la nostalgie d'une époque, même irréelle, d'une humanité plus transparente, donc le désir de retrouver cette fraîcheur et cette vigueur de jadis.

L'imaginaire de l'âge d'or s'incarne tout particulièrement dans une figure et un lieu. La figure est celle du bon sauvage, le lieu est l'île. Cependant, cette distinction du lieu et de la figure, dans le champ de l'imaginaire, n'est pas si simple. Dans un article consacré à l'île, Gilles Deleuze écrit :

Les hommes qui viennent sur l'île occupent réellement l'île et la peuplent ; mais en vérité, s'ils étaient suffisamment séparés, suffisamment créateurs, ils donneraient seulement à l'île une image dynamique d'elle-même, une conscience du mouvement qui l'a produite, au point qu'à travers l'homme l'île prendrait enfin conscience de soi comme déserte et sans hommes. L'île serait seulement le rêve de l'homme, et l'homme la pure conscience de l'île.²⁶⁷

On s'étonne de ne pas trouver sous la plume de Deleuze de concept du « devenir-île » de l'homme, car c'est bien de cela qu'il s'agit pour le bon sauvage. De même qu'Hamlet fait Elsenour et qu'Elsenour fait Hamlet, la figure du sauvage n'est pas dissociable de la topographie insulaire, quand bien même il n'est pas *stricto sensu* dans une île. C'est que le bon sauvage et l'île ont en commun une situation qui les définit : l'isolement. La fin du XVIII^e siècle donne un exemple important de situation d'isolement : *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, publié en 1788. Le roman raconte l'histoire de deux personnages Paul et Virginie, élevés ensemble par leurs mères car les pères ont disparu, et qui s'aiment tendrement jusqu'à ce que la vie les sépare. Le roman de Bernardin de Saint-Pierre est en quelque sorte une pastorale reterritorisée dans un contexte réel, sur l'île de France, actuelle

265 C'est ainsi que Rousseau considère au premier chapitre du *Contrat social* que l'ordre social est un droit sacré qui ne dérive pas de la nature. Puis au second chapitre, il indique que la famille est la seule société naturelle. Voltaire remarque, en marge, que « Donc ce droit vient de la nature. »

J.-J. ROUSSEAU, *Du Contrat social : édition originale commentée par Voltaire*, Paris, Serpent à plumes, 1998, p. 5 du fac-similé.

266 *Ibidem*, p. 29.

267 G. DELEUZE, « Causes et raisons des îles désertes », dans *L'île déserte et autres textes*, Paris, Editions de Minuit, 2009, p. 13.

île Maurice. Tout au long de ce roman, Paul et Virgine fonctionnent comme des sauvages français, êtres dénués des attributs habituels des bons sauvages (peau sombre, langage étrange, manque de manières qui les met dans une situation saugrenue), de véritables enfants (le bon sauvage est souvent enfant, même lorsqu'il est adulte) qui vivent au rythme de la nature environnante, dans une paix que ne viennent troubler que les exigences d'une civilisation lointaine et aveugle. Avec *Paul et Virginie*, Bernardin de Saint-Pierre dit la vérité de l'état de nature, qui est, dans la conception que lui donne le droit naturel moderne, un état insulaire. Dans une conférence sur le droit naturel²⁶⁸, Leo Strauss définit l'état de nature comme « une vie humaine préalable à l'établissement de la société civile²⁶⁹ », une situation qui, dans l'imaginaire collectif du XVIII^e correspond à celle des insulaires de tous les océans jusqu'à l'arrivée d'explorateurs européens, quand bien même l'île serait en réalité plus civilisée que le navire explorateur²⁷⁰.

Le théâtre du XVIII^e siècle s'est beaucoup inspiré de l'imaginaire insulaire. Il n'est certes pas le seul. Shakespeare déjà faisait d'une île le lieu de la *Tempête* et de la situation insulaire le moteur de son intrigue dramatique. Toutefois, l'île adossée aux théories du droit naturel prend une importance particulière pendant le siècle des Lumières. Dans une thèse consacrée à *l'Insularité théâtrale au XVIII^e siècle*²⁷¹, Myung-Eun Lee montre que les représentations de l'île dans le théâtre de cette époque doivent beaucoup à un attrait pour l'exotique, particulièrement pour le Nouveau Monde, qui alimente plus l'imaginaire que l'Orient²⁷². La figure de l'Indien d'Amérique se déplace pour s'incarner dans celle, encore plus mythique et abstraite, du sauvage. L'Indien sert de référentiel fantasmé : « Chacun projette sur l'Indien [en tant que sauvage] l'archétype de l'autre : ses rêves, ses haines, ses espérances et ses illusions, en un mot ses sentiments²⁷³. » Territoire métaphorique, l'île prend au théâtre plusieurs formes. Elle peut agir comme lieu du renversement du monde et de ses valeurs habituelles comme dans *L'Île des esclaves* de Marivaux, où les habitants de l'île renversent les rôles entre le maître Iphicrate et l'esclave Arlequin pour apprendre au premier à mieux se comporter. Elle peut également faire figure d'île déserte ou sauvage, comme celle du *Jugement dernier des rois* (1793) de Sylvain Maréchal. La situation de l'île théâtrale est toujours singulière, notamment parce qu'elle ne saurait être complètement vide : « L'île,

268 L. STRAUSS, « Le droit naturel », E. Patard (trad.), dans *Archives de Philosophie*, Tome 79, n° 3, 2016, p. 453-484.

269 L. STRAUSS, « Le droit naturel », *op. cit.*, p. 465.

270 Un exemple en est donné par Romain Bertrand dans l'histoire de la rencontre entre des marins hollandais et la haute société javanaise, au premier chapitre de son ouvrage *L'histoire à parts égales récits d'une rencontre Orient-Occident, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Points, 2014.

271 M.-E. LEE, *L'Insularité théâtrale au XVIII^e siècle*, Paris, thèse disponible à l'Université Paris 3, 2004.

272 *Ibidem*, p. 21.

273 *Ibid.*, p. 54.

supposée déserte, ne l'est plus aux yeux du spectateur, dès le lever du rideau, puisqu'au moins un personnage s'y trouve déjà à ce moment-l.²⁷⁴. » Ce phénomène de la nécessaire non-désertion de l'île théâtrale nous renseigne sur les raisons pour lesquelles le théâtre a été un lieu privilégié de la pensée insulaire. La scène, comme l'île imaginaire, ou comme le droit naturel, est un lieu rendu inaccessible au public (d'abord à sa majorité, puis à sa totalité avec la suppression des banquettes de scène), mais qui ne peut être entièrement dépourvu d'humain. On peut dire que « l'île est un tube à essai placé sous un objectif grossissant », qui « présuppose un protocole expérimental²⁷⁵ », un lieu clos sur lui-même, éventuellement de manière partielle. On peut également le dire du théâtre, on peut aussi le dire de l'état de nature dans la pensée des philosophes du droit moderne. Le modèle de l'état de nature serait alors moins le bon sauvage de Montaigne, pourtant initiateur partiel du mythe que la *Dispute* de Marivaux, dans laquelle des personnages ont été tenus à l'écart de la civilisation afin de mener une expérience pour savoir si, naturellement, l'homme est plus enclin à tromper la femme que l'inverse. La situation d'isolement produit le même effet que celle de l'insularité, et le théâtre s'y décrit explicitement comme une situation expérimentale, avec des observateurs qui constatent le déroulé d'événements dans lesquels les personnages sont parfaitement transparents, et découvrent petit à petit le processus de sociation, et par là même la sexualité, ce qui bouleverse leur candeur naturelle. Les enjeux juridiques sont en apparence absents de la pièce, tandis que la question de l'état de nature comme état d'isolement y est parfaitement centrale. Cependant, c'est par cette centralité de l'isolement qu'est pensée le rapport au droit, en tant que fonctionnement normatif, et à l'État, en tant que représentation, via la figure du Prince. La question est ainsi rhétoriquement posée par Patrice Pavis : « n'est-ce pas le fait du Prince de cette *Dispute* que de vouloir savoir pour enfermer, après avoir enfermé pour savoir²⁷⁶ ? »

L'insularité primordiale de l'état de nature, portée dans l'imaginaire notamment par le théâtre, explique une différence fondamentale entre le mythe adamique de la chute, ainsi que le mythe christique qui lui est corollaire, et la conception moderne du droit naturel. En effet, comme le rappelle Leo Strauss, « la transformation du droit naturel au XVII^e siècle [et jusqu'au XVIII^e] ne peut pas être décrite comme une sécularisation du droit naturel [conçu comme droit divin]²⁷⁷ ». Ce nouvel état de nature a pour but de « nier l'importance de la

274 *Ibid.*, p. 109.

275 J.-M. RACAULT, *Robinson et compagnie: aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Paris, Petra, 2010, p. 13.

276 P. PAVIS, *Marivaux...*, *op. cit.*, p. 382. Pavis s'intéresse plus particulièrement à la mise en scène de Chéreau, dont il a une lecture foucauldienne. Cependant, c'est le propre du théâtre que de relire à l'aune de la scène : Chéreau offre une mise en scène qui fait se rejoindre l'isolement, la science et le pouvoir.

277 L. STRAUSS, « Le droit naturel », *op. cit.*, p. 462.

distinction entre l'état de nature pure et l'état de nature corrompue ». Certes, il existe un état de nature antérieur, ontologiquement, à toute société, mais il ne s'annihile pas lors de l'établissement de la civilisation comme l'innocence à jamais perdue une fois le fruit croqué. Même troublé, l'état de nature demeure puisque les situations (l'égalité) et les droits (liberté, propriété), qu'ils confèrent dépendent de lui. Admettre la chute de l'homme, ce serait nier la légitimité attachée aux droits défendus par les théoriciens de l'état de nature. Cependant la situation n'en demeure pas moins quasi adamique, puisqu'un état s'est en partie perdu, qu'il faut retrouver.

Afin de trouver l'équivalent non adamique de la rédemption, les auteurs du XVIII^e siècle s'emparent de l'idée de régénération, qui fera florès pendant la Révolution française. Cette idée est, pour l'extérieur, pour les véritables îles, une idée colonisatrice qui germe dans les récits d'explorateurs :

Grâce aux récits enthousiastes des missionnaires et des explorateurs, le XVIII^e siècle apprenait que les Îles Fortunées n'étaient pas englouties sous la mer comme l'Atlantide ou Thulé, comme Ys ou Vineta ; elles existaient bien réellement, en Amérique et en Océanie, prêtes à offrir les fruits de leur opulence à quiconque voudrait, nouvel Adam à la façon d'un Robinson ayant trouvé son île, fonder une humanité régénérée.²⁷⁸

Cette régénération-là est facile puisqu'il suffit de se déplacer pour atteindre un endroit réputé épargné par la civilisation, voire pour entrer en contact avec une humanité qui n'a pas besoin, elle, de régénération, vivant encore dans l'état de nature. La régénération la plus compliquée n'est pas celle que crée le déplacement géographique, mais celle que suscite le processus historique de la politique. Il s'agit de retrouver les droits naturels tout en régénérant l'humanité au cœur même de la civilisation, c'est-à-dire de faire coïncider la production juridique avec la nature. Fait étonnant : le terme de régénération ne se trouve pas chez Rousseau, se trouve peu parmi les auteurs des Lumières en général. D'où vient la fortune du terme pendant la Révolution ? Lucien Jaume a consacré un ouvrage à cette question. Il constate que le terme est attribué par les révolutionnaires à Rousseau et ajoute que « la filiation alléguée n'est pas sans fondement, mais l'expression n'est pas de Rousseau.²⁷⁹ ». Par une étude généalogique, il montre les origines religieuses du terme : la régénération est associée, même dans l'*Encyclopédie*, au christianisme. Le terme renvoie à la théologie et se définit comme « l'acte par lequel on renaît pour une nouvelle vie²⁸⁰ », ce qui est lié tant au baptême qu'à la résurrection qui doit advenir après la fin des temps. Il faut cependant noter, et

278 A. DELAPORTE, *L'Idée...*, op. cit., p. 57-58.

279 L. JAUME, *Le Religieux et le politique dans la Révolution française : l'idée de régénération*, Paris, PUF, 2015, p. 14.

280 *Encyclopédie*, article « Régénération », T.27, 1780, p. 81.

Jaume le fait, qu'un second sens est donné au terme ; l'usage scientifique de « réparation de la substance perdue », au sens où l'on parle aujourd'hui de régénération des tissus. Ainsi, en parlant de la régénération des tibias d'un enfant de dix ans, l'encyclopédiste note : « Ces cures, dont on est plus redevable à la nature qu'à l'art, ne se sont faites que sur de jeunes personnes, en qui la vertu végétative étoit dans toute sa force. » L'idée de régénération n'est pas que théologique : elle a aussi à voir avec la vertu végétative de l'homme, avec son devenir-végétation²⁸¹.

Avec ses origines religieuses et médicales, l'idée de régénération est-elle véritablement liée au droit naturel ? D'abord, il faut rappeler avec Jaume²⁸² qu'il n'existe pas sous la Révolution un unique camp régénératif, mais au moins deux. Il y a d'un côté les partisans d'une régénération de l'individu, de l'autre ceux d'une régénération collective. Parmi les premiers, on trouve Le Chapelier, avec la loi de suppression des associations, qu'il s'agisse des corporations ou des clubs. Le Chapelier est également à l'origine de la loi du 13 janvier 1791 qui brise le monopole des théâtres à Paris et ouvre à tout citoyen le droit de construire un théâtre et d'y faire jouer des pièces. Parmi les seconds, selon Jaume, on trouve Robespierre pour qui la régénération de la France passe avant celle de l'individu, celle-ci ne pouvant se faire sans celle-là.

Mona Ozouf, dans son ouvrage intitulé *De République en Révolution*²⁸³ trouve, elle aussi, une double régénération, mais selon une répartition différente. La première régénération est peu ou prou la Révolution elle-même, ou du moins le signifié dont la Révolution serait le signifiant. Cette régénération est spontanée, naturelle, elle correspond, au fond, à la pente naturelle que suit le processus historique que connaît la France :

Elle est spontanée, n'est le fruit ni d'un calcul, ni d'un labeur, à peine d'un vœu ; elle a la force irrésistible de la nature. [...] Se régénérer, c'est revenir à la source (on comprend mieux ainsi la manière dont ces hommes traitent l'Antiquité, moins comme une tradition que comme une inspiration), se remettre en mouvement, trouver l'élan inaugural. Dans cette première conception enfin, les mœurs une fois régénérées dans et par la Révolution, de bonnes lois suivront : des mœurs aux lois, la conséquence est bonne.²⁸⁴

Le mouvement va des mœurs aux lois. En effet, l'homme régénéré produit des lois bonnes, il apporte la réponse au paradoxe posé par Rousseau dans *Du Contrat social*. La deuxième

281 On constate dans l'*Encyclopédie* que « végétatif » fait un renvoi à « végétation », un article de renvoi particulièrement long qui se trouve à la fin du volume XVI, et qui concerne uniquement les plantes, et non plus l'anatomie, la chirurgie et la chirurgie, comme si la « vertu végétative » constituait une sorte de lapsus au sein du système encyclopédique.

282 *Ibidem*, p. 24-26.

283 M. OZOUF, *De Révolution en République: les chemins de la France*, Paris, Gallimard, 2015, particulièrement le chapitre intitulé « La Révolution française et la formation de l'Homme nouveau », p. 204-226.

284 *Ibidem*, p. 215.

conception de la régénération tient compte du ver d'Ancien Régime dans le fruit révolutionnaire, du fait que la Révolution n'est pas inexorable ni ses discours comminatoires. Parce qu'il existe une résistance à la Révolution, il faut la régénérer. « On viendrait plus aisément à bout de démailloter l'homme fait s'il n'y avait des partisans de l'homme ancien²⁸⁵ », nous dit Mona Ozouf. À cette situation de fait correspond une inversion du rapport entre le droit et les mœurs : « Au bout de tout cela, une régénération bien différente de celle dont nous avons d'abord entrevu le visage. Celle-là était désinvolte, spontanée, celle-ci est méticuleuse et dirigiste, partout attachée à la figure d'un législateur invisible, ou à la main cachée d'un pédagogue, puisque ici la séquence dirigiste qui va des lois aux mœurs est la seule imaginable²⁸⁶. » Mais, remarque Ozouf, ces deux discours ne sont pas distribués selon des lignes partisans ou temporelles, ils ne sont même pas nécessairement construits : « Entre les deux régénérations, rares sont ceux qui ont délibérément et définitivement choisi. Il ne serait donc pas pertinent de renvoyer les deux conceptions de l'Homme nouveau à deux lignes politiques constantes²⁸⁷. » Ils correspondent bien plutôt à une « caractérologie²⁸⁸ », une répartition entre tempéraments, voire entre moments, pessimiste ou optimiste. Dans les quatre cas²⁸⁹, la régénération est essentielle, liée au droit naturel et à une égalité qui se veut universelle : « visée universelle, puisque fondée sur le droit naturel ? Il faut alors dire que cet universel est pauvre, sans diversité reconnaissable, un aspect qui va peser sur toutes les thématiques du droit, de la Nature et de la régénération²⁹⁰ ». Cette alliance entre le droit naturel et l'idéologie de la régénération perdure jusque dans la Révolution française : « Mais en fin de compte, au cœur de l'impulsion, des obscurités et des contradictions de cette idéologie de la régénération, n'y a-t-il pas le droit naturel ? L'art lui-même semble le confirmer : on se souvient que la fête du 10 août 1793 représentait la Nature (Isis ?) comme source de nouvelle naissance, métamorphosant jusqu'aux vieillards envoyés par les départements²⁹¹. » On comprend dès lors la logique révolutionnaire : la société a masqué l'état de nature, d'insularité, sous le voile de l'Ancien Régime ; l'homme nouveau, régénéré, trouve dans la dialectique des mœurs et des lois, et dans leur correspondance, une forme de substitut à l'insularité, des droits universels enfin défendus par le régime politique nouveau : la nature est restaurée en même temps que l'ordre est régénéré.

285 *Ibid.*, p. 218.

286 *Ibid.*, p. 220.

287 *Idem.*

288 *Ibid.*, p. 221. La définition est tautologique, puisque la régénération du premier type est discours optimiste.

De fait, Ozouf constate que le discours du premier type se correspond à lui-même, ce en quoi elle a indéniablement raison et produit certainement le seul discours absolument valable à son sujet.

289 En considérant les deux bipartitions, régénération collective/individuelle et optimiste/pessimiste.

290 L. JAUME, *Le religieux...*, *op. cit.*, p. 32.

291 *Ibidem.*, p. 136.

Par ses conceptions et ses interprétations, la praxologique des Lumières qui se rapporte à l'égalité, à la transparence et à la nature, forme entre ces trois notions des relations permanentes, des effets d'échos, d'entrecroisement. À ces trois valorisations s'attachent des univers mentaux, dans lesquels la lumière, la masculinité, la régénération participent d'un même mouvement. Or cette praxologique intervient dans un siècle marqué par le théâtre, auquel elle s'oppose *a priori*.

II. Le théâtre, à l'ombre des Lumières

La praxologique des Lumières se déploie dans la deuxième moitié du siècle, dans les domaines évoqués plus haut. Elle se développe aussi dans le champ du théâtre à cette période, et semble parfois se trouver en confrontation avec les principes qui fondent l'art dramatique. Cette confrontation trouve son paroxysme au cours d'une période bien précise, et au sein d'un genre qui lui est associé : les années 1757-1758, et la théorie et la pratique du drame, ou genre dramatique sérieux. L'année 1757 est marquée par deux événements dans le domaine du théâtre : la parution du *Fils naturel*, drame de Denis Diderot, accompagné de son analyse théorique sous la forme des *Entretiens sur le Fils naturel*, et celle du septième tome de l'*Encyclopédie*, qui s'étend des lettres FO à GY, et qui contient l'article « Genève » rédigé par d'Alembert. Au cours de l'année 1758, Diderot développe sa poétique du drame dans un essai intitulé *De la poésie dramatique*²⁹², tandis que Rousseau publie une lettre ouverte à d'Alembert au sujet de son article, un ouvrage connu sous le nom de *Lettre à d'Alembert* ou parfois *Lettre sur les spectacles*.

A) Rousseau contre la caverne théâtrale

La *Lettre* de Rousseau, qui est conçue comme une réponse à d'Alembert, dépasse largement le but que lui assigne *a priori* son titre. Elle répond à l'article de d'Alembert et étend la réflexion au-delà du seul article. Car si l'article de d'Alembert s'intéresse à la situation politique des théâtres, et à leur potentiel pédagogique, Rousseau part bien d'une réflexion à partir de la praxologique des Lumières pour montrer que le théâtre est

292 « *Dramatique* », en l'occurrence, ne doit pas être compris comme pur synonyme de « théâtral », en tant qu'adjectif englobant l'ensemble des genres théâtraux. Il s'agit bien pour Diderot de produire une poétique du drame, et non une poétique qui engloberait la tragédie et la comédie.

opaque et artificiel. À partir de ce constat, il relie le théâtre à la féminité, qui incarne selon lui ces défauts, et lui oppose une fête masculine et protectrice de l'ordre familial.

L'article « Genève » de l'*Encyclopédie* défend la construction d'un théâtre à Genève au motif que le théâtre n'est pas intrinsèquement mauvais, mais que sa situation est un résultat politique et social. Il part du constat que la ville helvétique ne possède pas de théâtre²⁹³, moins par refus des spectacles que par crainte que les comédiens n'y introduisent un « goût de parure, de dissipation et de libertinage » au sein de la jeunesse genevoise. D'Alembert va plus loin : si les comédiens souffrent d'un « dérèglement » – à la lettre, une perte des règles sociales –, ce n'est pas par essence mais pour des raisons sociales, par le « préjugé barbare contre la profession de comédien, l'espèce d'avilissement où nous avons unis ces hommes ». Nous dirions aujourd'hui que leur situation est le résultat d'un choix collectif, politique. Ainsi, la solution ne peut provenir que de « réglemens sages » qui feraient des comédiens des citoyens comme les autres, « des lois sévères et bien exécutées sur la conduite des comédiens », grâce auxquelles Genève posséderait une chose rare, « une troupe de comédiens estimables ». D'Alembert ajoute que « cette troupe deviendrait bientôt la meilleure de l'Europe », sans que le lien entre le caractère plus vertueux des comédiens et la meilleure qualité des spectacles soit expliqué. Dans cette faille logique du texte se cache une conception de la vertu qui déborde le champ de l'action morale : la vertu est vertu de toute chose, bien que son origine se trouve dans la morale. D'Alembert prévoit que parce que les comédiens seront plus réglés, ils seront meilleurs. Il indique par là que le dérèglement moral, lié à la parure, à la dissipation et au libertinage, en cause un autre, celui de l'art même du comédien. Ce nouveau comédien, régénéré par la règle, ne donnerait que des spectacles « décens et réguliers » et non des « farces grossières & sans esprit » ; le modèle politique et moral rejoint le modèle esthétique dans la production générique, la farce étant exclue de la République de la vertu. Or, cette législation permettrait également au théâtre genevois d'être un modèle à vocation pédagogique.

En effet, les comédiens genevois « serviroient de modèle aux autres comédiens », qui deviendraient vertueux par un phénomène d'imitation qui finirait par remplacer la règle. Et d'Alembert de conclure : « On ne les verroit [les comédiens] pas d'un côté pensionnés par le gouvernement, & de l'autre un objet d'anathème ; nos prêtres perdroient l'habitude de les excommunier, & nos bourgeois de les regarder avec mépris ; & une petite république auroit la gloire d'avoir réformé l'Europe sur ce point, plus important peut-être qu'on ne pense. » Si

293 D'ALEMBERT et D. DIDEROT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers: nouvelle impression en fac-similé de la première édition de 1751-1780*, Stuttgart, Friedrich Frommann, 1966, T.7, 1757, p. 575-578. Toutes les citations ci-après proviennent de l'article de d'Alembert.

l'on reprend le cheminement pensé par d'Alembert, on ne peut être que frappé par les effets de renversement : si Genève cesse d'avilir les comédiens, et leur impose des règles, les comédiens genevois seront vertueux ; si les comédiens genevois sont vertueux, les comédiens européens le seront par imitation, et les autres pays cesseront de les avilir. La règle engendre l'imitation, la vertu engendre la vertu, et une ville peut rayonner sur l'Europe²⁹⁴. Ce n'est pas un hasard si le passage de l'article « Genève » sur les théâtres est précédé par un paragraphe sur les « mariages heureux » genevois qui sont le signe de bonnes mœurs. En outre, il est suivi d'un passage sur l'université de Genève appelée « académie » dont les « professeurs peuvent devenir magistrats ». Le modèle pédagogique de d'Alembert est épiphénoménal : il reflète une tendance générale de la pensée théâtrale des cercles intellectuels de son temps pour qui la question de la vertu est fondamentale.

La question que pose d'Alembert, et à laquelle il répond implicitement par l'affirmative, est de savoir si les spectacles peuvent être vertueux, décents en eux-mêmes. Autrement dit, d'Alembert cherche à savoir si l'indécence des comédiens et des spectacles est un fait systémique ou conjoncturel. Il est conjoncturel pour d'Alembert. La réponse de Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* est sans appel : les spectacles ne peuvent être vertueux. Rousseau reprend cette idée dans la *Nouvelle Héloïse* (1761)²⁹⁵. Son premier argument est celui de l'inadéquation entre le but proposé, rendre vertueux, et le moyen employé :

Je ne sache que trois sortes d'instrumens à l'aide desquels on puisse agir sur les mœurs d'un peuple ; savoir, la force des loix, l'empire de l'opinion, et l'attrait du plaisir. Or les loix n'ont nul accès au theatre, dont la moindre contrainte feroit une peine et non pas un amusement. L'opinion n'en dépend point, puisqu'au lieu de faire la loi au public, le theatre la reçoit de lui ; et quant au plaisir qu'on y peut prendre, tout son effet est de nous y ramener plus souvent²⁹⁶.

Inefficacité réglementaire du théâtre, soumission de la scène à l'opinion, autarcie du plaisir théâtral : ces trois arguments devraient suffire à convaincre le lecteur de l'inefficacité du théâtre. Cependant, l'argumentaire de Rousseau se déploie au-delà de ces trois idées pour montrer que le théâtre est le lieu de l'opacité et de l'artifice.

Parce qu'il est opaque, le théâtre ne peut instruire. Il s'agit pour Rousseau de montrer la double duplicité du spectacle, qui ne se contente pas d'inspirer les passions puisque, sous couvert de représenter la réalité et d'instruire, il fait précisément le contraire. Au terme de cette argumentation contre un théâtre trop féminin, Rousseau n'a cessé de déployer une image

294 On détecte ici une référence implicite à l'anthropologie imitative que contient la *Poétique* d'Aristote.

295 R. ROSZAK, « Rousseau et le théâtre : trois dispositifs de clôture du monde bourgeois », dans *Cites*, N° 68, 2016, p. 133-144.

296 J.-J. ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert*, dans *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1995, p. 21.

baroque, torse, des spectacles, qui instruisent sans instruire, entraînent dans le vice sans entraîner dans le vice, représentent la réalité sans la représenter. D'ailleurs, le théâtre est si opaque qu'il ne pousse pas entièrement au vice :

Le mal qu'on reproche au théâtre n'est pas précisément d'inspirer des passions criminelles, mais de disposer l'âme à des sentimens trop tendres, qu'on satisfait ensuite aux dépens de la vertu. Les douces émotions qu'on y ressent n'ont pas par elle-même un objet déterminé, mais elles en font naître le besoin ; elles ne donnent pas précisément de l'amour, mais elles préparent à en sentir ; elles ne choisissent pas la personne qu'on doit aimer, mais elles nous forcent à faire ce choix.²⁹⁷

Le théâtre n'est pas assez transparent dans sa corruption, car s'il inspirait des « passions criminelles », une certaine introspection, un regard transparent sur soi-même permettraient d'en déceler la cause. En cela, Rousseau se rapproche du paradoxe de Senault, pour qui la comédie était d'autant plus dangereuse qu'elle était plus attrayante²⁹⁸. Le véritable danger du théâtre est de « disposer l'âme », de lui donner un désir sans objet – Rousseau parle de « besoin ». Par quel mécanisme ? Rousseau ne le précise pas. Cependant, la manière même qu'il a de relever un tel risque indique une adhésion à l'anthropologie mimétique aristotélicienne : le spectateur acquiert un certain désir parce qu'il observe des personnages emprunts de ce désir²⁹⁹. Or, une fois obtenu l'objet du désir, à l'extérieur du théâtre, le spectateur a cessé d'être spectateur et n'a pas conscience de la scission entre objet et origine du désir³⁰⁰. En un sens, le théâtre efface ses traces. Cette critique du théâtre comme fabrique du désir est assez classique et partagée également par Bossuet³⁰¹, mais aussi par Diderot vingt ans après Rousseau³⁰². Rousseau n'incrimine pas les passions elles-mêmes, car « elles ne sont

297 *Ibid.*, p. 47.

298 On retrouve le même principe chez Pierre Nicole. Voir l'article de D. DAUVOIS, « Nicole et l'esthétique théâtrale de la présence », *Cahiers philosophiques*, N° 113, 2008, p. 25-39.

299 Ce phénomène de triangulation du désir est notamment étudié dans R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel, 2010.

300 Ce déplacement depuis l'analyse du *spectacle* vers celle du *spectateur* constituerait d'ailleurs toute l'origine du texte de Rousseau, selon A. CHARRAK, « Le spectateur selon Rousseau : l'imitation mise en scène », dans *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique: XVIIe & XVIIIe siècles*, Montpellier, Entretiens, 2008, p. 173-182.

301 J. B. BOSSUET, *L'Église et le Théâtre ; Maximes et réflexions sur la comédie*, C. Urbain et E. Lévesque (éd.), Paris, Eurédit, 2007.

302 Quoique la critique de Diderot se concentre essentiellement sur la question de l'éducation des jeunes filles, les passages de sa correspondance qui y sont consacrés étonnent, venant de lui. Par exemple, dans une lettre à sa sœur en date du 6 janvier 1772, il écrit : « Et la décence, que devient-elle sur un théâtre ? Si vous aviez une fille dans un couvent et que vous prissiez à l'innocence de son cœur et à la pureté de ses mœurs tout l'intérêt qu'y doit prendre un père attentif, souffririez-vous qu'on lui remplît la mémoire de vers qui respireraient la tendresse ; qu'on lui mît sur les lèvres un langage qu'elle ne doit pas avoir de sa vie ; qu'on lui couvrît la tête d'un chapeau, et qu'on la produisît sur des tréteaux, se démenant, se débattant et imitant de son mieux l'action d'un jeune homme ivre de passion ? Je ne suis point un capucin ; mais je serais fâché que ma morale fût relâchée dans une circonstance où il s'agit de l'éducation des jeunes gens. »

innocentes ou criminelles que par l'usage que nous en faisons selon notre caractère, et ce caractère est indépendant de l'exemple³⁰³ ».

Rousseau cherche, dans sa *Lettre* à savoir si le théâtre est irrémédiablement opaque. Il constate qu'il représente peu la transparence des émotions, et que lorsqu'il le fait, c'est pour s'en moquer. En effet, dans son argumentaire contre la vertu théâtrale, Rousseau emprunte des exemples au *corpus* dramatique : le premier d'entre eux est Molière, chez qui, selon Rousseau, « les sots sont les victimes des méchants³⁰⁴ ». Quant à ses imitateurs, « ce sont des gens qui tout au plus raillent le vice, sans faire aimer la vertu³⁰⁵. » L'archétype du système moliéresque tel que Rousseau le décrit est *Le Misanthrope* (1666). Rousseau reproche à Molière le fait qu'on ne s'y moque que d'un « homme de bien qui déteste les mœurs de son Siècle et la méchanceté de ces [*sic*] contemporains », et qui mérite moins le titre de misanthrope que, par exemple, Sigismond, le héros de *La Vie est un songe*³⁰⁶ (1635). Au-delà de la possible identification de Rousseau à la figure d'Alceste, force est de constater que ce dernier incarne une certaine transparence apparente du cœur³⁰⁷, un rapport qui se veut naturel à autrui, un refus de conventions fondées sur l'inégalité sociale. En critiquant *Le Misanthrope*, Rousseau lie la transparence et la vertu, pour en tirer la conclusion que le spectacle moliéresque est loin d'être vertueux. De même que Molière ne fait pas, comme il l'annonce dans le titre, la critique d'un contempteur du genre humain, de même le théâtre n'est jamais ce qu'il prétend être.

Cette critique de l'opacité du théâtre amène Rousseau à revenir sur la nécessité évoquée par d'Alembert de réformer les comédiens par des lois. Il rappelle que tout ce qu'il a dénoncé des dangers du théâtre est « indépendant des mœurs des Comédiens³⁰⁸ », mais il annonce que dans la mesure où d'Alembert aborde ce problème, il veut bien l'aborder aussi. Quel est l'état des comédiens ? Un « état de licence et de mauvaises mœurs³⁰⁹ ». Il reprend l'accusation de d'Alembert, selon qui il ne s'agit que d'un préjugé, et la retourne : « ces préjugés étant universels, il leur faut chercher une cause universelle » qui ne peut se trouver que dans la nature même de l'activité du comédien. Rousseau pose cette universalité par son caractère préchrétien³¹⁰. Les Romains véhiculaient les mêmes préjugés, et pas uniquement à

303 J.-J. ROUSSEAU, *Lettre...*, *op. cit.*, p. 47.

304 *Ibid.*, p. 32.

305 *Idem.*

306 *Ibid.*, p. 33.

307 Cela est particulièrement patent dans la deuxième scène du premier acte, où Alceste ne peut, malgré ses réserves initiales, s'empêcher de dire à Oronte tout le mal qu'il pense de son sonnet.

308 J.-J. ROUSSEAU, *Lettre...*, *op. cit.*, p. 69.

309 *Idem.*

310 Une forme d'universalisme borgne, pour qui l'extension au pré-christianisme antique (christianisme qui est peut-être la première pensée universaliste) constitue l'absolue universalité, en omettant soigneusement les formes non gréco-romaines et non-occidentales de spectacles.

l'encontre des histrions, « car les mots de comédien et d'histrion étoient parfaitement synonymes³¹¹ ». La raison de ce préjugé, selon Rousseau, se trouve dans le fait que l'art du comédien est :

l'art de se contrefaire, de revêtir un autre caractère que le sien, de paroître différent de ce qu'on est, de se passionner de sang-froid, de dire autre chose que ce qu'on pense aussi naturellement que si l'on le pensoit réellement, et d'oublier enfin sa propre place à force de prendre celle d'autrui.³¹²

Un habitué du théâtre serait tenté de répondre : c'est une mystification, le comédien ne trompe personne, on n'a jamais confondu Jovet et Dom Juan, Bernhardt et Lorenzaccio. Rousseau prévient cette remarque et pose une fois de plus sa critique sur le plan d'une tromperie de la tromperie théâtrale :

Je sais que le jeu du Comédien n'est pas celui d'un fourbe qui veut en imposer, qu'il ne prétend pas qu'on le prenne en effet pour la personne qu'il représente, ni qu'on le croye affecté des passions qu'il imite, et qu'en donnant cette imitation pour ce qu'elle est, il la rend tout à fait innocente. Aussi ne l'accusé-je pas d'être précisément un trompeur, mais de cultiver pour tout métier le talent de tromper les hommes, et de s'exercer à des habitudes qui ne pouvant être innocentes qu'au théâtre, ne servent par tout ailleurs qu'à mal faire.³¹³

La tromperie théâtrale est donc condamnable, en ce qu'elle consiste, par l'autonomie de l'intérieur du théâtre, à tromper la tromperie, à en inverser la finalité, qui de condamnable qu'elle était devient innocente. Or, l'autonomie n'empêche pas la circulation, dit Rousseau, et l'habileté de tromper entraîne la tentation de le faire au-dehors du théâtre. Autrement dit, Rousseau ne condamne pas le jeu d'acteur en tant qu'activité poétique qui produit de la *mimesis*, mais en tant que *praxis* qui développe des techniques de tromperie et empêche la transparence. L'opacité théâtrale n'est donc pas qu'un effet poétique ou politique, mais elle est intrinsèque au théâtre. À cette critique de l'opacité théâtrale est liée celle de sa nécessaire artificialité.

En effet, Rousseau réfute l'hypothèse que le théâtre puisse être source de vertu en faisant valoir un argument en apparence historique et géographique : « Quoi donc ? Avant qu'il y eût des Comédies, n'aimoit-on point les gens de bien, ne haïssait-on point les méchants, et ces sentimens sont-ils plus foibles dans les lieux dépourvus de Spectacles ? » Rousseau joue ici sur une ambiguïté inhérente à l'argument d'un spectacle source de vertu. Ceux qui défendent cet argument, parmi lesquels on trouve Diderot, mais aussi Voltaire qui a défendu cette idée dans la préface de *Sémiramis*, ne se situent que dans une perspective théâtrale, et

311 *Ibidem.*, p. 76.

312 *Ibid.*, p. 72-73.

313 *Idem.*

par conséquent ignorent la possibilité que la vertu préexiste au théâtre. En se positionnant du côté de l'analyse de l'origine, dont nous avons vu à quel point elle était liée à l'état de nature, Rousseau peut réfuter les auteurs et situer cette origine de la vertu dans la nature et la raison.

La vertu est naturelle, dit Rousseau. Il montre dans le même temps que le théâtre s'attaque au naturel. Pour ce faire, il articule son argumentation autour du caractère baroque du théâtre. Il s'agit d'abord pour lui de montrer que le caractère autonome de l'intérieur du théâtre, et l'indépendance de son extérieur qui lui est corollaire, empêchent toute possibilité instructive ou édifiante du spectacle³¹⁴. Car les spectacles, selon Rousseau, sont des divertissements indépendamment de leur contenu, de sorte que c'est « la nature des occupations qu'ils interrompent qui les fait juger bons ou mauvais³¹⁵ ». Si le théâtre est divertissement, il ne l'est pas au sens pascalien³¹⁶, puisqu'il divertit de l'industrie, c'est-à-dire, dans le sens que donne le XVIII^e siècle à ce mot, « le simple travail des mains³¹⁷ ». Rousseau ramène la réflexion théâtrale du côté de l'économie politique, lui qui a écrit l'article « Économie politique » de l'*Encyclopédie*. Ce faisant, il oppose radicalement deux mondes : d'un côté, l'intérieur des spectacles où l'on se divertit, de l'autre son extérieur, où l'on fait vivre l'industrie. Il prend pour cet extérieur l'exemple des environs de Neufchâtel, qui offrent un « spectacle agréable et peut-être unique sur la terre³¹⁸ », qui consiste en une « montagne entière couverte d'habitations dont chacune fait le centre des terres qui en dépendent.³¹⁹ » Rousseau décrit ainsi la vie des Montagnons, qui s'occupent avec « mille travaux amusans qui chassent l'ennui de [leur] asile », et qui ôtent toute nécessité de division sociale du travail. « Un de leurs plus fréquens amusemens est de chanter avec leur femme et leurs enfans les Psaumes à quatre parties ». On a là un ensemble d'activités valorisées par Rousseau et associées par lui à l'état de nature, à savoir la famille³²⁰, le chant³²¹, la religion³²². Ainsi, loin de s'opposer à l'état de nature, l'activité industrielle des Montagnons s'en rapproche. Rousseau cherche alors les effets de l'installation d'un spectacle : « leurs travaux cessant

314 C'est d'ailleurs ce qui sauve, aux yeux de Rousseau, le théâtre grec qui se joue dans l'immensité de l'extérieur, selon R. NIKLAUS, « Diderot et Rousseau: Pour et contre le théâtre », dans *Diderot Studies*, vol. 4, 1963, p. 166.

315 *Ibid.*, p. 55.

316 « Tous les grands divertissemens sont dangereux pour la vie chrétienne, mais entre tous ceux que le monde a inventés, il n'y en a point qui soit plus à craindre que la comédie. » pensée 11, édition Brunschvig. Chez Pascal, est divertissement ce qui détourne de la pensée de la mort et du salut de l'âme.

317 *Encyclopédie*, article « Industrie », T. 8, 1765, p. 694.

318 J.-J. ROUSSEAU, *Lettre...*, *op. cit.*, p. 55.

319 *Idem.*

320 « La plus ancienne de toutes les sociétés et la seule naturelle est celle de la famille », *Du Contrat social*, chapitre 2, *Œuvres complètes* 3, Paris, Gallimard, 1964, p. 352.

321 « Les premières langues furent chantantes », J.-J. ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, dans *Œuvres complètes* 5, Paris, Gallimard, 1995, p. 381.

322 Comme le rappelle *La Profession de foi du Vicaire savoyard*.

d'être leurs amusements », on constatera un « relâchement de travail » ; le spectacle ajoutera une dépense et usera les « habits de Dimanche », ce qui aura comme conséquence un renchérissement général des prix, pour compenser les dépenses du foyer, et rebutera les marchands qui trouveront d'autres fournisseurs que les Montagnons. Il faudra, suppose encore Rousseau, déblayer les chemins de neige l'hiver et donc augmenter la dépense publique. Son dernier argument concerne, à nouveau, comme par obsession, les femmes : elles voudront se parer, et « la femme de M. le châtelain » ne voudra pas ressembler à « celle du maître d'école », qui en retour voudra lui ressembler, de sorte que s'ensuivra une « émulation des parures », autrement dit une « introduction du luxe » en rupture avec le quasi-état de nature de l'isolement montagnard, qui n'est pas très éloigné de l'insularité. L'artifice théâtral est donc inhérent au théâtre, pas uniquement en raison de ses conditions de représentation, mais en raison de ses effets sur les personnes qui parviennent à cette forme de régénération qui leur font retrouver un quasi-état de nature.

Au-delà du seul cas des Montagnons, Rousseau insiste sur l'artificialité du théâtre et son impossibilité, par ce fait, à produire une quelconque vertu. Si l'on prend en haine les crimes représentés dans les tragédies, ce n'est pas tant « l'ouvrage de l'Auteur » que celui des crimes eux-mêmes ; autrement dit, la vertu est une grille de lecture du spectacle et non une conséquence de celui-ci. Quand bien même le théâtre susciterait de la pitié, selon Rousseau, celle-ci est une « émotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'émotion qui l'a produite³²³ ». L'artifice théâtral est donc impuissant à éveiller autre chose que de l'émotion artificielle, lorsque la vertu, qui trouve sa source dans la nature, en suscite des durables et naturelles. Enfin, Rousseau fait remarquer que l'applaudissement est le seul « hommage à la vertu » que peut rendre le spectateur lui-même, qui ne peut véritablement pratiquer la vertu dans le temps de la représentation puisqu'il « n'a point de rôle à jouer : il n'est pas Comédien³²⁴. » À ce stade de l'argumentation, Rousseau a donc multiplié les arguments : le théâtre est imperméable à la vertu, celle-ci le précède du point de vue de l'origine comme de l'herméneutique, les émotions qu'il procure ne sont pas durables, et la *praxis* de spectateur n'est pas morale. La question qui se pose est donc de savoir, une fois posées l'artificialité et l'opacité du théâtre, quels risques il représente et quelle est la cause de son existence.

Rousseau trouve une réponse univoque, récurrente dans toute la lettre : les femmes. Il oppose ainsi *Le Misanthrope*, qui représente le seul personnage transparent, au reste du théâtre qui est « un trésor de femmes parfaite³²⁵ ». Il ajoute alors :

323 *Ibid.*, p. 23. On voit ici une réfutation du modèle aristotélicien de la *catharsis*.

324 *Ibid.*, p. 24.

325 *Ibidem*, p. 52.

On dirait qu'elles s'y sont toutes réfugiées. Est-ce là l'image fidèle de la société ? Est-ce ainsi qu'on rend suspecte une passion qui perd tant de gens bien nés ? Il s'en faut peu qu'on ne nous fasse croire qu'un honnête homme est obligé d'être amoureux, et qu'une amante aimée ne sauroit n'être pas vertueuse. Nous voilà fort bien instruits !³²⁶

Le modèle théâtral est un modèle qui trompe, car il représente des femmes trop parfaites, qu'il ne prévient pas contre la « passion » amoureuse. La présence des femmes sur scène est liée à l'opacité théâtrale, à cette tromperie intrinsèque qu'est la représentation. Cela ne signifie pas pour autant que le théâtre ne représente que la vertu. Au contraire, sa féminisation entraîne les auteurs à représenter des vices, et les pouvoirs publics à accepter ces représentations. Ainsi, un auteur comme Régnaud va jusqu'à tromper les pouvoirs publics, puisque ses comédies sont jouées « avec l'agrément de la police³²⁷ ». Rousseau souligne alors :

[L]es droits les plus sacrés, les plus touchans sentimens de la nature sont joués dans cette odieuse scène. Les tours les plus punissables y sont rassemblés comme à plaisir, avec un enjouement qui fait passer tout cela pour des gentilleses. Faux-acte, supposition, vol, fourberie, mensonge, inhumanité ; tout y est et tout y est applaudi.³²⁸

Cette duplicité du théâtre, Rousseau la voit renforcée par ce qu'il perçoit comme une prééminence accordée aux intrigues amoureuses. En effet, écrit-il, « l'amour est le règne des femmes ». Dans la pensée de Rousseau, les femmes « donnent la loi³²⁹ » en amour, « parce que, selon l'ordre de la nature, la résistance leur appartient, et que les hommes ne peuvent vaincre cette résistance qu'aux dépens de leur liberté³³⁰ ». On reconnaît un thème courant de la pensée classique, où l'amour fonctionne selon un schéma poliorcétique, la femme étant assimilée à l'assiégée et l'homme à l'assiégeant. Les femmes sur scène sont parfaites, les vices y règnent, et l'amour avec les deux.

Or, l'omniprésence des intrigues amoureuses renverse les rapports, et empêche notamment toute possibilité pour le théâtre d'enseigner la vertu. Il constate qu'un « effet naturel de ces sortes de pièces est donc d'étendre l'empire du Sexe, de rendre des femmes et des jeunes filles les précepteurs du public, et de leur donner sur les spectateurs, le même pouvoir qu'elles ont sur leurs amans ». Il conclut sous forme de question rhétorique : « Pensez-vous, Monsieur, que cet ordre soit sans inconvénient, et qu'en augmentant avec tant de soin l'ascendant des femmes, les hommes en seroient mieux gouvernés ? » Avec les pièces qui semblent, pour Rousseau, trop efféminées, un renversement s'opère dans le

326 *Idem.*

327 *Ibid.*, p. 42.

328 *Idem.*

329 *Ibid.*, p. 43.

330 *Idem.*

fonctionnement de la scène. Celle-ci cesse d'être tout à fait artificielle pour s'appuyer sur un « effet naturel ». Le théâtre y retrouve le pouvoir pédagogique que Rousseau lui déniait en matière de vertu, ce qui occasionne un double renversement. D'une part les femmes endossent un rôle que la grammaire rousseauiste attribue au masculin singulier (« des femmes et des jeunes filles le precepteur »), d'autre part la jeune fille quitte son rôle d'être apprenant ou subjugué pour devenir un être qui enseigne, et même gouverne. Double trouble, donc, dans le genre et dans la génération, qui traverse Rousseau jusqu'à perturber sa lecture de d'Alembert, lequel ne parlait ni d'amour, ni des femmes, et qui est pourtant pris à partie ici par l'incise « Monsieur » qui le renvoie très évidemment à son statut masculin. Le théâtre, parce qu'il est lieu dominé par les femmes, renverse l'ordre de l'enseignement et l'ordre des genres. S'il fonctionnait, au regard de la vertu, en autarcie, il pose en revanche un réel risque au regard de la société.

En effet, la crainte de Rousseau est, à partir de l'activité théâtrale, une féminisation croissante des mœurs. À Genève d'abord, le théâtre risque de détruire une institution genevoise, celle des *cercles*, des « sociétés de douze ou quinze personnes³³¹ » qui louent ensemble un appartement pour passer le temps, tandis que « les femmes et les filles, de leur côté, se rassemblent par société, tantôt chez l'une, tantôt chez l'autre ». Puis Rousseau ajoute que « dès l'instant qu'il y aura Comédie, adieu les cercles, adieu les sociétés³³² ». La suite est révélatrice : « Si vous me demandez ensuite où est le mal que les cercles soient abolis... Non, Monsieur, cette question ne viendra pas d'un Philosophe. C'est un discours de femme, ou de jeune homme qui traitera nos cercles de corps-de-harde et croira sentir l'odeur du tabac³³³. » La féminisation de l'homme est une obsession de Rousseau³³⁴, et elle vient selon lui de la mixité des relations sociales qui implique que « chaque femme de Paris rassemble dans son sérail des hommes plus femmes qu'elle³³⁵ », elle qui a cessé d'être tout à fait femme en perdant, selon la logique de Rousseau, sa modestie naturelle. Le risque de l'installation du théâtre est donc celui-là : que les hommes deviennent des femmes, que les femmes deviennent des comédiennes.

331 *Ibid.*, p. 91.

332 Rousseau opère plus loin une comparaison avec la disparition de sociétés londoniennes qu'il nomme *coteries*, disparues selon lui à cause du théâtre. Par cette référence, il renverse le modèle anglais, valorisé habituellement par les Lumières, et le transforme en contre-modèle.

333 *Ibid.*, p. 93.

334 On la retrouve dans d'autres passages de ce type, qui évoquent « la lutte entre l'homme et la femme, selon le schéma et dans les termes mêmes de la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave ».

J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Les Editions de Minuit, Paris, Editions de Minuit, 1967, p. 250.

335 Féminisés notamment parce que confinés, *comme dans un théâtre*, alors que la nature de l'homme rousseauiste est de se trouver en extérieur, ce qui a son importance dans ses propositions subséquentes pour des spectacles républicains.

L'horizon de la pensée de Rousseau, lorsqu'elle mêle critique du théâtre et critique des femmes, est la comédienne. De même que la femme est responsable selon Rousseau du contenu dégradé des spectacles, elle est tout à la fois victime et coupable du théâtre, ce qui est pour lui la même chose. En effet, « toute femme sans pudeur est coupable et dépravée³³⁶ », et si « dans nos montagnes [en Suisse] les femmes sont timides et modestes », en ville « la pudeur est ignoble et basse », ce qui prouverait que le théâtre ne fait rien de positif pour les mœurs. L'état de nature de la femme, chez Rousseau, repose sur la modestie et la pudeur, bientôt rompue, selon un motif récurrent depuis le *Discours sur les sciences et les arts*, par la civilisation, déjà chez les Grecs puisque, selon lui, la *Lysistrata* d'Aristophane (411 av. J.-C.) montre « combien l'impudence des Atheniennes était choquante aux yeux des Grecs³³⁷ ». Du personnage de théâtre, Rousseau passe à la comédienne : « Je demande comment un état dont l'unique objet est de se montrer au public, et qui pis est, de se montrer pour de l'argent, conviendrait à d'honnêtes femmes, et pourrait compatir en elles avec la modestie et les bonnes mœurs³³⁸ ? ». On rencontre ici le thème bien connu de la comédienne prostituée, qui trompe parce qu'elle ne révèle pas son état et fait croire à sa vertu – ce en quoi elle échoue nécessairement : « le vice a beau se cacher dans l'obscurité, son empreinte est sur les fronts coupables³³⁹ », comme une marque de Caïn, une transparence qu'impose la lutte du vice et de la vertu. Cette transparence trouble le jeu théâtral, puisque lorsqu'elle débite « les discours de sagesse et d'honneur » contenus dans la pièce, « l'actrice est toujours la première à parodier son rôle, et à détruire son ouvrage³⁴⁰ » ; dans la parodie, le rôle éclate, l'actrice se dévoile, car autrement la tromperie aurait été trop forte. Le théâtre, dans la *Lettre*, est toujours soit au-delà des attentes, par sa tromperie de la tromperie, soit en deçà, par l'échec de la tromperie. La comédienne y est un personnage central, car elle fait converger féminité, opacité, artificialité et risque de féminisation de la société.

La féminisation de la société est liée à sa théâtralisation. Le *topos* du *theatrum mundi* est pensé chez Rousseau non comme une donnée de fait, selon laquelle le monde serait intrinsèquement un théâtre, mais comme un événement. Avec l'installation d'une Comédie à Genève, le monde genevois deviendrait un théâtre. Or ce théâtre qui rompt les distinctions de genre accentue en même temps l'inégalité sociale, puisque le prix des places n'est pas proportionnel aux revenus, quand bien même le prix des loges serait plus important. Le motif social se double donc d'un motif politique, l'accroissement des fortunes que cause le théâtre

336 *Ibid.*, p. 78.

337 *Ibid.*, p. 82.

338 *Idem.*

339 *Idem.*

340 *Ibid.*, p. 83.

pouvant convenir à une « Monarchie, où tous les ordres sont intermédiaires entre le Prince et le Peuple », mais pas à une démocratie « où les sujets et le souverain ne sont que les hommes considérés sous différens rapports³⁴¹ ».

Ainsi, le théâtre porte atteinte à la transparence, puisque la tromperie y est démultipliée ; à la nature, car les femmes sont sans pudeur, les hommes féminisés ; il porte enfin atteinte à l'égalité, par l'accroissement de la fortune des fortunés. En un mot, il met en péril la République genevoise, parce qu'il risque de la transformer en un nouveau Paris, et la praxologique des Lumières à laquelle il s'oppose intrinsèquement.

Rousseau cherche donc un spectacle qui s'appuie sur la nature, l'égalité et la transparence. Il ne souhaite en effet pas faire disparaître les spectacles : « Quoi ! Ne faut-il donc aucun spectacle dans une République ? Au contraire, il en faut beaucoup ! » Mais ils ne doivent pas se faire dans « l'antre obscur » du théâtre, qui entre en résonance avec la caverne platonicienne. Au contraire, « c'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler et vous livrer au doux sentiment de votre bonheur. Que vos plaisirs ne soient ni efféminés, ni mercenaires³⁴² ». On retrouve ici une série d'oppositions fondamentales entre théâtre et fête, qui structure une suite de dualités : intérieur contre extérieur, obscurité contre lumière, masculin contre féminin, drame contre procession, scission contre participation, Monarchie contre République. La fête est transparente et naturelle, le théâtre opaque et artificiel. L'égalité est également rétablie dans la fête rousseauiste avec l'abolition de la séparation entre acteur et spectateur³⁴³ : « Donnez les Spectateurs en Spectacle ; rendez les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voye et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis³⁴⁴. » L'égalité des conditions spectaculaires se manifeste dans la fête par l'égale distribution du double statut regardant/regardé, mais aussi dans la géographie de l'extérieur sans loge ni cloison, donc sans distinction de classe. La fête, selon la formule de Daniel Bougnoux, « mobilise et retient ses participants en deçà de la coupure sémiotique (coupure entre la scène et la salle, entre l'acteur et son personnage, entre le public passif et l'acteur actif³⁴⁵...) ». Il s'agit surtout d'une égalité qui rassemble, qui met fin à « l'isolement d'un

341 *Ibidem.*, p. 105.

342 *Ibid.*, p. 114.

343 Une séparation qui est en réalité récente, puisqu'elle est revendiquée par Voltaire dans sa préface à *Sémiramis* en 1749, et effectivement mise en œuvre à l'époque où Rousseau écrit sa *Lettre*.

344 *Ibid.*, p. 115.

345 D. BOUGNOUX, *La Crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2019, p. 66. L'auteur lit Rousseau pour expliquer la pensée de Guy Debord, opposant au spectacle. Dans l'ensemble, la notion de « crise de la représentation » qu'il développe est essentiellement expliquée dans l'ouvrage par les évolutions médiatiques des technologies de l'information et de la communication, sous l'influence de la théorie de la médiologie de Régis Debray.

homme qui est devenu personnage et [à] la représentation feinte d'une activité naturellement dirigée vers la communion et qui en est artificiellement détournée³⁴⁶... »

Chez Rousseau, la praxologique des Lumières s'incarne dans une pensée paradoxalement conservatrice, qui cherche à réinstaurer la famille comme ordre fondamental de la société. En effet, la fête possède un autre objectif révélé par le public ciblé : la « jeunesse à marier³⁴⁷ ». La fête existe pour l'institution familiale, louée à la fois par d'Alembert et par Rousseau. Une faille apparaît dans le système de l'égalité des regards : Rousseau voudrait que « les Pères et Mères y assistassent, pour veiller sur leurs enfants » et qu'un Magistrat préside au bal. Au dernier bal, « la jeune personne qui, durant les précédents, se seroit comportée le plus honnêtement, le plus modestement, et auroit plu davantage à tout le monde au jugement du Parquet, fut honorée d'une couronne par la main du *Seigneur-Commis* [le Magistrat], et du titre de Reine du Bal qu'elle porteroit toute l'année ». Le bal reproduit donc le principe d'un jugement du parquet (nom donné au public dans les salles de spectacle au XVIIIe siècle). L'égalité des regards rappelle plus le modèle de société panoptique de Foucault qu'une démocratie bienveillante, ou plutôt enserme la jeunesse dans la bienveillance, et crée une monarchie contrôlée de la vertu. Avec les bals, « les liaisons devenant plus faciles, les mariages seroient plus fréquens [...] [et] tempéreroient l'excessive inégalité, maintiendroient mieux le corps du Peuple dans l'esprit de sa constitution³⁴⁸ ». On le voit, ce système de jugement permet à la fois une réinstitution de la famille et une lutte contre ce qu'il décrivait, à propos du théâtre, comme dangers de la féminisation.

C'est pour cette raison aussi que le modèle de Rousseau est explicitement spartiate³⁴⁹, en opposition au modèle théâtral athénien : « Je donnois les fêtes de Lacedemone pour modèles de celles que je voudrois voir parmi nous », car elles sont « sans pompe, sans luxe, sans appareil, tout y respiroit avec un charme secret de patriotisme qui les rendoit intéressantes, un certain esprit martial convenable à des hommes libres.³⁵⁰ » Rousseau note ainsi que Plutarque rapporte un divertissement spartiate sous forme de chansons : un chœur de vieillards chantait : « *Nous avons été jadis / Hommes, vaillans et hardis* », suivis d'hommes chantant en « frappant leurs armes en cadence » : « *Nous le sommes maintenant / À l'épreuve*

346 J. DUVIGNAUD, *Fêtes et Civilisations*, Arles, Actes Sud, 1991, p. 144.

347 *Ibid.*, p. 117.

348 *Ibid.*, p. 123.

349 Selon Philippe Lacoue-Labarthe, le rapport à la Grèce est plus complexe. Dans son interprétation, Rousseau n'écrit pas, en réalité, à d'Alembert, mais à Aristote. Par ailleurs, derrière Sparte, dans l'intuition de Rousseau, « il existe une autre Grèce, préplatonicienne ou, dira-t-on très vite, « présocratique ». Une Grèce absolument antérieure, et en conséquence purement archaïque. » La *Lettre* contiendrait donc une origine plus originaire que ce que Rousseau prétend. Voir P. LACOUÉ-LABARTHE, *Poétique de l'histoire*, Paris, Galilée, 2002, p. 122.

350 *Ibid.*, p. 124.

tout venant », suivis par un chœur d'enfants : « *Et nous bientôt le serons / Qui tous vous surpasserons.* » Dans ce chant se déploie un modèle masculiniste, militaire. Il est lié au naturel, car il s'appuie sur le principe de génération ; il est transparent, par la correspondance de l'âge et du couplet ; il est égalitaire, par la taille des couplets et la durée de leur exécution. Par cette démonstration, Rousseau affirme que le théâtre ne saurait être à l'origine de la vertu, car il s'opposerait à la praxologique des Lumières associée au principe de vertu. La théâtromanie du XVIII^e siècle, et particulièrement des philosophes des Lumières, entrerait donc en contradiction avec la praxologique dominante du siècle. La *Lettre à d'Alembert* se présente comme une machine de guerre lancée contre les spectacles, mais surtout contre leur prétention à rendre vertueux, ce en quoi Rousseau s'oppose largement aux autres philosophes de son temps, non seulement à Diderot et d'Alembert, mais aussi à Voltaire lui-même, à l'initiative du projet de théâtre à Genève comme le rappelle Blandine Kriegel³⁵¹.

B) Diderot, un auteur pour sauver le théâtre ?

Rousseau n'est pas le seul de son temps à penser le théâtre et son rapport à la praxologique des Lumières d'une part, et à la vertu d'autre part. Diderot se place au même point d'intersection que Rousseau. L'hypothèse que nous formulons ici est que la tension qui anime l'écrit de Rousseau, et qui lui fait conclure à une impossibilité pour le théâtre de soutenir la praxologique des Lumières, travaille également l'œuvre dramatique de Diderot. La question qui se pose à ce dernier est donc de savoir comment concilier théâtre d'une part, et valorisation de la nature, de la transparence et de l'égalité d'autre part.

Son implication dans le débat théâtral est soudaine et limitée³⁵². En effet, on trouve des passages de critique dramatique dès les *Bijoux indiscrets*, parus en 1748. On connaît également la proximité entre Diderot et les gens de spectacle³⁵³. On connaît l'habitude certaine du dialogue chez Diderot, on sait que ses modèles romanesque et philosophique sont souvent liés au dialogue : *Jacques le Fataliste* (1784 - 1796) doit à Sterne, le *Neveu de Rameau* (1762 - 1805) à Platon. Qui plus est, on peut dire que l'œuvre de Diderot ne cesse de produire un « théâtre intérieur », selon l'expression de Lucette Perol³⁵⁴. Malgré la brièveté de son

351 B. KRIEDEL, « Rousseau contre les philosophes », dans *Les Cahiers de médiologie*, N° 1, 1996, p. 39-47.

352 Diderot n'a que peu écrit de et sur le théâtre. Outre des plans et des projets, on ne compte que trois pièces : *Le Fils naturel*, *Le Père de famille*, *Est-il bon? Est-il méchant ?*.

353 F. SALAÜN, « De la tête aux pieds Diderot et les gens de spectacle », dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopedie*, n° 47, 2012, p. 25-42.

354 L. PEROL, « Diderot et le théâtre intérieur », dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopedie*, n° 49, 2014, p. 145-156.

implication théâtrale en tant que telle, ou peut-être grâce à elle, la fulgurance diderotienne a produit ce que Jean Goldzink a nommé « la première révolution dramaturgique assumée par un seul homme³⁵⁵ ». Précisément, il semble que la résolution de la contradiction soulignée par Rousseau passe, chez Diderot, par la défense de l'auteur, « un seul homme », capable de produire un théâtre vertueux.

On connaît la thèse de Florence Dupont selon laquelle la théorie théâtrale de Diderot est une œuvre aristotélicienne qui détruit toute théâtralité au profit d'une domination de l'auteur³⁵⁶. La thèse mène parfois son autrice à des interprétations poussées au-delà du texte, par exemple lorsqu'elle affirme : « *Le Discours sur la poésie dramatique* introduit la pantomime dans le texte de théâtre, non pas pour restituer à l'acteur sa part de jeu et d'improvisation, bien au contraire : la pantomime est écrite par l'auteur et imposée à l'acteur³⁵⁷. » Ce n'est vrai qu'à la condition d'occulter les passages où Diderot pose comme idéal une pantomime qui se passe de texte : « J'avoue cependant que, si la pantomime était portée sur la scène à un haut point de perfection, on pourrait souvent se dispenser de l'écrire³⁵⁸. » Cependant, dans l'ensemble, l'analyse de F. Dupont permet de saisir tout ce que l'œuvre de Diderot doit à ce que nous pouvons nommer la tentation graphosphérique : faire du spectacle une partie de la sphère au centre de laquelle se trouve une pièce de théâtre. Une pièce de théâtre a pour origine un auteur, et c'est bien dans ce régime de pensée que Diderot écrit deux poétiques et qu'il place en leur centre la question générique plutôt que celle du jeu³⁵⁹. L'œuvre théâtrale de Diderot se fonde sur un objectif : la mise en place d'un théâtre de la vertu, « la comédie sérieuse, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme³⁶⁰. » Le système diderotien lie la vertu et l'auteur, l'écriture et les devoirs.

Si la vertu y occupe une place centrale comme objectif, l'auteur en est le centre en tant qu'agent. Il l'est d'abord dans la forme même que prend l'œuvre de Diderot. Diderot développe une théorie à partir de l'idée selon laquelle la forme du texte, en tant qu'elle est pensée par un auteur, permet de poser les conditions de transmission de la vertu, de la scène

355 J. GOLDZINK, « Présentation » dans D. DIDEROT, *Entretiens sur Le Fils naturel*, Paris, Garnier-Flammarion, 2005, p. 8.

356 F. DUPONT, *Aristote, ou, Le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.

Voir le chapitre « Les trois révolutions aristotéliciennes », particulièrement la partie intitulée « une scène vide » (p. 96-98) et « Diderot aristotélicien va jusqu'à faire disparaître le théâtre avec la théâtralité » (p. 98-103), un titre pour le moins évocateur.

357 F. DUPONT, *Aristote...*, op. cit., p. 99.

358 D. DIDEROT, *Discours sur la poésie dramatique*, dans l'ouvrage *Entretiens sur Le Fils naturel*, op. cit., p. 258.

359 Celle-ci est évidemment posée dans le *Paradoxe*, œuvre posthume, qui l'est, selon Pierre Frantz, en raison de l'influence de Rousseau sur Diderot. Voir P. FRANTZ, « Le théâtre déstabilisé. Diderot et la critique de Rousseau », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 48, 2013, p. 37-46.

360 D. DIDEROT, *Discours...*, op. cit., p.167.

au public. On trouve des traces de cette centralité de l'auteur dans le fait que Diderot élabore une poétique, c'est-à-dire une réflexion qui part du texte de théâtre, à partir duquel sont pensés les autres éléments de la représentation, plutôt que l'inverse. Ensuite, dans les *Entretiens* comme dans le *Discours*, le dialogue met en scène l'auteur (fictif du *Fils naturel*, réel du *Père de famille*) et un personnage qui lui répond et le critique (MOI dans les *Entretiens*, un personnage inconnu dans le *Discours*), de sorte que ces textes fonctionnent selon un dialogue d'auteur à auteur (MOI/Dorval, Diderot/son critique), et de texte à texte (*Entretiens/Fils naturel*, *Discours/Père de famille*). Enfin, même dans les passages où Diderot souhaite qu'il existe un jeu non écrit, comme dans les développements sur la pantomime dans le *Discours*, ce souhait est toujours un impératif de l'auteur aux acteurs : « Acteurs, jouissez de vos droits ; faites ce que le moment et votre talent vous inspireront³⁶¹. » Ce faisant, Diderot place l'auteur dans une situation originaire à plusieurs niveaux : origine du texte, de la vertu, de l'agir des acteurs jusque dans les mouvements qui doivent s'affranchir des directives de l'auteur. Le principe de dualité, qui fonde la centralité de l'auteur, impose également à celui-ci de théoriser sa pratique.

Cette mise au centre de l'auteur se double d'une mise au centre du théoricien. Ainsi, le *Discours sur la poésie dramatique* forme bien le double théorique du *Père de famille*, à ceci près que ce discours théorique, reste écrit sous forme de dialogue³⁶². Le dialogue et ici conditionné par la théorie, en ce que d'une part les dialoguants ne sont pas nommés et n'existent que par les tirets³⁶³, et d'autre part en ce que l'interlocuteur qui questionne intervient très peu par rapport à celui qui expose la théorie. Le dialogue a une fonction bien particulière dans les textes de théorie dramatique de Diderot. Il est possible d'y voir une recherche de vraisemblance³⁶⁴. Cependant, cela ne vaut que pour les *Entretiens*, non pour le *Discours*, où le dialogue est si réduit qu'on peine à y déceler une valeur de vraisemblance. Le dialogue semble plutôt exister pour un effet de renforcement théorique : par le jeu des questions et des réponses³⁶⁵, la place du théoricien est renforcée, puisqu'il prévient les objections potentielles du lecteur par ce dispositif textuel. Le théoricien ainsi renforcé, dans un cas comme dans l'autre, est l'auteur : Dorval dans les *Entretiens*, Diderot dans le *Discours*.

361 *Ibidem*, p. 259.

362 Il s'agit d'une forme de réflexion courante chez Diderot – que l'on songe au *Neveu de Rameau* ou à *Jacques le Fataliste et son maître*. Mortier nomme cela le « dialogue heuristique », qui résulterait de l'aboutissement d'une recherche formelle qui, chez Diderot, vise à faire correspondre la forme et la matière étudiée. Voir R. MORTIER, « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », dans *Cahiers de l'AIEF*, vol. 13, n° 1, 1961, p. 283-297.

363 Contrairement à ce qui se passe, par exemple, dans *Le Neveu de Rameau* et les *Entretiens sur le Fils naturel* qui mettent en scène « moi » et un autre.

364 Une théorie que propose C. SHERMAN, *Diderot and the art of dialogue*, Genève, Droz, 1976.

365 Ces dialogues, particulièrement ceux du *Discours*, font intervenir une voix qui est majoritairement questionnante, une autre majoritairement répondante.

Le renforcement du théoricien est intimement lié à l'objectif permanent de Diderot, la pédagogie morale qu'il assigne au théâtre.

Quelles sont les conséquences de cet objectif moral que Diderot donne au théâtre ? La première est la rupture théorique de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur du théâtre. Ce dernier devient un instrument capable de changer les consciences et les actions. La singularité de Diderot est de faire de cette rupture le centre de sa réflexion. En cela, il peut être considéré comme le père des réflexions sur la nature politique du théâtre, et une influence des penseurs d'un théâtre politique, au premier rang desquels se trouve Brecht³⁶⁶. En effet, dans une ère prépolitique, où la question du comportement individuel et de l'action collective n'est pas encore tout à fait pensée sous l'angle politique, où les lois sont vues essentiellement comme des outils moraux³⁶⁷, la pensée d'un théâtre moral est ce qui se rapproche le plus de celle d'un théâtre politique, en cela que l'un et l'autre entendent transformer le monde, ou du moins un monde³⁶⁸. La deuxième conséquence de cet objectif moral du théâtre diderotien est l'asservissement de l'ensemble des données du spectacle à ce projet. Loin de se réduire à un unique projet poétique, même si la poétique y est centrale, la théorie de Diderot prend en compte les éléments du jeu d'acteur³⁶⁹, comme la déclamation ou la pantomime, et de la scénographie, ce en quoi il est à la fois un héritier de Voltaire et un protowagnérien. Il ne s'agit certes pas tout à fait d'un *Gesamtkunstwerk* wagnérien, car le théâtre diderotien est centré autour de la figure de l'auteur dramatique, non pas d'un auteur-compositeur-metteur en scène. Cependant, la pensée de Diderot est singulière en ce qu'elle s'étend à tous les aspects de la séance³⁷⁰. Avec les *Entretiens*, Diderot pense une efficacité de la représentation, fondée

366 « Quant à Brecht, son intérêt pour l'œuvre de Diderot est encore plus manifeste. On sait que durant son exil au Danemark, il avait formé avec Max Gorelik un projet de création d'une société pour le théâtre inductif, nommée la Diderot-Gesellschaft. » F. SALAÜN, « Diderot est passé par ici », dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 50, 2015, p. 99-103.

367 C'est tout l'objet des réflexions de Montesquieu sur les mœurs et les lois dans *De l'Esprit des lois*.

368 « Travailler à la mesure de l'individu, c'est considérer que le théâtre ne peut pas changer le monde, qu'il peut tout au plus changer un monde – et cela n'est ni triste, ni insignifiant. Changer un monde signifie, parmi d'autres, ne plus reconnaître tout à fait celui-là, être éventuellement troublé de ne plus le reconnaître. »

O. NEVEUX, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019, p. 132. On remarque qu'ici, la prétention du théâtre à changer un monde individuel rejoint les perspectives morales du théâtre diderotien, comme si une marche arrière par rapport à une sur-politisation du théâtre devait aboutir à sa politisation *via* l'éthique prépolitique de Diderot. En d'autres termes, la logique des idées rejoindrait presque ici la chronologie.

369 P. FRANTZ, « Jouer le drame au XVIII^e siècle », dans P. BARON (éd.), *Le Drame : du XVI^e siècle à nos jours*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004, p. 207-215.

370 Cela est tout particulièrement vrai dans sa *Lettre à Madame Riccoboni*. Je remercie Charline Granger de me l'avoir signalé.

sur un modèle pictural³⁷¹, voire sur le principe d'*ekphrasis*³⁷². Penser l'efficacité de la représentation est une activité centrale de l'auteur, qui justifie son existence et sa centralité.

En effet, le *Discours* indique que cette centralité de l'auteur implique une responsabilité : « C'est toujours la vertu et les gens vertueux qu'il faut avoir en vue quand on écrit³⁷³. » Cependant, cette exigence ne doit entraîner aucune illusion : « Le rôle d'un auteur est un rôle assez vain : c'est celui d'un homme qui se croit en état de donner des leçons au public³⁷⁴. » La lucidité de Diderot décontenance, dans la mesure où son *Discours*, bien plus que les *Entretiens* d'ailleurs³⁷⁵, élabore un programme de théâtre quasiment pédagogique qui doit inculquer la vertu. La contradiction interne au texte est révélatrice d'une contradiction plus profonde du système de pensée dans lequel il évolue. Diderot, en effet, comme les écrivains de son temps, Rousseau compris, croit dans la puissance transformatrice du spectacle, et à sa capacité à modifier le comportement des spectateurs. Cela aboutit à deux problèmes. Le premier est posé par Rousseau, lorsqu'il affirme que, seuls les vertueux sont sensibles à la vertu sur scène. Le deuxième est celui que pose Diderot, celui de la légitimité qu'a l'auteur de donner des leçons au public. Diderot admet que l'auteur doit avoir ce but et rappelle dans le même temps qu'il ne s'agit que d'une croyance³⁷⁶. La formule, au-delà de son contexte particulier, interroge : la posture de la croyance pédagogique est un « rôle ». Cette question de la légitimité trouve deux réponses dans le système de Diderot. La première est la coïncidence entre la pratique de l'auteur et la praxologique des Lumières, la deuxième est dans la *praxis* de l'auteur en tant que philosophe.

La coïncidence avec la praxologique des Lumières est assurée par la représentation du personnage de Dorval dans les *Entretiens sur le Fils naturel*. Ce dernier est d'abord mis en scène comme médiateur de conflits qui « avait tenté sans succès de terminer une affaire qui divisait pour longtemps deux familles du voisinage, et qui pouvait ruiner l'une et l'autre³⁷⁷ ». Dorval agit comme un juge, qui dit le droit (pouvoir de la *juris dictio*) ; cette figure est

371 P. FRANTZ, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, France, Presses universitaires de France, impr. 1998, 1998

372 N. OLSZEVICKI, « L'*ekphrasis* dans la théorie dramatique de Diderot », dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopedie*, n° 51, 2016, p. 63-73.

373 DIDEROT, *Discours...*, *op. cit.*, p. 69.

374 *Ibidem*, p. 260. Il ne faut cependant pas négliger la dimension d'artifice rhétorique de l'affirmation, complétée par une attaque contre le rôle des critiques : « Et le rôle du critique ? Il est bien plus vain encore : c'est celui d'un homme qui se croit en état de donner des leçons à celui qui se croit d'en donner au public. » *Idem*.

375 En soi, la pièce du *Fils naturel* porte déjà la marque de la volonté moralisatrice, pédagogique, par son sous-titre, *Les Épreuves de la vertu*.

376 Une posture qui rappelle, du moins de loin, celle du scepticisme radical de Hume. À ce sujet, voir l'article de C. DENAT et C. ETCHEGARAY, « Comment peut-on être sceptique ? », dans *Revue de métaphysique et de morale*, n° 65, 2010, p. 93-108. et L. JAFFRO, « Le sceptique humien est-il modéré ? », dans *Daimon: Revista Internacional de Filosofía*, vol. 52, 2011, p. 53-69.

377 D. DIDEROT, *Entretiens...*, *op. cit.*, p. 71.

redoublée à la fin du second entretien, au cours duquel Dorval quitte MOI pour « une affaire un peu différente³⁷⁸ », qui concerne deux fermiers : « L'un de ces fermiers a une fille ; l'autre a un garçon ; ces enfants s'aiment ; mais la fille est riche ; le garçon n'a rien³⁷⁹. » Par son activité sociale, Dorval est élevé par Diderot à un rang de juge, c'est-à-dire dans l'Ancien Régime à celui de premier créateur du droit. Dans le dialogue, il est manifeste que Dorval fait preuve de cette empathie productrice d'égalité : Dorval se comporte en juge équitable. Par ailleurs, il est également présenté comme un homme qui possède un rapport singulier et à la nature : il en observe les phénomènes, et se fonde dessus pour discourir du particulier et du général à la fin du premier entretien³⁸⁰ ; il s'abandonne au spectacle de la nature et parle en poète au début du second³⁸¹ ; au début du troisième entretien, sa voix s'élève, dans l'imagination de MOI, au-dessus des vents et du tonnerre. Enfin, Dorval écrit à propos de sa propre famille, offrant ainsi au spectateur une pièce parfaitement transparente (au sein de la fiction diderotienne). Ce n'est qu'en fonction de ces caractéristiques que Dorval est pleinement auteur diderotien. Il exerce la vertu sous la forme du jugement, entretient une relation personnelle avec la nature par le langage (la nature le fait parler), et il écrit les faits les plus réels qui soient. L'auteur Dorval est donc légitime pour représenter le réel, parce qu'il y est déjà législateur, que la nature lui parle – il incarne en quelque sorte la possibilité d'un homme régénéré, la synthèse du droit naturel et de la vie naturelle, c'est-à-dire un homme vertueux³⁸².

La deuxième modalité de légitimation de la centralité de l'auteur est assurée par la description que fait Diderot du philosophe et de son rapport au monde. Ce rôle de l'auteur est intimement lié à sa capacité à corriger les mœurs, mais surtout à la pratique d'un certain « souci de soi », ce processus de subjectivation à l'œuvre dans la philosophie antique, décrit par Michel Foucault dans son cours au Collège de France en 1981-1982³⁸³. Dans les textes de

378 *Ibidem.*, p. 47.

379 *Idem.* On reconnaît là un thème classique du théâtre, et une situation de départ qui se retrouve de manière récurrente dans le théâtre révolutionnaire.

380 *Ibid.*, p. 85.

381 *Ibid.*, p. 86.

382 Ce qui fait écrire à Élisabeth de Fontenay qu'il faut « considérer les théâtres de Diderot et de Lessing comme des laboratoires où s'expérimente le droit naturel, tel qu'il s'expose dans l'article « Droit naturel », signé Diderot, dans l'*Encyclopédie*. » É. de FONTENAY, « La représentation chez Diderot », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 98, Presses Universitaires de France, 2018, p. 224..

383 M. FOUCAULT, *L'herméneutique du sujet: cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris, Seuil : Gallimard, 2009. On repère çà et là dans le cours de Michel Foucault des ouvertures vers une pensée des rapports entre la notion de *loi* et celle du *souci de soi*, féconde pour la période pré-révolutionnaire et pour la Révolution française. Par exemple : « Ce que je voudrais montrer, l'enjeu méthodologique de tout cela (une partie en tout cas), c'est celui-ci : il ne faut pas se laisser prendre à ce processus historique ultérieur, qui s'est déroulé au Moyen Âge, et qui a été la juridification progressive de la culture occidentale. Juridification qui nous a fait prendre la loi, et la forme de la loi, comme le principe général de toute règle dans l'ordre de la pratique humaine. Ce que je voudrais vous montrer au contraire, c'est que la loi elle-même fait partie, comme épisode et comme forme transitoire, d'une histoire beaucoup plus générale, qui est celle des techniques et

théorie théâtrale du second XVIII^e siècle, sous l'influence de la constitution de la figure du philosophe³⁸⁴, ce processus est reconfiguré, même si l'influence des auteurs classiques est certaine, au vu de leur importance dans les pratiques pédagogiques de l'époque. Chez Diderot, le *Discours* présente ces pratiques de souci de soi comme issues de sa nature et de l'éducation familiale : « Né avec un caractère sensible et droit, j'avoue, mon ami, que je n'ai jamais été effrayé d'un morceau où j'espérais sortir avec les ressources de la raison et de l'honnêteté. Ce sont des armes que mes parents m'ont appris à manier de bonne heure : je les ai si souvent employées contre les autres et contre moi³⁸⁵. » Ce texte est situé au chapitre VII du *Discours*, intitulé « Du plan et du dialogue » ; c'est bien du Diderot écrivain et poéticien qu'il est question ; il ne s'agit donc pas d'une simple digression sur sa vie personnelle, ce que montre le passage suivant :

Vous savez que je suis habité de longue main à l'art du soliloque. Si je quitte la société et que je rentre chez moi triste et chagrin, je me retire dans mon cabinet, et là je me questionne et je me demande : « Qu'avez-vous ?... de l'humeur ? – Oui. – Est-ce que vous vous portez mal ? – Non. » Je me presse ; j'arrache de moi la vérité. Alors il me semble que j'ai une âme gaie, tranquille, honnête et sereine, qui en interroge une autre qui est honteuse de quelque sottise qu'elle craint d'avouer. Cependant l'aveu vient. Si c'est une sottise que j'ai commise, comme il m'arrive assez souvent, je m'absous. Si c'en est une qu'on m'a faite, comme il arrive quand j'ai rencontré des gens disposés à abuser de la facilité de mon caractère, je pardonne. La tristesse se dissipe ; je rentre dans ma famille, bon époux, bon père, bon maître, du moins, je l'imagine ; et personne ne se ressent d'un chagrin qui allait se répandre sur tout ce qui m'eût approché.³⁸⁶

technologies des pratiques du sujet à l'égard de lui-même, techniques et technologies qui sont indépendantes de la forme de la loi, qui sont prioritaires par rapport à elle. La loi n'est, au fond, qu'un des aspects possibles de la technologie du sujet à l'égard de lui-même. Ou, si vous voulez, encore plus précisément : la loi n'est qu'un des aspects de cette longue histoire au cours de laquelle s'est constitué le sujet occidental tel que nous avons affaire à lui maintenant. » *Op. cit.*, p. 109.

On note dans ce passage la marque d'une précision progressive du rapport entre le sujet et la loi. Cette dernière est une notion que Michel Foucault ne cesse d'éviter, de contourner, comme par opposition au juricentrisme de la société dans laquelle il évolue, et qu'il ne peut critiquer qu'à la condition de s'en défaire. Ce faisant, il apparaît ici manifeste que la question de la forme de la loi taraude Michel Foucault, ne serait-ce que comme forme à laquelle s'opposer pour penser le sujet. s'il en arrive à considérer que la loi n'est qu'un moment de cette histoire longue, force est de constater que ce moment est suffisamment important pour qu'il prenne la peine de le rejeter à la périphérie de son discours. La Révolution française, en tant que paroxysme des Lumières sous la forme de la *loi* est peut-être précisément ce point de bascule où la notion de loi recouvre celle de souci de soi, de sorte que les textes diderotiens seraient parmi les derniers textes représentatifs d'une période pré-législative de l'herméneutique du sujet.

384 Stéphane Van Damme a montré que les Lumières étaient une période où la constitution du nouvel objet « philosophie » passait par une reconfiguration, datant du XVII^e, du philosophe en être moral : « La recherche de la vérité s'apparente à une quête morale, à un itinéraire d'apprentissage, à une mise en pratique des règles du bien penser et du bien vivre. [...] La discipline philosophique n'est pas une hiérarchisation, une mise en ordre des savoirs, elle est avant tout accoutumance ("habitation"), aptitude et persévérance dans la formation. »

S. van DAMME, *À toutes voiles vers la vérité une autre histoire de la philosophie au temps des Lumières*, Paris, Seuil, 2014, p. 49.

385 DIDEROT, *Discours...*, *op. cit.*, p. 180.

386 *Ibidem*, p. 181.

Diderot dresse ici le portrait d'un auteur expérimenté (« de longue main ») qui compose des dialogues dans la solitude de son cabinet. L'image de l'auteur quittant la société s'oppose implicitement à celle du comédien mondain, social. Or, s'il se retire dans son cabinet, c'est pour « arracher de [lui] la vérité » : travail pénible, qui situe la vérité dans l'écrivain comme homme et qui donne à l'écrivain comme praticien de soi la méthode pour la retrouver ; au dialogue solitaire correspond un dédoublement du sujet³⁸⁷. Cette pratique est une intériorisation de la confession, puisqu'il s'agit au fond de faire un aveu, retrouver une transparence perdue, puis d'absoudre ou pardonner – la référence chrétienne chez le très matérialiste Diderot apparaît avec évidence. Ce faisant, elle produit un individu-centre, qui n'a plus besoin de la transcendance divine pour accéder à l'absolution. Une fois le processus achevé, Diderot se réinstalle dans la triade époux/père/maître, c'est-à-dire au sein de la cellule sociale fondamentale, considérée comme naturelle par les penseurs du siècle, et qui est l'objet des deux pièces de Diderot de 1757-1758. On voit ici les effets d'écho entre le souci de soi de l'auteur et la pièce, entre *praxis* et *poiesis*. Parce qu'il se livre à cet « examen secret » et transforme la « sottise » en état vertueux, l'auteur peut écrire sur la vertu. Or, cet examen de conscience prend la forme du dialogue : il est à la fois la méthode et le préalable à l'écriture du drame. Une fois qu'il s'est exercé sur soi, à partir de soi, l'auteur peut se tourner vers le monde. « Écouter les hommes, et s'entretenir souvent avec soi, voilà les moyens de se former au dialogue³⁸⁸ », tandis que pour former un plan il faut un « talent », qui comprend le fait d'avoir « de l'imagination » et une série de capacités dramaturgiques d'ordre technique. Savoir se former, savoir former : la légitimité de l'auteur s'appuie tant sur de l'acquis que sur du donné, sur une *praxis* et sur un talent poétique.

Il y a donc d'un côté Rousseau, anti-théâtral, de l'autre Diderot et les dramaturges, réformateurs du théâtre³⁸⁹. Ces textes ne posent plus la question de la légitimité du théâtre selon les termes de la *catharsis* aristotélicienne. Certes, l'influence des auteurs classiques n'est pas absente, puisque *La République* de Platon est un sous-texte de la *Lettre sur les spectacles*³⁹⁰, mais elle se reconfigure dans d'autres termes, selon d'autres objectifs. Le motif est, lui, encore politique, ou du moins protopolitique. Les références au législateur sont

387 On retrouve cette thématique chez Rousseau lui-même, notamment dans *Rousseau juge de Jean-Jacques*, un dialogue conçu comme appendice aux *Confessions*.

388 *Ibid.*, p. 82.

389 On peut noter qu'il s'agit là, selon Philippe Lacoue-Labarthe, des deux formes dans lesquelles s'incarne la *haine du théâtre*. Voir : P. LACOUÉ-LABARTHE, « Réponses aux questions posées par la rédaction » in *Revue L'Art du Théâtre*, Printemps 1986, numéro 4, *La Haine du théâtre*. Arles, Actes Sud, p. 10.

390 On note d'ailleurs que Rousseau lui-même a spécifiquement traduit les passages de la *République* consacrés à la condamnation des comédiens, textes qu'on retrouve dans : J.-J. ROUSSEAU, « De l'imitation théâtrale ; Essai tiré des Dialogues de Platon », dans R. TROUSSON et F. S. EIGELDINGER (dir.), *Œuvres complètes XVI*, Slatkine, Champion, Genève, Paris, 2012, p. 657-673.

nombreuses, et son rôle dans la propagation de la vertu est souvent souligné, et l'influence du rapport opéré par *L'Esprit des lois* de Montesquieu entre législation et mœurs est probable. La version rousseauiste de la réflexion autour de cette dialectique du théâtre et de la vertu donne sa réponse à la question « comment rendre le peuple vertueux ? » par les conditions et les règles spectaculaires : extérieur plutôt qu'intérieur, fête plutôt que représentation fictionnelle, participation plutôt que distinction scène-salle. Au contraire, la réforme diderotienne ne change pas les principes de la représentation théâtrale (fiction, personnages, distinction scène-salle), mais souhaite en revoir les modalités. Sa *Lettre à Madame Riccoboni* est à ce sujet très éclairante. À chaque critique formulée par elle, lorsqu'elle s'appuie sur l'impossibilité de mettre en œuvre les souhaits de Diderot en raison des conditions de représentation, il répond qu'il faut alors changer ces conditions, voire la salle elle-même³⁹¹. Surtout, dans la mesure où il s'agit de placer l'auteur au centre de la pensée du théâtre et de sa pratique, Diderot doit lui proposer une technique poétique, qui achève de justifier son rang particulier. Ces poétiques du XVIII^e forment un ensemble *a priori* paradoxal, puisqu'elles cherchent à élaborer des techniques artificielles de naturalisation de la scène³⁹².

C) Le Bâtard légitimé ou les ombres de Diderot

La question qui se pose, à la lecture des *Entretiens sur le Fils naturel* est de savoir si l'œuvre de Diderot parvient véritablement à résoudre les contradictions entre le fonctionnement même du théâtre et la valorisation de la nature, de la transparence et de l'égalité. Cette question est posée par un contemporain de Diderot, Jean-Jacques Garnier, un historien d'origine modeste, né en 1729, professeur d'hébreu au Collège de France³⁹³. Suite à sa lecture de la pièce de Diderot, Garnier écrit un texte intitulé *Le Bâtard légitimé ou le*

391 Par exemple : « *L'acteur qui tourne la tête assez pour voir dans la seconde coulisse n'est pas entendu du quart des spectateurs. Encore une fois ayez des salles mieux construites, faites-vous un système de déclamation qui remédie à ce défaut ; approchez-vous de la coulisse ; parlez, parlez haut, et vous serez entendus, et d'autant plus facilement aujourd'hui qu'on a établi dans nos assemblées de spectacles une police très ridicule.* »

D. DIDEROT, « Lettre à Madame Riccoboni », dans *Le Drame bourgeois*, J. Chouillet (éd.), Paris, Hermann, 1980, p. 441.

392 Cette recherche s'étend jusque dans les réflexions sur la scénographie, développées par exemple dans *l'Essai de l'architecture théâtrale* de Pierre Patte en 1782 qui contribue à cette naturalisation artificielle de la scène. Voir A. SURGERS, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 176 et *passim*.

393 « Garnier (Jean-Jacques) » dans *Biographie universelle ancienne et moderne*, t.16, Paris, Michaud, 1816, p. 489.

*triomphe du comique larmoyant ; avec examen du Fils naturel*³⁹⁴, paru le 17 mars 1757³⁹⁵. Le texte se présente sous la forme d'un dialogue entre un narrateur et un spectre, qui débattent sur l'innovation dramatique de Diderot. Le texte montre qu'elle n'en est pas tout à fait une, car le drame, ou genre sérieux, hérite partiellement de la comédie larmoyante. Il souligne que les effets de modes et de nouveauté sont permanents, dès une épigraphe empruntée, comme dans les textes théâtraux de Diderot, à l'*Art poétique* d'Horace : « *Multa renascentur quae jam cecidere, cadentque / quae nunc sunt in honore*³⁹⁶... » Au-delà du rappel de la filiation entre drame bourgeois et comédie larmoyante, le texte de Garnier a une valeur heuristique propre, en ce qu'il permet de révéler, par sa construction même et ses jeux de miroir, que les théories de Diderot ont leur part d'ombre et ne parviennent pas tout à fait à résoudre la contradiction qu'elles souhaitent résoudre.

Le Bâtard légitimé fonctionne selon un système permanent de redoublements et de polarisations. La structure du *Fils naturel* est redoublée, et le texte rappelle que la théorie de Diderot ne cesse de s'inscrire dans la polarité entre écrit et oral, entre comédie et tragédie, entre texte et théâtralité, entre nature et norme.

Le dispositif textuel du *Bâtard légitimé*, à commencer par son titre, en fait un double du *Fils naturel* et de ses entretiens. Les structures des deux textes ont des similitudes. Il s'agit d'un dialogue entre un narrateur, supposé réel et savant, et un dramaturge, de dialogue à propos des genres dramaturgiques, mené en plusieurs entretiens fictifs. Les deux œuvres ont également en commun leur ville d'impression, Amsterdam. Cependant, si l'œuvre de Garnier est le double de celle de Diderot, elle est une sorte de double inversé. Cette inversion tient d'abord à la nature des deux interlocuteurs et au dispositif fictionnel singulier. Le texte donne à voir la visite d'un spectre dans la chambre du narrateur.

La nuit étoit déjà fort avancée, & je dormois profondément, lorsque l'ombre de Lamotte m'est apparue. A son approche, tout mon sang se glaçoit dans les veines, & je m'enfonçois par un mouvement naturel dans mes couvertures, lorsqu'il m'a adressé ces paroles :

Regarde-moi, reviens de ta surprise extrême
Tu ne te trompes point, c'est Lamotte, oui lui-même.
J'ai quitté le Tenare & ces horribles bords ;
Où l'on voit l'Achéron se perdre chez les morts.³⁹⁷

394 J.-J. GARNIER, *Le Bâtard légitimé, ou Le Triomphe du comique larmoyant, avec un examen du Fils naturel*, Amsterdam, Claude-Jean-Baptiste Hérisant, 1757

395 A.-M. CHUILLET, « Dossier du Fils naturel et du Père de Famille », dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol. 208, 1982, p. 104.

396 « Beaucoup [de mots] renaîtront qui maintenant sont tombés, beaucoup tomberont qui sont en vogue aujourd'hui ». HORACE, *L'Art poétique*, op. cit., v.70-71, p. 206.

397 J.-J. GARNIER, *Le Bâtard légitimé...*, op. cit., p. 3.

D'ores et déjà, l'œuvre installe un tableau qui s'appuie *contre Le Fils naturel*. Le texte de Diderot nous montre le narrateur assistant à une pièce, puis sa conversation avec un autre vivant, Dorval, que n'interrompt que la tombée de la nuit. Ici, tout commence à partir du sommeil du narrateur, sans que l'on sache tout à fait si la fiction raconte un rêve³⁹⁸, ou un événement surnaturel, dans une ambiguïté qui n'est pas sans rappeler les thématiques du théâtre du XVII^e siècle. Là où Diderot et Dorval se trouvaient en extérieur, face à la nature, la conversation du *Bâtard légitimité* se passe en intérieur, dans la chambre du narrateur. Là où les *Entretiens* de Diderot se font en prose, le texte de Lamotte commence en alexandrins truffés de références antiques. Il donne ainsi le ton de l'ouvrage, scène fantasmagorique et classique à la fois, à l'opposé du réalisme fictionnel des *Entretiens* de Diderot. Les deux situations s'opposent d'autant plus que le personnage spectral est un personnage réel d'auteur dramatique, lorsque le personnage de l'auteur dramatique chez Diderot est, lui, entièrement fictif, quand bien même il s'agirait d'un double de l'auteur réel. Le jeu de renversements à l'œuvre dans la structure du *Bâtard légitimité* lui donne sa force pour éclairer par contraste les fondements de la théorie diderotienne du drame, une théorie défendue par Garnier selon des modalités singulières. Dans le même temps, de manière paradoxale, il souligne également tout ce que la théorie de Diderot contient d'ombres.

Par exemple, la théorie diderotienne se pose en défense du théâtre. Or, cette défense s'appuie sur la centralité de l'auteur et du texte, plutôt que celle de l'oralité et du jeu du comédien. Elle contient donc une tension interne, que vient souligner en creux l'œuvre de Garnier. En effet, *Le Bâtard légitimité* commence par un constat, celui de la disparition rapide de Lamotte du panthéon littéraire français. À cette remarque formulée par le narrateur, il répond : « Que m'importe qu'on lise mes livres, pourvu que mon esprit subsiste. C'est dans la tête des hommes que j'ai voulu vivre, & non sur les feuilles d'un papier corruptible³⁹⁹. » Il opère ainsi une inversion du rôle de l'oral et de l'écrit. L'écrit, selon la locution latine « *verba volant scripta manent* », reste. Cependant, dans l'analyse matérielle de Garnier, l'écrit est caractérisé par la corruptibilité, un manque de résistance au temps, là où le personnage, spectre ou agrégat d'idées, loge en un point psycho-physiologique précis : « dans la tête des hommes ». La remarque de Garnier indique qu'il est possible de laisser des traces dans la matière vivante des humains sans passer par l'écrit. Sans s'opposer à Diderot, qui reconnaît la force de l'impression que cause la séance théâtrale, il souligne que la tension de l'écrit et de l'oral est une réalité qu'on ne saurait occulter.

398 On retrouve cette thématique du rêve délirant dans : C. PALISSOT, *Conseil de lanternes, ou, La véritable vision de Charles Palissot: pour servir de post-scriptum à la comédie des Philosophes*, Paris, 1760.

Que soit ici remerciée Charline Granger pour cette précieuse référence.

399 J.-J. GARNIER, *Le Bâtard...*, *op. cit.*, p. 7.

Par-delà la polarité de l’oral et de l’écrit, le texte souligne une autre polarité fondamentale de la pensée théâtrale de son époque, celle-là même que Diderot cherche à dépasser, celle qui oppose comédie et tragédie. Or, si le texte de Garnier souligne la première polarité, il semble au contraire refuser la seconde. La question se pose de savoir pourquoi le choix d’Houdart de Lamotte pour cette conversation spectrale, prégothique et ironique. Aux dires du narrateur, il a réformé tous les genres de littérature. L’auteur s’adresse à l’auteur, l’écrivain à l’écrivain. Toutefois, il convoque Houdart surtout pour son manquement, car il n’a pas réformé « le Théâtre fondé par Corneille et Molière », figures tutélaires qui hantent le vivant et les spectres. Le texte trouble doublement nature et transparence, dans ce dialogue du mort et du vivant, puisque Lamotte ne revient pas d’entre les morts pour parler de lui, mais d’un autre innommé : « Un autre en marchant sur mes traces inventa un nouveau genre de spectacle tout philosophique ; un genre qui n’etoit ni Tragédie ni Comédie, & qui étoit l’un et l’autre tout à la fois ; un troisième genre qui réunissoit les avantages de deux premiers, sans en avoir les défauts⁴⁰⁰. » L’invention du troisième genre vient, dans un mouvement dialectique, rompre la dualité théâtrale qu’instaure la référence à Corneille et Molière⁴⁰¹. Le texte, par la voix du narrateur, évoque la comédie larmoyante comme troisième genre, et produit ainsi un trouble, tant chez le spectre de Lamotte que chez le lecteur. Chez Lamotte, car le terme de comédie larmoyante évoque pour lui Desfontaines⁴⁰², sa « furie qui [le] poursuit presque aux Enfers⁴⁰³ ». Il ajoute : « L’autre jour encore il surprit Fontenelle au passage, & le mordit au talon⁴⁰⁴ ». L’assaut sur le talon de Fontenelle, écrivain baroque, du côté des Modernes avec Lamotte, auteur d’un *Dialogue des morts*, résonne là encore comme une tentative de hanter les spectres, dans un jeu baroque, presque anachronique⁴⁰⁵. Le lecteur aussi est troublé par ce dialogue qui ne cesse de rappeler que la vision d’une histoire du théâtre qui s’articulerait, jusqu’à l’année 1756, autour de deux genres ne tient pas : la référence à Corneille rappelle la querelle du *Cid* (1637) et de la tragi-comédie, celle à Desfontaines le fait

400 J.-J. GARNIER, *Le Bâtard...*, *op. cit.*, p. 9.

401 Quoique cette référence ne recouvre pas *stricto sensu* une bipolarité générique. C’est précisément là que le texte de Garnier vient éclairer la théorie de Diderot, qui se fonde sur une bipolarité qui est en réalité inexistante.

402 Pierre-François Guyot Desfontaines, appelé l’abbé Desfontaines, est un jésuite et écrivain français né le 29 juin 1685 et décédé le 16 décembre 1745. Il est connu pour ses ouvrages de critique littéraire, comme ses *Jugements sur les écrits nouveaux*, et pour la polémique qui l’opposa à Voltaire, qui l’amena à écrire la *Voltaïromanie* en 1738. Voir la *Biographie universelle ancienne et moderne*, t.11, Paris, Michaud, 1814, p. 169-171.

403 J.-J. GARNIER, *Le Bâtard...*, *op. cit.*, p. 10.

404 *Idem*.

405 Presque anachronique, parce que le dialogue des morts est un genre fréquemment utilisé au XVIII^e siècle, notamment pour mettre en scène les querelles, et pour mélanger dialogue mondain et affrontement verbal. Voir L. ANDRIES, « Querelles et dialogues des morts au XVIII^e siècle », dans *Littératures classiques*, N° 81, 2013, p. 131-146.

que la comédie larmoyante précède le genre sérieux. Ces troubles nourrissent une réfutation double de la prétention diderotienne à la création du tiers genre : par la référence historique (Garnier est historien), mais aussi par les effets d'échos aux *Entretiens* (dialogues plutôt que traité, un auteur qui parle avec un critique), dans une construction plus torse que ceux-ci, comme par atavisme baroque que viennent souligner les références à Lamotte et à Fontenelle.

La référence à la polarité générique – en réalité inexistante – du théâtre renvoie à une troisième polarité, celle qui oppose le texte de théâtre et la théâtralité. Cette nouvelle polarité se présente sous les auspices d'un autre spectre présent lui aussi dans l'imaginaire du lecteur : Aristote. Le discours de Lamotte ne tourne pas autour de ce spectre, mais il lui fait écho par une série d'analyses qui cherchent chez Homère et Euripide les premières traces de ce genre et du « Tragique bourgeois⁴⁰⁶ ». Comme Aristote, le spectre ne limite pas la recherche poétique au seul théâtre et, prenant acte de la tentation graphosphérique diderotienne, élargit sa perspective hors du genre dramatique *stricto sensu*. Si la théâtralité est, selon la formule célèbre de Barthes, « le théâtre sans le texte », peut-être faudrait-il dire que le dramatique est ce qu'il y a de théâtre dans tout texte. C'est ce dramatique que Garnier explore, *via* le spectre, chez les auteurs antiques, mais aussi par la forme même de son texte. En cela, le *Bâtard légitimé*, titre qui renvoie tant au tiers genre qu'au *Fils naturel*, souligne combien le texte de Diderot, dans toute la narration qui entoure la représentation théâtrale privée, est lui-même dramatique. La théorie de la pratique dramaturgique est une pratique dramatique.

Une fois ces trois polarités évoquées, soit pour être soulignées, soit pour être niées dans le cas de la polarité générique, le texte s'attaque à l'étude du théâtre français. Il s'y adonne dans un premier temps par le prisme de la nature. Le texte souligne le manque de naturel de la tragédie classique, et le fait selon des termes qui rejoignent ceux des sciences de la nature. Il affirme que dans la tragédie classique, les effets aristotéliens de terreur et pitié y sont ratés : « Faite pour la désolation de l'âme, à peine a-t-elle effleuré le cœur ; la terreur a été réduite à une légère suspension, la pitié à un doux attendrissant⁴⁰⁷ ». L'explication donnée à cette inefficacité reprend une valorisation de la nature et une critique de son artificialisation :

Je crois au contraire que les Pièces de Théâtre tirées des Auteurs Grecs, comme ces races d'animaux transplantés dans des climats moins favorables, conservent toujours dans le détail des preuves de leur origine. Je dis dans le détail ; car pour le fond toutes nos Tragédies semblent fondues dans le même moule ; des sentimens plus héroïques que vrais, des expressions plus

406 J.-J. GARNIER, *Le Bâtard...*, *op. cit.*, p. 17.

407 *Ibidem*, p. 30.

pompeuses qu'énergiques, une intrigue chargée d'un ou de deux épisodes, la nature presque toujours ou ignorée ou méprisée.⁴⁰⁸

Le bel animal aristotélien est abâtardi par la transplantation. Animalisation du texte, végétalisation de l'animal : le texte de Garnier persiste dans l'art des renversements et fait le pont entre les théories du paysage et la théorie aristotélienne de l'animal. Et donc, ce bel animal ne peut survivre sur la scène française. Le tiers genre, qui est toujours décrit comme singulier, quoique nommé tantôt « comédie larmoyante », tantôt « genre sérieux », tantôt « tragique bourgeois », n'est donc pas uniquement un supplément du paysage dramatique : il en est le seul genre réel, seul genre naturel qui produit de véritables effets. Il est le seul genre naturel, et pourtant le seul genre innommé, car découvert tardivement. Un genre naturel et pourtant pleinement historique. Tel est le paradoxe que souligne Garnier, la tentation de vouloir tout à la fois historiciser et naturaliser les formes dramatiques pour leur assurer une double légitimité.

La polarisation de l'artifice et du naturel rejoint celle du naturel et de la norme, qui travaille de l'intérieur la praxologique des Lumières, à travers la question du droit naturel. La question se pose aussi pour la poétique : un genre naturel peut-il avoir des règles ? Peut-on produire l'illusion avec des moyens normatifs ? Cette question est posée par le narrateur au spectre, trop tard, car à la fin de la nuit : « Ce détail seroit trop long, & le temps me presse ; déjà les coqs ont appelé l'Aurore⁴⁰⁹ ». Le premier effet de la remarque est de remettre la règle à plus tard, de créer une forme de suspension chez le lecteur – une attente jamais satisfaite, ce qui souligne la difficulté à concilier le naturel et le normatif. Surtout, le spectre révèle en creux sa nature onirique : *tout cela n'était peut-être bien qu'un rêve*, thème baroque aux influences antiques. En effet, tout dialogue à teneur philosophique entretenu en rêve avec un spectre renvoie inmanquablement au sixième livre de *La République* de Cicéron⁴¹⁰, où Scipion, qui s'entretient avec Lélius de ce qui fait la qualité d'un chef, lui raconte un rêve dans lequel il a débattu avec l'Africain, grand-père de Scipion, notamment de l'immortalité de l'âme. Cependant, chez Cicéron, le songe est donné comme certain, car il a lieu lors d'un « *somnus complexus*⁴¹¹ ». Il n'en va pas de même chez Garnier chez qui l'apparition peut aussi bien être rêve que vision. Cette situation tranche avec celle du *Fils naturel* et de sa

408 *Ibid.*, p. 61.

409 *Ibid.*, p. 75.

410 *Via* le célèbre *Commentaire sur le songe de Scipion* de Macrobie qui a donné à ce passage une indépendance culturelle propre dans les imaginaires savants. Or, cette référence implicite au *Songe de Scipion* et à son commentaire par Macrobie fait apparaître un écho, dans ce texte, à la *vertu politique*, au centre du texte de Cicéron-Macrobie, dont l'héritage se perpétue jusqu'au siècle des Lumières, notamment dans les théories de Montesquieu. À ce sujet, voir l'article de J.-L. LABARRIÈRE, « La vertu politique : Cicéron versus Macrobie », dans *Les Études philosophiques*, n° 99, 2011, p. 489-504.

411 CICÉRON, *La République*, E. Bréguet (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 104.

fiction-cadre qui, si elles sont fictives, n'en contiennent pas moins une volonté de proposer un texte qui vise l'illusion. Chez Garnier, l'illusion est, à l'instar d'une règle permettant un genre dramatique naturel, impossible à réaliser.

À l'indécidabilité du statut à accorder à la vision s'ajoute une seconde référence antique, à la Pythie, dans les rituels décrits par Lamotte pour hâter son retour :

[...] écoute, j'ignore quand le Destin me permettra d'achever mon entreprise ; s'il est vrai, comme j'ai cru m'en apercevoir, que ma visite te plaise, il seroit peut-être un moyen de l'accélérer... Le soir, avant que de te coucher, mâche trois feuilles de laurier, & brûle de l'encens⁴¹².

La forme pythique souligne la fantasmagorie parodique, redouble la force évocatoire de l'apparition, et interroge sur la forme spectrale et les techniques d'apparition qu'elle propose et requiert tout à la fois. Elle annonce le retour d'un spectre qui a plusieurs fonctions dans l'économie du discours de Garnier. Celui-ci rappelle la solitude réelle de tout auteur, souligne le fonctionnement de l'écriture théâtrale et permet la mise en place d'un tribunal critique de la pièce de Diderot.

Cet usage fictionnel des rituels et des spectres sert, à sa manière, de commentaire à la poétique de Diderot, en soulignant que toute poétique repose nécessairement sur une part de non-maîtrise. Ces spectres, l'*Encyclopédie* les décrit comme « certaines substances spirituelles, qui se font voir ou entendre aux hommes⁴¹³ ». L'article recense plusieurs opinions explicatives : « ames de defunts qui reviennent » ; « une troisième partie dont l'homme est composé » [hors du corps et de l'esprit] » ; « la troisième opinion est celle qui attribue les apparitions aux esprits élémentaires » ; « les exhalaisons des corps qui pourrissent » ; « des opérations diaboliques ». Puis, remarque l'article, « nonobstant le grand nombre de ceux qui croient les *spectres* et cherchent à expliquer leur possibilité, il y a eu de tout tems des philosophes qui ont nié leur existence » : *topos* du philosophe qui est, à la lettre, *paradoxal*, hors de tout temps, dont l'opinion atteint une certaine forme d'immortalité, voire d'éternité, spectrale. Et, ajoute Jaucourt qui a rédigé l'article, on peut diviser ces philosophes en trois classes : ceux qui nient la différence entre le corps et l'esprit (« comme Spinoza »), ceux qui ôtent au diable tout pouvoir sur Terre, et ceux qui lui admettent un pouvoir sur Terre mais « nient qu'il puisse prendre un corps ». On assiste à une extension du domaine de la philosophie à la question de l'existence du diable et de son pouvoir sur le corps. Ces opinions recensées par l'*Encyclopédie* possèdent un point commun : la matière-et-l'esprit, cette sphère de la pensée qui a été l'objet de débats et d'interrogations depuis l'Antiquité (par exemple

412 J.-J. GARNIER, *Le Bâtard...*, *op. cit.*, p. 75.

413 *Encyclopédie*, article « Spectre », T.15, 1765, p. 447, *et passim*.

dans le *Songe de Scipion*) jusqu'à la période moderne⁴¹⁴. Chacune de ces opinions pose l'affirmation de la dualité, son dépassement triadique, son fondement naturel, son explication causale ou sa négation radicale. Garnier déplace le débat autour des spectres. Il en fait un opérateur fictif, un rapport de l'auteur à lui-même. Il rappelle ainsi que les théories de Diderot, la mise en scène du narrateur qui va voir le *Fils naturel*, son débat avec Dorval, tout cela n'est jamais qu'un jeu de spectres, un jeu de l'auteur seul avec lui-même.

En effet, ces postures sur la condition matérielle et spirituelle de la vie humaine trouvent un écho chez Garnier dans la remarque de Lamotte lorsqu'il est interrogé sur son immortalité, et explique qu'il trouve refuge dans la tête de ses lecteurs. On comprend alors de quoi ce spectre est le spectre. Son apparition nocturne donne un indice : elle est certes le signe de sa nature oniro-fantomatique, mais aussi d'un certain rapport à l'écriture, qui reprend le *topos* de l'auteur seul dans son cabinet, habillé de sa vieille robe de chambre⁴¹⁵, ou de son bonnet de nuit⁴¹⁶, ou encore de l'autrice qui se confie à la Lune et crie son mal toute la nuit⁴¹⁷. Le spectre est l'esprit, l'esprit est spectral, ce que rappelle la description, par Yannick Butel, de l'instant où le critique théâtral se met au travail : « La présence de ces mots en lui, de ces silhouettes inconnues, les spectres de ces pensées pérennes, cette incarnation de la vie plus forte que l'existence qu'il manifeste et conserve l'engagent à subir la métamorphose de son esprit et opèrent une palingénésie qui le rend inconnu à lui-même sans être étranger à lui-même...⁴¹⁸ » Si le *spectre* n'est pas très éloigné du *spectacle*⁴¹⁹, il s'agit d'un spectacle seul.

Mais le spectre a aussi un rapport avec la dualité de la matière de l'esprit, et en cela il rejoint une topique des études théâtrales, qui voit dans le théâtre une autre forme de dialogue des morts⁴²⁰. Parce que sur scène, le corps incarne un esprit étranger, le texte, parce qu'un personnage qui meurt ne cesse de revenir – combien de fois Ophélie s'est-elle noyée au cours des quatre derniers siècles ? –, parce que le théâtre ne cesse d'inverser le rapport habituel du texte au réel, puisqu'on n'y écrit pas pour rendre compte de la vie, mais qu'on y vit pour rendre compte d'un écrit, le théâtre est lié à la spectralité. Cette conception du théâtre,

414 On peut à la rigueur considérer que les développements freudiens sur l'inconscient, ou, plus récemment, la description psycho-physiologique de la dyade post-gravidique que mène Peter Sloterdijk dans *Bulle* relève d'une reconfiguration des termes de ce débat dont ils sont, par là même, l'aboutissement et la continuation.

415 D. DIDEROT, *Regrets sur ma vieille robe de chambre: avis à ceux qui ont plus de goût que de fortune*, Oxford, Taylor Institution, 1984.

416 L. S. MERCIER, *Mon Bonnet de nuit – Du Théâtre*, Paris, Mercure de France, 1999

417 C'est le cas, par exemple, de certains sonnets de Louise Labé.

418 Y. BUTEL, *Regard critique : écrire sur le théâtre*, Besançon, Solitaires Intempestifs, 2009, p. 35.

419 Cette réflexion est formulée par Yannick Butel dans son *Regard critique*, après qu'il a constaté la proximité des deux termes dans le dictionnaire, une proximité qu'on retrouve dans l'*Encyclopédie*.

420 Dans son séminaire donné à l'École normale supérieure de Lyon dans les années 2008-2010, Jean-Loup Rivière s'intéressait aux figures spectrales et revenantes pour penser le personnage de théâtre. À partir de lectures de Shakespeare, dans *Hamlet*, notamment et Sophocle, il tâchait de déceler la manière qu'a le personnage de revenir en scène, nuit après nuit.

partagée par des auteurs comme Yannick Butel ou Jean-Loup Rivière est partielle⁴²¹, puisqu'elle en limite *a priori* les possibilités formelles au texte. En réalité, elle s'étend à toute forme de spectacle vivant pris, étudié, analysé, ressenti sous l'angle de la *semiosis* et de la *mimesis*, c'est-à-dire d'un affect traduit en langage. Le spectre, comme figure épistémologique théâtrale permet de penser la représentation et le langage d'un seul geste, le corps et le texte dans leurs devenir symétriques (devenir-texte du corps, devenir-corps du texte). La pensée spectrale à l'œuvre tant dans les études théâtrales que dans le texte de Garnier renvoie implicitement à la distinction du parlé et de l'écrit qu'analyse Derrida dans *Marges de la philosophie* pour montrer que cette distinction s'accompagne d'une valorisation du parlé par son caractère supposé naturel, et refoule ce que l'oral contient d'écrit. Il n'est pas anodin que Derrida ait également écrit sur les spectres⁴²². En invoquant la figure du spectre dramaturge, et donc du spectral dramatique, le texte de Garnier se glisse subrepticement dans la faille conceptuelle de l'écrit et de l'oral, souligne que la tentation graphosphérique de Diderot ne saurait tout à fait oublier les corps. Le spectre joue donc avec la polarité de l'écrit et de l'oral. Un signe du rapport entre le spectre et la distinction parole/écrit se trouve au début du deuxième chapitre du « Second entretien » du *Bâtard légitimé*, qui s'intitule « Examen de la comédie du *Fils naturel* » :

J'avois perdu M. de Lamotte ; mais sa voix resonnoit encore à mes oreilles, ses idées neuves & hardies venoient sans cesse tourmenter mon esprit ; je compris que pour conserver ce précieux dépôt dans toute sa pureté, je devois au plus vite le confier au papier.⁴²³

Des oreilles, extrémité de la tête où se loge Lamotte, au papier, de l'esprit au corps, et du corps à l'esprit : l'entretien marque lui-même la trace de son écriture. Si le spectre et le spectacle sont liés, le geste du narrateur de Garnier rejoint celui de Dorval en tant qu'auteur de pièces. Dans la fiction de Diderot, Dorval est supposé transformer en pièce de théâtre une histoire réelle. Ici, le narrateur couche sur papier son entretien. La différence entre les deux textes repose, une fois encore, sur le fait que le texte de Garnier souligne l'irréel de sa situation, et le fait que tout écrit repose sans cesse sur un dialogue de l'auteur à lui-même, ce que le texte de Diderot semble refuser.

Cette écriture de ce qui se passe entre le spectre et le narrateur s'opère dans cet entre-deux du livre, où le fantôme a été présenté, mais le sujet de la pièce de Diderot pas encore

421 Mais quelle conception du théâtre ne l'est pas ? Le mot emporte avec lui la partialité, ce que rappelle Jacques Nichet dans sa leçon inaugurale au Collège de France. Voir J. NICHET, *Le Théâtre n'existe pas*, Paris, Fayard, 2011

422 J. DERRIDA, *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris,  ditions Galilée, 2013.

423 J.-J. GARNIER, *Le Bâtard...*, *op. cit.*, p. 77.

véritablement abordé. Le texte de Garnier ne présentait les polarités et la spectralité qu'en prélude à la critique, comme pour la préparer. Ce n'est que plus tard dans la journée fictive, que le narrateur passe enfermé chez lui, qu'il tombe sur le texte de Diderot : « par hasard, j'avois mis sur ma table la nouvelle comédie du *Fils naturel*, qu'un de mes amis m'avoit prêtée la veille⁴²⁴. ». C'est à nouveau dans la solitude du cabinet que se lit le texte, dans le fauteuil plutôt que vu sur scène. Garnier inverse encore une fois la logique diderotienne, puisqu'il n'assiste à rien en secret et se sépare au contraire du monde pour mieux lire⁴²⁵. De la pièce de Diderot, le narrateur déclare : « je la trouvai divine, j'en fus enthousiasmé. » La formule fonctionne sur le mode du redoublement, puisque « enthousiasmé » provient du grec ancien *enthousiasmos* qui signifie « transport divin⁴²⁶ », de sorte qu'un lien nouveau se noue entre la mythologie surnaturelle et le théâtre, entre le suprahumain et le dramatique. Et c'est fort de cet enthousiasme, condition non évoquée mais manifestement nécessaire, que le narrateur suit le rituel mystagogique proposé par le spectre : « je me souvins de son avis, je mâchai le fatal laurier, je brûlai l'encens, je me mis au lit, je m'endormis. » La parodie de rite antique révèle la fonction véritable du passage, qui rappelle à sa manière les exercices de pratique de soi qu'on trouve chez Diderot : le rituel pythique apparaît comme une technique d'invocation des idées sous la forme du spectre qui permettent la critique de la pièce de Diderot. L'invocation du spectre, dans une deuxième séance, rejoue la dualité entre le *Fils naturel* et les *Entretiens*, rappelle que l'œuvre de Diderot est, elle aussi, divisée en deux.

Cette division en deux – deux parties d'œuvre, deux personnages – est précisément ce qui ouvre la voie à la critique de Garnier, qui se dédouble elle aussi. La critique transforme d'ailleurs la chambre, ou l'esprit, de Garnier en tribunal, où la *critique* rejoint son étymologie grecque de jugement : le terme est « un emprunt au grec *kritikos*, "capable de juger, de décider", et tardivement dans la langue médicale, "décisif, critique" (en parlant d'une phase de maladie). *Kritikos* est dérivé de *krinein*, "juger"⁴²⁷ ». Deux positions sur la pièce de Diderot s'y affrontent : celle du narrateur, qui se fait l'avocat de la pièce, et celle du spectre qui joue le rôle de procureur. À la faveur du rituel pythique qui utilise le laurier et l'encens, le narrateur de Garnier s'initie aux secrets de l'après-vie. Son statut d'historien l'avait destiné à être impétrant de ce savoir. Il rappelle le spectre pour un deuxième entretien. La division des entretiens en deux participe du caractère rituel et parodique du texte, puisqu'elle permet tout à la fois de prendre acte de la pseudo-initiation du narrateur, mais aussi de rappeler le

424 *Ibidem*, p. 78.

425 Séparation pourtant révélatrice de la situation du narrateur diderotien, qui assiste *en solitaire* à la représentation intime du *Fils naturel*.

426 A. REY et P. ROBERT, *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 1251.

427 *Ibidem*, p. 953.

classicisme de la symétrie, et ainsi de produire une œuvre en tension esthétique avec elle-même, tension entre la structure classique et tout ce qu'elle possède, dans ses thèmes et ses retournements, de baroque. Elle souligne également que le texte de Diderot joue lui-même avec cette structure classique fondée sur la polarité et la symétrie.

La dualité est à nouveau invoquée lors de l'arrivée du spectre. Il s'agit cette fois-ci de deux positions possibles face au drame. Le narrateur lui annonce : « Je vous apporte une nouvelle bonne ou mauvaise ; bonne si vous n'êtes animé que d'un zèle patriotique pour la gloire du *Comique Larmoyant* ; mauvaise s'il étoit vrai que vous aspirassiez à l'honneur d'en être le législateur & le restaurateur. » Deux figures s'opposent *a priori* : celle de l'auteur sans ego qui vit même après la mort pour le genre qu'il défend, et celle de l'auteur législateur et restaurateur, sans patriotisme esthétique. Le modèle patriotique prérévolutionnaire est antique⁴²⁸. Les deux choix laissés au spectre sont dépassés par la critique de la pièce de Diderot, présentée à Lamotte, qui surprend le narrateur en lui répondant : « N'est-ce que cela⁴²⁹ ? ». Le premier acte du livre était le temps de la découverte, le second le temps du trouble, qui fait écrire au narrateur que Lamotte a « prodigieusement changé depuis qu'il est mort⁴³⁰ ».

Le texte de Garnier souligne également la masculinité de la critique. Le narrateur adresse au spectre la critique suivante : « Vous écriviez comme une jolie femme ; aujourd'hui décidé, violent, caustique, vous ne cherchez qu'à répandre votre bile⁴³¹. » « Écrire comme une jolie femme » : la formule marque par l'indécidabilité du statut à lui accorder, dans une œuvre qui parodie le rêve délirant sous la forme du retour du spectre d'un auteur mineur. Les termes contiennent une misogynie évidente, puisque la femme est ramenée à son apparence physique, ensuite liée au style d'écriture, qui fait du spectre un fantôme décidément masculin. Même à constater que les caractéristiques masculines sont renvoyées du côté sombre de la morale de Garnier, on s'aperçoit que ce sont précisément ces caractéristiques masculines, la misogynie en premier lieu, qui engagent la discussion et font exister la deuxième partie de l'œuvre. Autrement dit, ce passage suggère que la critique poétique est violente et dialogique, masculine selon la pensée de Garnier et, d'une certaine manière, selon celle du Diderot du *Fils naturel*, qui est une critique de l'homme par l'homme. La masculinité tient dans la suite de l'œuvre une place importante.

428 « Les Grecs & les Romains ne connoissoient rien de si aimable & de si sacré que la *patrie*. » *Encyclopédie*, article « Patrie », T.12, 1755, p. 178.

429 GARNIER, *Le Bâtard...*, *op. cit.*, p. 81.

430 *Idem*.

431 *Id.*

La défense du *Fils naturel* s'organise de trois façons chez le narrateur : par la résolution de la polarité entre naturel et norme, par la défense de la masculinité, puis par la défense de l'illusion. Dans un premier temps, donc, le narrateur résout la polarité entre le naturel et la norme que le texte de Garnier avait soulignée. Il place la critique hors d'elle-même en interdisant toute valeur extérieure à l'œuvre diderotienne, et en niant aux théories antérieures tout rôle d'opérateur de jugement⁴³². En un sens, le narrateur démine toute possibilité de critique dans sa critique :

Quand un génie créateur, ne prenant que la nature pour guide, a quitté les routes battues pour s'en frayer de nouvelles ; il y a de l'injustice à le juger sur des règles qu'il n'a point voulu suivre, & à lui chercher trop scrupuleusement des défauts afin de se dispenser du tribut des louanges qu'il a si bien méritées.⁴³³

La métaphore de la marche et des sentes a plusieurs fonctions. D'abord, elle replace l'écriture du côté de la nature. Ensuite, elle permet de préciser la nature de la nature, qui fonctionne comme guide d'elle-même, et qui seule permet de produire du nouveau. Elle rappelle aussi que la nouveauté diderotienne ne consiste pas à abandonner le principe même de la route, qu'on peut apparenter aux règles esthétiques⁴³⁴, mais à en tracer d'autres. Enfin, elle place l'œuvre de Diderot du côté de la vie foisonnante plutôt que du côté de l'inerte de la terre battue. Ainsi, le spectre n'avait pas répondu à la question de savoir ce que sont les règles d'un genre naturel, car un genre naturel n'a pas de règle.

Dans un second temps, le narrateur pointe du doigt le caractère parfois *froid* des pièces de Diderot. La seconde défense est fondée sur la masculinité, puisque le froid de l'œuvre diderotienne est justifié ainsi :

J'ai cru m'apercevoir que, semblable à un Cultivateur, qui voulant redresser une plante encore jeune, commence par la plier en sens contraire, afin de la ramener dans la suite à l'état où elle doit être ; l'Auteur du *Fils naturel* n'avoit répandu un peu trop d'austérité & de sécheresse sur tous ses personnages que pour corriger cette mollesse efféminée, & cette vicieuse profusion qui regnent sur notre scène.⁴³⁵

On retrouve là des thématiques déjà rencontrées : mollesse efféminée de la scène par rapport à la droiture de l'auteur, nécessité de dompter la force naturelle et d'aider l'arbre à pousser

432 Ce en quoi le texte de Garnier reprend celui de Diderot. Sophie Marchand rappelle ainsi que Diderot évite notamment tout rapprochement avec ses contemporains : « S'il passe sous silence certains de ses contemporains, c'est moins pour se prévaloir de la primeur de leurs innovations que pour s'affranchir de la logique académique, attirer l'attention sur d'autres modèles et suggérer ainsi une autre manière d'envisager l'histoire du théâtre. » S. MARCHAND, « Diderot et l'histoire du théâtre : passé, présent(s) et avenir des spectacles dans la théorie diderotienne », dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 47, 2012, p. 20.

433 *Ibidem*, p. 83.

434 Quand bien même ces règles seraient comme celles des jeux de langage de Wittgenstein, des règles nées de l'usage.

435 *Ibid.*, p. 85.

droit. Le passage s'oppose en apparence à la valorisation de la nature contenue dans la métaphore des sentes. Il se place en réalité dans sa continuité. Par le recours à cette métaphore cultivatrice, Garnier trouve le point de contact entre nature et civilisation, point de contact associé aux efforts poétiques de Diderot, ce qui lui permet de prévenir et dévaloriser toutes les critiques qui n'auraient pas pris en compte la situation du théâtre français à ce moment de la parution du *Fils naturel*. La praxologique des Lumières est intimement liée à une certaine vision de la masculinité. Si elle semblait se trouver du côté de l'œuvre théorique de Rousseau plutôt que de Diderot, Garnier permet de constater que l'un et l'autre ne sont pas si éloignés, pour un tiers lecteur.

Le troisième temps de sa défense est le plus dense. Il repose sur la possibilité de rapprocher la scène et la salle :

L'auteur du *Fils naturel* est le premier de nos Poètes qui ait senti que pour nous arracher des larmes, il falloit nous faire illusion, & nous persuader que les malheurs qu'on nous présente sont vrais ; il commence par nous donner l'histoire véritable de sa Pièce. C'est un monument, s'il faut l'en croire, érigé à la reconnaissance, à l'amour paternel. Il est encore le premier qui ait cherché à rapprocher le théâtre de nous, de nos intérêts.⁴³⁶

Le premier temps de défense est celui de la réaffirmation de l'idée, para-aristotélicienne, selon laquelle l'œuvre théâtrale réussie est celle qui arrache des larmes. Le verbe « arracher » fait sentir au lecteur-spectateur la violence supposée de la passion, une forme de *catharsis* sans autre objet qu'elle-même. Pour l'atteindre, il faut pouvoir opérer une illusion sous forme de persuasion, c'est-à-dire dépasser la seule vraisemblance classique. À cette apparence de vérité concourt « l'histoire véritable », qui est illusoire, de la pièce. Ainsi, le principal artifice du *Fils naturel*, celui qui produit le mieux l'illusion, est sa part non théâtrale, celle qui fait de la pièce un « monument ». La mention « s'il faut l'en croire » dissone *a priori* avec l'affirmation d'illusion. En réalité, la formulation place le texte diderotien du côté de la vérité, puisqu'il ne s'agit pas d'un discours rejeté de prime abord du côté de la fiction. Enfin, Diderot serait le premier à « rapprocher le théâtre de nous, de nos intérêts », par ce monument érigé à la puissance paternelle. On comprend ce que signifie la remarque du narrateur : le théâtre classique, avec ses modèles antiques, éloigne les personnages des spectateurs, tant du point de vue historique que sociologique, là où le drame bourgeois rapproche le personnage de la réalité sociologique des spectateurs⁴³⁷. Le texte effectue un saut entre rapprochement sociologique du personnage et du spectateur, et rapprochement du « théâtre » et de « nous ». Ce saut n'est possible qu'à la condition d'une triple réduction : réduction de la séance

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁴³⁷ R. ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

théâtrale à la représentation dramatique, réduction de la représentation dramatique à l'intrigue, réduction de l'intrigue aux personnages. La troisième défense s'opère donc sous la forme d'une remise au centre du texte, en vue de rapprocher scène et salle. Cette réduction au personnage est d'ailleurs constitutive de toute la critique que fait le spectre de la pièce de Diderot.

En effet, il ne faut pas oublier que la structure dialogique du texte de Garnier remet toujours en cause toute défense du texte de Diderot. Il en opère moins une louange ou une opposition qu'il n'en souligne les failles, les manquements. Parmi ceux-ci, on trouve l'impossibilité, déjà évoquée par Garnier, de l'illusion. Cette impossibilité repose dans le texte dramatique de Diderot. Il s'agit là de la première critique formulée par le spectre. Elle repose sur l'unité trop grande des personnages :

Quel est le caractère de Dorval ?

Plus Philosophe encore qu'amoureux.

De Constance ?

Plus Philosophe encore qu'amoureuse.

De Clairville ?

Plus amoureux encore que Philosophe.

De Rosalie ?

Plus amoureuse encore que Philosophe.

Ces quatre caractères se réduisent donc à un seul, avec quelques modifications : le grand Dorval, Dorval veuve, Dorval fille, Dorval jeune homme.⁴³⁸

La critique est ainsi double. Il s'agit de révéler la proximité entre tous ces personnages et Dorval, et derrière Dorval, Diderot, par la référence à la philosophie⁴³⁹. Ce rapprochement est effectué par Diderot lui-même dans les *Entretiens*, qui peuvent être lus comme un dialogue entre Diderot et son double. Cette proximité éloigne manifestement le personnage du spectateur de deux manières. D'une part, elle met à mal le *naturel* revendiqué par Diderot, soutenu par le narrateur, cette transparence de soi à soi que le théâtre est censé, dans ces cadres esthétiques, représenter. D'autre part, elle laisse entrevoir l'auteur, et donc l'illusion, et rompt le sentiment du naturel qui est censé arracher ses larmes au spectateur. Dans cette critique repose toute l'ambiguïté, tout le paradoxe de la poétique, voire de l'esthétique diderotienne, post-aristotélicienne, qui subsiste encore aujourd'hui dans de nombreuses

438 *Ibid.*, p. 91-92.

439 Une référence permanente, qui a également attiré l'attention de Jean Goldzink, qui partage le constat du caractère de Constance, et qui l'explique en ces termes : « Ma conclusion partira d'une interrogation simple : pourquoi Constance peut-elle représenter la philosophie aussi bien que Dorval ? Tout simplement parce que la philosophie – en dehors des apologies de penseurs consacrés, où s'exerce d'ailleurs massivement le même mouvement – ne désigne pas une activité spécifique de l'esprit, une discipline intellectuelle distribuée en doctrines, monnayée en principes, mais une posture morale dont le maître mot, contagieux et sensible, serait sans doute *vertu*. » J. GOLDZINK, « Le philosophe dans le drame bourgeois », dans *Le Philosophe sur les planches: l'image du philosophe dans le théâtre des Lumières: 1680-1815*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 283.

formes théâtrales : il faut produire du naturel avec de l'illusoire, et cela requiert l'art d'un écrivain qui, au nom de la transparence, doit se cacher⁴⁴⁰. Le paradoxe est le même que celui que soulève et annihile Rousseau dans sa critique du théâtre⁴⁴¹. Le spectre et Rousseau ont en commun le fait de critiquer le fonctionnement du théâtre à partir de valeurs communes, quoique leur critique, ne partant pas des mêmes objets, aboutissent à des conclusions différentes.

En effet, si chez Rousseau la fête était la réponse extrathéâtrale aux contradictions internes au théâtre des Lumières, le spectre semble indiquer que la réponse peut être théâtrale, mais opposée à celle de Diderot. Pour le spectre, la philosophie, extérieure au théâtre, ne saurait le réformer. Le spectre évoque le fait que Dorval est trop philosophe pour plaire (« par quel hasard ce personnage sérieux, grave, triste, sauvage, fait-il tourner la tête à toutes les femmes⁴⁴² ? »), et que la philosophie n'est pas utile en amour. Il s'ensuit un bref débat sur la nature de la philosophie, où le spectre défend celle de Fontenelle contre celle à l'œuvre dans le *Fils naturel* : « Mais si par Philosophie on entend cette misanthropie systématique, cet orgueil réfléchi, cette audace effrénée qui ont caractérisé certaines Sectes de l'antiquité, oui, je le dis hardiment, cette Philosophie peut très-bien gâter un Ouvrage, j'en rappelle aux Tragédies de Sénèque⁴⁴³. » À la philosophie spéculative et cartésienne d'un Fontenelle, le spectre oppose la philosophie pratique de l'Antiquité, celle que Pierre Hadot décrit comme *manière de vivre*⁴⁴⁴, et Michel Foucault comme une philosophie du *souci de soi*⁴⁴⁵. Le paradoxe sous-jacent est celui du jugement porté sur la philosophie : la référence à Fontenelle et au cartésianisme laisse penser que ce type de philosophie est défendu par le spectre, pour mettre en scène la nécessité d'une séparation des ordres, entre philosophie et poétique, et que les personnages issus d'un *ethos* philosophique ne sont pas naturels. La philosophie, dans le discours du spectre, est une pratique antithéâtrale. Cette hypothèse fait s'effondrer le dispositif diderotien, puisque l'enseignement de la vertu de son nouveau théâtre ne peut venir que de l'alliance de la passion et de la philosophie.

440 On remarque que dans la fiction qui encadre le *Fils naturel* et les *Entretiens*, le narrateur est caché pour assister à la représentation. Ce narrateur-auteur est la figure de l'écrivain dramatique diderotien, qui ne doit jamais être vu, perçu comme présence sur scène. Toute la poétique diderotienne et post-diderotienne est construite autour du présupposé de l'invisibilité, *au nom de la transparence*, de l'auteur. C'est là tout le paradoxe de la praxologique des Lumières lorsqu'elle se déploie au théâtre : la transparence nécessite la cachette, le naturel de l'artifice, l'égalité une compétence singularisante.

441 À cela près que son modèle de fête n'est pas moins illusoire qu'un spectacle dramatique, et ne fait que remplacer l'ingénierie poétique par l'ingénierie politique et sociale.

442 *Ibid.*, p. 93.

443 *Ibid.*, p. 96.

444 P. HADOT, *Histoire de la pensée hellénistique et romaine la philosophie comme manière de vivre*, Paris, Collège de France, 1985.

445 M. FOUCAULT, *L'Herméneutique du sujet*, *op. cit.*

La philosophie ne peut faire un bon drame, car elle est un exercice solitaire. Ce qui explique que les personnages philosophes donnent au public « ces trop longs monologues⁴⁴⁶ » sans même le soutien d'un confident, quoique le spectre admette plus haut qu'il faille chasser les valets classiques de la scène : « J'aimerois encore mieux qu'on me vît m'entretenir avec mon valet qu'avec mon ombre⁴⁴⁷ ». S'entretenir avec son ombre, c'est précisément ce que fait Garnier et, à sa manière, Diderot, à ceci près qu'il met en scène cette ombre. À partir de là, le spectre propose la réintroduction de personnages qui « prendraient moins de part à l'action que les principaux personnages, mais beaucoup plus aussi que le simple spectateur », c'est-à-dire le « Chœur des Anciens accommodé à nos usages⁴⁴⁸ ». Cela nuirait, selon le narrateur, « au développement des sentimens secrets du cœur ». L'opposition entre l'option chorale et l'option philosophique du long développement souligne l'ambiguïté du projet diderotien : la transparence des cœurs est intime, mais elle risque ainsi d'être froide si elle ne trouve pas un interlocuteur à sa mesure. Le spectre justifie d'ailleurs sa proposition en posant l'idée d'une égalité entre la transparence privée, interne, et la transparence publique.

Sa remarque donne lieu à un coup de théâtre, sous la forme d'une illusion qui tombe. Le narrateur est devenu suspicieux face à ce spectre qui critique Diderot et propose un retour du chœur antique :

Non, vous n'êtes point Lamotte : ce n'est là ni sa façon de penser, ni son ton ; n'espérez plus me tromper.....

Ce transport involontaire me coûta cher ; je sortis, il est vrai, de mon erreur, mais avec elle s'évanouirent toutes mes espérances. Je vis disparaître ce large bonnet de velours qui couvroit la tête du faux Lamotte : j'aperçus un rabat & un habit noir, où j'avois vû un moment auparavant une robe de chambre : je reconnus..... Desfontaines lui-même. Voilà de vous tours ordinaires, m'écriai-je : Rhadamante auroit bien dû vous rendre plus sage. Desfontaines cependant, sans daigner me répondre, rioit à gorge déployée, & reprit sur le champ la route des Enfers.⁴⁴⁹

Ce coup de théâtre final fait écho au refus de cet artifice dramaturgique chez Diderot, du moins dans le *Fils naturel*, puisque les *Entretiens* finissent, eux, bien différemment, puisque Dorval invite le narrateur à souper avec lui, Constance, Clairville et Rosalie. Autrement dit, le narrateur ne finit pas seul, mais accompagné de tous les personnages qu'il a évoqués. Une fois de plus, le *Bâtard légitimé* se pose comme l'inverse des *Entretiens*. Le narrateur du *Bâtard* finit seul dans son cabinet, parce qu'il est auteur et que tout cela n'était qu'une fiction. C'est précisément le sort réel de l'auteur mis au centre de la représentation théâtrale que représente

446 *Ibid.*, p. 97.

447 *Idem.*

448 *Ibid.*, p. 99.

449 *Ibid.*, p. 100-101.

Diderot : la fiction-cadre des *Entretiens* n'est qu'une fiction, l'auteur-Diderot ne va pas, comme le narrateur, dîner avec Dorval et sa famille, qui n'existent pas.

Parce qu'il se fait double de l'œuvre de Diderot et fonctionne comme un tribunal critique de celle-ci, le *Bâtard légitimé* ne cesse de jouer sur les polarités, les redoublements, les contradictions. Il s'installe au cœur des tensions qui parcourent l'opposition entre le théâtre et la praxologie des Lumières, et montre qu'on ne les résout pas si facilement. Car en mettant l'auteur au centre du jeu théâtral, Diderot le singularise, l'écarte de la représentation, risque de l'enfermer dans son cabinet. Le narrateur de Garnier, laissé seul à son bureau, abandonné du spectre fictif retourné aux enfers, est comme le double refoulé du narrateur des *Entretiens*. Il montre, par la fiction, la réalité de la situation de l'auteur, irrémédiablement seul, même et surtout lorsqu'il est auteur de théâtre, une activité collective par excellence.

Conclusion

La praxologie des Lumières se présente comme une force de changement qui se déploie et s'intensifie au cours du siècle. Les évolutions qu'elle opère dans les discours et les pratiques de la société française sont liées à la triple valorisation de la nature, de la transparence et de l'égalité. Ces trois grilles de lecture de la société interagissent l'une avec l'autre : l'égalité mathématique des biens dans le *Tableau* de Quesnay, qui date de 1758 comme le *Père de Famille*, est ajoutée à la circulation naturelle que souhaite le physiocrate. La transparence du cœur de Paul et de Virginie est liée à leur éducation insulaire et naturelle. Les théories du droit naturel postulent une égalité entre les sujets qui s'accommode mal du système d'ordres.

Face à ces évolutions, ces changements, le théâtre entre en tension – au moins dans la théorie dramatique. Les tensions que perçoit Rousseau sont nombreuses mais semblent s'articuler autour de quelques thèmes récurrents : le théâtre est opaque, il n'est pas naturel, il est trop féminin, il bouleverse l'ordre des familles. À ce compte-là, il ne saurait enseigner la vertu. C'est pourquoi Rousseau lui préfère la fête, transparente, naturelle, masculine, qui réinstitue les familles. Les textes dramatiques de Diderot semblent traversés par des questionnements similaires, une même remise en cause de l'artifice théâtral. Cependant, Diderot apporte une réponse différente. Elle est de deux ordres. D'une part, elle est générique, avec l'invention d'un tiers genre, le drame, censé rendre la représentation théâtrale plus

naturelle, moins artificielle. D'autre part, elle est symbolique, avec la mise au centre de l'auteur dans la sphère théâtrale. Elle constitue donc autant un modèle dramaturgique qu'un modèle auctorial. Le texte de Garnier montre les faiblesses intrinsèques de ce modèle, le risque d'enfermement de l'auteur sur lui-même, l'impossibilité de dépasser les polarités de l'écrit et de l'oral, du naturel et de la norme.

Bien entendu, tout le théâtre postérieur aux années 1757-1758 n'obéit pas aux cadres posés par les théories du drame, pas plus que le théâtre du XVII^e siècle n'a obéi au modèle classique de l'abbé d'Aubignac. On ne saurait cependant sous-estimer l'importance de ces théories, qui est double. D'une part, elles révèlent la manière dont la praxologie des Lumières se déploie au théâtre et y produit des tensions internes, en posant le théâtre comme espace baroque que vient perturber et reconfigurer l'auteur diderotien. D'autre part, la révolution diderotienne qui précède de quarante ans la Révolution française a eu sur elle et sur sa pratique une influence certaine en faisant jouer de nouveaux codes qui ont défait l'édifice du théâtre classique et royal.

Ces idées diderotiennes n'agissent cependant que dans le champ des théories et des pratiques dramatiques. Diderot écrit par et pour le théâtre comme activité spectaculaire, pense la séance, la représentation, mais non la place du théâtre dans la construction plus générale de l'État d'Ancien Régime. Pourtant, le théâtre n'est pas qu'une activité artistique, il est aussi un ensemble de normes, de lois, de contraintes et d'attentions spécifiques de la part des pouvoirs publics. Il s'agit donc de s'interroger sur la manière dont ces théories dramatiques ont pu avoir, ou non, une influence sur cette législation et ces rapports entre le théâtre d'Ancien Régime et l'État.

Deuxième chapitre : de la posture esthétique à la revendication juridique

« Il me paraît que les toiliers, les droguistes, les vergettiers, les menuisiers, les doreurs, n'ont jamais empêché un peintre de vendre son tableau, même avec sa bordure. Monsieur le doyen du parlement de Bourgogne veut bien me vendre tous les ans un peu de bon vin, sans que les cabaretiers lui aient jamais fait de procès. Pour les gens de lettres, c'est une autre affaire ; il faut qu'ils soient écrasés, attendu qu'ils ne font point corps et qu'ils ne sont que des membres épars. »

Voltaire, Lettre à Luneau de Boisgermain, 21 octobre 1769⁴⁵⁰.

Dans sa lettre à Luneau de Boisgermain, Voltaire décrit la situation de l'écrivain par rapport à son libraire au XVIII^e siècle. Le texte est écrit pour un destinataire particulier, un auteur qui « avait obtenu un privilège sur ses œuvres, avait acheté, ce qui est plus grave, le manuscrit des *Soupirs du cloître*, et s'était rendu copropriétaire des *Principes de la lecture* de Viard. Il fit imprimer les ouvrages, les achemina à son domicile afin de les vendre, et répondit aux demandes des libraires de province. Les libraires de Paris virent là une concurrence déloyale et firent saisir les ouvrages en août 1768⁴⁵¹ ». Deux phénomènes contradictoires et complémentaires rendaient possible cette situation : d'une part, la séparation *de jure* entre auteur et libraire ; d'autre part, les interférences dans cette séparation, rendues possibles par la pratique occasionnelle de l'attribution du privilège à l'auteur dès le XVI^e siècle. Alain Viala rappelle ainsi que dès 1517, le régent de philosophe Celaya « demanda et obtint pour ses œuvres un privilège en sa qualité d'auteur. Ainsi, l'attribution de propriété pouvait s'appliquer non seulement à l'objet-livre intéressant le fabricant et le marchand, mais aussi au texte et à son auteur. Assez rare au XVI^e siècle, cette pratique devint fréquente au XVIII^e⁴⁵² ».

Le texte de Voltaire rend compte d'une réalité pour les auteurs de son temps : la pratique de l'écriture est enserrée dans un réseau d'obligations légales et de dispositifs qui visent à réguler et distribuer la possibilité de la publication⁴⁵³. Tant qu'il reste dans l'obscurité de son cabinet, l'auteur est sans créance, sans lien juridique ni social particuliers. Sitôt qu'il

450 VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier Frères, 1882, vol. 42, p. 477.

451 J. BONCOMPAIN, *La Révolution des auteurs (1773-1815)*, Paris, Fayard, 2002, p. 34-35.

452 A. VIALA, *Naissance de l'écrivain sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de minuit, 1985, p. 95.

453 Par « publication », nous entendons ici le fait de rendre l'œuvre publique – ce qui ne se limite pas à la publication matérielle de l'imprimé, mais comprend la mise en spectacle publique d'une œuvre dramatique.

souhaite distribuer l'œuvre, la rendre accessible sur un support matériel, qu'il s'agisse de l'imprimé ou du théâtre, la machine juridique se met en branle.

Le texte de Voltaire fait appel à trois figures distinctes qui résument le rapport de l'auteur à son œuvre publiée. La première est celle de l'auteur lui-même, ou plutôt de la foule des « gens de lettres », faite de « membres épars » qui ne font point « corps » : les gens de lettres ne forment pas une entité parapolitique, au sens propre une corporation, institution sociale et économique de la vie d'Ancien Régime⁴⁵⁴. La deuxième est cette sphère économique des corporations, présentée ici comme le modèle normal de la relation commerciale, y compris dans sa relation à l'art : Voltaire reproche au libraire de ne pas être semblable au toilier ou au doreur. Enfin, la troisième figure, plus implicite, est celle du juge, et derrière lui du garant des relations contractuelles et économiques. Cette figure se cache derrière celle du conseiller-doyen au parlement de Dijon. Ce dernier n'est apparemment cité que pour son statut économique et social (propriétaire de vigne) et son attachement géographique (la Bourgogne, région viticole). Le conseiller-doyen au parlement est d'abord un juge, ce que Voltaire sait d'autant mieux qu'il a écrit une *Histoire du parlement*. Si cette figure liée au droit peut se permettre des actes de commerce sans s'aliéner les commerçants, il devrait pouvoir en être de même pour les auteurs.

Le texte de Voltaire est en réalité ambivalent. En effet, s'il défend *a priori* une forme de propriété intellectuelle, elle n'est pas définie dans cette lettre circonstanciée. L'auteur est-il comme le doyen du parlement qui vend un peu de vin ? Ce serait alors la faible quantité de la vente qui lui donnerait ce droit. Cependant, l'affaire de Boisgermain concerne un privilège, pas une petite vente. L'auteur est-il comme le peintre ? Ce serait alors à lui d'assurer l'exposition et la distribution de l'ensemble de ses œuvres. Les libraires n'existeraient pas, puisqu'il est entendu ici que le libraire n'est pas uniquement imprimeur. Ce trouble dans lequel plonge le texte de Voltaire résulte de l'incertitude sur le statut à accorder à l'auteur : symboliquement producteur de l'œuvre, l'écrivain n'en reste pas moins dans un état de minorité commerciale ; or, cette minorité commerciale vient justement de son statut symbolique, de la nature même de sa production qui n'est pas matérielle, mais intellectuelle, et qui est donc entourée d'interdits spécifiques dans la France de l'Ancien Régime. En

454 La corporation est un outil qui permet à une communauté de faire corps, ce qui n'exclut pas la compétition interne entre les membres de la corporation, qu'elle soit économique ou pour le pouvoir sur les structures corporatives. Voir S. L. KAPLAN, « Idéologie, conflits et pratiques politiques dans les corporations parisiennes au XVIIIe siècle », *Revue d'histoire moderne contemporaine*, n° 49-1, Belin, 2002, p. 5-55. Il ne faut d'ailleurs pas sous-estimer, et c'est ce que semble faire Voltaire, sans doute à dessein, que la compétition économique fait que « les métiers marchands nourrissent très peu d'intérêts partagés » – M. MARRAUD, « Corporatisme, métiers et économie d'exclusion à Paris XVIIe-XVIIIe siècle », *Revue historique*, n° 690, Presses Universitaires de France, 11 juin 2019, p. 288.

réclamant implicitement la liberté de l'auteur de vendre lui-même son œuvre, Voltaire cherche une forme de coïncidence entre la pratique de l'écriture et le droit, entre la production littéraire et sa propriété commerciale.

Voltaire s'adresse ici à un auteur qui s'oppose aux libraires. Or, sensiblement à la même époque, des problèmes similaires se posent vis-à-vis de la Comédie-Française pour les auteurs dramatiques. L'auteur est un être juridiquement dépossédé, alors même que ses revendications esthétiques ne cessent de grandir, qu'il appartient à une forme de « République des lettres », ensemble de canaux de circulation des œuvres et des idées parmi lesquels on trouve les journaux et les académies⁴⁵⁵, qui constitue un espace européen des lettres marqué par une communauté intellectuelle utopique et des pratiques commerciales de vente d'œuvres⁴⁵⁶. Par ailleurs, les auteurs fondent un ensemble de réflexions sur la forme même du droit et de la propriété : qu'il s'agisse de Montesquieu, de Rousseau, de Linguet ou de Mably, les écrivains ne manquent pas qui s'intéressent aux enjeux juridiques et constitutionnels de la France d'Ancien Régime.

Cependant, cette question de la relation entre l'auteur et le droit se pose, au cours du siècle, avec plus d'intensité au fur et à mesure que les discours esthétiques des auteurs, particulièrement dans le champ théâtral, se doublent de revendications juridiques, voire politiques. En mettant l'auteur au centre de la représentation, Diderot inaugure une reconfiguration du champ théâtral, dans les représentations que s'en font les auteurs eux-mêmes. En mettant le philosophe au centre de la lutte contre le théâtre, Rousseau modifie les relations d'opposition et de tension qui existent entre le théâtre et la société.

La situation des auteurs, leurs réflexions sur le théâtre et sur le droit, et l'encadrement juridique des théâtres permettent une évolution au cours du siècle. Les Lumières marquent le passage d'une logique d'encadrement du droit par le théâtre, avec des pressions externes (excommunication des comédies, discours contre le théâtre) à une logique de lutte interne au théâtre (critique des comédiens par les auteurs eux-mêmes d'une part, lutte pour les droits d'auteur d'autre part⁴⁵⁷). Il s'agit donc de savoir comment se recomposent ces rapports intrathéâtraux. Cette recomposition du champ théâtral est-elle née de celle du champ juridique qui encadre le spectacle dans la France de la seconde moitié du XVIII^e siècle ? Cette évolution de la figure de l'auteur et les revendications des auteurs dramatiques ne peuvent être

455 D. MASSEAU, *L'Invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 114.

456 P.-Y. BEAUREPAIRE, *L'Europe des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 2018, p. 17.

457 Sur la notion de « lutte » appliquée à l'histoire de la création des droits d'auteur, voir C. GIRAUDIN, « Les sociétés d'auteurs, des destins forgés dans les luttes », *Revue de l'observatoire des politiques culturelles*, n° 55, 16 janvier 2020, p. 12-14.

comprises sans saisir au préalable la manière dont le droit, dont on peut dire qu'il constitue un champ médiatique à part entière, encadre, enserme, contrôle, juge et produit la vie théâtrale. En effet, les auteurs réclament un droit de propriété sur leurs œuvres à partir d'une certaine position vis-à-vis de ce champ juridique et des sphères du pouvoir. Au-delà de l'aspect purement économique de la rétribution des œuvres, cette revendication ouvre la voie à une réorganisation des fonctions et des responsabilités au sein du système théâtral.

I. Le contrat théâtral : les alliances du droit et du théâtre dans l'Ancien Régime

La représentation théâtrale implique un ensemble de règles pour qui en assurent le bon fonctionnement : commercialisation de l'entrée (sous la forme du billet), règlement de la circulation, des comportements, encadrement de l'ordre public. Au surplus de ces règles qui permettent une représentation sans incident, le système théâtral d'Ancien Régime est contrôlé par un certain nombre d'interdictions et d'obligations. Celles-ci forment un contrat théâtral, qui unit le pouvoir royal à l'institution théâtrale qu'il a fondée. L'étude de l'ensemble de ces règles et de la manière dont les acteurs du droit perçoivent et jugent le théâtre permet de saisir l'environnement juridique dans lequel les oppositions entre auteurs et comédiens se sont constituées.

A) La théâtrophilie royale et la monarchophilie théâtrale

L'encadrement du théâtre à Paris et en France constitue une spécificité dans le système juridique d'Ancien Régime. En effet, cet encadrement s'est d'abord construit par le rapport spécifique de la couronne au domaine royal qui, à la période féodale part de Paris et Saint-Denis pour s'agrandir progressivement⁴⁵⁸. Le premier encadrement royal concerne le privilège accordé par lettres patentes de Charles VI aux Confrères de la Passion pour la représentation des mystères en 1402, un privilège confirmé en 1518. Ce privilège est circonscrit géographiquement à Paris et ses faubourgs, selon le texte des lettres patentes. Cette limitation géographique explique que le Parlement de Paris soit compétent pour les requêtes formulées par ces mêmes Confrères, comme celle qui aboutit à l'arrêt de 1548 leur refusant

⁴⁵⁸ Cet agrandissement du territoire va de pair avec l'accroissement du pouvoir symbolique. Le premier s'appuie sur un ensemble de techniques juridiques, comme la création d'une justice concédée et une justice retenue ou l'élaboration d'une législation royale ; le second sur des théories juridico-politiques, parmi lesquelles la théorie de la monarchie de droit divin et la théorie de la mouvance, et celle de la souveraineté.

l'autorisation de jouer des mystères⁴⁵⁹. Or, l'histoire des relations entre le pouvoir royal et le théâtre est parallèle et complémentaire de l'histoire de la centralisation progressive du pouvoir et de la production de normes dans l'Ancien Régime. Cette relation part de l'aire francilienne pour s'étendre au reste du pays.

La technique du privilège est fondamentale dans le système juridique du théâtre d'Ancien Régime. La création de la Comédie-Française par la réunion de la troupe de la rue Guénégaud et de celle de l'Hôtel de Bourgogne par la lettre de cachet du 21 octobre 1680 est assortie d'un privilège, puisqu'elle en fait la « seule troupe puisse représenter les comedies dans Paris, faisant deffenses a tous autres comediens françois de s'establir dans lad. ville et fauxbourgs, sans ordre expres de sa Majesté⁴⁶⁰ ». Le privilège, assorti de l'interdiction d'installation d'autres Comédiens-Français (les Italiens, eux, s'installent à l'Hôtel de Bourgogne à ce moment-là), introduit un monopole de droit sur la représentation des pièces de théâtre en langue française. Le roi s'assure ainsi une forme de contrôle sur la vie spectaculaire parisienne, en même temps qu'il assure aux nouveaux Comédiens-Français le moyen de subsister sans la pression des concurrences qui avaient marqué la vie théâtrale au XVI^e siècle – notamment celle qui a longtemps opposé la troupe de l'Hôtel de Bourgogne et celle du Marais. L'acte de naissance de la Comédie-Française apparaît donc comme une continuité étatique du patronage personnel dont pouvait bénéficier telle ou telle troupe. La personne du roi et la figure de l'État se confondent dans cette fondation d'un système singulier qui confère aux Comédiens-Français un système de liberté (cooptation, répartition des parts, choix des pièces) et de contraintes (spectacles à donner à la cour, interventions des gentilshommes de la Chambre du Roi)⁴⁶¹.

À partir de Louis XIV, la royauté d'Ancien Régime repose sur l'entretien d'un système de représentations spectaculaires permanent, destiné à centraliser autour de sa personne le pouvoir de l'aristocratie française et à se l'approprier, et ce dès le Ballet royal de la Nuit dont la signification politique est, selon le chef d'orchestre Sébastien Daucé, infantine⁴⁶². Une administration est dédiée à cet usage : celle des Menus-Plaisirs. Elle fait partie du service de la Maison du Roi, et s'occupe de la dimension spectaculaire de l'exercice

459 Arrêt dont il ne faut pas surestimer l'importance, ce que montre l'article de J. KOOPMANS, « L'effectivité de la législation sur le théâtre. Le Parlement de Paris a-t-il interdit les mystères (en 1548) ? », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 23, Classiques Garnier, 2012, p. 141-150.

460 Lettre de cachet du 21 octobre 1680. Elle est suivie, le 5 janvier 1681, de l'acte d'association des comédiens et comédiennes.

461 H. LAGRAVE, « La Comédie-Française au XVIII^e siècle ou les contradictions d'un privilège », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 126, 1980, p. 128.

462 « Le message politique est clair. Il est plus ou moins finement perçu, mais d'avoir un Louis XIV qui apparaît en Soleil à la fin, un enfant peut le comprendre. » J. LE BLANC et M. ROUSSILLON, « Recréer le Ballet royal de la Nuit ; entretien avec Sébastien Daucé et Thomas Leconte », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 282, 2019, p. 111.

du pouvoir. Au XVIII^e siècle, les Menus subissent une transformation inhérente à la monarchie administrative, « entre production de normes et reconduction des usages, entre bouleversement et maintien des hiérarchies établies⁴⁶³ ». Les Menus-Plaisirs doivent produire des fêtes royales qui demandent une organisation particulière, et sont prises dans des injonctions contradictoires entre sobriété financière et grandeur spectaculaire⁴⁶⁴, liée à une logique somptuaire héritée du colbertisme⁴⁶⁵. La France d'Ancien Régime possède donc une administration qui capable de produire des spectacles, mais aussi une autre administration, confiée aux gentilshommes de la Maison du Roi, qui supervise le théâtre monopolistique de la Comédie-Française.

Cependant, il faut relativiser le caractère monopolistique de la Comédie-Française, particulièrement au XVIII^e siècle, et ce pour plusieurs raisons. La première est que le monopole est limité aux pièces parlées en langue française, à Paris et dans ses faubourgs : le spectacle en tant que tel est partagé avec l'Académie royale de musique, qui dispose de son propre privilège pour les pièces chantées depuis 1669⁴⁶⁶. Ensuite, ce monopole est mis à mal d'une part en raison de la concurrence des théâtres de foire au début du XVIII^e siècle qui ne cessent de vouloir contourner le privilège⁴⁶⁷, d'autre part en raison du retour des Comédiens-Italiens à partir de 1716 et du partage du privilège de représentation des comédies, y compris en langue française. Ce premier affaiblissement du monopole de la Comédie-Française est bientôt suivi par un second, marqué d'abord par l'autorisation accordée à Nicolet d'ouvrir son théâtre de l'Opéra-Comique en 1759, puis par la contestation même du monopole qui mène à l'ouverture du Théâtre de Monsieur en janvier 1789⁴⁶⁸.

Au-delà des seules frontières franciliennes, il faut souligner que le pouvoir royal étend sa législation, ou du moins son influence, à d'autres villes. Louis XV n'est pas considéré comme un amateur de théâtre, contrairement à son prédécesseur. Cependant, il a eu un rôle dans le développement du théâtre en France, et notamment en province, par un ensemble d'obligations faites aux parlements et municipalités qui doivent « se doter d'équipements

463 P. LEMAIGRE-GAFFIER, « Servir le roi et administrer la cour », *Hypothèses*, n° 12, Éditions de la Sorbonne, 2009, p. 56.

464 Y. CARBONNIER, « Les Menus Plaisirs, mémoire et laboratoire des fêtes de cour au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 282, 2019, p. 41-54.

465 I. BARBÉRIS et M. POIRSON, *L'Économie du spectacle vivant*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 26-27.

466 S. SERRE, « Monopole de l'art, art du monopole ? », *Entreprises et histoire*, n° 53, ESKA, 2008, p. 80-90

467 Sur les nombreuses stratégies des théâtres de la foire, voir M. de ROUGEMONT, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2001, p. 265-266, N. RIZZONI, « Les spectacles de la Foire avant 1750 », *Le Théâtre français du XVIII^e*, Paris Avant-scène théâtre, 2009, p. 153, et l'ouvrage d'I. MARTIN, *Le Théâtre de la foire : des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.

468 M. de ROUGEMONT, *op.cit.*, p. 259.

modernes pour accueillir des troupes de théâtre⁴⁶⁹ ». Max Fuchs souligne ainsi que la « fin du règne de Louis XV avait vu s'ouvrir, de 1750 à 1773, vingt-trois salles de théâtre permanentes, à Angoulême (1750), Arras, Troyes, Metz (1752), Reims (1754), La Rochelle (1755), Douai, Aix-en-Provence (1758), Angers (1762), Saint-Étienne (1764), Brest, Le Puy, Caen, Poitiers (1766), Agen, Strasbourg (1767), Grenoble, Bayonne (1768), Abbeville (1770), Cambrai, Le Havre (1773)⁴⁷⁰ ». Un ensemble d'arrêts du Conseil du Roi accorde des privilèges à différents entrepreneurs ou entreprises de théâtre en France : en 1733, Mathieu Gay obtient un privilège à Marseille suite à un contrat entre la ville et le particulier ; en 1773, un privilège est accordé pour l'exploitation du théâtre de Lyon ; en 1785, une tontine obtient un privilège pour la reconstruction du théâtre de Lille ; la même année, un privilège est accordé à Bordeaux⁴⁷¹. L'extension du domaine théâtral marque une forme d'alliance entre le pouvoir royal et l'entrepreneuriat du théâtre en même temps qu'une forme de contrôle par la technique juridique du privilège, acte unilatéral royal accordé en fonction des contrats et accords passés entre les municipalités et les entrepreneurs.

À cette forme de police externe des spectacles, comprise comme organisation de la répartition des théâtres sur le territoire, s'ajoute la police interne, c'est-à-dire les règlements royaux liés à l'organisation de la séance théâtrale elle-même, à ses modalités d'accès et à la composition du public. Les ordonnances royales peuvent régler des rapports internes aux spectacles et des rapports entre la cour et les spectacles. Elles font d'ailleurs souvent les deux en même temps. Ainsi, une ordonnance du 7 mai 1749 rappelle qu'il est interdit d'assister au spectacle de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne sans avoir de billet⁴⁷². Cette interdiction est répétée par une nouvelle ordonnance le 29 novembre 1757, puis réitérée à nouveau dans une ordonnance du 2 avril 1780. Au-delà de cette seule interdiction, qui rappelle un principe coutumier, ces ordonnances organisent également les rapports entre le personnel de la cour et les théâtres. Il est rappelé que l'obligation de payer son billet vaut « même aux Officiers de sa maison, Gardes, Gendarmes, Chevaux-légers, Mousquetaires, aux Pages de sa Majesté, ceux de la Reine, des Princes & Princesses de son Sang, des Ambassadeurs⁴⁷³ ». En outre, l'ordonnance de 1749 introduit une préséance spécifique à la Cour, car elle ordonne que « les Pages, en payant, ne puissent se placer ailleurs qu'au parterre

469 *Ibidem*, p. 216.

470 M. FUCHS, *La Vie théâtrale en province au XVIIIe siècle*, Paris, Droz, 1933, p. 105.

471 M. FUCHS, *op. cit.*, p. 111-112.

472 Ce rappel de l'obligation de payer est déjà donné dans l'ordonnance du 18 mai 1718 qui permet le rétablissement de la nouvelle troupe italienne à Paris.

473 Ordonnance royale du 7 mai 1749. L'ordonnance de 1757 rappelle les « très expresses inhibitions & défenses à toutes personnes, de quelque qualité & condition qu'elles soient » d'entrer sans billet et réitère la liste de l'ordonnance de 1749. Celle de 1780 fait de même.

& aux troisièmes loges ». Une ordonnance du 19 janvier 1750 élabore une interdiction similaire pour les spectacles des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, à la différence qu'elle interdit à « ses Pages, ceux de la Reine, des Princes & Princesses de son Sang, & des Ambassadeurs, de se placer ailleurs que dans les loges » – une différence qui indique que les « petits spectacles » de la foire impliquent une préséance différente des « grands spectacles ». Par ailleurs, la composition du public est un rappel des hiérarchies d'Ancien Régime, soigneusement conservées et encadrées par le pouvoir royal. Ainsi, dans une ordonnance du 11 janvier 1761, Louis XVI rappelle l'interdiction faite aux domestiques d'aller aux théâtres Français et Italien, une interdiction qui existe « de tout tems », selon les termes de l'ordonnance. Plus encore, il l'étend à l'Opéra-Comique : les « Laquais & autres Gens de Livrée ne pourront entrer, sous aucun prétexte, même en payant, au Spectacle », alors que l'opéra-comique, en tant que genre, est prisé par les rois eux-mêmes⁴⁷⁴. Le spectacle est un lieu public, pour les membres de la cour, à commencer par le roi lui-même – ce qui explique que la pratique du théâtre, en tant que spectateur, est incluse dans la pédagogie princière : les rois français, au moins depuis Louis XIII, sont entraînés dès le plus jeune âge à se montrer au spectacle et à apprécier les œuvres représentées⁴⁷⁵.

La législation royale est donc prise par un souverain qui connaît le monde du théâtre, qui en contrôle les préséances, et cherche à en atténuer les perturbations. Le public d'Ancien Régime n'est pas un public calme. Il est agité, et perturbe parfois la représentation au point de la faire cesser. Or, l'alliance du trône des planches passe aussi par la défense, par le pouvoir royal, de l'ordre théâtral – c'est-à-dire la pacification des publics. Force est de constater que les rappels législatifs à l'ordre théâtral sont fréquents. L'établissement d'une police des spectacles par l'ordonnance du 11 janvier 1750, les appels législatifs au calme dans les théâtres dans les ordonnances du 7 mai 1749, du 29 novembre 1757 et du 2 avril 1780, à chaque fois selon les mêmes termes, et la mise en place d'une garde armée dans les grands théâtres par l'ordonnance du 25 avril 1751, après avoir constaté que « depuis quelque temps il s'est introduit une licence dans les deux Spectacles », sont des signes qui montrent la difficulté qu'a le pouvoir royal à maintenir l'ordre du public⁴⁷⁶. On peut considérer que la réforme de Voltaire qui, avec l'aide du comte de Lauraguais, libère la scène de la présence des spectateurs sur banquettes à l'occasion de la représentation de *Sémiramis*, est la continuation

474 Notamment par Louis XVI et son frère qui en écrivait lui-même, selon C. PRÉ, « L'opéra-comique à la Cour de Louis XVI », *Dix-Huitième Siècle*, n° 17, 1985, p. 221-228.

475 P. MORMICHE, « Aller au spectacle : le prince en représentation lorsqu'il va au spectacle », dans *Spectacles et pouvoir dans l'Europe de l'Ancien Régime (XVI^e – XVIII^e)*, Tübingen, Narr Verlag, 2011.

476 Cette difficulté est soulignée et décrite en détails dans l'ouvrage de J. S. RAVEL, *The Contested parterre: public theater and French political culture, 1680-1791*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

des tentatives de pacification royales par d'autres moyens. Il en va de même pour les débats concernant la position assise ou debout du public de théâtre, dont Martial Poirson a montré la portée politique : faire asseoir le public, c'est exercer une forme de contrôle social par la structure même de la séance théâtrale, un contrôle que la législation royale peine à assurer⁴⁷⁷.

La législation royale impose une police des spectacles et met en place une garde armée à la Comédie-Italienne et à la Comédie-Française. Cette présence de la garde a deux objectifs distincts et complémentaires. Le premier objectif est celui de la surveillance, par la garde, du spectacle : empêcher les larcins, assurer le silence relatif des spectateurs, limiter les mouvements de foule, en d'autres termes permettre le bon déroulé de la représentation théâtrale en limitant les agissements intempestifs, soit des spectateurs individuellement (cas du larcin, du spectateur ivre), soit du public dans son ensemble (qui réclame l'arrêt d'une représentation qui ne lui plaît pas). L'autre objectif, lié au premier, est celui de rappeler la présence royale dans les spectacles, même en l'absence du roi lui-même. À partir de l'ordonnance de 1751, les gardes présents dans les théâtres constituent, selon les termes de l'ordonnance, « une garde militaire tirée du régiment des Gardes-françaises ». Ces gardes-françaises sont un rappel de l'autorité royale à deux titres. D'une part, en raison de leur nature même (régiments armés), elles soulignent le fondement militaire du pouvoir royal ; d'autre part, les gardes françaises sont des régiments spécifiquement liés à la Maison du Roi, et donc intimement liés à la figure du monarque⁴⁷⁸. Dans un premier temps, la Révolution ne change pas le principe de la garde dans les spectacles : elle crée même, par un règlement proposé par le Comité militaire de la ville de Paris, en date du 13 octobre 1789, un corps de garde spécifique qui aura la charge, selon l'article 12 du règlement, de la police des spectacles, se substituant ainsi aux gardes-françaises. Dans un second temps, cependant, les gardes sont mis hors des théâtres, remplacés par des commissaires civils⁴⁷⁹.

La question de l'alliance entre le pouvoir royal et le théâtre se pose singulièrement dans le cas de la Comédie-Française, dont l'existence même procède de la volonté royale de réunir les troupes de l'Hôtel de Bourgogne et de la rue Guénégaud. Le fonctionnement même de la Comédie-Française s'inscrit dans l'évolution administrative liée à la centralisation du pouvoir qui définit l'absolutisme royal⁴⁸⁰. Dès sa création, la Comédie-Française est marquée d'une ambiguïté fondamentale, puisque le roi veut que deux troupes s'associent librement.

477 M. POIRSON, « Multitude en rumeur : des suffrages du public aux assises du spectateur », *Dix-huitième siècle*, n° 41, 2009, p. 222-247.

478 M. DA VINHA, « La Maison du Roi », dans *Le Siècle de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2017, p. 248.

479 Voir le chapitre 5 de la présente thèse.

480 Ce fonctionnement administratif et ces liens entre Comédie-Française et pouvoir royal sont décrits en détails dans l'ouvrage de J. BONNASSIES, *La Comédie-Française, histoire administrative (1658-1557)*, Paris, Didier & Co, 1874.

L'ordre et la liberté sont les deux principes de la Comédie-Française, de sorte que les Comédiens-Français se donnent eux-mêmes des règlements, tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles⁴⁸¹, et que des règlements peuvent également leur être donnés par le Roi. C'est le cas dans l'arrêt du 18 juin 1757, par lequel le Roi fixe les droits et obligations des Comédiens-Français. Il est suivi par une ordonnance de 1759, qui « règle la question des acteurs "appointés", c'est-à-dire admis dans la troupe, moyennant 2.000 livres par an, mais qui ne deviendront sociétaires que plus tard⁴⁸² ». Cette intervention directe du pouvoir royal dans les règlements de la Comédie-Française est le signe de l'ambivalence d'une institution qui tout à la fois constitue un modèle original, par rapport aux régimes entrepreneuriaux⁴⁸³, et qui n'échappe pourtant pas au pouvoir royal : contrainte et liberté y sont intimement liées. La contrainte supplémentaire réside dans le contrôle de censure préventive exercé par l'administration royale sur les pièces représentées à la Comédie-Française. Ce contrôle, décrit par Bonnassies comme une « funeste institution⁴⁸⁴ », apparaît comme une continuité de la centralisation administrative qui a présidé à la création de la Comédie-Française. Elle a été mise en place en 1701, n'a réellement commencé qu'à partir de 1702⁴⁸⁵, et a été rattachée en 1706 à la Lieutenance générale de police⁴⁸⁶. Les censeurs théâtraux sont « peu nombreux et prudents⁴⁸⁷ », et la décision finale revient le plus souvent au ministre de la Maison du Roi. La particularité de la censure d'Ancien Régime est d'être un système de retournement des auteurs contre eux-mêmes. Ainsi, lorsqu'on consulte la liste des censeurs ayant eu à prononcer un avis sur *Le Mariage de Figaro*, on trouve essentiellement des hommes de lettres, ayant parfois une

481 Un premier règlement est pris en 1688, avant d'être modifié le 23 avril 1697, puis à nouveau le 1^{er} avril 1726. À ces règlements s'ajoutent des actes de société, notamment ceux du 1^{er} mai 1712 et du 15 novembre 1719. Ces actes et règlements rappellent que, dans une certaine mesure, la Comédie-Française dispose d'une *autonomie*, c'est-à-dire de la capacité à produire son propre droit. Cela la place donc *a priori* dans la catégorie des corps d'Ancien Régime qui structurent le système politique et normatif français jusqu'à la Révolution. Voir J. REVEL, « Les corps et communautés », *Political culture of the old regime*, Pergamon Press, 1991, p. 225-241.

482 A. BLANC, « La Comédie-Française (1756-1763) », *Dix-Huitième Siècle*, n° 13, 1981, p. 215.

483 C'est la thèse de S. LONCLE, *Théâtre et libéralisme : Paris, 1830-1848*, Paris, Garnier, 2018.

484 J. BONNASSIES, *La Comédie-Française...*, *op. cit.*, p. 273.

485 *Ibidem*, p. 275.

486 M. de ROUGEMONT, *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris, Champion, 2001, p. 218.

487 *Idem*.

formation du juriste, voire des académiciens⁴⁸⁸ : Coqueley de Chaussepierre⁴⁸⁹, Suard⁴⁹⁰, Gaillard⁴⁹¹, Guidi⁴⁹², Desfontaines et Bret⁴⁹³.

Les auteurs s'opposent à l'occasion aux auteurs dans cette organisation juridico-administrative. À cela s'ajoute que la Comédie-Française elle-même entretient avec eux une relation ambiguë. Les Comédiens-Français ont besoin des auteurs pour représenter leurs pièces. Cependant, deux phénomènes leur permettent de conserver sur ces derniers un pouvoir économique et social réel. Le premier est celui de la propriété du répertoire composé des œuvres anciennes. Cette propriété exclusive, monopolistique, leur permet de jouer des pièces d'auteurs qu'ils n'ont plus à rémunérer pour leurs œuvres. Le fils de Jean Racine essaya ainsi de faire valoir le paiement de droits d'auteur sur une reprise d'*Athalie* en 1762, sans succès⁴⁹⁴. Cela signifie que lorsqu'il s'agit de faire représenter leurs pièces, les auteurs dramatiques vivants subissent la concurrence des écrivains morts, lesquels impliquent un moindre coût pour les Comédiens-Français, quoiqu'ils pâtissent de leur manque ontologique de nouveauté. Le deuxième phénomène essentiel pour conserver ce pouvoir économique et social sur les auteurs, et diminuer la dépendance du théâtre à leur égard est l'existence du privilège monopolistique de représentation de tragédies et comédies parlées à Paris. Elle assure à la

488 *Idem*. On trouve également la liste des censeurs et l'ordre de leur lecture de la pièce dans P. A. HALL (éd.), *The Oxford handbook of music censorship*, New York, Oxford University Press, 2018, p. 168.

489 Coqueley de Chaussepierre est un avocat au Parlement de Paris qui a notamment écrit des ouvrages de droit et de jurisprudence, ainsi qu'un poème, *Le Roué vertueux*, paru en 1770, qui parodie le style de Diderot et de philosophes. Il a également écrit en 1781 un *Monsieur Cassandre ou Les Effets de l'amour et du verd de gris*, drame en deux actes qui constitue une parodie de drame bourgeois.

Biographie universelle ancienne et moderne, t.9, Paris, Michaud, 1813, p. 1550.

490 Jean-Baptiste Suard est certainement le censeur le plus célèbre de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Journaliste de carrière, chargé par le duc de Choiseul de la rédaction de la *Gazette de France*, Suard fut un personnage pleinement intégré au milieu lettré de son époque, proche de Buffon comme de l'imprimeur Pancoucke, ou encore de l'acteur anglais David Garrick. Il fut principal censeur théâtral entre 1774 et 1790. Il écrit deux articles sur la censure des théâtres le *Journal de Paris*, le 27 août 1789 d'abord, puis le 18 octobre 1789, dans lesquels il défend l'utilité de la censure. Il a fait l'objet d'une réhabilitation, notamment par l'ouvrage de É. FRANCALANZA, *Jean-Baptiste-Antoine Suard : journaliste des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2002. L'auteur de cette biographie a également dirigé une édition de la correspondance de Suard avec le margrave de Bayreuth, J.-B.-A. SUARD, *Correspondance littéraire avec le margrave de Bayreuth, 1773-1775*, É. Francalanza (éd.), Paris, Honoré Champion, 2010.

491 Gabriel-Henri Gaillard possède une formation de juriste, et commence sa carrière comme avocat, avant de quitter le barreau pour devenir écrivain. En 1745, à l'âge de dix-neuf ans, il publie son premier ouvrage, *Rhétorique française à l'usage des demoiselles*. Il se tourne ensuite vers des travaux historiques, comme une *Histoire de François I^{er}* publiée en 1766, ou encore une *Histoire de Charlemagne* en 1782.

Biographie universelle ancienne et moderne, t.16, Paris, Michaud, 1816, p. 271.

492 Il s'agit vraisemblablement de Louis Guidi, écrivain et religieux, enseignant aux Oratoriens. Il a surtout écrit des livres de réflexion sur la religion, comme les *Entretiens philosophiques sur la religion*, en 1772.

Nouvelle biographie générale, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, t.21, Paris, Firmin-Didot Frères, 1857, p. 548-549.

493 Antoine Bret est un auteur polyvalent, qui a notamment écrit un *Commentaire sur les œuvres de Molières* (1773) ainsi qu'un recueil de pièces, son *Théâtre* en 1765.

Nouvelle biographie générale, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, t.7, Paris, Firmin-Didot Frères, 1853, p. 337.

494 J. BONCOMPAIN, *La Révolution... op. cit.*, p. 52-53.

Comédie-Française une place symbolique particulière qui empêche les auteurs de se satisfaire d'être joués dans les théâtres de société. La conjugaison des deux phénomènes implique pour un auteur que, s'il veut être un nouveau Molière ou un nouveau Racine, il doit se soumettre aux règles du comité de lecture de la Comédie-Française, puis aux règles qui entourent la représentation des pièces.

Dans son ouvrage consacré à la naissance de la propriété intellectuelle, Jacques Boncompain étudie les règlements de la Comédie-Française⁴⁹⁵, afin de comprendre l'évolution des rapports entre auteurs et Comédiens-Français, notamment au moment de l'acceptation ou du refus d'une pièce par les Comédiens-Français. Il constate qu'en 1697, l'auteur lit lui-même son texte, et que les comédiens délibèrent ensuite sur son acceptation. À partir de 1719, les manuscrits passent par les gentilshommes de la Chambre du Roi qui en organisent la lecture, donnée par les comédiens. Cette évolution souligne le rôle croissant de l'administration royale dans les affaires de la Comédie-Française en général, et dans l'organisation des relations négociées entre comédiens et auteurs en particulier. Par l'arrêt du roi pris en son conseil le 18 avril 1757, les gentilshommes disposent du pouvoir de donner des règlements de discipline aux Comédiens-Français. Les comédiens sont, à partir de cette date, obligés de se rendre à la lecture et de voter, sous peine d'une amende de 300 livres. Le règlement intervient manifestement parce que les comédiens ne le faisaient pas – le rôle de l'amende est celui d'une contrainte visant à modifier les comportements. À partir du 24 novembre 1770, les comédiens doivent signer un avis : signe que leur acceptation ou leur refus doit être motivé. Ces évolutions marquent l'existence de tensions croissantes entre auteurs et comédiens : le moment de la lecture, de l'acceptation ou du refus d'une pièce, est un moment de tension pour l'auteur, et la nonchalance manifeste – soulignée par l'imposition de l'amende à partir de 1757 – des comédiens à leur égard ne contribue pas à apaiser les tensions économiques qui existent entre les deux catégories. Les rapports des comédiens aux auteurs sont ambigus car ils sont faits d'une violence inhérente aux relations économiques, et sont donc entourés d'un ensemble précis de règlements. Outre la forme même de la lecture des pièces et de leur rite d'acceptation ou de refus, la Comédie-Française prévoit également des règles pour l'accès aux spectacles. À partir de 1719, il est prévu un droit d'entrée dans les théâtres pour les auteurs ayant été joués à la Comédie-Française, même pour des pièces qui ne sont pas les leurs⁴⁹⁶. La signification de ce droit d'entrée interroge. Il semble relever de la compensation symbolique pour le paiement jamais suffisant, aux yeux des auteurs, du droit de représentation, mais aussi

495 *Ibidem*, p. 93 et *passim*.

496 *Ibid.*, p. 98.

d'une forme d'acceptation de l'auteur comme participant permanent du théâtre, qui assiste *gratis* aux pièces parce qu'il contribue à la pérennité de la salle.

Si les auteurs et les comédiens semblent faire jeu inégal dans les négociations commerciales sur le droit de représentation des pièces, il ne faut pas oublier que cette inégalité est le pendant d'une autre inégalité, en faveur des auteurs, celle du statut social. La situation des comédiens au XVIII^e siècle est encore celle de l'excommunication mineure et de l'inégalité civile. Si, à bien des égards, auteurs et comédiens se ressemblent, du fait de leur participation à l'activité théâtrale, ou encore du fait des gratifications qu'ils peuvent recevoir de la part du pouvoir royal sous la forme de pensions, cette situation des comédiens introduit une différence essentielle. En effet, être comédien, c'est prendre un risque social que l'auteur ne prend pas. Une partie des comédiens, en France, a presque atteint l'égalité civile au XVII^e siècle, ce que rappelle Henri Lagrave : « Une déclaration de Louis XIII, en date du 16 avril 1641, reconnaissait bien aux Comédiens du Roi – à l'exclusion des autres – leurs droits civiques ; mais le pouvoir se refusa toujours à la remettre en vigueur⁴⁹⁷. » On ne saurait cependant réduire la situation économique et sociale des comédiens à la seule excommunication mineure et à l'inégalité civile, ni en déduire que le soutien que leur apporte le pouvoir royal n'est pas important. Une ordonnance royale prise le 18 août 1779 prend en compte la situation économique des comédiens, en organisant l'insaisissabilité d'une partie de leurs biens en cas d'endettement. Elle tâche d'établir un équilibre entre deux nécessités. D'une part, celle de préserver des revenus suffisants aux comédiens, fussent-ils endettés, pour se loger et se nourrir, d'autre part, celle garantir aux créanciers les sûretés nécessaires pour assurer le remboursement des dettes contractées. Il existe certainement une histoire ancienne des dettes et du théâtre – Molière lui-même a été envoyé en prison pour dettes au moment de l'échec de l'Illustre-Théâtre. La période moderne est une période particulière de réorganisation de l'économie des sociétés autour de la dette, sous l'influence du capitalisme naissant. La dette individuelle devient une problématique collective, et donc juridique et non plus spécifiquement morale⁴⁹⁸.

L'ordonnance de 1779 organise la saisie des gages des « Régisseurs, Receveurs, Inspecteurs, Comédiens & autres personnes attachées aux Spectacles » de la manière suivante : les deux tiers des gages sont réservés au logement et à la nourriture ; à ce titre, ils sont insaisissables, hormis pour les créances relatives aux dépenses de logement et de nourriture, et uniquement à celles-ci. Le tiers restant est, quant à lui, saisissable par tous les

497 H. LAGRAVE, « La Comédie-Française au XVIII^e siècle ou les contradictions d'un privilège », *op. cit.*, p. 130.

498 C'est notamment la théorie que développe D. GRAEBER, *Dettes : 5000 ans d'histoire*, Paris, Éditions les Liens qui libèrent, 2013. L'auteur montre que les discours sur la dette sont, pour l'essentiel, des discours moraux hérités des préceptes religieux qui ont permis la fondation de l'État moderne.

créanciers. La retenue des gages pour le paiement des créanciers est du ressort du directeur de théâtre, de sorte que le droit des sûretés n'engage pas que l'attaché au spectacle : sa dette est, dans une certaine mesure, la dette du théâtre lui-même. Si le directeur oublie de retenir le tiers des gages pour payer la créance (ou la totalité, si les créances concernent logement et nourriture), il est tenu de payer le créancier directement. Or, cette sûreté, la situation de fait de dépôt fiduciaire des gages chez le directeur de spectacle, nécessite un contrôle supplémentaire de la part des pouvoirs publics et une tâche administrative pour le directeur qui doit rendre compte, mois après mois, auprès du Lieutenant général de la Prévôté, du registre de son théâtre, dans lequel sont indiquées les dettes et les quittances de gages.

Le contrat théâtral de l'Ancien Régime repose donc sur un système de protection des comédiens, en particulier des Comédiens-Français, et d'institutionnalisation de la Comédie-Français. Son premier volet est d'abord lié aux monopoles concernant Paris et ses faubourgs, qui limitent la concurrence théâtrale. Il s'étend ensuite aux comédiens en organisant l'insaisissabilité de leurs biens en cas de créance. Cette dernière pratique est singulière, dans la mesure où le pouvoir ne protège traditionnellement des créanciers que les outils professionnels, y compris pour les « baladins, farceurs et joueurs de marionnettes⁴⁹⁹. » En outre, le pouvoir royal organise la préséance à l'intérieur des théâtres de Paris, dont l'organisation interne reflète la hiérarchie des pouvoirs de l'Ancien Régime. Ce contrat est donc localisé géographiquement et intimement lié à la personne du roi, ainsi qu'au système de cour.

B) Les juristes contre le théâtre : Desprez de Boissy et Huerne de la Mothe

Il semble donc que le droit d'Ancien Régime, émanant essentiellement de la figure du roi, soit le lieu d'une alliance juridique entre théâtres et pouvoir. Les théâtres jouent pour le roi, notamment par un service donné à la cour⁵⁰⁰, et en échange ils disposent d'interventions

499 N. BELLIS-PHAN, « A Legal Remedy against rent arrears: landlords' privilege on furniture in Sixteenth- and Seventeenth-Century France », dans K. Laura et O.-T. George (éd.), *Early Modern Debts 1550-1770*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2020, p. 109-110.

500 Ces spectacles donnés à la cour sont rémunérés, et les montants sont déterminés par les Premiers gentilshommes de la Chambre du Roi. Là encore, la rémunération donne lieu, au XVIII^e siècle, à la production d'actes juridiques, sous la forme de règlements. Par exemple, un règlement en date 1^{er} septembre 1775 détaille les conditions de rémunération en ce qui concerne les spectacles chantés. Les « Acteurs » et « Actrices » (selon les termes de l'ordonnance, qui désigne ainsi les chanteurs et chanteuses) qui se produisent devant la cour se voient accorder une rémunération par représentation et une autre pour le défraiement. Les premiers rôles reçoivent quarante-huit livres par représentation et dix livres supplémentaires de frais de séjour s'ils logent à la Cour, six s'ils n'y logent pas (il s'agit alors de régler les frais de transport). À cela s'ajoutent six livres supplémentaires pour le linge. Pour les seconds rôles, la rémunération est de trente-six livres par représentation, dix pour le séjour, six s'il n'y a pas de séjour, six

royales pour protéger leurs revenus (par l'interdiction d'entrer sans payer) et leur tranquillité (par la présence des gardes dans la salle de spectacle). Dans le jeu du théâtre et de la loi, cette dernière semble *a priori* défendre, soutenir et encadrer le théâtre, particulièrement la Comédie-Française, face aux difficultés économiques institutionnelles, en accordant un monopole sous la forme du privilège qui assure un revenu à la Comédie-Française, et aux difficultés personnelles en organisant un régime de sûreté pour les créanciers dont la fonction est à la fois d'établir une confiance vis-à-vis de la solvabilité des comédiens, et de s'assurer que ces derniers disposent de quoi se nourrir et se loger. Cependant, la situation des comédiens dans l'Ancien Régime reste entachée du stigmate religieux et moral que constituent l'inégalité civile et l'excommunication mineure. Or, ce stigmate est également juridique et il est partagé par une partie de l'élite juridique d'Ancien Régime. Si le pouvoir royal soutient bel et bien le théâtre, dont il tire à la fois un agrément et une influence, les juristes d'Ancien Régime semblent parfois s'y opposer, à la fois dans leurs écrits et dans leurs pratiques.

Parmi ces juristes qui œuvrent contre le théâtre, on trouve Charles Desprez de Boissy. Il est né vers 1730. Il est principalement connu pour ses *Lettres sur les Spectacles*, et pour avoir dirigé avec son frère un hospice pour les pauvres⁵⁰¹. Selon l'auteur de la *Biographie universelle*, il « suivit la carrière du barreau, avec quelques succès⁵⁰² ».

Son texte précède la *Lettre à d'Alembert* de Rousseau, puisqu'il date, pour sa première édition, de 1756. Il connaît une fortune éditoriale particulière, puisqu'il est l'objet de nombreuses rééditions, pour lesquelles l'auteur étoffe son ouvrage et ses critiques du théâtre. Il connaît ainsi une deuxième édition en 1758 et une troisième en 1769. Pour les éditions de 1771 et 1773, l'auteur augmente ses *Lettres* pour y adjoindre, notamment, une histoire des ouvrages pour et contre le théâtre, inscrivant ainsi sa propre critique dans une continuité historique.

Les juristes du XVIII^e siècle forment une classe partagée. Yann Robert a montré que, chez les avocats, le rapport à la théâtralité a évolué pendant cette période, entre une vieille garde qui s'y montre méfiante, voire franchement hostile, et une jeune garde qui y a plus volontiers recours⁵⁰³. Il en va de même pour les rapports aux philosophes. S'il est probable qu'une partie des juristes du XVIII^e siècle se soit montrée favorable aux idées des

pour les fournitures. Pour les troisièmes rôles, vingt-quatre livres par représentation, et les mêmes sommes pour les frais annexes.

501 *Biographie universelle*, tome 5, Paris, Michaud, 1812, p. 33.

502 *Idem*.

503 Y. ROBERT, « Des acteurs au barreau, ou l'invention de l'avocat moderne », *Dix-huitième siècle*, n° 49, 2017, p. 119 à 131.

philosophes, il est tout aussi évident que l'institution judiciaire a largement participé à leur condamnation. Par exemple, un arrêt du Parlement de Paris, en date du 19 mars 1765 condamne tout à la fois le *Dictionnaire philosophique portatif* de Voltaire et les *Lettres écrites de la Montagne* de Rousseau à être lacérés et brûlés, puisque, selon le réquisitoire de Joly Fleury, avocat du roi, ils établissent une « Ecole d'erreurs & d'iniquités ». La question théâtrale, comme la question des philosophes, déborde le champ des auteurs dramatiques. L'espace public bourgeois est le lieu de congruence de plusieurs champs discursifs, à la fois esthétiques et juridiques. Les juristes ont donc leur place dans ces débats et ils possèdent surtout l'*auctoritas* de leur situation sociale. Ils parlent à partir du droit, c'est-à-dire d'un ensemble de règles liées à la mise en ordre de la société, soutenues par la figure royale ainsi que par le discours religieux et moral. L'homme de droit est aussi un homme de lettres, au même titre que l'homme de lettres écrit sur le droit, en teste les limites et *in fine*, ne cesse de les recomposer.

Le texte de Desprez de Boissy repose sur une double posture rhétorique qui le distingue des autres textes développant ce qu'on nomme la haine du théâtre⁵⁰⁴. La première est celle de la revendication d'une non-connaissance du théâtre par l'auteur de la critique : il n'a assisté à aucune représentation, ne fréquente pas les spectacles. Ce qui pourrait être perçu comme une faiblesse méthodologique de sa part est revendiqué comme gage de vertu, pour quelqu'un qui fait passer le théâtre devant le tribunal de la raison⁵⁰⁵. Cette première posture théorique serait faible si elle n'était pas liée à la seconde, qui est de toujours parler du théâtre *du point de vue de celles et ceux qui le font*. En effet, dans son texte, l'auteur ne cesse de se référer aux auteurs de théâtres pour justifier ses critiques, voire de se situer du point de vue de la représentation théâtrale pour en montrer le danger, et donc l'efficacité. Surtout, Desprez de Boissy adopte le point de vue théâtral afin d'offrir une description des effets rhétoriques du théâtre : l'auteur parle en juriste, c'est-à-dire en spécialiste du discours de la conviction et de la persuasion. Les prémisses de sa démonstration sont celles de toute personne qui fait du théâtre : il parvient à émouvoir, à agiter les passions. Il rejette ainsi d'emblée la possibilité d'une insensibilité au théâtre, et critique ceux qui la revendiquent comme le ferait un

504 La haine du théâtre a fait l'objet d'un projet de recherche mené par le laboratoire « Observatoire de la vie littéraire » sous la direction de François Lecerle et Clothilde Thouret. En outre, une thèse a récemment été publiée à ce sujet. Voir T. BRUCKERT, *Le Théâtre à l'épreuve de sa haine. Une adversité féconde ?*, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 2020.

505 Cette expression se trouve dans sa deuxième lettre, d'abord publiée anonymement sous le titre *Lettre de M. Le chevalier de * à Monsieur de Campigneulles, au sujet de la Lettre de M. Desp. De B*, Avocat au Parlement, sur les Spectacles*, puis jointe à l'édition de 1779. Il écrit ainsi : « « il m'a semblé que, vouloir se charger de faire l'apologie des Spectacles au tribunal de la Raison, c'étoit s'exposer à s'y faire siffler. » C. DESPREZ DE BOISSY, *Lettres de M. Desp. de B*, avocat au Parlement, sur les spectacles, avec une Histoire des ouvrages pour & contre les théâtres [4e éd.]*, Paris, Butard et Boudet, 1771, p.199.

défenseur de l'art dramatique : « Leur insensibilité à cet égard seroit même un reproche fort humiliant pour le Poète & les Acteurs ; puisque les succès de leur art ne sont parfaits que lorsque les Spectateurs paroissent devenir autant d'Acteurs qui annoncent dans leurs yeux que l'action représentée se passe dans leur ame⁵⁰⁶. » La critique du « reproche fort humiliant » place l'auteur du texte du côté du théâtre, en même temps qu'il écrit contre lui. Implicitement, il va jusqu'à étendre le principe de *mimésis* pour défendre cette efficacité du théâtre : contrairement à la critique de Rousseau, qui voit dans le spectacle théâtral une inégalité entre acteurs et spectateurs, Desprez de Boissy produit une équivalence qui rappelle la description que fait Saint Augustin de sa chute dans le péché spectaculaire lorsqu'il assiste à un combat de gladiateurs⁵⁰⁷. Le théâtre est dangereux parce qu'il ne se passe pas uniquement dans la salle de théâtre, mais dans l'âme du spectateur lui-même. Le théâtre, comme tout discours rhétorique, emporte avec lui son *pathos*, c'est-à-dire qu'il inspire la passion. Or, dit l'auteur plus loin, on ne peut purger les passions avec les passions : « Comment en effet pourroit-on attribuer aux Spectacles la gloire de corriger les mœurs⁵⁰⁸ ? » Selon sa description du pathétique théâtral, la *catharsis* aristotélicienne est impossible. L'avocat adjoint à sa démonstration une demande de preuve de la part de ses adversaires : « Ne seroit-ce point, Monsieur dans l'ordre moral un phénomène fort singulier ? Je voudrois au moins qu'on me citât quelqu'un qui se fût purgé par cette voie-là, c'est-à-dire, que le Théâtre eût rendu meilleur⁵⁰⁹. » Il opère ainsi une forme de révolution galiléenne du théâtre à l'égard des théories d'Aristote, une révolution toute rhétorique.

À cette description du *pathos* théâtral, Desprez de Boissy joint une description de l'*ethos* théâtral. En rhétorique, l'*ethos* est l'image, la *persona*, que se donne le rhéteur pour convaincre. Or, la rhétorique théâtrale fonctionne précisément par la création de *personae*, les personnages de théâtre, qui sont autant de postures éthiques. Quels sont ces personnages ? Pas uniquement des personnages en défaut de loi commune⁵¹⁰, mais des personnages qui s'opposent à la légitimation du pouvoir politique : « Quels sont les Héros de ces Tragédies ? Un Usurpateur, un Tyran, un Fanatique, un Rebelle, à qui on ne fait respirer que les sentimens les plus violens d'ambition, de vengeance, de colere, de cruauté & de perfidie. » Autrement dit, ils sont caractérisés non pas uniquement par leur anomie, mais par leur anti-nomie, puisque ce sont des personnages séditieux. Or, dans la mesure où le théâtre fonctionne par *mimésis* inversée (la représentation se passe dans l'âme du spectateur), l'*ethos* des

506 *Ibidem*, p. 46.

507 Le récit est donné dans le chapitre 13 du sixième livre des *Confessions*.

508 C. DESPREZ DE BOISSY, *Lettres... op. cit.*, p. 138.

509 *Idem*.

510 Selon l'expression de C. BIET, *Droit et littérature*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 225.

personnages produit l'effet principal, transforme le spectateur. Ainsi, le personnage théâtral du « Fanatique » – sans doute ici une allusion au *Mahomet* de Voltaire – produit un spectateur fanatique, le « Rebelle » (peut-être le *Brutus* de Voltaire) produit un spectateur rebelle. L'incidence de la scène sur la salle est, à ce titre, la même que celle que prévoit Diderot, qui veut mettre la vertu sur scène pour l'imprimer chez les spectateurs, à cela près que les effets y sont inverses.

Après la description du *pathos* et la constitution d'un *ethos*, le troisième temps de la rhétorique théâtrale est celui du *logos*. Dans la rhétorique aristotélicienne, le *logos* est le nom donné à la forme de l'argumentation, à ce qui en elle fait appel à la raison, à laquelle est liée la logique. Le théâtre ne se fonde pas sur la logique, mais il prétend comme elle, dire le réel : c'est du moins le discours adopté à son propos par Desprez de Boissy. En effet, loin de limiter la *mimésis* à l'effet du théâtre sur le spectateur, il adopte le discours d'un théâtre qui serait miroir du monde, qu'il justifie par le *topos* du *theatrum mundi*. Il développe l'idée selon laquelle les poètes dramatiques prétendent instruire par le théâtre ; mais en réalité, celui-ci ne fait que copier le réel et ne représentent donc qu'un spectacle auquel nous assistons tous les jours⁵¹¹. Il s'appuie pour justifier ce *topos* sur les *Épigrammes* de Jean-Baptiste Rousseau, notamment l'épigramme 14 :

Ce monde-ci n'est qu'une œuvre comique
Où chacun fait des rôles différents.
Là sur la scène en habit dramatique,
Brillent Prélats, Ministres, Conquérans.
Pour nous, vil Peuple, assis aux derniers rangs
Troupe futile & des Grands rebutée,
Par nous d'en bas la Pièce est écoutée :
Mais nous payons, utiles Spectateurs ;
Et quand la farce est mal représentée,
Pour notre argent nous sifflons les Acteurs.⁵¹²

Le discours théâtral, parce qu'il prétend imiter le réel, est donc un discours redondant, une médiation supplémentaire entre le sujet et le réel, qui n'offre au mieux qu'une copule inutile. Quand bien même il faudrait étendre le champ des expériences, Desprez de Boissy insiste sur le fait que le théâtre n'est toujours pas une solution. À l'extension fictive de l'imaginaire, il préfère son extension historique : « Si le théâtre du monde, dans la sphère duquel je me trouve, ne m'offre point assez de ces objets, j'ai recours à l'Histoire⁵¹³. » Le discours historique est aussi théâtral : une fois encore, Desprez de Boissy cite Jean-Baptiste

511 C. DESPREZ DE BOISSY, *Lettres... op. cit.*, p. 95-97.

512 J.-B. ROUSSEAU, *Épigrammes*, livre 1, épigramme 14, cité par C. DESPREZ DE BOISSY, *Lettres... op.cit.*, p. 97.

513 *Ibidem*, p. 99.

Rousseau⁵¹⁴. En défendant le discours historique classique contre le théâtre, Desprez de Boissy propose un spectacle de substitution, un spectacle sans spectacle, sans toutes les passions que permet le théâtre.

Les risques que pose le théâtre sont d'autant plus importants pour ceux dont le rôle dans la cité est essentiel aux yeux du juriste qui écrit, à savoir les magistrats. Il s'appuie sur le discours de ses contradicteurs pour évoquer la question du public : « Est-ce donc nous donner une bonne caution de la pureté de nos Théâtres, que de citer les personnes graves qu'on y rencontre ? Cette autorité peut-elle balancer celle de nos respectables Citoyens qui occupent les hautes places de la Judicature, & qui en ont les mœurs ? Pourquoi ces sages Magistrats ne vont-ils pas à nos Spectacles ? N'est-ce point parce qu'il y a quelque incompatibilité entre leur fréquentation & la pratique de la vertu ? » Argument d'autorité fondamental pour le juriste : le magistrat ne va pas au théâtre. Cet argument d'autorité est lié à la fonction même des magistrats, qui est de juger – et, partant, de dire non seulement le droit, mais aussi la morale. L'action de ne pas aller au théâtre est déjà une *juridiction*, voire une *jurisprudence* qui n'a pas besoin de passer par les tribunaux. La figure du juge est liée dans son discours à celle du philosophe antique :

Vous sçavez que l'état de Judicature est une espece de Sacerdoce, dont le caractere exige toutes les vertus, & exclut tous les vices. Ainsi l'on pourroit y appliquer ce que *Cicéron* dit de la Philosophie : *Dux vitæ, virtutis indagatrix, expultrixque vitiorum*. C'est en effet ne pas trop exiger de tous ceux qui dans un degré plus ou moins éminent, partagent l'auguste fonction de décider de la fortune, de l'honneur & de la vie des Citoyens, & qui, à cet égard, ont l'honneur d'être les organes du Souverain, *radiis Regis coruscant*.⁵¹⁵

Le texte lie le jugement (« Judicature »), le sacré (« Sacerdoce ») et le philosophique (« Philosophie ») pour faire des magistrats, ces « organes du Souverain », des athlètes de vertu qui contrastent avec la description qu'il donne d'un philosophe moderne comme Voltaire qui ne tient son statut que de son réseau de pouvoir puisqu'il « est appelé par ses Clients le *Poète Philosophe*⁵¹⁶ ».

Le texte de Desprez de Boissy formule donc une critique des théâtres en juriste, une différence fondamentale avec Rousseau qu'il cite par ailleurs dans sa deuxième *Lettre*. Pour

514 « C'est un Théâtre, un spectacle nouveau / Où tous les morts sortant de leur tombeau / Viennent encore sur une scene illustre / Se présenter à nous dans leur vrai lustre, / Et du Public dépouillé d'intérêt / Humbles Acteurs, attendre leur arrêt. / Là retraçant leurs foiblesses passées, / Leurs actions, leurs discours, leurs pensées. / A chaque état ils reviennent dicter / Ce qu'il faut fuir, ce qu'il faut imiter ». J.-B. ROUSSEAU, *Épigrammes*, livre 2, épigramme 6, cité par C. DESPREZ DE BOISSY, *Lettres... op.cit.*, p. 99.

L'épigramme transforme l'histoire en théâtre, et reprend le principe d'inversion de la *mimésis* : ce n'est plus le discours historique qui imite le réel, mais le spectateur qui imite le discours historique transformé en exemple.

515 *Ibidem*, p. 156.157.

516 *Ibid.*, p. 80.

Boissy, quoique Rousseau critique les spectacles, son caractère « est de paroître plein du langage philosophique, sans être véritablement Philosophe ; qu'il est livré aux paradoxes d'opinions & de conduite ; qu'en même temps qu'il peint la beauté des vertus, il l'éteint dans l'ame de ses Lecteurs⁵¹⁷ ». Plus loin, il lui reconnaît cependant une maîtrise de la référence antique et un usage juste, puisqu'il écrit à propos de la *Lettre à d'Alembert* : « Ce cri est le vrai armé de tous les traits de l'Eloquence ; c'est la Patrie qui venge les bonnes mœurs sacrifiées aux licences de la Scene ; c'est la Philosophie qui emprunte la Littérature d'Athenes, pour foudroyer *Sophocle, Euripide, Aristophane*, & tous leurs descendans. C'est enfin un coup formidable qui ressemble à l'attaque brusque & impétueuse de ces Guerriers d'*Homere*, qui terrassoient quiconque osoit paroître sur le champ de bataille⁵¹⁸. » Le texte de Desprez de Boissy prétend ainsi se placer au-delà des passions, dans une analyse des mécanismes rhétoriques du théâtre, et propose une alternative (le discours historique) qui ne repose pas sur un spectacle réel. Si Rousseau pousse son argumentation selon les principes de nature, de transparence et d'égalité, il n'en va manifestement pas de même pour le juriste, pour qui l'égalité n'est pas une condition *sine qua non* de la production artistique vertueuse, et pour qui ni la transparence ni la nature ne semblent être des grilles de lecture du défaut des théâtres. Le juriste est hors du champ de la praxologique des Lumières, et développe une argumentation propre à son milieu.

De l'autre côté de cette guerre théâtrale menée dans le champ juridique, on trouve des juristes qui aiment et défendent le théâtre. Parmi eux, Huerne de la Mothe est certainement l'un des plus remarquables dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Il n'est pas remarquable par son importance – il en a peu – ni parce qu'il aurait écrit du théâtre – il n'en a pas écrit. Huerne de la Mothe est remarquable par l'objet de son action en tant que juriste, la défense des comédiens, et par son issue, un échec complet. Desprez de Boissy remarque que la tentative formée par Huerne de la Mothe et la Clairon de lever l'excommunication mineure des comédiens en France n'est pas la première. Il écrit :

Innocent XII rejeta la Requête que les Comédiens de France lui firent présenter en 1696, pour être relevés de la rigueur des Canons à leur égard. Il les renvoya à l'Archevêque de Paris, pour qu'ils fussent traités suivant le Droit, *ut provideat eis de jure*. *Clément XI* en usa de même en 1701, sur la nouvelle Requête qu'ils osèrent lui adresser à l'occasion du Jubilé, auquel ils prétendoient pouvoir participer, sans renoncer à leur profession. *Benoît XIV* donna le premier Janvier 1748, une déclaration authentique, par laquelle il protesta qu'il ne toléroit les Spectacles qu'à regret. Aussi diminua-t-il à Rome le nombre des Théâtres⁵¹⁹.

517 *Ibid.*, p. 265.

518 *Ibid.*, p. 304.

519 *Ibid.*, p. 168-170.

Les différences entre cette première demande et celle formulée par Huerne de la Mothe et la Clairon concernent l'adresse, formulée non plus au Pape mais à la société française ainsi qu'au roi. Elles portent également sur la forme, puisque l'ouvrage d'Huerne de la Mothe se présente comme un réquisitoire en défense des comédiens, produit par un avocat pour le compte d'une comédienne.

L'ouvrage d'Huerne de la Mothe est inauguré par une demande qui lui est adressée par une comédienne, « Mademoiselle CLAI**⁵²⁰ », que l'on devine être la Clairon, qui cherche à réhabiliter le métier de comédien. Son militantisme à ce sujet fait d'ailleurs partie de traces qu'elle a laissées dans l'histoire du théâtre. L'article, écrit par Martine de Rougemont, qui lui est consacré dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin indique : « En 1761, elle essaie d'imposer aux pouvoirs publics la réhabilitation des comédiens ; en 1765, elle mène une grève de la Comédie-Française ; après quelques jours de prison, elle quitte le théâtre à quarante-trois ans et n'y reviendra plus⁵²¹. » Il est certain que la Clairon elle-même, dans ses mémoires, se présente comme opposante à l'excommunication qui est « une flétrissure si basse, et j'ose dire si bête⁵²². » Publiés en 1798, les mémoires prennent des accents révolutionnaires : « Il me suffisait d'être humaine et Française pour la trouver injuste ; et j'étais, de plus, comédienne⁵²³. » Humaine, Française puis comédienne : la Clairon inverse les rangs de l'intérêt personnel pour se présenter comme une figure universelle. Cette présentation reprend celle de la lettre liminaire de l'ouvrage d'Huerne de la Mothe : « Née Citoyenne, élevée dans la Religion Chrétienne Catholique qui suivoient mes Pères, je respecte les Ministres et je suis soumise aux décisions de l'Église⁵²⁴. » Entre les *Mémoires* sur les acteurs et les *Mémoires* de la vie de la Clairon l'universalité change de ton, de la religion chrétienne à la personne humaine.

Les différences entre la lettre liminaire des *Mémoires* d'Huerne de la Mothe et de la Clairon et les *Mémoires* de celle-ci ne s'arrêtent pas là. En effet, la mise en forme même du *Mémoire* d'Huerne de la Mothe et l'existence de cette lettre liminaire, donne la maternité du texte à la Clairon : « La confiance que j'ai en vos lumières, la juste douleur que me cause l'Excommunication & par conséquent, l'infamie qu'on attache à mon état, me fait vous prier de jeter les yeux sur les Mémoires ci-joints⁵²⁵. » Le texte présente donc son origine, un écrit

520 F.-C. HUERNE DE LA MOTHE et C. J. H. L. (dite) CLAIRON, *Mémoire à consulter, sur la question de l'excommunication ; que l'on prétend encourue par le seul fait d'acteurs de la Comédie française*, Paris, 1761, p. xv.

521 M. CORVIN (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.

522 C. J. H. L. (dite) CLAIRON, *Mémoires d'Hyppolite Clairon, et réflexions sur l'art dramatique ; publiés par elle-même*, Paris, Buisson, 1798, p. 194.

523 *Idem*.

524 F.-C. HUERNE DE LA MOTHE et C. J. H. L. (dite) CLAIRON, *Mémoire... op. cit.*, p. xv.

525 *Idem*.

même de la Clairon envoyé à Huerne de la Mothe qui en serait l'éditeur et qui serait responsable à deux titres. Il est le responsable éditorial de l'ouvrage, et son propre *Mémoire* est une réponse à celui de la Clairon. L'ouvrage se présente comme un dialogue entre la comédienne et le juriste, entre le théâtre et le droit. Or, les *Mémoires* de la Clairon peignent un tableau différent :

M. de la Mothe, de l'ordre des avocats, que je n'avais jamais vu, vint me prier de lui rendre un service ; entr'autres choses, nous parlâmes de l'excommunication. Je vis aisément qu'il n'avait pas ce qu'il fallait pour nous en faire relever : mais il parlait en homme assez instruit, et je voulus essayer par une légère tentative, d'apercevoir ce que je pouvais entreprendre un jour. Il m'offrit ses services, je les acceptai ; mais au lieu de s'instruire avec moi, de me consulter sur la forme, l'étendue et la teneur de l'ouvrage que je désirais, pressé, je crois, par le besoin d'argent, il fit imprimer son pauvre mémoire, et je le lus alors pour la première fois.⁵²⁶

D'après le texte de la Clairon, Huerne de la Mothe est donc venu la voir et comprend mal ses intentions. L'échec des *Mémoires* est attribué rétrospectivement à une incompréhension de la part d'un homme dont la Clairon voit « aisément qu'il n'avait pas ce qu'il fallait pour nous en faire relever » : l'échec est d'autant plus patent qu'il était prévisible. Il n'en demeure pas moins que ce texte est issu d'une alliance entre la comédienne et le juriste. Une alliance semblable, selon le texte de la Clairon, fait tomber Huerne de la Mothe. En effet, ce dernier est rayé de l'ordre des avocats à cause de « M. Co[quelay] de Chau[ssepierre], avocat aussi, ami particulier de la maison de Préville⁵²⁷ », comédien Français. Cependant, cet avocat, « assez bas pour être le censeur de Fréron » fait « dénoncer le livre et l'auteur⁵²⁸ », faisant brûler le premier et rayer le second. Au terme du récit de la Clairon, son opposition *a priori* avec Huerne de la Mothe semble se résorber, sous le poids du parallélisme entre les deux : l'un et l'autre défendent les comédiens, et l'un et l'autre font figure d'originaux, voire de marginaux, dans leur groupe social, la Comédie-Française pour l'une, l'ordre des avocats pour l'autre. La remise en cause de l'inégalité que subissent les comédiens revient, *in fine*, à remettre en cause l'ambiguïté fondatrice de l'institution théâtrale d'Ancien Régime, qui fait du soutien royal une compensation réelle pour le blâme religieux et moral dont le théâtre fait l'objet.

Le mémoire de la Clairon s'appuie, pour défendre la levée de l'excommunication, sur deux arguments. Le premier est d'ordre historique : la Comédie-Française était à l'origine une « *Confrairie* [sic]⁵²⁹ », c'est-à-dire qu'elle descend directement selon elle des Confrères de la

526 C. J. H. L. (dite) CLAIRON, *Mémoires d'Hyppolite Clairon... op.cit.*, p. 195.

527 *Ibidem*, p. 196.

528 *Idem*.

529 F.-C. HUERNE DE LA MOTHE et C. J. H. L. (dite) CLAIRON, *Mémoire... op. cit.*, p. xvij.

Passion installés à l'Hôtel de Bourgogne. Or, la peine d'excommunication vient d'une erreur sur la personne, puisque les acteurs de la Comédie-Française (les seuls, du reste, qui intéressent ce texte) sont confondus « avec les Farceurs & Histrions⁵³⁰ ». La distinction entre l'acteur et le farceur-histrion est fondamentale dans l'argumentation de la Clairon, car elle donne une cohérence à son argument : il existerait d'un côté les professions condamnables esthétiquement et moralement, et de l'autre les professions instituées par le pouvoir lui-même, *via* la création de la Comédie-Française en 1680, et qui ont eu un lien avec les grands auteurs comme Molière ou Corneille. La figure du farceur-histrion sert à justifier une partie de la condamnation⁵³¹, et place le Comédien-Français du côté des accusateurs et non des condamnés – un discours rendu possible par l'occultation d'une partie de la filiation supposée, puisque le lien qui unit les Confrères de la Passion à la Comédie-Française passe nécessairement par les farceurs de l'Hôtel de Bourgogne que sont Gros-Guillaume ou Turlupin. Le deuxième argument est celui de l'équité des relations. L'excommunication renvoie hors du champ de la vie sociale, notamment par l'exclusion de sacrements comme le mariage ou le baptême des enfants, alors même que l'Église considère les Comédiens-Français comme faisant partie de cette même vie dans un ensemble d'occasions :

Quel contraste cependant dans cette discipline de l'Église ! S'agit-il de recevoir les aumônes des Acteurs & Actrices de la Comédie Française ? L'Église les inscrit au rang de ses membres, & ses Ministres viennent les recevoir dans leurs Maisons, & de leurs propres mains ? S'agit-il des réparations & des décorations de son Temple ? L'Église nous met au rang de ses bienfaiteurs ? S'agit-il de donner des aumônes à ses Prédicateurs, l'Église nous met au rang de ses Fidèles : s'agit-il des rétributions des Messes ? L'Église nous écoute & reçoit de nous ses honoraires : s'agit-il enfin de donations, de legs, &c. l'Église reçoit ces œuvres pies, mais nous exclut de ses bienfaits.⁵³²

L'accusation anaphorique peint l'image d'un contrat déséquilibré entre les Comédiens-Français et l'Église, cette dernière prompte à recevoir les bienfaits des premiers sans accorder les siens.

Huerne de la Mothe répond à la demande de la Clairon par une nouvelle distinction : celle de la politique et de la loi. La politique est la prérogative du souverain, vers qui seul il faut se tourner. Il annonce en revanche qu'il donnera son « sentiment dans l'ordre de la Loi⁵³³ », et que ce sentiment est que la loi, bien loin de soutenir les abus de l'Église, les condamne. Huerne de la Mothe se transforme, le temps de sa dissertation, en acteur, qui joue

⁵³⁰ *Ibidem*, p. xix.

⁵³¹ Le terme d'*histrion* renvoie volontiers aux premières condamnations romaines des *histriones*, un comédien qui « ne peut exercer aucune charge publique » et que « la loi met au même rang que la prostituée ». G. MAUGRAS, *Les comédiens hors la loi*, Paris, C. Lévy, 1887, p. 16.

⁵³² *Ibid.*, p. xxv.

⁵³³ F.-C. HUERNE DE LA MOTHE et C. J. H. L. (dite) CLAIRON, *Memoire... op. cit.*, p. xxxj.

son rôle pour la loi, autrice dramatique : « Quant à moi, qui ne suis que l'organe de la Loi, ce ne sont point ici mes propres idées qui prennent votre défense, c'est le langage des Loix que j'emprunte⁵³⁴ ». Il annonce donc une dissertation technique. Ce style qui lui vaut des critiques *a posteriori* sévères de la part de Voltaire, malgré sa défense par celui-ci du fond de la revendication : Huerne de la Mothe a produit un « ouvrage plat⁵³⁵ », c'est un « pauvre bavard⁵³⁶ », un « pauvre avocat qui vient de donner une très-ennuyeuse mais très-sage consultation sur l'excommunication des comédiens⁵³⁷ ». Voltaire écrit à la Clairon une lettre ambiguë, dans laquelle il explique qu'il est « très-affligé que [ses] amis aient souffert qu'on ait fait un si pitoyable ouvrage en faveur du théâtre⁵³⁸ », et sous-entend qu'il aurait pu faire mieux que l'avocat.

Ce texte, selon les termes de Margaret Moffat, est une « dissertation technique était assurément indigeste et peu faite pour remuer l'opinion, mais écrite avec retenue elle aurait pu mettre l'autorité en contradiction cruelle avec elle-même⁵³⁹ ». La « dissertation » se présente comme un mémoire juridique classique, qui se fonde sur l'histoire du droit avant d'examiner la situation juridique des Comédiens-Français au moment de sa publication pour déterminer si l'infamie de fait qui pèse sur eux est justifiée

Dans une première partie, Huerne de la Mothe s'intéresse donc à l'excommunication des comédiens. La *captatio benevolentiae* de son discours consiste d'abord à souligner le respect dû à l'Église et particulièrement au système juridique des peines dans le droit canon (« RESPECTONS sincèrement, dans l'ordre du pouvoir de l'Église, ce pouvoir sacré à indépendant, d'imposer au Fidèle coupable des pénitences proportionnées à ses fautes⁵⁴⁰ »). L'excommunication, explique-t-il ensuite, est liée au pouvoir religieux, et ne saurait donc avoir d'effet sur le sujet individuel en tant que « Citoyen⁵⁴¹ » fidèle envers son souverain et protégé par lui. Cependant, citoyen et fidèle font l'objet, dans la démonstration d'Huerne de la Mothe, d'une « liaison intime⁵⁴² » en raison de la catholicité du pouvoir royal dans la France d'Ancien Régime. Cette liaison fait que l'excommunication n'est pas uniquement spirituelle, mais également sociale, et donc que dès lors qu'il est excommunié, le citoyen n'est plus protégé : avec l'excommunication, « la Loi est sans vigueur & sans force⁵⁴³ », ou du moins le

534 *Ibidem*, p. xxxij.

535 Lettre à Le Brun, en date du 6 février 1761. Voir VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier Frères, 1881, vol. 41, p. 197.

536 Lettre à Helvétius datée du 11 mai 1761. *Ibidem*, p. 296.

537 Lettre à Madame de Fontaine du 1 mai 1761. *Ibid.*, p. 306.

538 Lettre à la Clairon, 7 août 1761, *Ibid.*, p. 386

539 M. MOFFAT, *Rousseau et la Querelle du théâtre au XVIIIe siècle*, Paris, Boccard, 1930, p. 190

540 F.-C. HUERNE DE LA MOTHE et C. J. H. L. (dite) CLAIRON, *Memoire... op. cit.*, p. 4.

541 *Ibidem*, p. 9.

542 *Ibid.*, p. 12.

543 *Ibid.*, p. 15.

serait si les souverains ne mettaient des bornes au pouvoir du ministère ecclésiastique⁵⁴⁴. À la suite de cette démonstration, Huerne de la Mothe s'intéresse aux conditions *sine qua non* de l'excommunication et de l'infamie. Ces dernières sont prononcées contre les hérésiarques⁵⁴⁵, c'est-à-dire ceux qui professent un discours des « erreurs monstrueuses contre les Mystères de la Sainte-Trinité⁵⁴⁶ ». La loi qui punit les hérésiarques et hérétiques exclut doublement. En effet, elle exclut de la communauté des fidèles par l'excommunication, mais aussi de la communauté civile par l'infamie. Une seconde loi, issue du concile de Nicée, défend toute dispute au sujet des vérités publiques : Huerne de la Mothe justifie par cette loi la « célèbre déclaration de l'année 1754⁵⁴⁷ » qui impose le silence au sujet de la bulle *Unigenitus*.

Cette recherche historique mène Huerne de la Mothe à la conclusion, par laquelle il commençait en réalité son argumentation, selon laquelle il existe deux ordres de juridictions et deux peines différentes : l'excommunication pour le pouvoir spirituel, l'infamie pour le pouvoir temporel ; seul le ministère de l'Église peut prononcer la première, seule la loi peut prononcer la seconde⁵⁴⁸. Or, l'infamie ne peut, selon l'auteur, être prononcée que sous certaines conditions. Elle est née, selon Huerne de la Mothe, à Rome, société fondée sur les armes et l'armée, et tenant pour infâmes l'usure et le commerce⁵⁴⁹. Les lois sur l'infamie, qu'Huerne de la Mothe retrouve dans le *Digeste*, prévoient huit cas : l'exclusion de la milice romaine, les lois contre « tous Histrions, Farceurs & Auteurs de leurs pièces⁵⁵⁰ », les corrupteurs de la jeunesse, les calomnieurs, faux témoins et usuriers, les femmes qui convolent en secondes noces avant la fin du deuil, et les polygames. Selon Huerne de la Mothe, le seul cas où l'infamie et l'excommunication vont de pair est celui des usuriers⁵⁵¹.

Dans un deuxième temps, donc, Huerne de la Mothe développe sa réflexion sur l'infamie spécifique à l'égard des histrions, farceurs et auteurs de leur pièce. Sa démonstration est technique et part du plus général pour aller vers le particulier. À cette occasion, il étudie en juriste les termes précis de la loi qui, selon lui, prévoit une infamie restreinte aux farceurs, histrions et auteurs de leurs farces, et n'a donc pas vocation à s'étendre aux autres spectacles. Leur vénalité leur était reprochée, et l'auteur précise en note de bas de page : « Cette vénalité étoit réputée *vîle* en ce que pour peu de chose en les faisoit représenter à toutes heures comme ces Spectacles de Boulevards », préparant ainsi l'argumentation de la levée de l'infamie pour

544 *Ibid.*, p. 19.

545 *Ibid.*, p. 24.

546 *Ibid.*, p. 25.

547 *Ibid.*, p. 35.

548 Il s'appuie pour cela sur une histoire du droit qui remonte à Clovis (p.43), aux *Décrétales* de Grégoire IX (p.47), aux capitulaires de Charlemagne (p.48), à Saint-Louis, Philippe le Bel et Louis XI (p.49).

549 *Ibid.*, p. 57-58.

550 *Ibid.*, p. 60. Cette citation est la première mention, dans la dissertation d'Huerne de la Mothe, des acteurs.

551 *Ibid.*, p. 62.

les Comédiens-Français précisément. Or, ajoute-t-il, l'infamie qui concernait les autres comédiens était de fait et non de droit, et par conséquent ne pouvait donner lieu à aucune peine. En outre, il déclare n'avoir pas trouvé de concile susceptible de justifier l'excommunication des comédiens⁵⁵².

Le texte d'Huerne de la Mothe ne cesse ainsi de revenir au droit, de distinguer les points de fait des points de droit, les excommunications des infamies, de rechercher les légitimités. Plus encore, il annonce lui-même n'entrer « point dans cette Question qui divise les gens de piété, & qui consiste à sçavoir si, dans l'ordre des vertus chrétiennes, il est bon, ou mauvais de fréquenter la Comédie ; [...] [il] n'embrasse ici que la Question de la Loi⁵⁵³ ». Or il fait remarquer que la Comédie-Française est « un ordre vraiment académique⁵⁵⁴ » auquel la loi d'infamie ne saurait s'appliquer. Tout comme celui de Desprez de Boissy, le texte d'Huerne de la Mothe prend un tournant métaphysique pour parler de l'âme⁵⁵⁵, et pour contredire l'affirmation des Desprez de Boissy selon laquelle l'histoire écrite suffit⁵⁵⁶, car « l'Art de la prononciation⁵⁵⁷ » est plus efficace, et donc « le plus noble⁵⁵⁸ » des arts académiques. Ainsi, plutôt que de parler de spectacles ou de pièces de théâtre, Huerne de la Mothe nomme « *spectacles académiques*⁵⁵⁹ » les tragédies, les comédies et les opéras. Ce faisant, il place le théâtre dans un champ hors duquel le situait Desprez de Boissy, celui des institutions du savoir et de la construction du sujet pensant. S'ensuit alors une démonstration sur « l'aménité⁵⁶⁰ » des spectacles français par rapport aux spectacles antiques ou anglais. La suite de son argumentation est plus classique : si les mœurs de quelques comédiens ou comédiennes posent problème, cela ne doit pas jeter l'opprobre sur l'ensemble, et l'exclusion pour mauvaises mœurs n'est pas particulière aux comédiennes mais générale⁵⁶¹.

Enfin, le texte d'Huerne de la Mothe s'appuie sur le contrat théâtral qui unit le pouvoir royal à la Comédie-Française pour arguer d'une distinction fondamentale entre « comédiens », un terme qui désigne alors les Comédiens-Français, et les « bateleurs » de la Foire. Il reprend ainsi classiquement l'histoire des Confrères de la Passion, de la réunion des troupes de Bourgogne et de Guénégaud en 1680 et des règlements successifs afin de démontrer l'existence du contrat théâtral. Selon lui, l'ordonnance d'avril 1757 « forme un

552 *Ibid.*, p. 84.

553 *Ibid.*, p. 95.

554 *Ibid.*, p. 100.

555 « Je continue donc cette Dissertation métaphysique dans l'ordre de la Loi, & je dis : L'Ame est sans contredit la plus noble portion de nous-mêmes ». *Ibid.*, p. 109.

556 « L'Histoire écrite n'attaque que très-foiblement les organes de notre mémoire ». *Ibid.*, p. 112.

557 *Idem.*

558 *Ibid.*, p. 113.

559 *Ibid.*, p. 115.

560 *Ibid.*, p. 122.

561 *Ibid.*, p. 149-150.

ordre de régime & d'administration d'une Société vraiment académique⁵⁶² » qui justifierait *a priori* de lever l'infamie de fait qui pèse sur les Comédiens-Français. D'après lui, il est manifeste qu'une confusion s'est introduite dans le droit, puisque des arrêts du Conseil du 21 décembre 1700 et du 29 août 1702 « donnent le titre de *Comédiens* à ces Bâteleurs & à ces Marchands-Forains⁵⁶³ » qui viennent des campagnes. Quant à l'excommunication, Huerne de la Mothe fait remarquer qu'elle n'a lieu qu'à Paris⁵⁶⁴. Elle n'est l'effet que des préjugés des prêtres et non de jugements en bonne et due forme, alors même qu'elle prive de fait les comédiens d'un certain nombre de droits civils (le mariage, par exemple⁵⁶⁵).

Il apparaît à la lecture des deux textes que Desprez de Boissy et Huerne de la Mothe écrivent chacun en qualité de juristes, mais à fronts renversés. Leur différence ne réside pas seulement dans leur rapport au théâtre comme objet, mais dans leur traitement du sujet. Desprez de Boissy structure son texte de manière à démontrer que le théâtre est en réalité un outil rhétorique qui tend à la dislocation de la morale, et que les juges ont raison de s'en méfier. Huerne de la Mothe s'intéresse à l'infamie des comédiens, et en fait l'objet d'une analyse juridique qui conclut que les juges ont tort de s'en méfier. Dans un cas, le contrat théâtral est attaqué sur des bases rhétoriques, qui confortent cependant les fondements idéologiques de la société d'Ancien Régime. Dans l'autre cas, le contrat théâtral est mis en avant pour souligner son imperfection. Or, l'échec d'Huerne de la Mothe indique qu'en réalité, l'infamie est un fondement du contrat théâtral : le soutien à la Comédie-Française ne peut exister qu'à la condition de l'infamie des Comédiens-Français, et de l'abjection du rapport marchand à ce service tarifé où l'on vend son corps et sa voix.

L'opposition des gens de droit à l'égalité civile des comédiens est à mettre en relation avec la nature même de l'Ancien Régime et de ses fondements juridiques. La société d'ordre n'implique pas uniquement la distinction des ordres, des corps et des communautés, mais aussi des modalités d'apparence, fondées sur les règles de l'étiquette, elles-mêmes indexées sur le rang à tenir imposé par les lois somptuaires. Or, l'importance croissante du jeu, des théories qui l'entourent, donne lieu à la possibilité d'une individualisation des comportements, et à la naissance d'un sujet autonome qui rompt la logique d'Ancien Régime⁵⁶⁶.

Cette opposition est sans doute d'autant plus importante que la demande d'égalité civile a été portée par une comédienne, et que la figure de la comédienne trouble

562 *Ibid.*, p. 179.

563 *Ibid.*, p. 201.

564 *Ibid.*, p. 203.

565 *Ibid.*, p. 205.

566 J. M. LEICHMAN, *Acting up: staging the subject in Enlightenment France*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2016

particulièrement l'ordre social d'Ancien Régime, en raison de son indépendance financière⁵⁶⁷. L'alliance de la comédienne et de l'avocat apparaît comme une alliance contre l'ordre établi, que le second est censé conserver et que la première mine par son existence, et surtout par la représentation que s'en font ses contemporains. L'interprétation proposée par Desprez de Boissy de l'exclusion d'Huerne de la Mothe, dans l'édition de 1779 de ses *Lettres*, est à cet égard parlante. Il écrit :

Il est bien intéressant que cet Ordre soutienne le caractère d'une profession qui exige les plus grandes qualités. Il ne suffit pas d'y apporter de la pénétration, de la sagacité & de l'éloquence ; il faut y joindre un amour héroïque pour la sagesse, la vertu & l'humanité. L'objet de ceux qui embrassent cet état, doit être de servir d'organe à la vérité, & de soutien à l'innocence. Ces titres ne devraient jamais être séparés de celui d'Avocat⁵⁶⁸.

L'opposition entre l'avocat qui se limite au premier socle de valeurs (pénétration, sagacité, éloquence) et celui qui s'étend au second (amour héroïque pour la sagesse, la vertu et l'humanité) apparaît ici comme une représentation de l'opposition entre une conception ancienne de l'avocat, qui, pour défendre l'innocence de ses clients, doit cultiver sa propre vertu, et une conception moderne dans laquelle les qualités rhétoriques de l'avocat sont le fondement de son métier. Les dissensions entre ces deux auteurs montrent que le monde juridique est divisé sur le théâtre. Desprez de Boissy représente, à un pôle, ceux qui souhaitent manifestement la fermeture des théâtres ; Huerne de la Mothe, à l'autre pôle, ceux qui en souhaitent la normalisation pleine et entière. Les auteurs dramatiques vont petit à petit s'insérer au sein de ce champ, au milieu de ces débats, pour appuyer leur revendication.

II. Les auteurs contre les comédiens : la lutte pour la centralité juridique et théâtrale

La situation du théâtre d'Ancien Régime est celle d'une institution ambiguë. Les comédiens y détiennent un pouvoir de décision certain, quoiqu'encadré par le pouvoir royal et son administration, en même temps qu'ils subissent une inégalité civile et religieuse, signe d'une situation sociale marquée par la marginalité. Or, leur situation marginale, qui faisait l'objet de discours religieux et moraux, se retrouve accentuée du fait de la laïcisation des critiques du théâtre, soit du côté philosophique par Rousseau, soit du côté des juristes par le

567 I. VISSIÈRE, « La vie privée des femmes de théâtre d'après Les Causes célèbres », *Dix-Huitième Siècle*, n° 36, 2004, p. 68.

568 C. DESPREZ DE BOISSY, *Lettres de M. Desp. de B*, avocat au Parlement, sur les spectacles, avec une Histoire des ouvrages pour & contre les théâtres [5e éd.]*, Paris, Butard et Boudet, 1779, p. 115.

rejet des demandes d'égalité. La Comédie-Française semble troublée dans cette seconde moitié du XVIII^e siècle : les textes qui attaquent le théâtre, les réorganisations administratives et l'échec de la Clairon semblent fonctionner comme des agents déstabilisateurs. Il n'est pas anodin que cette période soit celle de la remise en cause de l'un des pivots du privilège de la Comédie-Française, celui de l'appropriation légale, par cette dernière, des œuvres des auteurs dramatiques qu'elle joue. La mise en place d'une lutte, par les auteurs, visant à changer le régime de propriété des œuvres se fait en deux temps : elle passe d'abord par la revendication esthétique, héritée de Diderot, d'une centralité de la figure de l'auteur dramatique et de son repositionnement dans l'espace public ; puis, elle intervient sur le plan juridique, à partir de demandes adressées au pouvoir royal, demandes qui visent à reconfigurer les relations entre le pouvoir et le théâtre.

A) Beaumarchais et Mercier : la transition de l'esthétique à la politique

Le nom de Beaumarchais est certainement le premier associé à la création du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle, qui est le résultat de cette reconfiguration du droit de propriété des pièces de théâtre. Or, l'action théâtrale de Beaumarchais n'est pas uniquement celle du lobbyiste politique des auteurs dramatiques. Elle est d'abord celle d'un auteur de théâtre et d'un théoricien du drame qui se place dans la continuité revendiquée de Diderot : Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. En 1767, dans la préface à *Eugénie*, intitulée *Essai sur le genre dramatique sérieux*, il se place expressément dans la continuité de Diderot. Ainsi, il déclare n'avoir écrit et théorisé son genre sérieux que parce qu'il a assisté à une représentation du *Père de famille* (il parle du « génie de ce poète »), qui le pousse à reprendre « [son] drame avec une nouvelle ardeur⁵⁶⁹ ». Or, par quoi commence la théorisation de Beaumarchais ? « Je n'ai point le mérite d'être auteur ; le temps et les talents m'ont également manqué pour le devenir ; mais il y a environ huit ans que je m'amusai à jeter sur le papier quelques idées sur le drame sérieux ou intermédiaire entre la tragédie héroïque et la comédie plaisante.⁵⁷⁰ » L'annonce de non-auctorialité rappelle l'exergue du *Discours* que Diderot emprunte à Horace (« *Vice cotis, acutum Reddere quae ferrum valet, exsors ipsa secandi*⁵⁷¹ »).

569 P. A. C. DE BEAUMARCHAIS, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1988, p. 120.

570 *Ibidem*, p. 119.

571 « Je veux jouer le rôle de la pierre à aiguiser, capable de remettre le fer tranchant sans avoir elle-même la propriété de couper. » La suite éclaire la signification de ce passage : « Sans rien écrire moi-même, je dirai la tâche et le devoir du poète ; comment il peut enrichir, nourrir, façonner son talent, ce qui est bon, ce qui est mauvais, où mène le mérite, où conduit la sottise. La raison, voilà le principe et la source de l'art d'écrire : tu trouveras les idées dans la philosophie de Socrate. » HORACE, *L'Art poétique*, dans *Épîtres*, F. Villeneuve

Il dit par ailleurs d'Horace qu'il « parle en poète aux poètes⁵⁷² », ce qui montre bien toute l'ambiguïté qui accompagne la mise au centre de l'auteur qui coïncide paradoxalement avec sa disparition organisée⁵⁷³. Chez Beaumarchais, l'absence du « mérite d'être auteur » s'inscrit en préface de sa pièce de théâtre, *Eugénie*. La question du mérite est récurrente : dans sa critique générique, Beaumarchais annonce vouloir discuter « sur le fond des choses, en respectant le mérite des auteurs⁵⁷⁴ ». L'auteur est un centre absent de la réflexion de Beaumarchais ; centre parce qu'il est une origine manifeste du texte (« mon drame⁵⁷⁵ » ; « J'ai chargé ce tableau⁵⁷⁶ », « mon héroïne⁵⁷⁷ »), absent parce qu'on se fait passer pour non-auteur, qu'on feint de ne pas parler des auteurs mais des genres.

Six ans plus tard, en 1773 donc, Louis-Sébastien Mercier écrit son propre ouvrage théorique intitulé *Du Théâtre*, publié à Amsterdam de manière anonyme⁵⁷⁸. La filiation diderotienne est, là encore, évidente dans sa défense du drame. Cependant, Louis-Sébastien Mercier va plus loin dans l'association explicite de l'être-auteur et de la vertu : « Être écrivain, c'est déjà beaucoup ; mais être un écrivain utile, influencer sur les mœurs de ses concitoyens, les épurer au flambeau de la morale, c'est saisir le plus beau privilège de la nature humaine⁵⁷⁹ ». La revendication de la centralité et de l'autonomie de l'auteur n'est pas nouvelle. Alain Viala a montré qu'on pouvait en situer l'émergence à l'âge classique⁵⁸⁰. Ce qui attire ici l'attention est sa centralité dans un dispositif (le théâtre) qui, justement, tend à le décentrer par son fonctionnement même, par la *différance* derridienne qu'il ne cesse de produire et par des processus de médiation qui effacent l'auteur plutôt qu'ils ne le renforcent. De la même manière que la *Lettre* de Rousseau était une machine de guerre lancée contre le théâtre, le corpus post-diderotien que constituent l'*Essai* de Beaumarchais et *Du Théâtre* de

(trad.), Paris, Les Belles lettres, 1989, v.304-310, p. 217-218.

572 DIDEROT, *Discours...*, *op. cit.*, p. 183.

573 Le paradoxe a notamment été relevé par L. PIROUX, « Between a Hieroglyph and a Spatula: Authorlessness in Eighteenth-Century French Theater », dans *Eighteenth-Century Studies*, vol. 44, n° 3, 2011, p. 345-359.

574 P. A. C. de BEAUMARCHAIS, *Essai...*, *op. cit.*, p. 123.

575 *Ibidem*, p. 134. Souligné par nous.

576 *Ibid.*, p. 135. Souligné par nous.

577 *Idem*. Souligné par nous.

578 L.-S. MERCIER, *Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, Van Harrevelt, 1773.

579 L.-S. MERCIER, *Du Théâtre*, Paris, Mercure de France, 1994, p. 1141.

580 A. VIALA, *Naissance de l'écrivain sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de minuit, 1985. En complément de l'ouvrage d'Alain Viala, Michel Gaulin a montré que le concept même de l'homme de lettres avait connu des évolutions radicales au XVIII^e siècle : il fait ainsi « ressortir l'existence d'un phénomène d'évolution du concept d'homme de lettres qui prend sa source dans le rôle joué par l'érudit lors de la Renaissance, se poursuit plus tard à travers la notion de savant et, de façon plus tardive encore, dans la prééminence sociale attestée par Duclos et d'Alembert, des beaux esprits au début des années 1750. Mais cette évolution ne trouvera vraiment son aboutissement et en quelque sorte son apothéose que dans l'émergence du philosophe et l'établissement de sa suprématie incontestée comme type même de l'homme de lettres. »

M. GAULIN, *Le Concept d'homme de lettres, en France, à l'époque de l'Encyclopédie*, New York, Garland, 1991, p. 183.

Mercier est une machine de défense du théâtre, mais du théâtre en tant qu'il est pensé, produit, écrit par un auteur capable par son art de rendre le public vertueux. Nous écrivons « corpus post-diderotien » car il est manifeste, dans un cas comme dans l'autre, que les théories du drame de Diderot font office de figure tutélaire des deux essais. Cependant, il faut d'emblée souligner que les deux auteurs se revendiquent également d'une filiation rousseauiste, soit par l'évocation du philosophe genevois et de son rapport à la vertu, soit par la citation de la *Lettre à d'Alembert*. Ainsi, dix ans après la parution des ouvrages *a priori* opposés de Diderot et Rousseau, Beaumarchais et Mercier en tentent, ne serait-ce que rhétoriquement, la synthèse. À ces deux écrits est associé un certain nombre de traits constitutifs de la praxologie des Lumières, déjà au fondement, quoique de manière parfois trouble, chez Diderot, ici reconfigurés.

Le premier est le rapport à la tragédie. Beaumarchais et Mercier ont en effet en commun de faire partir leur théorie du drame d'une critique explicite et continue de la tragédie, qui s'offre comme contre-modèle. Comme le remarque Jean Goldzink⁵⁸¹, la critique que propose Beaumarchais de la tragédie est bien plus acerbe que celle que l'on trouve chez Diderot. Là où la théorie diderotienne s'offre comme un dépassement de la tragédie, une expiration de celle-ci, celles de Beaumarchais et de Mercier voient dans la tragédie la source de maux fondamentaux qui menacent le théâtre. Le premier est celui de l'exagération pour la recherche d'un effet pathétique qui, de ce fait même, manque sa cible. Beaumarchais écrit ainsi : « Tout est énorme dans ces drames : les passions, toujours effrénées, les crimes toujours atroces, y sont aussi loin de la nature qu'inouïs dans nos mœurs⁵⁸². » On y retrouve là une critique émise à partir de deux thèmes conjoints et complémentaires de la praxologie des Lumières, que sont la nature et la transparence. Parce qu'elle est artificielle, la tragédie s'éloigne de la première et empêche la seconde, puisque la pièce n'est alors plus représentative de rien, si ce n'est de son propre emballage passionnel. Surtout, la tragédie éloigne le théâtre de son public. Pour Beaumarchais, la *mimésis* est envisagée comme imitation du monde, comme tableau : « Si le théâtre est le tableau fidèle de ce qui se passe dans le monde, l'intérêt qu'il excite en nous a donc un rapport nécessaire à notre manière d'envisager les objets réels⁵⁸³. » Ce faisant, le théâtre doit nécessairement présenter des personnages dont l'éloignement avec le public reste minimal ; ainsi, un roi n'a d'intérêt que si sa « vraie relation est toujours d'un homme à un homme, non d'un homme à un roi⁵⁸⁴. » Le principe d'égalité, que Rousseau invoquait contre le théâtre, est ici ramené dans la séance

581 J. GOLDZINK, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, Saint-Genouph, Nizet, 2008, p. 32.

582 P. A. C. DE BEAUMARCHAIS, *Essai... op. cit.*, p. 124.

583 *Ibidem*, p. 125.

584 *Idem*.

théâtrale, et ce qui est dangereux n'est plus la distinction entre scène et salle, comme chez Rousseau, mais l'inégalité qui vient d'une impossibilité de relation entre personnage et public de théâtre. Beaumarchais cite d'ailleurs Rousseau à ce propos et reprend le principe d'égalité de la *Lettre sur les spectacles* à son compte. Il résume ensuite ce rapport nouveau qu'il souhaite entre scène et salle, dans une formule restée célèbre : « Que me font à moi, sujet paisible d'un État monarchique du dix-huitième siècle, les révolutions d'Athènes et de Rome⁵⁸⁵ ? » Beaumarchais, au nom du principe de transparence exclut alors l'histoire du champ théâtral, et exclut le nécessaire écart que produit la fiction théâtrale. Il prépare ainsi ce que Robert Abirached décrit de l'évolution du personnage de théâtre, qui cesse d'être un type ou une figure lointaine, pour représenter les conditions économiques et sociales d'une classe déterminée existant réellement à son époque⁵⁸⁶. Ce principe se retrouve également chez Louis-Sébastien Mercier, selon une formule qui varie peu. En effet, en décrivant son dramaturge idéal, Mercier écrit :

Son théâtre, qu'il élargit avec la pensée, deviendra aussi étendu que celui de l'univers ; ses personnages seront aussi variés que ceux des individus qu'il aperçoit ; il méditera en écrivain sensé, en peintre fidèle, en philosophe, et songeant qu'il est au dix-huitième siècle, il laissera dormir les monarques dans leurs antiques tombeaux ; il embrassera d'un coup d'œil ses chers contemporains, et trouvant des leçons plus utiles à leur donner dans le tableau des mœurs actuelles, au lieu donc de composer une tragédie, il fera peut-être appel au drame.⁵⁸⁷

Le paradoxe, chez Mercier, est entier. L'auteur de théâtre doit étendre son esprit à l'univers entier, exception faite de tout ce qui n'est pas le présent immédiat et géographiquement circonscrit des contemporains. La représentation théâtrale ne s'exprime alors pas comme la mise au présent d'un pays éloigné ou d'un passé lointain, mais comme le rapprochement de ce qui est déjà proche, la mise au présent du présent lui-même. La tragédie, au contraire, du moins dans sa forme classique, représente le passé. Mercier va plus loin que Beaumarchais, puisque s'il fait de la tragédie classique un contre-modèle, il le fait à partir d'un modèle, celui de la tragédie antique. En effet, il retient de la tragédie grecque sa contemporanéité supposée⁵⁸⁸ – une raison pour laquelle elle nous est inaccessible⁵⁸⁹, et pour laquelle il faut donc, à la manière des anciens, ne parler que des modernes.

585 *Idem*.

586 R. ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1978

587 L.-S. MERCIER, *Du Théâtre... op.cit.*, p. 1155.

588 *Ibidem*, p. 1158.

589 Une idée que l'on retrouve, quoique reconfigurée, dans l'ouvrage de W. MARX, *Le Tombeau d'Oedipe: pour une tragédie sans tragique*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

Cette opposition à la tragédie, chez Mercier, se fait au nom d'une défense de la nature. On retrouve dans son texte un des thèmes classiques de la praxologique des Lumières, dans sa défense de la nature choisie, l'opposition entre le jardin à la française et le jardin à l'anglaise :

Nos tragédies ressemblent assez à nos jardins : ils sont beaux, mais symétriques, peu variés, magnifiquement tristes. Les Anglais vous dessinent un jardin où la manière de la nature est plus imitée et où la promesse est plus touchante ; on y retrouve tous ses caprices, ses sites, son désordre ; on ne peut plus sortir de ces lieux.⁵⁹⁰

On comprend dès lors que si l'histoire est la matière de la tragédie classique, la nature choisie est le principe formel du drame moderne. Le thème de la nature est employé pour critiquer la facticité de la tragédie, à propos de laquelle Mercier écrit encore : « Mais on n'outrage pas impunément la nature, dit Shaftesbury, elle dure plus que le fantôme que l'on s'efforce en vain de lui substituer⁵⁹¹. » Le texte opère un déplacement rhétorique, qui consiste à considérer que le théâtre n'est pas, par principe, un fantôme que l'on substitue à la nature, et que seule la tragédie peut être mise en cause.

L'auteur se fait voix de la nature, à la condition cependant que son discours donne lieu à une représentation. Beaumarchais et Mercier pensent tous les deux l'évolution poétique du drame en fonction de la représentation théâtrale, de ses objectifs et de ses conditions d'efficacité. Or, dans les deux textes, la séance théâtrale se pense selon les modalités de l'assemblée et du suffrage⁵⁹². Chez Beaumarchais, cette pensée vient dans un premier temps par la voix ironique d'un opposant au drame, par le procédé classique du sophisme de l'épouvantail :

Et qu'un chétif auteur ne vienne pas se targuer des suffrages momentanés du public, juste salaire du travail et du talent des comédiens !... Le public !... Qu'est-ce encore que le public ? Lorsque cet être collectif vient à se dissoudre, que les parties s'en dispersent, que reste-t-il pour fondement de l'opinion générale, sinon celle de chaque individu, dont les plus éclairés ont une influence naturelle sur les autres qui les ramènent tôt ou tard à leur avis ? D'où l'on voit que c'est au jugement du petit nombre et non à celui de la multitude, qu'il faut s'en rapporter.⁵⁹³

On comprend qu'à l'inverse, le drame parle au plus grand nombre, et que le jugement de l'assemblée théâtrale domine, pour Beaumarchais, sur celui du petit nombre. Dans le grand jeu des antinomies de l'opinion publique⁵⁹⁴, il se place du côté de la multitude devenue être

590 L.-S. MERCIER, *Du Théâtre... op.cit.*, p. 1228.

591 *Ibid.*, p. 1187.

592 Ce que souligne l'article de M. POIRSON, « Multitude en rumeur : des suffrages du public aux assises du spectateur », *Dix-huitième siècle*, n° 41, 2009, p. 222-247.

593 P. A. C. DE BEAUMARCHAIS, *Essai... op. cit.*, p. 221.

594 N. VEYSMAN, « Mise en scène de l'opinion publique dans la littérature des Lumières », *Dix-Huitième Siècle*, n° 37, 2005, p. 445-465. L'auteur montre que le discours sur l'opinion publique, au XVIII^e siècle, se structure autour de quatre antinomies : peuple/public, erreur/vérité, hétéronomie/autonomie,

collectif, qui peut seul juger de la réussite, et donc de la pertinence, d'une pièce. Le texte de Beaumarchais transforme l'espace théâtral en espace protodémocratique, qui s'oppose à l'oligarchie du « petit nombre », innomé, qui organise les cabales. La comparaison entre le théâtre et l'assemblée politique se fait plus évidente encore chez Mercier, sous l'égide presque inattendue du défenseur de la volonté générale :

J.-J. Rousseau a dit que celui-là peut s'estimer vertueux qui n'a fait aucun mal à ses semblables. S'il est un lieu propre à graver cette maxime dans le cœur des hommes, c'est le théâtre ; c'est là que la voix du Poète répond à cette voix intérieure qui nous avertit de respecter tout être sensible ; c'est là que la vertu qui découle de la sensibilité obtient le suffrage des hommes assemblés, c'est là que les préjugés les plus orgueilleux tombent et que l'homme cité au tribunal de la nature, égaré souvent par la raison, ce sophiste ingénieux, trouve le vrai, par le coup électrique du sentiment.⁵⁹⁵

Le théâtre se présente comme une assemblée politique des passions, où le tribunal de la raison (une formule que l'on trouvait dans le texte de Desprez de Boissy) cède devant le tribunal de la nature. Le dialogue que propose le théâtre entre la voix poétique et l'endophasie morale permettrait, selon le texte de Mercier, la création d'une forme de collectif. Autrement dit : les conditions de représentation et l'objet poétique de la représentation sont indissociables. La tragédie ne permet d'ailleurs pas l'existence réelle d'une assemblée théâtrale, et encore moins si l'on veut qu'elle se construise sur le modèle de l'assemblée politique, ce que souligne plus loin Mercier : « Je vais prouver que le nouveau genre appelé drame, qui résulte de la tragédie et de la comédie, ayant le pathétique de l'un, et les peintures naïves de l'autre, est infiniment plus utile, plus vrai, plus intéressant, comme étant plus à la portée de la foule des citoyens⁵⁹⁶. » Il faut ici souligner l'usage évident du terme « citoyens », qui déloge le spectateur, le public, le parterre, tout autre terme lié au théâtre. Le théâtre est la cité qui juge selon les règles de la nature qui s'exprime dans les sentiments individuels.

Chez Diderot, il s'agit pour l'auteur de théâtre de donner des leçons⁵⁹⁷. « Donner des leçons » : la formule se rapporte manifestement à la pédagogie et esquisse un portrait de l'auteur en professeur, voire en moraliste⁵⁹⁸. Le risque de confusion est signalé par Mercier : « Retire-toi, froid moraliste, emporte ton gros livre⁵⁹⁹ ». La formule rappelle que l'écrivain de théâtre n'est pas un écrivain tout à fait comme les autres, qu'il n'est pas « froid », et son

description/prescription.

595 L.-S. MERCIER, *Du Théâtre... op.cit.*, p. 1148.

596 *Ibidem*, p. 1215.

597 Quand bien même il s'agirait de leçons de doute, faites pour ébranler le spectateur dans ses certitudes, ce que montre G. NOIRIEL, *Histoire, théâtre & politique*, Marseille, Agone, 2009, p. 25.

598 Alain Ménil va jusqu'à considérer que, dans la théorie diderotienne, le théâtre prend la relève de la religion. Voir A. MÉNIL, *Diderot et le drame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 44.

599 L.-S. MERCIER, *Du Théâtre, op. cit.*, p. 1150. Il est difficile en lisant l'expression de Mercier de ne pas penser au vers du poème de Voltaire « Les trois manières » : « Le théâtre instruit mieux que ne fait un gros livre ».

ouvrage ne se résume pas à un « gros livre », car il a encore en vue la scène. Cependant, même lorsque le rôle pédagogique est minoré, ou que ses excès sont redoutés, l’auteur n’en est pas moins investi d’une mission. Plusieurs postures sont envisageables. Tout d’abord celle du pédagogue, puis celle du para-législateur, que l’on retrouve chez Mercier :

La loi nous protège contre les violences ouvertes : mais ce qu’il y a le plus à craindre, ce sont ces attaques secrètes de la calomnie qu’on ne peut prévoir, et que la ruse et que la fourberie mettent en usage dans les ténèbres. Poètes ! [...] Livrez la guerre à tous ces crimes que nos lois imparfaites ont oublié de punir.⁶⁰⁰

L’auteur est donc adossé au législateur, c’est-à-dire à cette figure abstraite que produit implicitement la production législative, et qui, dans l’imaginaire juridique ainsi institué, produit en retour la loi. L’auteur livre donc une guerre. Ses conditions, on le lit, sont singulières, puisqu’il ne s’agit pas d’une guerre ouverte en bataille rangée. Au contraire, la guerre se livre contre les tenants de l’obscurité, les calomniateurs, c’est-à-dire ceux qui dissocient leur personne et leur parole, tandis que l’écrivain effectue l’inverse. Il se réassocie à ses mots et cherche la transparence. L’écrivain complète ici le législateur⁶⁰¹, l’un et l’autre luttent contre les violences, seul change leur champ de compétence. Là où, chez Diderot, l’auteur fictif du *Fils naturel* se faisait juge, l’auteur de Mercier se fait législateur : l’évolution de la posture rapproche implicitement l’auteur du pouvoir royal, puisque le législateur d’Ancien Régime est le roi, dont la souveraineté peut se définir comme la puissance de donner et casser la loi, selon la formule des *Six livres de la République* de Jean Bodin.

La deuxième posture possible, liée à la première, est adoptée par l’*Essai* de Beaumarchais. Il s’agit de la posture philosophique : « Le tableau du malheur d’un honnête homme frappe au cœur, l’ouvre doucement, s’en empare, et le force bientôt à s’examiner soi-même⁶⁰². » On constate la proximité entre le vocabulaire guerrier de Mercier et celui plus poliorcétique de Beaumarchais. Chez ce dernier, cependant, la guerre se double de douceur, le siège est une visite, qui finit tout de même par forcer à l’examen de soi⁶⁰³. Cet examen

600 *Ibidem*, p. 1256.

601 Cette complétude forme la matière de l’ouvrage de S. S. BRYSON, *The Chastised stage: bourgeois drama and the exercise of power*, Saratoga, Anma Libri, 1991. L’auteur démontre que la pensée théâtrale bourgeoise, c’est-à-dire celle de Diderot et de ses épigones, est à penser parallèlement à la réforme de la justice, et à une conception de l’auteur en producteur d’une discipline morale et politique nouvelle.

602 P. A. C. de BEAUMARCHAIS, *Essai...*, *op. cit.*, p. 127.

603 Peter Sloterdijk rappelle la centralité du cœur dans la conception occidentale du sujet : « Même en une époque où il est devenu transplantable, le cœur demeure, dans les jeux linguistiques dominants de notre civilisation, l’organe directeur de l’humanité intériorisée. Comment l’humanité et la cordialité ne devraient pas converger, cela restera à jamais inconcevable pour les Européens. Mais l’association du cœur et du soi le plus intime n’est pas un fait anthropologique universel : on le comprend dès que l’on pose un regard furtif sur les cultures antiques et extra-européennes. Le plus intime de l’homme – on pourrait aussi dire : la source du sentiment de soi et de sa faculté d’établir des relations – n’a pas toujours été assimilé au cœur. »

P. SLOTERDIJK, *Bulles : microsphérogologie*, Paris, Pauvert, 2002, p. 111.

rappelle tout à la fois l'examen de conscience chrétien et le *gnoti seauton* grec. Dans cette alliance de la *poiesis* et de la *praxis*, l'auteur occupe la posture du philosophe socratique qui trouble l'autre et le force à se connaître.

Dans le corpus post-diderotien l'auteur endosse donc trois rôles, celui du pédagogue, du législateur et du philosophe. Les trois ont en commun l'unilatéralité de la parole, du moins lorsqu'on les considère sous le regard des hommes du XVIII^e siècle. Au pédagogue est donnée la tâche d'enseigner à l'enfant, tâche qu'il assume par une supériorité de connaissance et d'expérience⁶⁰⁴. Au législateur celle de corriger les mœurs par les lois, tâche donnée par la légitimité politique, qu'on attribue à l'élection divine, ou historique dans le cas des lois fondamentales du royaume, ou à l'élection dans certains pays, tels l'Angleterre ou la Suisse, les pays-modèles des pensées respectives de Montesquieu et Rousseau. Quant au philosophe, dans les reconfigurations que connaît le terme au XVIII^e siècle, sa tâche est de répandre les lumières de la raison et de la vertu, selon une légitimité technique d'usage du langage, et de la raison elle-même. Dans les trois cas, le modèle est assimilable au théâtre, dans son acception étymologique, optique : la lumière éclaire la scène où se tiennent les êtres supposés détenteurs d'une parole transformatrice. L'estrade, la tribune, la chaire sont des lieux d'origine d'où part la transformation du monde par la parole. Ce sont des lieux qui transforment l'extérieur sans être supposés transformés par lui. On retrouve, en lame de fond, la thématique baroque de la scission du dedans et du dehors, celle de l'autonomie de l'intérieur⁶⁰⁵.

Cependant, les textes de Beaumarchais et de Mercier modifient la seule posture pédagogique diderotienne, dans la mesure où ils la construisent également en opposition aux comédiens. Cela est tout particulièrement le cas chez Mercier, où l'acteur est exclu du savoir philosophique et dramaturgique, et gâche la pièce lorsqu'il est mis en son centre : « Il faut faire parler la nature, et non la faire crier. Ces moments convulsifs, réservés à l'acteur, et faits pour lui, n'entrent point dans l'imitation simple et facile des mœurs de la nature : on voit l'effort du poète et le charme de l'effet est rompu⁶⁰⁶. » La rupture entre le poète, l'auteur qui crée l'imitation, et la nature qui doit être imitée est la conséquence immédiate de la demande implicite de l'acteur. Faire *crier* la nature : est convoquée l'image du comédien qui crie pour attirer l'attention sur lui, et qui par là même force la nature qui, d'ordinaire, parle – un sous-texte de la douleur infligée à la nature s'écrit dans le verbe *crier*. Les « moments convulsifs »

604 On sait que c'est en réaction à ce modèle qu'est construit celui du « maître ignorant » de Jacques Rancière. J. RANCIÈRE, *Le Maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987.

605 Cette association de l'autonomie du sujet-philosophe trouve son apogée dans l'œuvre kantienne, sorte de point d'aboutissement et de dépassement des Lumières. Sur l'autonomie kantienne, voir : M. FÉSSSEL, « Kant ou les vertus de l'autonomie », dans *Études*, Tome 414, n° 3, 2011, p. 341-351.

606 L.-S. MERCIER, *Du Théâtre*, op. cit., p. 1268.

renvoient à deux formes de dérèglement. Le premier est un dérèglement médical de spasme, « synonyme à *convulsions*, & dans ce sens il est employé pour désigner la contraction non-naturelle de quelque partie⁶⁰⁷ ». La convulsion qui est involontaire dans le monde médical est ici supposée produite par et pour l'acteur, qui de ce fait se tient volontairement (et tire l'auteur) hors de la nature. Le second dérèglement est plus éloigné, hypothétique : le terme de « convulsif » est associé dans l'imaginaire du siècle aux convulsionnaires, qualifiés de « secte de fanatiques » dans l'*Encyclopédie*⁶⁰⁸, et évoqués dans l'article « fanatisme » du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire⁶⁰⁹. Ainsi, ce dérèglement convulsif exclut doublement l'acteur, et le poète qui cède à ce dernier, par le dérèglement médical d'une part et par le dérèglement social d'autre part.

Ces remarques s'inscrivent dans un ensemble de discours qui, avant et pendant le XVIII^e siècle, font des comédiennes et des comédiens ce que Sabine Chaouche nomme une « sous-personne⁶¹⁰ ». Le rejet social qui frappe les comédiens, et particulièrement les comédiennes, du siècle, se double d'une forme de rejet théâtral. Il est, chez Mercier, particulièrement fort. Cela n'est pas (uniquement) le fait d'un rapport biographique singulier avec les comédiens : il s'agit d'une tendance générale des auteurs, accentuée par la bataille autour des droits d'auteur, et le rejet de plus en plus fréquent du monopole des Comédiens-Français sur les pièces déclamées en langue française. La situation monopolistique est en effet une situation de pouvoir, d'où la demande formulée par Mercier d'une « concurrence de deux théâtres⁶¹¹ », qu'on ne saurait dissocier d'affirmations sur l'absence de qualité des acteurs. Ainsi, les « trois quarts de nos acteurs (et je parle de ceux de Paris) sont médiocres⁶¹² », une médiocrité qui n'est certes pas décrite, dans un premier temps du moins, comme intrinsèque, mais qui est due à l'absence de choix ; puisque si « on choisit un soldat de parade, on devrait au moins avoir la même attention pour un acteur⁶¹³ ».

Cette médiocrité dénoncée s'accompagne d'une situation de hiérarchie inversée : « Le manœuvre obéit à l'architecte, le violon au compositeur, l'huissier au juge, le soldat à

607 *Encyclopédie*, article « Spasme », T.15, 1765, p. 434, souligné par nous.

608 *Encyclopédie*, article « Secte », T.4, 1754, p. 171.

609 « Lorsqu'une fois le fanatisme a gangrené un cerveau, la maladie est presque incurable. J'ai vu des convulsionnaires, qui en parlant des miracles de saint Pâris, s'échauffaient par degrés malgré eux ; leurs yeux s'enflammaient, leurs membres tremblaient, la fureur défigurait leur visage ; et ils auraient tué quiconque les eût contredits. »

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1994, p. 255.

610 S. CHAOUCHE, *La Philosophie de l'acteur : la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801)*, Paris, Champion, 2007, p. 33.

611 L.-S. MERCIER, *Du Théâtre*, op. cit., p. 1473.

612 *Ibid.*, p. 1458.

613 *Idem.*

l'ingénieur, les auteurs, plus infortunés, voient les comédiens ouvertement révoltés contre eux⁶¹⁴. » La critique sociale du comédien s'applique également à la relation de travail, et s'appuie sur la transposition des modèles de l'industrie, de la musique, de la loi et de l'armée. Le théâtre en l'état serait donc opposé à la construction, aux autres arts, aux institutions garantes de l'ordre : aux acteurs est prêtée l'origine de tous les dysfonctionnements. L'acteur tel qu'il est décrit par Mercier est trop indépendant, et trop artificiel aussi : « On voit l'acteur et le personnage : on en souffre⁶¹⁵ » – on voit là une description de l'acteur comme incompetent, car incapable de disparaître au profit du personnage, incapable d'assumer la part baroque du théâtre. À noter cependant que deux explications peuvent être données à la réalité que décrit Mercier. Soit les comédiens dont il parle se situent sur le même plan esthétique que lui et échouent dans leur volonté de disparaître ; soit ils sont héritiers d'une tradition de jeu différente, qui s'appuie plus volontiers sur des pratiques de déclamation, donc à un rapport physique singulier, sensible au corps, à la voix, un rapport instrumental (dans la mesure où, par exemple, une chanteuse lyrique a un rapport instrumental à son corps) dans lequel la disparition de soi et un certain *naturel* du jeu n'entrent pas en compte⁶¹⁶.

Cet extrait serait alors plus révélateur du lent passage d'une esthétique à une autre (voire, en un certain sens, d'un art à un autre) que d'un véritable échec des comédiens. Dans le cadre de ce changement, l'attaque portée par Mercier aux acteurs est intéressante pour la situation qu'elle prétend décrire et entend mettre en place : « Les comédiens, gens illettrés, ne sauraient ni s'habiller, ni décorer la scène, si le poète ne venait à leur secours⁶¹⁷. » Le texte opère une double scission. La première est entre les différents types de spectacles, car tous les spectacles ne se reposent pas sur un auteur. La seconde est la scission réitérée entre auteur et acteurs, des « illettrés » qui n'ont donc implicitement pas accès à la nature du monde, supposée éclairée par la philosophie, ni à ses outils de transformation que sont la loi ou le texte de théâtre. Ces deux parties de la connaissance, celle du monde et de sa transformation⁶¹⁸, autrement dit la philosophie et la dramaturgie, sont intimement liées chez les théoriciens du drame. Le risque est donc celui de la perturbation de cette compétence de l'auteur par les acteurs. On en trouve également des traces chez Beaumarchais qui écrit : « Pour que le genre sérieux ait toute la vérité qu'on a droit d'exiger de lui, le premier objet de

614 *Idem*.

615 *Ibidem.*, p. 1460.

616 J. GROS DE GASQUET, « Pour une histoire du jeu en France, XVIIe-XXIe siècles. Perspectives et propositions », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 281, 2019, p. 153-190.

617 On remarque une proximité avec la dialectique du maître et de l'esclave telle que la développe Hegel dans la *Phénoménologie de l'Esprit*.

618 Qu'il faut comprendre ici comme deux choses séparées : il ne s'agit aucunement de penser le monde comme devenir, autrement dit de penser le monde *comme* transformation, mais bien de penser le monde d'un côté, et sa transformation de l'autre.

l'auteur doit être de me transporter si loin des coulisses, et de faire si bien disparaître à mes yeux tout le badinage d'acteurs, l'appareil théâtral, que leur souvenir ne puisse pas m'atteindre une seule fois dans le cours du drame⁶¹⁹. » Si la responsabilité de l'illusion repose manifestement sur l'auteur, elle s'exprime sous la forme d'une défiance vis-à-vis des acteurs dont le « badinage » risque de briser la réussite de la pièce.

Cette alliance de la philosophe (à fondement matérialiste) et de la dramaturgie se fait, comme chez Diderot, sous le signe de l'écrit imprimé. En effet, dans le texte de Mercier, elle se traduit par l'injonction faite au froid moraliste de se retirer, car « l'effet du théâtre consiste en impressions, non en enseignements⁶²⁰ ». Ce qui est exclu, l'enseignement, est lié au livre (« emporte ton gros livre ») et, dans une conception encore marquée par le cartésianisme, à l'esprit plus qu'au corps. Il existe là un paradoxe. L'effet du théâtre, c'est-à-dire son efficacité, consiste en « impressions ». Le terme possède une acception physique, attestée par l'*Encyclopédie* : « la marque de l'action d'un corps sur un autre.⁶²¹ » Parmi les exemples donnés dans cet article relativement bref se trouve celui du théâtre : « Ce n'est point par les *impressions* de détail qu'il faut juger de la bonté morale d'un ouvrage dramatique, mais par l'*impression* dernière qu'on en remporte. Vous avez cent fois ri du misanthrope Alceste, vous l'avez trouvé brutal, opiniâtre, insensé, ridicule ; mais à la fin, vous prendriez volontiers son rôle dans la société, & vous l'estimez assez pour souhaiter lui ressembler.⁶²² » L'*Encyclopédie*, Diderot, Mercier, tous ces textes donnent à l'auteur et à l'ouvrage dramatique la charge d'imprimer sur le public.

La *Lettre à d'Alembert* de Rousseau avançait l'idée selon laquelle il existait une incompatibilité fondamentale entre le théâtre et l'égalité, la transparence et la nature. Le théâtre était lieu d'artifice, fermé à la lumière, inégalitaire par principe. *A contrario*, Diderot sauvait le théâtre dans ses textes théoriques, en admettant l'existence de facticités, mais en les circonscrivant au théâtre existant et non au théâtre potentiel qu'il tâchait d'élaborer sous le nom de « drame ». Avec Beaumarchais et Louis-Sébastien Mercier, la défense du théâtre s'articule selon des nouvelles stratégies. Non seulement les idées d'égalité, de transparence et de nature sont convoquées contre un théâtre ancien, spécifiquement la tragédie, mais elles le sont sous l'égide de Rousseau comme de Diderot. Ces textes de synthèse improbable placent les deux auteurs dans un camp qui est alors opposé à celui des comédiens. Cette opposition

619 P. A. C. de BEAUMARCHAIS, *Essai...*, *op. cit.*, p. 173.

620 L.-S. MERCIER, *Du Théâtre*, *op. cit.*, p. 1150.

621 *Encyclopédie*, article « Impression », T8, 1755, p. 607.

622 La référence à Alceste, deux ans avant la parution de la *Lettre* de Rousseau, montre que la référence est partagée, de même que la proximité avec le personnage. Rien n'indique que l'article a été écrit par Rousseau.

qui existe déjà dans la pensée de Beaumarchais est radicalisée par Mercier. À cela s'ajoute l'existence d'un discours qui rapproche symboliquement l'auteur du législateur. Or, ces textes s'élaborent au milieu d'années où le pouvoir royal exerce régulièrement sa législation sur le théâtre. En d'autres termes, ces textes qui pourraient paraître *a priori* relever de la seule posture esthétique, de la déclaration de principe, de la défense et illustration d'un genre théâtral nouveau, le font selon des ressorts rhétoriques qui rapprochent le champ dramaturgique du champ politique et juridique, dans lequel le théâtre est un objet fréquent de législation.

B) La naissance des droits d'auteur, l'autrice et les flibustiers

Les essais de Beaumarchais et de Mercier interviennent dans une période de trouble dans le théâtre. Ce trouble est à la fois à la coïncidence temporelle de la réinstitutionnalisation de la Comédie-Française par l'ordonnance d'avril 1757 et des tentatives par les comédiens pour se donner des lettres de noblesse sociale. Ces tentatives consistent à la fois en la demande formulée par le duo de La Clairon et d'Huerne de la Mothe de lever l'infamie théâtrale que par un certain nombre de textes qui développent l'idée d'un art spécifique au comédien. Ces textes constituent un véritable circuit européen⁶²³, dans lequel on trouve à la fois les *Pensées sur la déclamation* de Luigi Riccoboni (1738), *Le Comédien* de Rémond de Saint-Albine (1747), *L'Art du théâtre* de François Riccoboni (1750), *The Actor* de John Hill (1750) et un *Essay on the Art of Acting* d'Aaron Hill (1753), qui fait suite à son poème *The Art of Acting* (1746), et qui serait une source anglaise du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot⁶²⁴. Il s'agit également d'une période, comme en atteste la citation liminaire de Voltaire, de tentative par les auteurs de prise de contrôle de leurs œuvres et de développement d'une réflexion collective sur la propriété.

Le texte de Voltaire décrit l'état de dépossession dans lequel se trouvent les auteurs. En effet, ils sont sous la dépendance des libraires qui disposent d'un privilège. Celui-ci produit deux réalités différentes et complémentaires. D'une part, il constitue une autorisation d'imprimer, ce qui place le libraire dans une situation d'exception par rapport au droit commun, dans lequel l'interdiction d'imprimer est la règle ; d'autre part, du point de vue économique, il lui donne un véritable monopole d'impression, qui lui assure un revenu

623 Sur la notion de circuit européen et pour une description précise de celui-ci, voir l'article de M. de ROUGEMONT, « L'Europe du théâtre », *Dix-huitième siècle*, n° 25, 1993, p. 65-77.

624 J. CHOUILLET, « Une source anglaise du " Paradoxe sur le comédien " », *Dix-Huitième Siècle*, n° 2, 1970, p. 209-226.

spécifique lié à l'impossibilité pour autrui, y compris l'auteur, d'exploiter l'œuvre. Ce privilège assure au libraire la diffusion de l'œuvre matérielle, et fait dire à Kant que dans le cas d'une publication écrite, l'imprimeur parle au nom de l'auteur⁶²⁵ : le privilège devient alors l'équivalent d'un mandat représentatif.

Bernard Edelman montre que cette situation de droit et de fait a donné lieu à une contestation grandissante au XVIII^e siècle⁶²⁶. Il indique que cette contestation puise ses sources dans la théorie du droit, notamment dans le *Traité des lois civiles dans leur ordre naturel* (1689) de Jean Domat qui fait de l'homme un sujet de droit, et du droit une extension de la personne⁶²⁷. Il montre que dans les *Quatre livres du droit public* (1697), Domat compare l'auteur à Dieu, et que le fabricant du papier n'est pas propriétaire de la lettre qu'on écrit (« Il est bien certain que le maître du papier ne devient pas maître de ce qu'on aurait écrit, ne serait-ce qu'une simple lettre⁶²⁸ » écrit Jean Domat). Avec *Deuxième traité du gouvernement civil* (1690) de John Locke, c'est le travail qui fonde la propriété – une théorie qui peut s'étendre aux droits d'auteur⁶²⁹. Or, ces théories juridiques trouvent une extension au XVIII^e siècle chez le janséniste Héricourt, qui propose une distinction de l'esprit du texte et de sa matière, dans la continuité des travaux de Domat⁶³⁰, et qui effectue un glissement de la notion de paternité vers celle de propriété⁶³¹ ou chez les physiocrates, chez qui, « de Quesnay à Dupont de Nemours en passant par Mercier de la Rivière, le même discours était tenu : l'homme est propriétaire de lui-même, donc son travail est le titre de toute propriété⁶³² ». Avec la *Lettre sur le commerce de la librairie* de Diderot en 1763 « on assiste à la rencontre paradoxale du "génie" et du droit⁶³³ », une déclaration d'indépendance de l'auteur qui se fait l'égal du libraire à qui il transmet une part de sa souveraineté dans l'échange, et non plus la victime d'un privilège.

Or, en 1777, soixante-sept ans après la première loi anglaise sur le droit d'auteur⁶³⁴, Louis XVI prend six arrêts en faveur des auteurs face aux libraires⁶³⁵. La question qui se pose

625 I. KANT et J. G. FICHTE, *Qu'est-ce qu'un livre ?*, J. Benoist et D. Lecourt (éd.), Paris, Presses universitaires de France, 1995. L'opuscule de Kant, intitulé *De l'illégitimité de la reproduction des livres* (1785), est repris dans le paragraphe de la *Doctrine du droit* (31, III) intitulé "Qu'est-ce qu'un livre ?", en 1796.

626 B. EDELMAN, *Le Sacre de l'auteur*, Paris, Seuil, 2004.

627 *Ibidem*, p. 115.

628 J. DOMAT, *Les Quatre livres du droit public*, liv. III, titre 7, section 2, art. 15, cité par B. EDELMAN, *Le Sacre...* *op. cit.*, p. 188.

629 *Ibidem*, p. 191.

630 *Ibid.*, p. 239

631 A. LATOURNERIE, « Petite histoire des batailles du droit d'auteur », *Multitudes*, n° 5, 2001, p. 41.

632 *Ibidem*, p. 247.

633 *Ibid.*, p. 251.

634 L. PFISTER, « Brève histoire du droit d'auteur », *Revue de l'observatoire des politiques culturelles*, n° 55, Observatoire des politiques culturelles, 2020, p. 9.

635 Ces arrêts sont les prémices d'évolutions législatives qui ont également lieu aux États-Unis par une loi fédérale en 1790. Voir A. LATOURNERIE, « Droits d'auteur, droits du public : une approche historique »,

aux auteurs est celle de la propriété de l'œuvre une fois le privilège expiré : l'œuvre revient-elle alors à l'auteur ? Louis XVI répond par l'affirmative par l'arrêt du 20 mars 1777. Il est certain que ces arrêts constituent une forme de révolution juridique, dans la mesure où « on y reconnaît pour la première fois la différence de nature et de fondement entre le droit de l'auteur et le privilège du libraire⁶³⁶ », le second étant limité dans le temps alors que le premier est perpétuel, du moins tant que l'auteur vit.

Jacques Boncompain y voit un motif qui encourage les auteurs de théâtre à réclamer plus de droits face aux Comédiens-Français⁶³⁷. Il faut cependant souligner qu'il existe une distinction entre le privilège de librairie et le privilège théâtral. Si l'un et l'autre encadrent la publication des auteurs, celle-ci est de nature différente selon que le matériau de publication est le papier ou la chair. Il est d'ailleurs significatif que l'ouvrage de Bernard Edelman ne sacre l'auteur que par rapport au libraire et non par rapport à l'acteur. Les arrêts de 1777 sur la librairie sont donc insuffisants, à eux seuls, pour comprendre l'évolution du droit d'auteur par rapport au théâtre : ils constituent une condition nécessaire mais pas suffisante par la remise en cause du contrat théâtral d'Ancien Régime.

Il s'agit de savoir ce que sont les conditions d'existence des écrivains de théâtre au XVIII^e siècle. Le premier problème qui se pose à l'auteur dramatique est de savoir où faire jouer ses pièces. S'il écrit des tragédies ou comédies parlées en langue française, alors elles doivent être jouées à la Comédie-Française ou dans un théâtre de société. Avec la première, il a l'avantage de l'association, dans l'imaginaire du public, avec les grands auteurs dramatiques institués, Molière, Corneille ou Voltaire. Il a également l'avantage d'une rémunération dont le montant et la durée font l'objet d'une prescription légale : quoiqu'il ne dispose pas d'un droit d'auteur au sens légal, il n'est pas moins dépourvu de droits quant au montant de sa rémunération et à sa durée. Les règlements qui, au cours du siècle, régissent la rémunération des auteurs le font selon un principe de parts, principe commun avec les Comédiens-Français. Pour les œuvres en cinq actes, sur les dix-huit parts totales, l'auteur en touche deux (c'est-à-dire 11,11 %). Pour les œuvres en un ou trois actes, c'est-à-dire les petites pièces, il n'en touche qu'une (c'est-à-dire 5,56 %⁶³⁸). Cependant, sur la part des auteurs est prélevée une partie des frais ordinaires et extraordinaires. Les frais ordinaires comportent les frais de

L'Économie politique, n° 22, Alternatives économiques, 2004, p. 21-33. Si le droit d'auteur français et le droit d'auteur anglo-américain sont régis selon des logiques différentes, il apparaît pourtant que leurs racines théoriques révolutionnaires et leurs pratiques judiciaires au début du XIX^e siècle sont très proches. Voir J. C. GINSBURG, « A Tale of Two Copyrights: Literary Property in Revolutionary France and America », *Tulane Law Review*, vol. 64, n° 5, 1990, p. 991-1031.

636 F. POLLAUD-DULIAN, *Le Droit d'auteur propriété intellectuelle*, Paris, Economica, 2014, p. 10.

637 J. BONCOMPAIN, *La Révolution des auteurs (1773-1815)*, Paris, Fayard, 2002, p. 85.

638 *Ibidem*, p. 105.

chauffage et d'éclairage, de sorte que la pièce apporte – à entrées constantes – des revenus moindres à l'auteur en hiver qu'en été, mais phénomène est compensé par la plus grande affluence hivernale du public. Par ailleurs, à partir de 1697, le règlement de la Comédie-Française prévoit qu'en cas de recettes basses (550 livres en hiver, 350 livres en été) au cours de deux représentations de suite, la pièce peut « tomber », c'est-à-dire ne plus être jouée, sans mécanisme compensatoire pour l'auteur. Avec le règlement de 1757, il ne s'agit plus de deux représentations de suite, mais de deux représentations tout court. Cela permet une pratique, celle de faire « tomber » une pièce dans les règles. Il s'agit d'organiser les représentations à un moment où il est certain que la recette est basse, afin de ne plus avoir à payer l'auteur. Cette double situation d'infériorité des auteurs, c'est-à-dire le paiement des frais et le fait de voir leur pièce tomber, est une des causes manifestes de la réunion des auteurs dramatiques en vue de changer la législation.

Un événement précipite la revendication juridique des auteurs, et particulièrement celle de Beaumarchais. Il s'agit de la représentation de *La Journée de Lacédémone* de Lonvay de Saussay, le 13 mars 1773. Jacques Boncompain raconte, dans le style romancé qui est le sien⁶³⁹, la surprise de l'auteur lorsqu'il voit la pièce jouée pour la première fois : il « manqua s'évanouir au lever de la toile⁶⁴⁰ » en raison de la magnificence des décors et des costumes qui contrastaient avec l'esprit spartiate de la pièce. En un sens, il s'agit d'une véritable erreur de dramaturgie des Comédiens-Français. En effet, lorsque les Athéniens, Alcidonis et son esclave Dave, arrivent à Sparte, ils évoquent la pauvreté de la place :

DAVE : [...] Par Hercule ! Chez moi, si le plus chétif Village ressembloit à cette capitale, ses Habitans en rougiroient de honte.

ALCIDONIS : Chez toi, des Esclaves naissent dans leurs Palais, ici des hommes libres dans leurs cabannes.⁶⁴¹

Alors que la pièce met en regard la sobriété lacédémonienne avec les habitudes luxueuses d'Athènes, l'action des Comédiens-Français reproduit l'opposition des deux esthétiques en la déplaçant sur un autre terrain : le texte et l'esprit de l'auteur prévoient la sobriété, les comédiens choisissent le luxe. Cette opposition entre auteur et comédiens, sur fond de débat sur le luxe, entre en écho avec la théorie de Rousseau, selon laquelle la représentation théâtrale se fonde sur le luxe, tandis que l'auteur peut, lui, rester sobre – une idée implicite chez Rousseau, donnée par son *ethos* personnel. Jacques Boncompain évoque la suite :

639 Le style romantique, voire romanesque, est récurrent dans les récits de la lutte entre les auteurs et les comédiens et de la création du Bureau de législation dramatique. C'est également le cas dans l'article de C. GIRAUDIN, « Les sociétés d'auteurs, des destins forgés dans les luttes », *Revue de l'observatoire des politiques culturelles*, n° 55, 16 janvier 2020, p. 12-14.

640 J. BONCOMPAIN, *La Révolution...*, *op.cit.*, p. 56.

641 J.-B. LONVAY DE LA SAUSSAYE, *Alcidonis, ou la Journée lacédémonienne*, Paris, Lacombe, 1763 p.10.

lorsque l'auteur va réclamer ses droits, les Comédiens-Français lui demandent de l'argent au motif que les gains étaient inférieurs aux dépenses – or les droits n'étaient dus que déduction faite des dépenses extraordinaires de décors et de costumes qui constituaient une faute dramaturgique. Il traduit les comédiens en justice et prend comme avocat François de Neufchâteau. Lauvay demande son compte ; la première version n'inclut pas la location des petites loges ; on lui ajoute 300 livres par représentation. Il continue ses recherches et découvre qu'en réalité, ce sont 800 livres qui lui sont dues pour ce compte. Par ailleurs, la troupe a vendu « cinquante places à vie à 1 000 écus, soit 50 000 écus de recette dissimulée⁶⁴² ». Enfin, les Comédiens-Français cherchent à lui faire régler les frais extraordinaires, alors que le règlement de 1761 n'inclut que les frais ordinaires. Le 27 mai 1773, il assigne les Comédiens-Français devant le Châtelet pour récupérer les 719 livres et 10 sols qui lui sont dus, selon ses calculs.

Il n'est pas anodin que la première grande opposition judiciaire pour la reconnaissance des droits de l'auteur, se déroule à cette date et dans ces conditions. À cette date, parce qu'il s'agit de l'année où Louis-Sébastien Mercier écrit son texte théorique, attaqué par les Comédiens-Français et pour lequel il doit lui aussi prendre un avocat. Il s'agit aussi une période où les tentatives d'acquisition de l'égalité civile des comédiens ont échoué, période où les discours qui placent l'auteur dramatique au centre du jeu théâtral se déploient et sont lus. Or, cette opposition entre l'auteur et les comédiens s'élabore justement sur des motifs esthétiques et juridiques, où l'un et l'autre ne sont pas dissociés. L'auteur avait une vision spartiate de sa pièce, les comédiens y ont mis un luxe qui lui correspond peu. Les critiques de Rousseau qui lient les comédiens, le théâtre et le luxe se trouvent démontrées, tandis que l'auteur, lui, se trouvait du côté de la sobriété lacédémonienne.

En 1775, une représentation du *Barbier de Séville* est prévue en même temps qu'une représentation à la cour du *Connétable de Bourbon* – le 23 décembre. Le risque d'une recette faible, et donc que la pièce tombe est réel, car cela a déjà eu lieu une première fois plus tôt dans l'année. Beaumarchais écrit aux Comédiens-Français pour leur demander de ne pas jouer sa pièce à cette date-là. Il leur demande son compte, alors que pour les pièces précédentes, *Eugénie* et *Les Deux amis*, il a laissé la recette aux Comédiens-Français. Suite au refus des Comédiens, et à une lutte entre eux et Beaumarchais, ce dernier envoie une lettre circulaire le 27 juin 1777 à un certain nombre d'auteurs dramatiques. Ils finissent par se réunir le 3 juillet 1777. Lors d'une réunion suivante, le 17 août, une déclaration est signée par les auteurs présents :

642 J. BONCOMPAIN, *La Révolution...*, *op.cit.*, p. 59.

Nous étant assemblés le 17 août pour traiter de nos affaires il a été arrêté que désormais, nous tous les auteurs Dramatiques, nous obligeant à renoncer à faire valoir individuellement nos droits, à [faire] des demandes personnelles, à exercer aucun [ressentiment] particulier dans toutes nos relations avec la Comédie. Mais de remettre le soin de nos intérêts, des prétentions ou des ressentiments que nous aurions droit d'exercer, au corps entier de la Société qui les épousant et les regardant comme siens les fera valoir équitablement auprès des supérieurs de la Comédie par ses représentants.⁶⁴³

Il s'agit là du premier acte de création du Bureau de législation dramatique. Il s'agit véritablement d'une assemblée des auteurs – sorte de transduction du discours de Beaumarchais et Mercier sur l'assemblée théâtrale vers le champ politique, voire juridique. Si cette déclaration n'est pas *a priori* un acte juridiquement contraignant, il n'en demeure pas moins que le champ sémantique de l'obligation renvoie à une forme de contractualisme. En effet, cette assemblée n'est pas structurée sur le modèle de la jurande ou de la corporation, mais bien sur celui de l'assemblée citoyenne, où les décisions sont prises collectivement, sans hiérarchie *a priori* autre que celle du charisme et des affinités. Cette assemblée se constitue pour une double raison. Il s'agit d'une part, de traiter non plus individuellement face aux Comédiens-Français, mais collectivement, et ainsi de réduire les effets de concurrence entre auteurs et l'atomisation des demandes ; d'autre part, il faut pouvoir transmettre au pouvoir royal des demandes d'évolution de la législation, ce que font les auteurs dramatiques en août 1777, lorsqu'ils demandent au Maréchal Duras, gentilhomme de la Chambre du Roi, une évolution de la législation. Il s'agit pour eux d'assurer un revenu plus fixe et important, en obtenant le septième (14,28 %) de la recette, avec un plancher minimal de 21 louis par soir. En outre, ils réclament que la représentation de pièces anciennes donne lieu au paiement de droits qui iront à une gratification des meilleurs comédiens, désignés par les gens de lettres. Enfin, ils souhaitent que le répertoire soit fixé tous les mois par une assemblée comprenant l'Intendant des Menus et deux représentants des auteurs, et que les auteurs disposent d'un droit moral sur la représentation de leurs œuvres⁶⁴⁴. Si la réforme ne se fait pas, il faut cependant souligner que cette demande formulée collectivement change le rapport des auteurs au pouvoir politique : l'auteur n'est plus l'objet de gratifications, mais l'agent de propositions législatives. La figure de l'auteur-législateur, ou para-législateur, cesse de se cantonner à la séance théâtrale pour entrer dans le champ politique⁶⁴⁵.

643 Elle est citée dans J. BONCOMPAIN, *La Révolution...*, *op. cit.*, p. 83. L'auteur renvoie aux « archives Beaumarchais », et ne joint malheureusement aucun fac-similé de la déclaration, ni d'aucune archive.

644 *Ibidem*, p. 87.

645 À cela il faut ajouter que c'est au milieu de cette période de tensions et de revendications qu'est organisé la cérémonie symbolique de couronnement de Voltaire à la Comédie-Française, le 30 mars 1778, une cérémonie qui met l'auteur en tant qu'auteur au centre de la séance théâtrale.

Cette mobilisation amène alors à une évolution. Le pouvoir royal continue son œuvre législative et concentre ses efforts sur une recomposition des relations entre les auteurs et les Comédiens-Français, dans un sens plus favorable aux auteurs. Un arrêt royal du 9 décembre 1780 précise donc les nouvelles modalités de relations entre auteurs et Comédiens-Français⁶⁴⁶, qui sont apparemment plus favorables aux premiers. En effet, lors de la lecture de sa pièce, l'auteur a dorénavant le droit de se faire assister par deux personnes, ce qui marque la fin de sa solitude. En outre, le commissaire général au Bureau de la Maison du roi assiste autant que possible aux lectures. L'arrêt prévoit un tableau pour le rang de représentation de la pièce, pour éviter que les Comédiens-Français ne sautent le tour d'un auteur dont la pièce a été acceptée au profit d'un autre qui serait plus conciliant. L'auteur peut également faire imprimer sa pièce sans perdre son rang de représentation. Concernant la rémunération, l'arrêt royal reprend la demande des auteurs, et prévoit qu'ils obtiendront 142 livre et 6 sol sur 1 000 livres pour les pièces en cinq actes, soit 14,26 % (presque le septième) de la recette, et 107 livres et 2 sols (10,72 %) pour les petites pièces. La part est prise sur la totalité des recettes après une déduction à présent limitée au quart de la recette plus 6 00 livres pour la recette ordinaire. Les mises en scène somptueuses comme celle de la *Journée de Lacédémone* ne peuvent donc plus être opposées comme motif de non-paiement des droits. En outre, l'arrêt interdit de traiter les pièces à forfait, et fait donc du droit d'auteur un droit inaliénable. Enfin, il augmente la somme en dessous de laquelle l'œuvre tombe dans les règles : 2 300 livres en hiver, 1 800 en été. Cette dernière mesure, sans doute prise pour rééquilibrer les relations entre auteurs et comédiens, anéantit toutes les avancées du côté des auteurs. Elle fait écrire à Jules Bonnassies le jugement suivant : « L'arrêt du 9 décembre était absurde⁶⁴⁷. » Il constate d'ailleurs qu'il n'a jamais véritablement été appliqué. Cependant il a existé et rendu manifeste le fait que la revendication collective peut mener à une évolution de la législation. Ce faisant, le pouvoir royal indique *de facto* aux auteurs la légitimité de leur action dans le champ politique, quoique l'issue de cette mobilisation ne soit pas celle qui était espérée.

Il faut souligner un phénomène important. Le droit d'auteur se constitue essentiellement au masculin. De fait, l'écriture dramatique est, à l'époque, est principalement une affaire d'hommes. Les femmes ne sont pas exclues *de jure*, mais le sont *de facto*. Comme le rappelle Sylvie Chevalley, « le fait est que, sur 2 627 pièces inscrites au répertoire du

646 Comme un certain nombre de documents relatifs aux droits d'auteur, dans le sens le plus général du terme, l'arrêt a fait l'objet d'une mise en ligne sur le site créé par l'Arts and Humanities Research Council (AHRC) : « Primary Sources on Copyright - Home », (en ligne : <http://www.copyrighthistory.org/cam/> ; consulté le 23 janvier 2021).

647 J. BONNASSIES, *Les Auteurs dramatiques et la Comédie-Français à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Léon Willem et Paul Daffis, 1874, p. 92.

Théâtre-Français depuis sa création en 1680, il y avait seulement soixante-dix-sept pièces de femmes⁶⁴⁸. » À cela s'ajoute que pendant les vingt-cinq dernières années du XVIII^e siècle, il n'existait que trois femmes autrices⁶⁴⁹. Parmi ces femmes, on trouve notamment Olympe de Gouges. Or, les relations entre cette dernière et la Comédie-Française d'une part, et avec les auteurs dramatiques d'autre part, montrent que le sexisme la prive même du soutien de ses pairs. Olympe de Gouges présente sa pièce, *Zamore et Mirza*, à la Comédie-Française, mais elle le fait « anonymement pour garder toutes ses chances⁶⁵⁰ ». La pièce est inscrite au répertoire en 1785. Suite à une opposition entre elle et les Comédiens-Français sur la manière de représenter la pièce, ces derniers ont le projet de réclamer « une lettre de cachet portant que Mme de Gouges irait en prison dans le plus grand secret⁶⁵¹ », signée au nom du roi par le duc de Duras. Par ailleurs, ils rayent d'un trait *Zamore et Mirza* du répertoire le 7 septembre, et ils suppriment du même coup ses entrées gratuites. L'affaire donne lieu à commentaires dans les journaux. Olympe de Gouges adresse alors « une lettre circulaire à la plupart des auteurs dramatique, les invitant à “faire cause commune avec elle”. Mais ils furent peu nombreux à la soutenir : Cubières, Mercier, La Harpe, Grouvelle, Cailhava et le marquis de Bièvre⁶⁵². » Selon la formule d'Olivier Blanc, « La misogynie, pour les activités intellectuelles et politiques, était aussi naturelle que M. Jourdain faisait de la prose sans le savoir⁶⁵³. » Cette misogynie est également décrite par Jacques Boncompain, quoique peut-être avec moins de recul. Il parle ainsi d'une Olympe de Gouges « piquée d'art dramatique au point de produire trente pièces⁶⁵⁴ » qui « appelle à la rescousse, par lettre circulaire, les auteurs dramatiques⁶⁵⁵ » mais ne réussit pas, « les auteurs n'étant pas décidés à repartir en guerre pour ses beaux yeux, même Beaumarchais⁶⁵⁶ ». La mise au masculin du droit d'auteur et de l'assemblée des auteurs est essentielle, parce qu'elle préfigure à sa manière la masculinité fondamentale de la politique révolutionnaire, y compris en matière théâtrale, une masculinité qu'Olympe de Gouges, justement, cherche à battre en brèche sans succès.

Olympe de Gouges a elle-même raconté ses relations avec la Comédie-Française dans un texte de 1790 adressé à l'Assemblée, intitulé *Les Comédiens démasqués*⁶⁵⁷. Son « Adresse aux représentants de la nation » indique d'emblée qu'elle entend placer son récit sous le signe

648 S. CHEVALLEY, « Les femmes auteurs dramatiques et la Comédie-Française », *Europe*, nov.-déc., 1964, p. 41-48.

649 Ibidem, p. 75.

650 B. GROULT, *Ainsi soit Olympe de Gouges*, Paris, Grasset, 2013, p. 24.

651 O. BLANC, *Marie-Olympe de Gouges : une humaniste à la fin du XVIIIe siècle*, Luzech (Loiret), Ed. R. Viénet, 2004, p. 73.

652 Ibidem, p. 74.

653 Ibid., p. 67.

654 J. BONCOMPAIN, *La Révolution...*, op.cit., p. 124.

655 Ibidem, p. 125.

656 Idem.

de l'égalité entre les femmes et les hommes. Elle écrit dès les premières pages, à propos du combat des auteurs dramatiques pour la reconnaissance de leurs droits d'auteur, pendant la Révolution :

Encouragée par cette noble démarche des littérateurs Français, une femme qui s'est hasardée de marcher en tremblant sur leurs traces, s'avance avec courage vers votre intègre et imposant tribunal, persuadée que son sexe, et la cause qu'elle défend, trouveront de zélés défenseurs dans les représentants d'une nation qui sera toujours un modèle d'honneur et de loyauté.⁶⁵⁸

Ce faisant, elle se place sous un double patronage, celui des auteurs dramatiques, qu'elle rejoint implicitement malgré le fait de n'avoir pas reçu leur soutien auparavant, et celui des représentants du peuple à qui elle s'adresse, et dont elle cherche à obtenir l'aide. Au moment où elle écrit cette adresse, les Comédiens-Français ont décidé d'interrompre les représentations de sa pièce, *L'Esclavage des noirs*. Le texte d'Olympe de Gouges continue sur une veine similaire, puisqu'au moment d'annoncer la présentation des faits, l'autrice écrit : « Les beaux-arts n'ont point de sexe. Sévigné, Deshoulières et d'autres femmes, connues par des chefs-d'œuvres, ont prouvé que nous pouvions courir la carrière des talents⁶⁵⁹. » La raison de cette déclaration liminaire est que son récit est émaillé d'incidents qui révèlent un préjugé contre les femmes à la Comédie-Française. Les preuves de celui-ci sont rapidement montrées, par exemple lorsque sa pièce est présentée au comité de lecture. Lorsque l'auteur de la pièce se révèle être une autrice, peu avant la lecture, les comédiens présents changent d'attitude : « à mon aspect, des ris moqueurs sillonnerent les visages⁶⁶⁰ ». Cependant, il apparaît rapidement que le talent littéraire de l'autrice, telle qu'elle présente la scène, force l'auditoire à dépasser sa surprise : elle décrit les comédiens comme touchés par sa pièce jusqu'aux larmes, alors que peu auparavant c'est elle, en raison du mauvais accueil qui lui était fait, qui avait les larmes aux yeux.

Cet incident n'est pas le seul à souligner la discrimination que la Comédie-Française exerce à l'encontre d'Olympe de Gouges. Elle repose certainement sur des préjugés individuels, que l'autrice décrit minutieusement. Par exemple, elle raconte qu'elle s'entretient avec le comédien Florence (Nicolas-Joseph Billot de La Ferrière, de son vrai nom). Il lui annonce que la Comédie-Française ne jouera aucune de ses pièces. Après cette déclaration elle rapporte les paroles suivantes : « Quant à moi, poursuivit le furibond ami du prince, en faisant un geste grotesquement énergique, si vous n'étiez pas une femme.... – Vous ne me

657 O. (de) GOUGES, *Les Comédiens démasqués ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie française pour se faire jouer*, Paris, Imprimerie de la Comédie française, 1790.

658 *Ibidem*, première page après la page de titre, non paginée.

659 *Ibid.* p.2.

660 *Ibid.*, p. 3.

parleriez pas ainsi⁶⁶¹ », répond Olympe de Gouges. Cela pousse l'autrice à écrire aux Comédiens-Français, ce qu'elle fait dans des termes peu ambigus quant à son analyse de la situation et des raisons pour lesquelles ses pièces ne sont pas jouées :

MESSIEURS, Les femmes qui ont eu avant moi le courage de se faire jouer sur votre théâtre, m'offrent un exemple effrayant des dangers que court mon sexe dans la carrière dramatique. On excuse volontiers les chûtes fréquentes qu'y font les hommes ; mais on ne veut pas même qu'une femme s'expose à y échouer.⁶⁶²

Son courrier indique que l'opposition individuelle d'un comédien est un signe suffisant, un indice probant d'une opposition institutionnelle, reflet du jugement social asymétrique que l'on émet sur les hommes et sur les femmes au moment de l'échec. Ce texte, relaté *a posteriori* et intégré au récit, s'insère dans une stratégie de construction progressive, de description de passage des préjugés individuels à l'opposition collective. Ainsi, lorsqu'Olympe de Gouges évoque son combat pour faire accepter sa pièce *Molière chez Ninon*, en 1788, elle constate que la lecture est souvent repoussée parce que les comédiens n'y viennent pas. La pièce est ensuite refusée – elle rend alors compte des bulletins en les citant, notamment un bulletin spécifiquement lié à la discrimination : « J'aime les jolies femmes ; je les aime encore plus quand elles sont galantes ; mais je n'aime à les voir que quand elles sont chez elles, et non sur le théâtre. Je refuse cette pièce⁶⁶³. »

Ce récit permet à Olympe de Gouges de faire le portrait d'une Comédie-Française qui, par préjugé, manque d'une véritable appréciation esthétique. Elle souligne ensuite que le théâtre a finalement fait jouer sa pièce, *l'Esclavage des Nègres* pendant trois représentations. Puis, la quatrième est indéfiniment repoussée, alors même que la pièce a du succès, et que le public, selon le récit qu'en fait l'autrice, la demande régulièrement : preuve supplémentaire, dans ce dispositif rhétorique, de l'erreur fondamentale des Comédiens-Français qui ne parviennent pas à remplir leur mission la plus fondamentale, à savoir donner des pièces qui ont l'assentiment du public. Elle finit donc par parler des Comédiens-Français comme de pirates dont les agissements doivent cesser :

Il est tems que ces astucieux flibustiers ne dévastent plus impunément les parages de la littérature ; il est tems qu'une classe des plus éclairés de la société ne soit plus la proie de ces loups dévorans et cruels ; il est tems de l'affranchir des humiliations dont on l'abreuve, de l'esclavage où une horde de corsaires la tient.⁶⁶⁴

661 *Ibid.*, p. 9.

662 *Ibid.*, p. 13.

663 *Ibid.*, p. 18-19.

664 *Ibid.*, p. 49.

La métaphore du comédien-pirate, qui revient sous la double appellation du flibustier et du corsaire, encadre celle du comédien-loup. Elles constituent ensemble deux variations sur le thème du danger des marges, marges du continent ou marges de la ville. Les Comédiens-Français sont donc un danger, un groupe prédateur. *In fine*, c'est bien comme autrice qu'Olympe de Gouges écrit. Elle passe sous silence le refus des auteurs dramatiques de la soutenir, et s'attaque aux Comédiens-Français en tant qu'ils dévastent les « parages de la littérature ». On retrouve dans cette conclusion le thème de la tentation graphosphérique, de la mise au centre de la figure de l'auteur dramatique, qui s'accompagne d'une marginalisation de l'auteur. Enfin, pour conclure son texte, Olympe de Gouges demande que son « drame reparaisse sur le répertoire, et que les parts d'auteurs soient fidelement versés à la caisse des dons patriotiques⁶⁶⁵. » Il s'agit là d'une dernière stratégie pour affirmer la centralité de l'auteur, ou ici de l'autrice, qui n'agit pas dans son intérêt propre, mais toujours dans l'intérêt collectif, celui de la patrie en période révolutionnaire.

Conclusion

La deuxième partie du XVIII^e siècle se caractérise par une continuation et une intensification de l'alliance négociée entre le théâtre et le pouvoir monarchique. Elle se déploie dans une production législative qui contrôle, enserre, établit des équilibres au sein des théâtres, et qui protège la représentation théâtrale, en assure le bon fonctionnement. La Comédie-Française jouit d'un soin particulier, quoiqu'il ne soit pas unique ; il a pour conséquence une attention particulière, de la part de l'administration royale, et une réglementation spécifique qui provient de la Chambre du Roi. Cependant, ces attentions législatives n'existent, dans le système juridique d'Ancien Régime, qu'à la condition du maintien d'un *statu quo* qui veut que, à Paris au moins, les comédiens soient exclus de droits civils et religieux. La protection et l'inégalité vont de pair. Le système juridique d'Ancien Régime, que ce soit par la voix d'un avocat comme Desprez de Boissy ou par la condamnation de l'ouvrage d'Huerne de la Mothe en faveur de l'égalité civile des comédiens, souligne régulièrement la nécessité de ne pas considérer que la protection royale dont jouit le théâtre équivaut à une approbation de son existence, et encore moins de l'existence de celles et ceux qui le pratiquent.

Or, si les comédiens et comédiennes font l'objet d'une réprobation morale et religieuse, jusque dans les milieux qui occupent les charges publiques, il n'en va pas de même

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 50.

pour les auteurs. Les auteurs dramatiques ne sont pas condamnés *a priori*, ne subissent aucune inégalité civile, ni aucune réprobation. En outre, ils jouissent d'une certaine proximité sociale avec les milieux juridiques, et il existe des passerelles permanentes entre les deux champs. Par exemple, l'avocat de Lonvay de la Saussay, François de Neufchâteau, soit l'auteur futur d'une pièce de théâtre à succès et scandale, *Paméla* (1793), le laisse penser. La défense esthétique des auteurs, menée d'abord par Diderot, puis par Beaumarchais et Mercier, se mue donc rapidement en une défense juridique, c'est-à-dire politique. L'auteur dramatique devient tour à tour philosophe, pédagogue, puis législateur. La mutation des revendications des auteurs rejoint la thèse de Jürgen Habermas, selon laquelle l'espace public bourgeois a commencé à exister comme champ de discussions esthétiques avant de devenir un champ de débat public. Il en va de même pour les remarques de Voltaire sur l'impossibilité pour l'auteur de faire imprimer sa pièce : moins de dix ans avant son couronnement à la Comédie-Française, alors qu'il est déjà consacré comme auteur majeur de son époque, Voltaire se plaint du décalage entre le statut juridique de l'auteur et sa réalité sociale, entre ce que Martial Poirson nomme le *vedettariat de plume* et la désappropriation permanente de son œuvre⁶⁶⁶.

Cette arrivée des auteurs dans le champ politique se fait par une revendication esthétique, celle de la centralité de l'auteur dans le dispositif théâtral, et par une revendication juridique, celle de la propriété des œuvres. Elle introduit une évolution du rapport de la société à l'auteur dramatique, dont le « vedettariat de plume » est un épiphénomène. Le théâtre devient un objet de débat public. Il ne l'est plus au sens où il s'agit de se positionner dans le champ littéraire et moral pour ou contre le théâtre, d'en édifier l'art comme un d'Aubignac ou d'en produire le réquisitoire comme un Bossuet. Le théâtre devient un objet de débat public en tant qu'organisation sociale encadrée juridiquement par le pouvoir. Non seulement il est institué comme art, mais la forme même de son institution, son rôle social, ses règles de répartition, d'organisation, se constituent comme autant de questions qui se posent dans les conversations, dans les écrits, au besoin dans les tribunaux et dans la loi elle-même. La société institue son imaginaire théâtral et prépare la rédaction d'un nouveau contrat avec le monde du théâtre.

666 M. POIRSON, « L'auteur dramatique, vedette contrariée du premier champ théâtral (XVII-XVIII^e siècles) », dans *Le Sacre de l'acteur*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 120.

Troisième chapitre : projets révolutionnaires pour les théâtres

« *Le génie de Corneille, de Racine, de Molière, de Crébillon & de Voltaire, devraient m'envitonner de toute part ; leurs travaux immortels, leur sublime enthousiasme les titres de leur gloire devraient de tous côtés captiver mes regards & enflammer mon coeur.* »

Anonyme, *Du Théâtre françois, ou observations sur la nouvelle salle*⁶⁶⁷.

En 1782, les Comédiens-Français s'installent dans un nouveau théâtre, situé dans le faubourg Saint-Germain. Cette même année, une brochure anonyme de seize pages, imprimée à Londres, sans doute à faible tirage, est distribuée à Paris. Le texte propose la description critique de cette nouvelle salle, tant de son intérieur que de son extérieur. Elle en note scrupuleusement les dimensions, « 150 pieds de long sur 90 de largeur & environ 72 de hauteur⁶⁶⁸ ». Elle en souligne l'isolement qui lui donne un aspect de « grandeur⁶⁶⁹ » malgré « la petitesse de la place qui est au-devant⁶⁷⁰ ». Elle en décrit l'architecture intérieure, serrée au point d'être « dangereuse⁶⁷¹ », mais souligne un « aspect magnifique⁶⁷² » du vestibule du premier étage. La salle ne possède certes pas de foyer, concède l'auteur, mais son intérieur circulaire terminé « par une superbe coupole⁶⁷³ » lui donne des allures romaines. En outre, « le parquet est vaste, bien distribué, & l'on y est assis⁶⁷⁴ », signe d'une évolution des règles de la séance théâtrale, d'une affirmation progressive de l'assise du public. La seule erreur architecturale de la salle réside dans « la rencontre de la plate-bande *circulaire* de la salle, & de la plate-bande *droite* du théâtre⁶⁷⁵ ». L'autre grande erreur est esthétique. Les créateurs de la salle, Peyre et de Wailly, ont choisi de décorer les lunettes supérieures avec les signes du zodiaque. Pourquoi avoir ainsi dessiné les signes du zodiaque ? Pour que l'éclairage fasse figure de soleil intérieur – erreur fondamentale de jugement dans la conception de la salle selon l'auteur anonyme, qui s'exclame : « Représenter le char pompeux de l'astre du jour, par les reflets tremblottans & mats d'une douzaine de chandelles fur une plaque de fer-blanc ! » L'illusion de la représentation, le *comme-si* théâtral, peut bien avoir lieu sur scène, pas au

667 ANONYME, *Du Théâtre françois, ou observations sur la nouvelle salle*, Londres et Paris, Morin, 1782, p. 14.

668 *Ibidem*, p. 3

669 *Ibid.*, p. 4.

670 *Ibid.*, p. 5.

671 *Ibid.*, p. 6.

672 *Ibid.*, p. 7.

673 *Ibid.*, p. 9.

674 *Ibid.*, p. 10.

675 *Ibid.*, p. 11.

plafond. Il aurait fallu, continue l'auteur, rendre hommage aux grandes œuvres théâtrales. Il cite donc Corneille, Racine, Molière, Crébillon et Voltaire pour « captiver les regards ». Il s'en prend aux « Décorateurs froids » qui connaissent certes la peinture, mais pas l'émotion théâtrale. Le verdict tombe dans les dernières pages : la salle est réussie, mais sa décoration est un échec.

À la lecture du texte, une scission manifeste s'introduit dans les lignes. Les remarques de son auteur, son jugement sur la forme et l'emplacement du bâtiment, sur la salle, sur son efficacité dramatique, indiquent qu'il s'agit à la fois d'un connaisseur des principes architecturaux de son temps, et d'un amateur de théâtre qui ne juge le bâtiment que par rapport à l'activité qu'il accueille. Or, l'attention finale portée à la décoration des lunettes tranche avec le reste du texte. Elle place une décoration, assez secondaire par son emplacement, au même rang que l'erreur architecturale de la rencontre entre les plates-bandes inadaptées de la scène et de la salle. Remplacer les signes du zodiaque par les œuvres des auteurs de théâtre, considérer que l'absence des auteurs pour l'encadrement du plafond constitue une faute semblable à un écart architectural sont autant d'indices qui montrent la place centrale de l'auteur dans le débat public, y compris lorsque celui-ci ne relève *a priori* pas du débat politique. Le texte étonne justement sur ce point. Il ne s'agit pas d'un texte politique, ni même proto-politique, mais d'une brochure de critique architecturale, dans laquelle se glisse le débat sur le rôle symbolique des auteurs de théâtre. Écrite sept ans avant la Révolution française, cette brochure est peut-être une des dernières à ne pas sauter le pas du politique, à rester dans les considérations esthétiques⁶⁷⁶.

En cela, les libelles et œuvres révolutionnaires de politique théâtrale écrits dans la lignée de l'essai de Beaumarchais et de celui de Louis-Sébastien Mercier tranchent avec ces brochures de description esthétique du théâtre, quoique leur objet puisse parfois être le même, la matérialité de la salle de théâtre. La Révolution, c'est une tautologie, introduit une rupture. Il s'agit d'une rupture des styles d'écriture publique, mais aussi rupture partielle des objets discursifs, d'une rupture du régime de la parole commune et des propositions de législation nouvelle. Il ne s'agit plus de savoir ce qui doit remplir les lunettes ou de juger la forme des péristyles, mais bien de proposer la construction d'un nouveau théâtre, ou bien encore de créer des droits réels pour les auteurs. La relative liberté dont jouissent les publications dès 1789, malgré d'apparentes interdictions, produit un accroissement général des libelles⁶⁷⁷. Le

676 Alors qu'à la fin des années 1770, le débat esthétique et politique de l'assise des spectateurs, fait rage de la presse. Voir S. MARCHAND, « Corps du public et électricité du théâtre ; Pensées du parterre (des années 1770 aux premières années de la Révolution française) », dans *Corps et interprétation (XVIe - XVIIIe siècles)*, Amsterdam, Rodopi, 2012, p. 163-169.

champ de bataille rhétorique issu des réclamations des auteurs s'élargit, s'étend, et fait apparaître de nouveaux acteurs.

Si à la fin du XVIII^e siècle les auteurs dramatiques ont réussi, sous l'égide de Beaumarchais, à s'associer et à porter d'une voix relativement commune leurs réclamations, la multiplication des textes au début de la Révolution française donne *a contrario* l'impression d'une cacophonie, au sein de laquelle chaque auteur propose son plan, son projet pour la rédaction d'un nouveau contrat entre le pouvoir étatique en recomposition et le monde théâtral à Paris. L'atomisation des idées est une conséquence de la multiplication des publications. Existe-t-il des lignes de force communes à ces textes ? Est-il possible, dans cette multiplicité et cette diversité des idées, d'établir une carte des forces en présence, de déterminer les logiques différentes, de repérer les paradoxes à l'œuvre ? La nouveauté de cette période, qui voit les règles du débat sur la place des théâtres changer drastiquement, implique de retracer la chronologie de ces publications et d'en souligner le cadre historique. Ce n'est qu'à cette condition que l'on peut décrire d'une part la logique des œuvres qui réclament l'égalité de droit pour les comédiens, et d'autre part celles qui proposent une réorganisation du système théâtral d'Ancien Régime, sous le signe permanent de l'opposition entre les auteurs dramatiques et les Comédiens-Français.

I. La multiplication des libelles de politique théâtrale

L'évolution de la sphère publique bourgeoise, initiée par les textes de Rousseau, Diderot, Beaumarchais et Mercier, trouve son accomplissement pendant les années 1789-1790. Les événements révolutionnaires, parmi lesquels il faut comprendre également les nouvelles règles du débat public, transforment le théâtre en tant qu'objet discursif. Les textes qui proposent des évolutions juridiques du spectacle vivant ne sont plus, comme l'était celui de Mercier, publiés à Amsterdam, mais à Paris même. Ils se répondent, se contredisent, se soutiennent. Ces textes se caractérisent par leur importance numérique et leur variété, et sont indissociables du contexte, à la fois politique et théâtral, qui a mené à leur élaboration.

677 A. DE BAECQUE, « Le commerce du libelle interdit à Paris (1790-1791) », *Dix-huitième siècle*, n° 21, , 1989, p. 234.

A) Les années 1789-1790 : la rencontre du théâtre et du projet politique

La période qui précède l'adoption du décret-loi de 1791 modifiant l'organisation des théâtres en France, et à Paris en particulier, est riche en écritures de rapports, libelles, brochures qui détaillent un ensemble de projets relatifs à la vie théâtrale. Ces projets se caractérisent par leur brièveté (à une exception près, ils font une dizaine de pages) et, paradoxalement, par leur précision : y sont abordées le plus souvent de manière détaillée des questions concernant le nombre de théâtres que l'on souhaite avoir dans la capitale, leur emplacement géographique, les pièces qu'on souhaite y voir jouées, les répertoires, les rapports entre les auteurs et les théâtres, la forme juridique que doivent prendre les différentes salles, la tutelle (ou son absence) sous laquelle elles doivent exercer. En somme, pendant ces quelques mois, le théâtre devient l'objet de discours politiques qui dépassent sa seule sphère et qui font coïncider la volonté révolutionnaire de changer l'ordre du monde avec les réflexions sur le théâtre. Certes, les personnes qui écrivent sur le théâtre sont souvent des auteurs de théâtre, des comédiens ou leurs représentants, plus généralement des gens de lettres. Cependant, l'ensemble de ces textes sont imprimés et distribués, et ils intègrent la volumineuse masse des brochures politiques que produit la Révolution, particulièrement en ses débuts.

Ces projets sont publiés pendant une période relativement courte. Elle commence au début de la Révolution française, c'est-à-dire pendant l'été 1789, lorsque les députés du tiers état s'opposent à la forme que prennent les États généraux et mettent en avant les valeurs qui soutiennent les débuts de la Révolution, comme l'idée de représentativité de la nation ou encore l'exaltation du tiers état⁶⁷⁸. Cette première période est, en quelque sorte, celle de la politisation de la sphère publique bourgeoise. La période qui nous occupe va plus loin, et passe par les jalons principaux, les stations pourrions-nous dire, qui marquent la Révolution française : serment du Jeu de Paume (20 juin 1789), naissance de l'Assemblée nationale constituante (9 juillet 1789), prise de la Bastille (14 juillet 1789), abolition des privilèges (4 août 1789), Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen (26 août 1789), marche des femmes sur Versailles (5 et 6 octobre 1789), mise à disposition des biens du clergé (2 novembre 1789), mise en place des municipalités (14 décembre 1789), constitution civile du clergé (12 juillet 1790) et fête de la Fédération (14 juillet 1790). La période que nous envisageons, pour les projets révolutionnaires pour le théâtre, finit avec l'adoption du décret-loi du 13 janvier 1791 sur la liberté des théâtres, qui met fin à un ensemble de débats sur ce sujet et, nous le verrons, qui le fait en adoptant une solution minoritaire parmi celles

⁶⁷⁸ Voir à ce propos la célèbre brochure de l'abbé Siéyès, *Qu'est-ce que le tiers état ?* publiée dès janvier 1789.

proposées pendant les mois qui la précèdent. Cependant, il faut ajouter qu'au milieu de cette période, une autre loi est votée concernant le théâtre, celle qui accorde la citoyenneté aux comédiens et comédiennes, en même temps qu'aux protestants, le 24 décembre 1789.

Pourquoi cet inventaire des grandes dates de la Révolution ? Au-delà du simple rappel, il s'agit de souligner à quel point ces projets sur le théâtre sont enserrés dans un réseau d'événements qui bouleversent l'ensemble de la société française et que les Parisiens lettrés qui écrivent ces brochures et rapports suivent de près. Ces événements sont le versant politique des Lumières et sont pris en compte dans les projets pour le théâtre, y compris des événements qui semblent éloignés, comme la mise à disposition des biens du clergé, citée dans l'un des projets comme un modèle de réformation de la Comédie-Française. Garder en tête ces événements, garder en tête un esprit révolutionnaire, c'est-à-dire la mise en œuvre d'un certain nombre de lois nouvelles, d'un rapport nouveau au pouvoir politique, de fêtes, de grandes modifications de la société, est nécessaire pour comprendre l'ensemble des projets. Ils circulent entre les mains et dans les librairies, et ils font certainement naître des discussions, des conversations, des débats, des oppositions, des points de convergence et des frictions. Les discours révolutionnaires sur le théâtre ne cessent jamais de s'inscrire dans l'ensemble de l'esprit révolutionnaire, d'en faire circuler le vocabulaire, les idées, de s'y référer.

Quels sont donc ces projets écrits qui circulent pendant ces quelques mois, de mai 1789 à décembre 1790 ? Nous proposons ici une première liste dans un ordre chronologique reconstitué, à partir des références que l'on trouve chez les uns, à partir des écrits des autres, ou par les références aux événements révolutionnaires eux-mêmes, car, malheureusement, les éditeurs n'indiquent généralement que l'année de parution des brochures, de sorte qu'on ne peut être tout à fait certain du moment exact où elles ont été publiées. En premier lieu se trouve un ouvrage de Joseph-Marie Chénier, manifestement publié en juin 1789, intitulé *De la Liberté du Théâtre en France*. Puis, pour des raisons que nous expliquerons, il prononce et fait publier un *Discours devant MM les représentants de la Commune, le vingt-trois août 1789*⁶⁷⁹. Enfin, un autre ouvrage de Chénier porte le titre évocateur suivant : *Courtes réflexions sur l'état civil des comédiens*⁶⁸⁰, et date du 6 septembre 1789. Le second auteur, qui fait référence à Chénier, est Jean-Louis Laya, auteur dramatique qui écrit en 1789 un ouvrage intitulé *La Régénération des comédiens en France, ou leurs droits à l'état civil*⁶⁸¹.

679 Il faut souligner le fait qu'ici, la date fait partie du titre.

680 M. J. CHÉNIER, *Courtes Réflexions sur l'état civil des comédiens*, Paris, Le Jay Fils, 1789.

681 J.-L. LAYA, *La Régénération des comédiens en France, ou leurs droits à l'état civil*, Laurens Junior & Cressonnier, Paris, 1789.

Le 22 août 1789 paraît un ouvrage anonyme, signé « M*** » au titre sobre : *Discours et motion sur les spectacles*⁶⁸². On note, toujours dans l'année 1789, la parution d'*Observations sur les spectacles de Paris*⁶⁸³ d'un auteur anonyme, ainsi qu'une brochure de François Cizos-Duplessis, auteur dramatique, intitulée *Projet pour l'établissement d'un nouveau théâtre sous le nom de fêtes nationales*⁶⁸⁴. Vers la fin de cette première année révolutionnaire, vraisemblablement en octobre 1789⁶⁸⁵, Jean-François Cailhava fait paraître un court ouvrage nommé *Les causes de la décadence du Théâtre et des moyens de le faire refleurir, nouvelle édition augmentée d'un Plan pour l'établissement d'un second Théâtre François, & la réforme des autres spectacles*⁶⁸⁶, qui est ainsi que l'indique le titre la nouvelle édition d'un ouvrage déjà paru en 1774, en 1776 et en 1780, avant sa version finale en 1789.

L'année 1790 est marquée par une nouvelle série d'ouvrages. Le premier février 1790, des sociétaires de la Comédie-Française (Molé, Dugazon, Desessarts, Dazincourt, Fleury, Naudet) et leur avocat (M^e de Mirbeck) font paraître un mémoire adressé à la municipalité de Paris, sous le titre suivant : *Adresse présentée à l'assemblée générale de la municipalité de Paris par les Comédiens François ordinaires du Roi*⁶⁸⁷. Peu de temps après, le 27 mars 1790, un ensemble de commissaires⁶⁸⁸, nommés par la municipalité, rendent un rapport intitulé sobrement *Rapport de MM. Les commissaires nommés par la Commune, relativement aux spectacles*⁶⁸⁹.

À ce rapport succède une brochure anonyme, mais qui constitue sans doute une réponse des Comédiens-Français intitulée : *Observations pour les comédiens français ordinaires du roi, occupant le théâtre de la Nation, sur le rapport fait à la Commune de Paris par ses Commissaires le 27 mars 1790*⁶⁹⁰. On note également l'impression d'un *Discours*

682 ANONYME (M***), *Discours et motions sur les spectacles*, Paris, Denné, 1789.

683 ANONYME, *Observations sur les spectacles de Paris*, 1789. Le texte, disponible à la Bibliothèque Nationale (site de l'Opéra de Paris) sous la cote B pièce 560. Il se présente comme une brochure imprimée de douze pages reliées, sans couverture. Il n'est pas daté, mais une référence à « Pâques 1789 » (p.9) ainsi que l'importance accordée dans l'ordre politique au Roi fait penser qu'il a été écrit entre 1789 et 1790. Nous avons choisi de le dater de l'année 1789, suivant les recommandations de la Bibliothèque nationale, et en l'absence d'indications liées à l'année 1790.

684 F. CIZOS-DUPLESSIS, *Projet pour l'établissement d'un nouveau théâtre, sous le nom de fêtes nationales*, Paris, Cailleau, 1789.

685 N. GUIBERT et J. RAZGONNIKOFF, *Le Journal de la Comédie-Française: 1787-1799: la comédie aux trois couleurs*, Antony, Sides, 1989, p. 70.

686 J.-F. CAILHAVA, *Les Causes de la décadence du théâtre et les moyens de le faire refleurir; nouvelle édition augmentée d'un Plan pour l'établissement d'un second Théâtre-Français, & la réforme des autres spectacles*, Paris, Valleyre l'aîné, 1789.

687 MIRBECK *et al.*, *Adresse présentée à l'assemblée générale de la municipalité de Paris par les Comédiens François ordinaires du Roi*, Paris, Potier de Lille, 1790.

688 CHOLET de JEPHORT, de Chabrillans, Pia de Grand-Champ, Bondin, la Rivière, Thuriot de la Rosière.

689 CHOLET DE JEPHORT *et al.*, *Rapport de MM. les commissaires nommés par la Commune relativement aux spectacles*, Lottin l'aîné et Lottin de Saint-Germain, Paris, 1790.

690 *Observations pour les Comédiens français ordinaires du roi, occupant le théâtre de la Nation, sur le rapport fait à la Commune de Paris par ses Commissaires le 27 mars 1790*, Paris, Prault, 1790.

prononcé à l'Assemblée des Représentans de la Commune, le Vendredi 2 avril 1790, sur la LIBERTÉ DES THÉÂTRES, & le Rapport des Commissaires par Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy⁶⁹¹. Enfin, on note pour cette même année 1790 trois parutions non datées : *Sur la liberté du Théâtre* d'Aubin-Louis Millin de Grandmaison, *De l'organisation des spectacles de Paris, ou Essai sur leur forme actuelle*⁶⁹² de Nicolas-Étienne Framéry, et une *Justification des comédiens françois. Opinions sur les chef-d'oeuvres des auteurs morts & projet de décret portant règlement entre les auteurs dramatiques & tous les comédiens du royaume*⁶⁹³ de Jean-Benjamin de La Borde. Ces brochures, ouvrages, rapports, mémoires portant sur l'organisation des spectacles à Paris, le statut des comédiens et de leurs relations avec les auteurs paraissent sur une période d'environ dix-huit mois, qui est donc particulièrement intense en réflexions théâtrales.

B) Des troubles théâtraux aux théories de l'organisation dramatique

La situation politique et théâtrale, au moment de la rédaction de ces projets, est encore marquée par le régime de monopole de certains théâtres à Paris, essentiel au contrat théâtral d'Ancien Régime. Nous écrivons « régime de monopole », mais il faudrait plutôt parler d'un système d'autorisations *ad hoc*, issues chacune de contextes particuliers, et dont l'existence repose à chaque fois sur des bases singulières. Autrement dit, la situation économique du théâtre en 1789 s'explique par une logique historico-politique. Ainsi, il existe, au début de la Révolution française, à Paris, un certain nombre de théâtres officiels appelés « grands théâtres » dans les textes de l'époque en raison de la protection royale dont ils jouissent : Comédie-Française, Comédie-Italienne, Opéra, Théâtre de Monsieur. À chaque théâtre sont associés un ou plusieurs genres particuliers, et un monopole de représentation de ces genres. La Comédie-Française prend en charge le répertoire des comédies et tragédies non mises en musique et de langue française. L'Opéra possède le monopole de représentation des pièces chantées. Le Théâtre italien représente des pièces courtes, le Théâtre Monsieur de l'opéra-bouffe français. L'Académie de musique, dont l'Opéra fait partie, possède un monopole sur les pièces chantées, de sorte que ces deux derniers théâtres lui payent une redevance. À côté

691 A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Discours prononcé à l'assemblée des représentants de la commune, le 2 avril 1790, sur la liberté des théâtres, et le rapport des commissaires*, Paris, s. d..

692 N.-É. FRAMÉRY, *De l'organisation des spectacles à Paris, ou Essai sur leur forme actuelle*, Paris, Buisson & Debray, 1790.

693 J.-B. LA BORDE (DE), *Justification des comédiens françois. Opinions sur les chef-d'œuvres des auteurs morts & projet de décret portant règlement entre les auteurs dramatiques & tous les comédiens du royaume.*, Paris, Potier de Lille, 1790.

de ces grands théâtres se trouvent, le plus souvent sur les boulevards du nord parisien, les « petits théâtres », descendants parfois directs des théâtres de foire : le spectacle des Grands danseurs du roi de Nicolet, le théâtre de l'Ambigu comique, le théâtre de Beaujolais, le théâtre des Associés, celui des Délassements comiques, les Bluettes. Les formes jouées dans ces théâtres sont considérées comme mineures : petits ballets, pantomimes, danses, spectacles de sauteurs de cordes, marionnettes. Cette situation, quoiqu'elle soit issue d'autorisations *ad hoc* possède sa propre logique interne. De même que chaque ordre de l'Ancien Régime possède sa fonction (les *oratores* prient, les *laboratores* travaillent et les *pugnatores* se battent), chaque théâtre possède la sienne, jusque dans les petits spectacles. La situation théâtrale parisienne est ordonnée, à l'image d'un jardin à la française, où chaque allée, chaque buisson, s'inscrit dans un ensemble fondé sur une certaine rectitude.

Un événement doit être mentionné pour comprendre ce qui se passe pendant ces quelques mois où les brochures sont écrites : la représentation de la pièce de Marie-Joseph Chénier (auteur de deux ouvrages de notre liste), *Charles IX ou l'École des Rois*⁶⁹⁴. Interdite par les censeurs royaux en 1788, la pièce est réclamée par certains spectateurs en août 1789. À ce moment-là les théâtres sont sous l'autorité de la municipalité de Paris et de son maire, Jean-Sylvain Bailly, réticent à autoriser une pièce censurée un an auparavant. La raison est, selon Walton, que Bailly avait des réticences à étendre la liberté de la presse, en laquelle il croyait, aux activités théâtrales⁶⁹⁵. Chénier a déjà écrit un ouvrage sur la liberté des théâtres, il va donc prononcer devant les représentants de la commune un discours qui en reprend la substance. Pour Chénier, il n'existe aucune distinction entre liberté de la presse et liberté de représenter des pièces. La pièce est représentée le 4 novembre 1789 et fait l'objet de critiques et de défenses, parmi lesquelles la pièce de théâtre de Palissot de Montenois, *La Critique de la tragédie de Charles IX*⁶⁹⁶. La pièce est jouée jusqu'en mars 1790⁶⁹⁷, période à laquelle l'auteur continue de défendre de son œuvre avec une *Adresse aux soixante districts de Paris*⁶⁹⁸ en même temps qu'il entre en conflit avec une partie des Comédiens-Français qui ne souhaitent pas jouer cette pièce causant du tumulte. L'opposition de Chénier alla jusqu'au retrait de ses pièces du Théâtre-Français le 18 mai 1790. Le 22 juillet, entre une représentation d'*Alzire* et

694 Selon Philippe Bourdin, *Charles IX* serait la première tragédie politique française : P. BOURDIN, « Du théâtre historique au théâtre politique », dans *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 2012, HS 8, p. 53 à 65. À propos de cette pièce, voir également G. C. WALTON, « Charles IX and the French revolution: Law, vengeance, and the revolutionary uses of history », dans *European Review of History*, vol. 4, n° 2, 1997, p. 127-146, ainsi que P. FRIEDLAND, *Political actors: representative bodies and theatricality in the age of the French Revolution*, Ithaca, Etats-Unis d'Amérique, Cornell University Press, 2002, p. 260 & s.

695 G. C. WALTON, *op. cit.* p.130.

696 C. PALISSOT DE MONTENOIS, *La Critique de la tragédie de Charles IX*, Paris, Didot Jeune, 1790.

697 R. TARIN, *Le Théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*, Paris, Champion, 1998, p. 32.

698 Que nous n'avons pas incluse dans le corpus, car elle évoque spécifiquement la question du devenir de la pièce *Charles IX*, sans s'étendre aux conditions de représentation des spectacles à Paris.

une autre du *Réveil d'Épiménide*, des spectateurs demandèrent à voir Charles IX, un mouvement sans doute organisé par Chénier, Palissot, Talma (acteur principal de la pièce) et Camille Desmoulins⁶⁹⁹. Naudet, Comédien français, intervint devant le public pour dire que ce n'était pas possible, contredit immédiatement par Talma. Cette série d'événements fut l'occasion d'une scission au sein de la Comédie-Française entre les partisans de Talma, surnommés les « rouges », et les partisans de Naudet, surnommés « les noirs ». Surtout, ces événements ont mis la Comédie-Française au centre d'une situation politique au cours de laquelle plusieurs instances se sont affrontées, usant de stratégies d'alliance, de retrait et de contournement : le public, divisé entre partisans de la pièce et opposants, l'auteur, une partie de la troupe contre l'autre, le maire de la ville⁷⁰⁰. Or, parmi les questions qui se posent dans les brochures, l'une est de savoir s'il faut ouvrir un théâtre concurrent à la Comédie-Française. Les événements autour de *Charles IX* ont certainement contribué, à leur manière, à ce débat.

À cette situation circonstancielle, celle d'une pièce de théâtre qui provoque le tumulte, se joint une situation administrative nouvelle, celle qu'entraîne la naissance de la commune de Paris, et transfert de compétence des gentilshommes de la Chambre du Roi à cette dernière par le roi lui-même.

Cette situation administrative explique les discours prononcés devant l'assemblée des représentants de la commune et les mémoires adressés à la municipalité. Elle occasionne une évolution de la situation d'énonciation des idées relatives à l'organisation des spectacles. Les conflits, par exemple, entre auteurs et comédiens ne datent pas de la Révolution française. Cependant, leur expression s'était jusque-là principalement formulée auprès des autorités compétentes, c'est-à-dire la Maison du Roi. La décision que l'on qualifierait aujourd'hui de politique n'était qu'administrative, et donnait moins lieu à des prises de parole publiques qu'à des prises de parole privées, des rendez-vous devant les intendants, des courriers. La question théâtrale échappait partiellement à la sphère publique. À partir de 1789, ces questions deviennent publiques par la forme même que prend la nouvelle administration, qui reproduit le modèle de l'assemblée révolutionnaire⁷⁰¹. Cela signifie que les réflexions sur le devenir des institutions administrées deviennent elles aussi publiques, et ouvertes à l'ensemble des habitants de la ville. Étant donné que l'administration municipale se charge des théâtres, et qu'elle possède une assemblée, le théâtre, comme objet de débats, change de nature. En effet,

699 G. C. WALTON, *op. cit.*, p. 138.

700 La pièce est, d'après Jacques Boncompain, épiphénoménale d'une « place de choix occupée par le théâtre dans la lutte idéologique et politique » de la Révolution. J. BONCOMPAIN, « Théâtre et formation des consciences, l'exemple de Charles IX », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 163, 1989, p. 49.

701 À la reprise de cette forme d'assemblée s'ajoute le fait que le premier maire de Paris, Jean-Sylvain Bailly, fut également le premier président, autoproclamé, de l'Assemblée nationale.

là où le théâtre était, avant la Révolution, objet d'un débat *a posteriori*, débat créé par les textes qui s'y attardaient, il devient avec l'évolution de la forme de son encadrement juridique un objet *a priori* de débat public, puisque c'est un organe public, et non plus uniquement administratif comme la Chambre du Roi, qui en a la charge.

La nouvelle municipalité doit donc répondre à des questions qui ne se posaient pas auparavant dans les mêmes termes : que faire d'une institution comme l'Opéra, qui était largement financé par le roi pour compenser sa situation de déséquilibre financier ? Quelle marge de manœuvre doit s'accorder la ville par rapport au nombre des théâtres, maintenant que l'ère des privilèges est terminée ? Peut-on encore en limiter le nombre, limiter les genres ? Du fait de ces nouvelles questions, la municipalité dépêche un certain nombre de commissaires pour écrire un rapport sur le sujet. La Comédie-Française étant en première ligne, étant donné son statut de théâtre à monopole, l'intérêt de ses membres est de participer au débat.

Il faut noter, là encore, que cette situation est liée à une question politique plus vaste, qui est celle de la place à accorder à l'Assemblée de la commune, son rôle, et ses objectifs. Née à la suite de l'assassinat du Prévôt des marchands, Jacques de Flesselles, le 14 juillet 1789, la commune est une institution provisoire, qui a été dotée par les événements révolutionnaires d'une « Assemblée des électeurs », c'est-à-dire d'électeurs aux États-Généraux. Cette Assemblée nomme Jean-Sylvain Bailly dès le 15 juillet, et par la suite se transforme en Assemblée des représentants de la commune, composée d'abord de cent-vingt membres (deux représentants pour chacun des soixante districts de Paris) puis trois cents, jusqu'à ce que soixante d'entre eux deviennent membres de l'administration communale. Les deux-cent-quarante restants forment donc l'Assemblée elle-même, chargée d'élaborer une constitution pour la commune. L'histoire de la commune de Paris constitue, en quelque sorte, une révolution à l'intérieur de la Révolution. Le problème de la Commune est que son existence n'est pas légale selon les définitions habituelles, mais que les définitions habituelles ne tiennent plus en période révolutionnaire. Sa tutelle sur les théâtres ne va pas de soi, et c'est autour de cette question que tournent certains textes cités : le rapport des Commissaires, le discours de Quatremère de Quincy, et les *Observations pour les Comédiens François* à la suite du rapport. Ainsi, la question de l'administration du théâtre recouvre elle-même un ensemble de questions contenues dans d'autres questions : la commune a-t-elle le droit d'administrer les théâtres, et si oui doit-elle le faire, et si oui est-ce parce qu'elle en a la propriété, et si oui sur quoi repose cette propriété ? Faut-il supprimer la tutelle jusqu'à

supprimer la censure ? Ou au contraire, l'ordre demande-t-il que les spectacles soient censurés si nécessaire ?

II. La situation des personnes : le statut des comédiens

Parmi les projets présentés, certains s'étendent sur un large champ d'activités qui concourent au fonctionnement des théâtres, d'autres au contraire sont très restreints. Cette étendue plus ou moins grande du champ de réflexion dans chaque texte est le plus souvent due aux circonstances et à l'époque où le texte est écrit. Ce phénomène est particulièrement important pour les quelques textes qui traitent de la question du statut légal des comédiens, dans la mesure où cette question est l'une de celles qui se posent le plus rapidement au début de la Révolution, notamment en raison de l'adoption de la Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen qui dispose que les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droit. Il s'agit également de l'une des questions qui sont résolues le plus rapidement, puisqu'une loi du 24 décembre 1789 accorde la citoyenneté pleine et entière aux (hommes) non-catholiques. Cette citoyenneté est donnée indépendamment de leur profession (ce qui inclut les comédiens et les bourreaux).

Sans surprise, parmi l'ensemble des quinze textes présentés à l'étude, ceux de 1790 n'abordent pas la question de l'état des comédiens⁷⁰². En réalité, seuls deux ouvrages, qui datent donc de 1789, en parlent, et même ne parlent que de cela. Il s'agit des *Courtes réflexions sur l'état civil des comédiens* de Marie-Joseph Chénier, puis de la *Régénération des comédiens en France* de Jean-Louis Laya. Ces textes diffèrent par bien des aspects. Le premier ouvrage, celui de Chénier, est une brochure de treize pages. Elle est écrite dans un style lapidaire et, dans l'ensemble, très juridique⁷⁰³. L'argumentaire s'appuie essentiellement sur la Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen de 1789, et invoque ses principes fondamentaux pour justifier l'accession des comédiens à la citoyenneté. Elle constate également que les districts ont élu des comédiens officiers de la Garde nationale, et en conclut que les districts se sont déjà, *de facto* prononcés sur la citoyenneté des comédiens. Le second ouvrage, la *Régénération des comédiens* est plus conséquent – cinquante pages. Son

702 Ce qui signifie que l'égalité politique qui leur est accordée en décembre 1789 fait consensus, dans la mesure où elle n'est jamais remise en cause dans ces brochures.

703 Le style est justifié ainsi par Chénier lui-même : « Je les [ses réflexions] écrirai sans ornement, sans passion ; il ne s'agit pas ici d'émouvoir, mais de convaincre. »

M. J. CHÉNIER, *Courtes réflexions sur l'état civil des comédiens*, *op. cit.*, p. 3.

argumentaire est moins juridique, et bien plus philosophique : ses références sont principalement Hume et Rousseau, qu'il contredit sur le sujet des comédiens et particulièrement des comédiennes, et l'argumentaire se déploie dans une analyse de l'histoire du statut des comédiens, passant notamment par une critique de l'Église catholique. Enfin, et c'est là un des arguments intéressants, Laya tente d'établir une équivalence de condition et d'action entre le comédien et l'auteur.

A) Marie-Joseph Chénier : l'argument juridique

Les *Courtes réflexions sur l'état civil des comédiens* de Chénier commencent par un constat : des comédiens ont été élus par les districts comme officiers de la Garde nationale, et à travers les districts, c'est la « volonté générale⁷⁰⁴ » qui parle. La référence au *Contrat social* de Rousseau est transparente et sert d'appui à la démonstration de Chénier. En effet, dans la suite du texte, ce dernier affirme que parce que la volonté générale a choisi, ce choix est légal, et que parce qu'il est légal les districts ne peuvent « légitimement réclamer contre ce choix⁷⁰⁵ ». Ainsi, son premier argument concerne un état de fait d'une part, et d'autre part sur un appel à être « conséquents⁷⁰⁶ », au-delà de toute question de justice ou d'égalité. Être conséquent signifie, dans la logique développée par Chénier, reconnaître que l'élection présuppose la condition de citoyen, et qu'en élisant des comédiens, les districts les ont déjà faits citoyens, de sorte que les événements, sous la forme politico-juridique de la volonté générale, ont d'eux-mêmes déterminés le statut civil des comédiens.

Cependant, Chénier ne s'arrête pas là et annonce : « Maintenant, nous voici dans la thèse générale⁷⁰⁷ », qui est de considérer si les districts auraient eu le droit d'exclure les comédiens. Or, dans le contexte de création de la nouvelle municipalité, le point de vue de Chénier est clair : cette question de l'état civil des comédiens n'est du ressort ni des districts, ni de la municipalité. Après avoir posé ce principe, Chénier se tourne naturellement vers l'organe détenteur, en ce début de Révolution, du pouvoir législatif : l'Assemblée constituante. Il rappelle qu'elle a voté la Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen, dont il cite approximativement l'article premier (« *Tous les hommes ont égaux en droits*⁷⁰⁸ »), et reprend l'argument de l'inconséquence. L'Assemblée, dit-il, serait inconséquente si elle

704 *Ibidem*.

705 *Ibid.*, p. 4.

706 *Idem*.

707 *Idem*.

708 *Ibid.*, p. 5.

allait à l'encontre du principe qu'elle a elle-même posé. Il oppose alors à ses propres arguments un argument historique : les Romains ne mettaient pas les comédiens au même niveau que les citoyens. Après avoir brièvement opposé l'exemple grec, il ajoute : « laissons à des enfans cette manière d'argumenter⁷⁰⁹. » Chénier pose alors la *summa divisio* du nouvel ordre juridique : droit naturel contre droit positif. Il invoque précisément ce premier, qu'il met évidemment du côté des droits de l'Homme, pour faire valoir l'égalité pour les comédiens, et il le fait à la faveur d'un changement typographique, inscrivant en milieu de page en petites majuscules : « LES DROITS DES HOMMES RÉSULTENT DE LEUR NATURE ET NON PAS DE CE QUI S'EST FAIT. » Cette formule est fondamentale, car elle écarte toute argumentation historique au profit d'une argumentation philosophique, et modifie ainsi le fondement du droit pour justifier l'égalité entre comédiens et citoyens.

Cet appel à un nouveau régime se poursuit notamment par l'utilisation d'une série d'oppositions qui font référence aux premiers événements de la Révolution, dans une adresse directe à un lectorat fantasmé qui renvoie à l'ensemble de la population (masculinisée) française : « Français, vous vous élevez, contre les privilèges, contre les exclusions de toute espèce données à des classes immenses de Citoyens : vous détestez justement les Aristocrates ; ne les imitez pas : vous avez été opprimés ; n'opprimez pas.⁷¹⁰ » Puis, après avoir nié l'histoire comme fondement à un argumentaire contre les comédiens, il cite l'histoire anglaise, en rappelant que l'Angleterre a honoré les cendres de l'acteur Garrick, et rappelle que Molière est honoré en France quand bien même il est comédien. Cependant, et ce type de brisure est fréquent dans ces écrits des années 1789-1790, Chénier rappelle que Molière est grand homme en tant qu'écrivain et non comme comédien. Son argument de défense des comédiens *via* la figure de Molière repose sur la logique suivante : Molière est grand homme car écrivain, mais sa profession de comédien ne l'avilit pas au point de lui faire perdre son statut. Être comédien ne retire rien, selon Chénier, mais cela ne saurait non plus conférer le statut de grand homme. La défense est paradoxale, mais se place en réalité dans la continuité de la lutte initiée par le Bureau de législation dramatique. Si l'auteur demande l'égalité civile pour le comédien, il ne demande que la stricte égalité, non la possibilité de s'élever au niveau symbolique des auteurs.

Dans sa défense des comédiens, Chénier continue avec un rappel de principe : seul un crime ou un vice peut avilir une personne, et être comédien n'est pas un crime. Or, selon Chénier, lorsque le vice avilit, cela ne saurait retirer la citoyenneté : le vice empêche le peuple d'élire le vicieux. Chénier s'oppose à ce que l'on considère l'art du comédien comme

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

avilissant, du moins dans cette communauté des hommes libres à laquelle il veut s'adresser (« Vous êtes des Français, des Français du dix-huitième siècle, devenus libres par la force des lumières⁷¹¹. ») En effet, précise Chénier, si cela était le cas, les comédiens professionnels ne seraient pas les seuls à être déchus de la citoyenneté. Les comédiens de société également, c'est-à-dire l'ensemble des personnes qui jouèrent un jour la comédie dans un salon ou l'autre. Cela concerne, selon Martine de Rougemont « plusieurs milliers d'acteurs⁷¹² » sur l'ensemble du siècle. Lorsque l'opposant imaginaire de Chénier répond qu'ils ne sont « point salariés⁷¹³ », l'auteur fait valoir que la condition de salarié n'est pas infâme, que celle de comédien non plus, et que l'on ne saurait donc retirer la citoyenneté à des comédiens salariés.

Le dernier argument qu'envisage Chénier est celui de l'infamie à laquelle s'exposent les comédiens lorsqu'ils subissent « l'improbation tumultueuse du public⁷¹⁴ ». Chénier combat cet argument à la faveur d'un rapprochement entre les comédiens et les orateurs de l'Assemblée, au motif que les uns et les autres parlent en public. Les rapprochements entre les orateurs et les comédiens peuvent être, on le sait⁷¹⁵, l'objet d'une certaine prudence pendant la période révolutionnaire. Chénier observe cette prudence : « Je ne veux établir sans doute aucun autre rapport entre eux [les orateurs] & les comédiens⁷¹⁶. » Il le fait pour mieux réaffirmer la comparaison : « Mais enfin, ce rapport existe⁷¹⁷. » En terminant son propos par la comparaison avec les orateurs de l'Assemblée, Chénier revient implicitement à son argument de la volonté générale : les comédiens sont semblables à ceux qui sont à l'origine de la loi, expression de la volonté générale, et en cela ne peuvent être exclus de citoyenneté. Ainsi, ayant invoqué la volonté générale, le droit naturel, le modèle britannique et les Lumières, Chénier revient à la volonté générale, pour clore un argumentaire qui renferme les principales idées directrices de la Révolution et qui articule le fondement intellectuel des Lumières avec ses fondations juridiques.

711 *Ibid.*, p. 10.

712 M. de ROUGEMONT, *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Genève, Suisse, Slatkine reprints, 2001, p. 313.

713 M. J. CHÉNIER, *Courtes réflexions...*, *op. cit.*, p. 12.

714 *Idem.*

715 À ce sujet, voir le chapitre intitulé "Resisting representation" de l'ouvrage de S. MASLAN, *Revolutionary acts*, Baltimore (Md.), Etats-Unis d'Amérique, Johns Hopkins University Press, 2005, ou encore les passages de ce même ouvrage consacrés aux attaques menées par Robespierre contre Fabre d'Églantine, p. 123-124.

716 M. J. CHÉNIER, *Courtes réflexions...*, *op. cit.*, p. 12.

717 *Idem.*

B) Jean-Louis Laya : l'argument philosophique

Sur ce même sujet, Jean-Louis Laya offre un autre argumentaire, en faveur également de la citoyenneté des comédiens, dans *La Régénération des comédiens en France ou leurs droits à l'état civil*⁷¹⁸, publié en 1789. Contrairement à Chénier, Laya ne fait pas reposer son argumentation sur des motifs juridiques. En effet, le principal outil employé par l'auteur de la *Régénération* est le discours historique. Il commence ainsi par un éloge des XVII^e et XVIII^e siècles au cours desquels les « lumières de la raison [...] ont éclairé les sentiers où nous marchons⁷¹⁹ », par la destruction des préjugés. Or, la référence aux Lumières appelle une référence à Rousseau, introduite de cette manière : « Un sage avait prêché, il y a plus de trente ans, contre l'inégalité des conditions⁷²⁰. » Laya se retrouve confronté à la contradiction, qui traverse la Révolution elle-même, entre la volonté de représentation et l'opposition de l'un des philosophes les plus influents des Lumières au principe même de représentation. L'opposition de Rousseau à la représentation se manifeste lorsqu'il évoque la représentation théâtrale avec *La Lettre à d'Alembert*, mais aussi lorsqu'il écrit à propos de la représentation politique avec le quinzième chapitre du livre III du *Contrat social*⁷²¹. L'appel à Rousseau s'inscrit dans la continuité des argumentations de Beaumarchais et de Mercier, et propose un pas supplémentaire dans la synthèse entre les théories théâtrales de Rousseau et, implicitement, celles de Diderot et de ses épigones. Laya fait valoir que Rousseau s'est trompé et que cela se voit dans ses contradictions. Il le constate notamment dans le fait « qu'il écrit contre les spectacles, et qu'il veut des spectacles ; qu'il défend de composer des comédies, et qu'il compose des comédies⁷²² ». Après avoir dénoncé les contradictions de Rousseau, Laya rappelle l'égalité des conditions défendue par ce dernier (« Les hommes naissent égaux aux yeux de la nature⁷²³ »), puis fait l'éloge de ce qu'il nomme « l'homme gai⁷²⁴ », c'est-à-dire celui qui entretient ses plaisirs, et invoque pour asseoir l'autorité de son

718 J.-L. LAYA, *La Régénération...*, op. cit.

719 *Ibid.*, p. 2.

720 *Ibid.*, p. 6.

721 Sur ce rapport entre la *Lettre à d'Alembert* et la pensée politique de Rousseau, notamment sa critique de la représentation politique, on pourra lire l'ouvrage de B. BACHOFEN, *Rousseau, politique et esthétique. Sur la lettre à d'Alembert*, Lyon, École Normale Supérieure, 2011 ainsi que l'analyse qu'en fait Derrida dans J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 429-432.

722 J.-L. LAYA, *La Régénération...*, op. cit., p. 7.

723 *Ibid.*, p. 10.

724 *Ibid.*, p. 11.

éloge un philosophe, David Hume⁷²⁵, et une pièce de théâtre, *Le Jaloux sans amour*, de Barthélémy Imbert.

La suite de l'argumentation de Laya s'oppose à celle de Chénier, non sur le fond, puisque les deux s'accordent dans leurs conclusions, mais sur la forme. Là où Chénier refusait l'argument historique, au motif que l'histoire donne des arguments à tous les camps sur cette question de la citoyenneté, Laya s'en saisit pleinement, en commençant par l'histoire biblique. Il invoque ainsi pour commencer la figure du roi David⁷²⁶ et en fait un poète, chanteur, chorégraphe et danseur. Avec David, Laya multiplie les imaginaires auxquels il raccroche la question de la citoyenneté des comédiens : imaginaire religieux, encore prégnant dans la France de 1789, imaginaire royal également dans une période où la Révolution reste, malgré ses bouleversements, royaliste, et imaginaire poétique, puisque David est patron des poètes et non des comédiens. Puis, sans évoquer Athènes, Laya passe à Rome, à propos de laquelle il évoque un imaginaire dionysiaque et festif avec les « saturnales, les bacchanales, les mystères de la bonne déesse, qui faisaient gémir un peu la pudeur des honnêtes bourgeoises de Rome [sic]⁷²⁷ », mais qui, ne déshonoraient pas les Romains. Après Rome, Laya convoque l'Italie et la renaissance du théâtre qu'il situe au treizième siècle, et pour laquelle il n'y eut, selon lui, pas d'anathème. D'après Laya, les premières excommunications datent du concile d'Arles⁷²⁸, mais elles portaient uniquement sur les spectacles blasphématoires et ne punissaient pas « le crime de s'être faits comédiens⁷²⁹ ». Sans évoquer précisément les périodes suivantes, il leur attribue une forme de décadence dans la perception des comédiens. Dans cette période qui est la sienne, où les hommes, selon l'idéologie révolutionnaire, ont abandonné leurs préjugés, les comédiens, rappelle Laya, se sont battus pour la liberté et méritent donc la citoyenneté. Ainsi, à l'histoire biblique ont succédé l'histoire antique, puis médiévale, et à l'histoire religieuse a succédé l'histoire politique.

Le texte délaisse par la suite l'argument historique au profit d'un argument philosophique qui se fonde sur un décompte des années qui composent la vie d'une personne.

725 L'invocation de Hume se fait d'ailleurs sans citer un seul de ses ouvrages. Outre le fait que cet éloge se trouve bien chez Hume, il n'est pas anodin de faire référence au philosophe anglais après s'est distancé de Rousseau, dans la mesure où les deux philosophes furent proches jusqu'à ce qu'une querelle, lancée par Rousseau, éclate entre les deux. Sur cette querelle, voir O. MOSTEFAL, « Jean-Jacques Rousseau et les différends des Lumières. Le conflit entre David Hume et Jean-Jacques Rousseau », dans *Littératures classiques*, N° 81, 2013, p. 119-129.

726 J.-L. LAYA, *La Régénération...*, op. cit., p. 13.

727 *Ibid.*, p. 13.

728 Le concile d'Arles date de 314, et il s'agit du second concile convoqué par Constantin après sa conversion. La référence explicite au césaro-papisme naissant constitue, par son retournement implicite en faveur des comédiens, un argument face aux ecclésiastiques qui, dans la France du XVIII^e, continuaient à professer une méfiance à l'encontre des comédiens et comédiennes.

729 *Ibid.*, p. 15.

Laya part d'un âge qu'il perçoit comme l'espérance de vie moyenne des hommes de son époque : soixante ans. De cela, il décompte les quinze premières années de la vie au motif que ces années se passent « avant que nous ayons senti le bonheur d'être⁷³⁰ », tandis que le sommeil prend la moitié de ce qui reste ; il laisse ensuite quatre années à la douleur, douze aux « soins de la fortune⁷³¹ », et il annonce ainsi que « l'homme a vécu cinq ans⁷³² ». La référence mathématique est ici à la fois sommaire (pas de calcul différentiel, uniquement des soustractions et des divisions) et fautive (aucune modalité de calcul ne permet d'arriver au chiffre cinq à partir des indications données). Elle sert néanmoins à développer une vision pessimiste de la vie humaine. Laya surenchérit dans le pessimisme en ajoutant que ces cinq années de vie restantes ne sont pas toutes heureuses. Pourquoi ce décompte pessimiste ? Parce qu'il lui permet de souligner parallèlement à une métaphore nautique que, dans cette « mer d'événements⁷³³ », l'homme se bat plus volontiers pour les couleurs dont il veut orner son vaisseau que pour « chercher à le défendre contre la tempête⁷³⁴ ». À cela succède une défense explicite de l'égalité des conditions, et une défense de la profession du comédien dans une perspective moraliste : il s'agit « d'enflammer les cœurs de l'amour des grandes actions⁷³⁵ » et « d'effrayer le vice par le tableau de sa laideur⁷³⁶ », c'est-à-dire d'aider l'homme à bien vivre durant ces cinq années que lui laissent les affres de la vie. Le texte de Laya passe donc, par effet d'homothétie, de l'histoire civilisationnelle à l'histoire personnelle, afin de défendre l'utilité des comédiens.

Laya en vient ensuite à la personne des comédiens *via* la critique qu'en fait Rousseau selon qui le talent du comédien serait « l'art de se contrefaire⁷³⁷ ». Le cœur de l'argumentaire de Laya suit la critique rousseauiste du comédien et se résume à cette annonce : « Cette peinture ne sera-t-elle pas aussi justement appliquée à l'auteur qu'au comédien⁷³⁸ ? »

730 *Ibid.*, p. 17.

731 *Idem.*

732 *Idem.*

733 *Ibid.*, p. 18.

734 *Idem.* On note que la métaphore nautique est un classique de la philosophie politique, depuis son emploi par Platon. On peut noter à ce propos que le champ lexical du gouvernement (auquel sont associés « gouvernail » aussi bien que « gouverner ») est issu du verbe grec *kubernân* qui désigne l'action de piloter un navire. Cette métaphore est ici reprise à titre individuel.

735 *Idem.*

736 *Ibid.*, p. 18.

737 J.-J. ROUSSEAU, *J. J. Rousseau citoyen de Genève, a Mr. d'Alembert, sur son article Genève dans le VII^{me} volume de l'Encyclopédie, et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville*, Amsterdam, Pays-Bas, Marc-Michel Rey, 1758, cité par J.-L. LAYA, *La Régénération...*, *op. cit.*, p. 20. La critique adressée par Rousseau aux comédiens rejoint celle que leur adresse Platon dans *La République*, critique retraduite et réutilisée par Rousseau dans un ouvrage postérieur à la *Lettre à d'Alembert*, puisque publié en 1763 : J.-J. ROUSSEAU, « De l'Imitation théâtrale ; Essai tiré des Dialogues de Platon », dans R. Trousson et F. S. Eigeldinger (dir.), *Œuvres complètes XVI*, Slatkine, Champion, Genève, Paris, 2012, p. 657-673

738 J.-L. LAYA, *La Régénération...*, *loc. cit.*

S'adressant à Rousseau, Laya lui demande s'il n'a pas lui aussi, lorsqu'il écrivait la *Nouvelle Héloïse*, pris la place de ses personnages, rappelle que Corneille a écrit des personnages de traîtres sans l'être. De l'analogie entre auteur et comédien, il glisse insensiblement vers une primauté de l'auteur dans le processus de création théâtrale : « Tout le blâme, s'il existe, est à l'auteur qui fait le mal : car, point d'auteur, point de pièce, point de pièce, point de comédien⁷³⁹. » Ainsi, par la défense même des comédiens, Laya se fait en réalité avocat de la primauté des auteurs. Il prend ensuite l'exemple des œuvres de Rousseau lui-même, et continue ainsi son adresse fictive pour rappeler les contradictions du philosophe suisse. Puis, dans la suite de sa défense paradoxale, il s'appuie sur Rousseau pour déclarer que les comédiens doivent être plus vertueux que les autres hommes, au motif que puisque ceux-ci recherchent constamment l'estime d'autrui, leur désintéressement et leurs vertus sont plus suspects.

La suite de l'argumentation fait appel à de nouvelles techniques rhétoriques. Laya admet, par hypothèse, que les comédiens manquent de vertu (« s'il était vrai que la corruption eût gagné le corps des comédiens⁷⁴⁰ ») et en accuse les personnes qui les méprisent. Ce faisant, il continue sa défense paradoxale, en exonérant les auteurs de tout manque de vertu, et en déportant l'accusation portée à l'encontre des comédiens. Par la suite, il va même jusqu'à parler en leur nom, afin de reprendre, à la première personne du pluriel, les arguments des bienfaits du théâtre.

Le dernier argument concerne le problème de la *vie publique* des comédiens, et surtout des comédiennes. Là encore est invoqué l'argument historique : la référence romaine et la référence grecque. Comme chez Chénier, la comparaison avec l'Angleterre intervient, pour faire remarquer que Garrick y est un homme public et estimé. Laya développe également l'idée selon laquelle la mauvaise réputation dont souffrent les comédiennes est due aux autres femmes. Il évoque ainsi « [s]a sœur la procureuse et [s]a sœur l'élue⁷⁴¹ », portant ainsi une critique (très masculine) sur les « bourgeoises du marais⁷⁴² ». Enfin, tout comme Chénier comparait le comédien avec l'orateur de l'Assemblée, Laya le compare à l'avocat, au motif

739 *Ibid.*, p. 23. C'est au sujet de cette théorie de la primauté de l'auteur sur le comédien, et plus généralement sur la scène elle-même, que Florence Dupont a écrit son ouvrage sur l'aristotélisme dans le Théâtre-Français. Sa thèse est que l'influence d'Aristote sur les théories, et pratiques, du théâtre s'est surtout fait ressentir à partir du XVIII^e siècle, justement, ce que des textes comme celui de Laya semblent attester. On peut noter que l'idée de primauté de l'auteur est aujourd'hui encore bien vivante, notamment chez les auteurs eux-mêmes, comme Olivier Py qui revendique la primauté du poète, ou encore Dimítris Dimitriádis. Voir, entre autres, F. DUPONT, *Aristote, ou, Le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007 pour une analyse universitaire, et D. DIMITRIÁDIS, *Le Théâtre en écrit*, Besançon, Solitaires intempestifs, 2009, pour le point de vue d'un auteur.

740 J.-L. LAYA, *La Régénération...*, *op. cit.*, p. 30.

741 *Ibid.*, p. 38.

742 *Ibid.*, p. 40.

que l'un et l'autre sont possiblement soumis à l'opprobre, conséquence de leur métier, sous la forme particulière du sifflet, dont on connaît l'importance dans les séances théâtrales au XVIIIe siècle⁷⁴³. Puis, Laya, par humour, fait la liste des personnages sifflés : César, Pompée, Mithridate, Cicéron, « le grand Condé », Louis XIV. Il achève alors son texte par une théorie de la vertu et du vêtement : la vertu, explique l'auteur, n'est pas comme un vêtement qui « refuse d'aller à tout le monde⁷⁴⁴ ». Elle est donc la même, que l'on parle du prélat ou du comédien, de sorte qu'on ne saurait exclure le second de la citoyenneté sans en exclure le premier. La référence permet de rappeler que le comédien doit, pour son travail, endosser des costumes qui changent, là où sa vertu supposée reste.

Ainsi, si les textes de Chénier et de Laya ont à la fois le même objet, l'inégalité civile des comédiens, et le même objectif, sa remise en cause au nom du principe d'égalité, leurs moyens rhétoriques diffèrent. D'un côté, Chénier s'appuie sur une rhétorique politico-juridique, fondée autant sur les principes des Lumières que sur les nouvelles conceptions du droit naturel. De l'autre, Laya s'appuie sur l'histoire, autant collective qu'individuelle, afin de justifier l'égalité des comédiens. Dans un cas comme dans l'autre, le comédien ne se suffit pas tout à fait à lui-même. Il doit être comparé, soit à l'orateur révolutionnaire, soit à l'avocat. Il s'agit toujours de le rapprocher du droit et de la politique pour justifier son droit à l'existence. Il faut souligner que dans un cas comme dans l'autre, ce sont des auteurs qui écrivent, proches des milieux juridiques et politiques. Contrairement à ce qu'avait tenté le *duo* formé d'Huerne de la Mothe et de La Clairon, les comédiens ne sont plus défendus par eux-mêmes, pour eux-mêmes, mais par les auteurs qui gagnent par là une nouvelle légitimité morale dans la vie théâtrale. L'auteur de *L'Homme aux trois révérences*, une brochure de 1790 contre l'égalité civile des comédiens, ne s'y trompe pas dans sa lecture des textes de Laya et de Chénier :

Je n'ignore pas, continua le vieux chevalier, que quelques auteurs ont bien voulu, dans ces derniers temps, écrire en faveur des gens de théâtre, mais ils ne s'y sont prêtés, soyez-en sûr, que par condescendance, ou parce que, pour le moment, ils avoient besoin d'eux ; mais il n'est aucun homme de lettres qui se ravale au point de croire les comédiens ses égaux, non, non [...] ⁷⁴⁵

La raison de ces textes en faveur de l'égalité civile des comédiens est donc l'intérêt, voire le besoin qu'ont les auteurs. Cependant le texte souligne que le besoin est momentané. Le monopole de la Comédie-Française est en danger dès le début de la Révolution.

743 À ce sujet, lire l'article de M. POIRSON, « Le spectacle est dans la salle. Siffler n'est pas jouer », dans *Dix-huitième siècle*, n° 49, 2017, p. 57-74.

744 J.-L. LAYA, *La Régénération...*, *op. cit.*, p. 48.

745 DU CROISI, *L'Homme aux trois révérences, ou Le Comédien remis à sa place*, s. l., 1790, p. 11.

III. Projets pour une réécriture du contrat théâtral

L'inégalité civile des comédiens était l'un des fondements du contrat théâtral d'Ancien Régime. Lorsqu'elle est remise en cause, il est manifeste que la période révolutionnaire appelle l'écriture d'un nouveau contrat entre les pouvoirs publics et le théâtre. Le deuxième débat qui traverse la société parisienne pendant les années 1789-1790 est donc celui des nouvelles modalités d'organisation de la vie théâtrale. Celle-ci était, dans l'Ancien Régime, marquée par l'existence de monopoles des grands théâtres (monopole de représentation de certains genres et monopole de construction) qui empêchaient quiconque de faire construire et d'ouvrir, par exemple, un second théâtre pour jouer des comédies parlées françaises. Or, la situation des théâtres devient l'objet de débats sous la forme de ces brochures, mémoires et rapports. Un problème implicite de ces débats est de savoir ce que sont les salles de spectacles : s'il s'agit de commerces comme les autres, alors elles doivent profiter de la libre entreprise promue par les révolutionnaires influencés par l'école physiocratique ; dans le cas contraire, il s'agit de déterminer pourquoi les théâtres ne sont pas des commerces comme les autres et les raisons pour lesquelles ils pourraient faire l'objet d'un traitement spécifique.

La plupart des auteurs qui écrivent sur ces sujets sont pris dans des contradictions. La quasi-totalité d'entre eux reconnaît que la situation de monopole est héritée d'un privilège, et que la Révolution ayant, la nuit du 4 août 1789, aboli les privilèges, ceux qui concernent le théâtre ne sauraient perdurer. Cependant, malgré la théâtromanie du XVIII^e siècle, il existe une méfiance vis-à-vis d'une liberté complète des théâtres, perçus comme outils d'influence et donc, possiblement, de corruption morale et politique. Plusieurs questions naissent de cette tension. La première d'entre elles concerne la conservation ou non d'une forme de monopole, soit du monopole générique, soit du monopole de construction des salles – et ces deux formes sont très liées. La seconde est celle de la censure des spectacles, c'est-à-dire de son maintien et de ses modalités, ou au contraire de sa suppression. La troisième est celle de l'organisation même des spectacles et de leur forme juridique : société en commandites ou entreprise, publique ou privée. Sur ces sujets, trois catégories de projets se dégagent : tout d'abord, les projets que nous nommons ici colbertistes⁷⁴⁶, selon lesquels l'État doit jouer un rôle de régulateur, voire de tutelle sur les spectacles ; ensuite, les projets conservateurs, qui ne souhaitent pas la modification du contrat théâtral ; enfin les projets libéraux, qui considèrent

⁷⁴⁶ Nous nous référons par-là à la pratique économique de Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), marquée par un interventionnisme certain de l'État dans les affaires économiques, mais aussi théâtrales. À ce sujet, voir le chapitre consacré au colbertisme dans I. BARBÉRIS et M. POIRSON, *L'Économie du spectacle vivant*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 23-28.

que la liberté des spectacles est nécessaire et souhaitent donc la suppression des monopoles et des censures.

A) Projets colbertistes : entre administration et libre-entreprise.

Les projets colbertistes forment la majorité des textes à l'étude. Nous les nommons colbertistes parce que chacun d'eux, à sa manière, refuse une liberté complète des théâtres à Paris. Certains projets la refusent au profit d'une tutelle publique, d'autres au profit d'un maintien des monopoles ; parmi les auteurs, certains proposent de limiter le nombre de théâtres mais d'offrir une liberté d'installation, tandis que d'autres veulent déterminer très précisément l'emplacement des théâtres. La particularité des approches colbertistes réside dans leur variété, ce qui est évidemment lié à leur principe fondamental. Une fois que l'on a refusé la liberté absolue d'installation, il faut déterminer des règles particulières, dont chaque auteur a son idée. On repère cependant quatre tendances : les textes qui proposent une supériorité de l'administration sur les entreprises théâtrales, le plus souvent sous la forme de tutelle ; les textes qui sont en faveur des entreprises privées, quoique régulées ; les textes qui défendent le monopole de la Comédie-Française, et qui proviennent notamment des Comédiens-Français eux-mêmes ; les textes qui défendent une liberté pleine et entière de construction et d'installation des spectacles.

Les projets colbertistes qui accordent une prééminence à l'administration sur les théâtres forment le plus grand nombre de l'ensemble colbertiste. Pour cause : établir la supériorité de l'administration tout en voulant favoriser la liberté entrepreneuriale relève d'un jeu d'équilibre particulier, tandis qu'une pleine supériorité administrative se pense plus facilement. Parmi les projets colbertistes administratifs, on retrouve les projets de Cailhava, de Cizos-Duplessis, le *Discours et motion sur les spectacles* d'un anonyme surnommé « M*** », et le rapport des commissaires de la commune. Ces projets ont en commun de s'intéresser à la manière dont les pouvoirs publics, essentiellement la nouvelle municipalité de Paris, peuvent encadrer, ordonner et administrer les spectacles de la ville. Ils s'intéressent également aux justifications de cet encadrement. Pris dans la tension entre l'exigence de liberté prononcée par la Révolution et la volonté d'administrer les spectacles au plus près, ces textes ne cessent de chercher des solutions en vue d'améliorer une vie théâtrale parisienne sur laquelle ils s'accordent à dire qu'elle est perfectible. Ces projets ont donc en commun d'abord de trouver une justification à leur existence, puis de dévoiler la forme d'une future tutelle

publique, quoique cette forme diffère pour chaque projet. Ils s'accordent également sur la limitation du nombre de petits spectacles, qui seraient trop nombreux au moment où écrivent les auteurs de ces projets et ils ont, dans l'ensemble, l'idée qu'un théâtre spécifique de la ville de Paris devrait exister.

Quelles justifications sont apportées à l'existence de ces projets, c'est-à-dire au maintien d'une forme de tutelle publique sur les théâtres ? Et comment font-ils pour concilier cette tutelle avec l'idée de liberté, et de propriété, toutes les deux sacrées par la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen du 26 août 1789 ? Le projet de Cailhava répond à cette question par son titre même : *Les causes de la décadence du Théâtre et les moyens de le faire refleurir*⁷⁴⁷. La première partie de l'ouvrage est une reprise des premières éditions (de 1774, 1776 et 1780) dans laquelle Cailhava critique la Comédie-Française en la désignant comme une « Troupe qui jouit d'un Privilège exclusif, [et qui] peut enchaîner le génie, lui arracher ses ailes⁷⁴⁸ ». Il annonce donc que l'établissement du second Théâtre-Français a pour objectif de remettre en cause ce privilège. On le comprend, le passage d'une monade du théâtre parlé à une dyade est une manière de produire une égalité à peu de frais. Ce passage de produit l'altérité nécessaire pour pouvoir considérer que la mise en place d'un système égalitaire a eu lieu, sans pour autant que cette égalité s'étende par-delà ce que Cailhava considère comme trop difficile à administrer. Son égalité est conceptuelle. Cizos-Duplessis, quant à lui, explique son projet dans une dédicace aux citoyens du district de Saint-Roch, et le justifie par la « régénération totale⁷⁴⁹ » à l'œuvre en France qui doit s'accompagner d'une « régénération des mœurs⁷⁵⁰ » permise par « un Spectacle essentiellement consacré à les célébrer⁷⁵¹ ». L'auteur anonyme, ou M****, justifie son opuscule par l'esprit révolutionnaire qui s'attaque à toute l'administration : « Tandis que nous nous occupons de réprimer les abus qui se sont introduits dans toutes les branches d'administration de la chose publique il n'est pas douteux que nous ne devons aussi nous occuper des spectacles⁷⁵² », dans la mesure où ceux-ci ont, là encore, une influence sur les mœurs. En outre, il développe une approche historique des rapports entre État et théâtre en faisant du premier la source du second, notamment *via* la figure de « Louis XIV, que nous devons regarder comme fondateur de l'art dramatique en France⁷⁵³ », ce qui traduit moins une méconnaissance de l'histoire du Théâtre-Français qu'une représentation étatique de la culture. Là encore l'analyse historique sert la description

747 J.-F. CAILHAVA, *Les Causes de la décadence...*, op. cit.

748 *Ibidem.*, p. 5.

749 F. CIZOS-DUPLESSIS, *Projet pour l'établissement...*, op. cit., p. A2.

750 *Idem.*

751 *Idem.*

752 ANONYME (M****), *Discours et motions...*, op. cit., p. 3.

753 *Ibidem.*, p. 8.

systémique. Cependant, M*** semble se placer dans la continuité monarchique : la logique étatiste l'emporte sur la logique révolutionnaire. Ce faisant, il a valeur heuristique pour comprendre le positionnement réel des écrits colbertistes, qui élaborent une continuité formelle et matérielle avec le système d'Ancien Régime, tout en proposant une évolution organique.

Le dernier projet colbertiste est celui des commissaires de la ville de Paris. Leur justification est différente, car ils lient l'action administrative de la Ville à une propriété qu'elle aurait des spectacles. Ainsi, face à l'argument selon lequel une tutelle publique sur les spectacles serait une entrave à la liberté du commerce et un privilège, la réponse des commissaires est la suivante : « Peut-on comparer à cette injustice l'exercice de la propriété ; & si la Commune, à raison de l'influence des spectacles sur son Commerce & sa situation, par les avantages qu'elle retire de leur éclat, par la nécessité de le soutenir, par le dommage que lui apporterait leur perte, est & en doit être Propriétaire, n'a-t-elle pas le droit, comme tous les autres Propriétaires, d'administrer ce bien comme il lui semble & pour la plus grande utilité⁷⁵⁴. » Ainsi, les commissaires de la ville s'emparent de la défense de la propriété pour l'appliquer à la ville, et faire ainsi entrer le projet colbertiste dans le cadre idéologique révolutionnaire. Cependant, il faut souligner que la propriété n'a de droit de cité que dans la mesure où elle est généralisée, adossée à l'égalité. La commune est « comme tous les autres Propriétaires ». Le projet étend l'idée de l'égalité à la personne morale d'une part et à la personne publique d'autre part. On ne peut manquer de souligner ce paradoxe, qui n'est pas retenu par la Révolution, celui de l'égalité entre la personne publique et la personne privée. Pourquoi cette égalité ? Le projet des commissaires rejoint les autres projets colbertistes administratifs dans l'origine de cette propriété : en effet, les commissaires la justifient par l'intérêt qu'a la commune au maintien des spectacles pour les revenus, notamment touristiques, qu'elle en tire : « leur renommée attirent [sic] dans ses murs l'Etranger, qui y fixe son séjour, augmente sa consommation, verse son argent dans les coffres publics⁷⁵⁵ ».

Une fois la raison de l'existence du projet colbertiste administratif établie, se pose la question de savoir quelle forme prend la tutelle publique sur les spectacles. Les solutions techniques diffèrent d'un groupe à l'autre. Ainsi, Cailhava se concentre surtout sur l'établissement d'un second Théâtre-Français, qui serait dirigé par un entrepreneur à qui l'on accorderait un privilège, et qui serait assisté d'un comité composé de huit comédiens, d'un auteur tragique et d'un auteur comique⁷⁵⁶. Auteur tragique et auteur comique : Cailhava

754 CHOLET DE JEPHORT *et al.*, *Rapport de MM. les commissaires...*, p. 9.

755 *Ibid.*, p. 8.

756 J.-F. CAILHAVA, *Les Causes de la décadence...*, op. cit., p. 15.

reprend ainsi son principe dyadique (deux théâtres plutôt qu'un) et l'applique aux auteurs. Ce faisant, il se place dans la continuité de la grande séparation entre tragédie et comédie, séparation aristotélicienne s'il en est, reprise par le théâtre humaniste. Il omet ainsi le drame, signe peut-être que ses propositions, si elles sont liées à une amélioration de la condition des auteurs, ne prennent pas acte de l'évolution esthétique proposée par Diderot, Beaumarchais et Mercier. L'usage du mot « privilège » a de quoi surprendre dans cette période révolutionnaire : il est cependant révélateur de la nature des projets colbertistes qui, pour la plupart d'entre eux, conservent le système des privilèges royaux sans le nommer. Les commissaires de la ville proposent que les spectacles soient propriétés de la ville : en plus d'être une justification de son action, la propriété apparaît comme une technique juridique de contrôle. Chez Cizos-Duplessis, l'impasse est faite sur la manière dont sont organisés les spectacles : il n'évoque son projet de réorganisation que par une série de vœux anaphoriques (« Que chaque Théâtre doit avoir un genre [...] Que l'Opéra soit toujours [...] Que la Comédie-Italienne joue des Opéras-Bouffons⁷⁵⁷ », et ainsi de suite), et ne donne aucune indication sur son projet sinon que ce n'est qu'un projet personnel : « Voilà comme j'arrangerois les Spectacles de Paris, si cela dépendait de moi⁷⁵⁸. » Le projet révèle une fois de plus sa nature conservatrice sous les apparences révolutionnaires, puisqu'il conserve, *mutatis mutandis*, le système d'ordre appliqué au théâtre, tel que l'a produit la société d'Ancien Régime. Enfin, l'auteur qui, peut-être, admet le plus la tutelle des pouvoirs publics sur les théâtres, est l'anonyme M***, qui propose de « fondre toutes ces petites républiques [les théâtres] en une seule gouvernée désormais par MM. Les représentants de la Commune⁷⁵⁹ ». Dans la comparaison entre les théâtres et les républiques, le terme est à prendre dans son sens de *res publica*, chose commune, et donc chose qui est déjà dans le domaine de la commune de Paris, mais aussi dans son sens historique pré-révolutionnaire, qui renvoie notamment aux républiques italiennes, de petites cité-États. La république dans le sens que lui donne M*** renvoie autant à la nature d'entité gouvernée des théâtres qu'à leur nombre et à leur taille. La rhétorique de la fédération est au cœur de son propos. Fondre les républiques en une seule, c'est également passer d'un modèle diffracté à un modèle unitaire, de la référence italienne à la référence souverainiste d'un Jean Bodin.

Deux actions sont communes à l'ensemble des projets colbertistes, mais elles sont plus sensibles dans les projets administratifs. Il s'agit d'une part de l'instauration d'un second Théâtre-Français, qui est souvent décrit comme le futur théâtre de la ville de Paris et d'autre

757 F. CIZOS-DUPLESSIS, *Projet pour l'établissement...*, *op. cit.*, *passim*.

758 *Ibidem.*, p. 8.

759 ANONYME (M***), *Discours et motions...*, *op. cit.* p.11.

part de la limitation des petits spectacles, au motif de leur dangerosité morale. On le voit, ces projets entrent dans une tension fondamentale entre les impératifs révolutionnaires (de liberté, d'égalité, de propriété) et de défense des mœurs.

Le second Théâtre-Français est une volonté partagée par les projets colbertistes administratifs et les projets colbertistes entrepreneuriaux. Chez les administratifs, il prend plusieurs formes. Cailhava rappelle que pour un tel spectacle « Il faut une Salle, des Pièces, des Comédiens⁷⁶⁰ », dans un ordre significatif qui assure la primauté de l'architecture et de l'écriture avant celle du jeu. Il propose donc de rétribuer le détenteur du futur privilège, puisque c'est sa méthode, vingt mille livres pour construire une salle. Quant aux pièces, il annonce un répertoire commun avec le Théâtre de la Nation. Pour les comédiens, il laisse l'avenir décider, au motif que de nombreux comédiens sont venus à l'ouverture du Théâtre de Monsieur. En cela, son projet est proche de celui des commissaires de la ville de Paris, qui proposent « deux Grands Théâtres parlans & déclamans⁷⁶¹ », sans plus de précision sur ce second théâtre. Cizos-Duplessis a, pour sa part, une vision très précise de ce que doit être ce nouveau spectacle :

Un théâtre sur lequel les vertus de tout genre & de tout état seront mises en action. Toutes les Pièces admises à la représentation auront pour fond un acte de bravoure, de patriotisme, de fidélité éclairée à son Roi, de bienfaisance, de tendresse conjugale, paternelle ou filiale ; toutes les découvertes utiles à la Société y seront tour-à-tour célébrées, ainsi que leurs Auteurs. Les Citoyens de toutes les classes auront droit à cet hommage public, qui peut acquitter la Nation de ce qu'elle doit à ceux qui l'honorent par leurs vertus ou par leurs talents.⁷⁶²

Double fonction donc pour ce théâtre, portant le nom de « fêtes nationales⁷⁶³ », qui se fait à la fois « école des mœurs⁷⁶⁴ » et qui doit préparer une célébration des grands hommes, à la manière de ce genre littéraire proposé à un concours de l'Académie en 1758⁷⁶⁵. L'anonyme M*** ne propose pas la création d'un nouveau théâtre. Il suggère qu'en revanche les quatre grands théâtres qu'il conserve (Palais Royal, Comédie-Française, Tuileries, Théâtre Italien) forment un Bureau central en charge de la police des spectacles. Il s'agit de transformer les théâtres en théâtres publics, et les théâtres publics en administrations théâtrales.

760 J.-F. CAILHAVA, *Les Causes de la décadence...*, op. cit., p. 18.

761 CHOLET DE JEPHORT *et al.*, *Rapport de MM. les commissaires...*, p. 14.

762 F. CIZOS-DUPLESSIS, *Projet pour l'établissement...*, op. cit., p. 12.

763 Le vocabulaire de la fête, très révolutionnaire, n'est pas anodin, puisqu'il rappelle la passion rousseauiste pour la fête. Au sujet des fêtes révolutionnaires, voir l'ouvrage classique de M. OZOUF, *La Fête révolutionnaire : 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1989.

764 La formulation est courante, voire traditionnelle selon André Tissier. Voir A. TISSIER, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique ; De la réunion des états généraux à la chute de la royauté 1789-1792*, Genève, Droz, 1992, p. 27.

765 M. OZOUF, « Le Panthéon », in P. NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire, tome 1 : La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. 148.

Administration, école des mœurs, Panthéon des grands hommes ou simplement second Théâtre-Français, ce nouveau théâtre de la ville est au centre des projets colbertistes. À leur marge se trouvent les petits spectacles, les Grands Danseurs du Roi, l'Ambigu Comique, les Variétés, les Beaujolais, les Délassements comiques, les Associés, les Bluettes comiques. Ces spectacles où l'on danse sur les cordes, où l'on fait de la pantomime, où l'on alterne comédie et chant, sont unanimement condamnés par les colbertistes, et plus particulièrement par les administratifs. Cizos-Duplessis opte pour la suppression des Associés, des Délassements comiques et des Bluettes comiques. Les commissaires de la ville de Paris souhaitent quatre petits théâtres : un chantant, un de danseurs de cordes, et deux parlants et déclamants. Sans doute le plus radical, Cailhava propose de réduire drastiquement les petits spectacles pour n'en conserver qu'un seul, dont les recettes sont à répartir entre tous les directeurs des spectacles existants, au motif que comme on ne doit distribuer que du pain salubre, il faut interdire les spectacles qui corrompent l'âme, reprenant ainsi la formule « du pain et des jeux » pour la transformer en comparaison⁷⁶⁶. Dans la même veine, l'anonyme M*** propose de réduire tous les petits théâtres, ses « républiques », en un seul. La logique à l'œuvre dans ces projets est une logique mathématique : il faut augmenter le nombre des bons spectacles et diminuer le nombre des petits, faire coïncider le grand et le majoritaire, le petit et le minoritaire, afin de résoudre une tension similaire à celle du nombre et de la raison qui traverse la démocratie révolutionnaire⁷⁶⁷.

À ces questions d'organisation des théâtres s'ajoutent celles des droits d'auteur d'une part et de la censure d'autre part. Concernant les droits des auteurs, Cailhava propose un système qu'il fonde sur une inégalité de fait qu'il présente ainsi : « Le Poète sans Acteur a les ressources de l'impression ; l'Acteur sans Poète n'en a aucune⁷⁶⁸. » À partir de l'établissement de la prééminence de l'auteur, Cailhava conclut que les auteurs doivent disposer d'entrées *gratis*, ainsi que d'un prix annuel (jugé par l'Académie française, et non par des gens de théâtre) de mille-deux-cents livres, prélevées sur « la part des auteurs morts », c'est-à-dire d'une somme payée par les théâtres pour les représentations des auteurs décédés. Le *Discours et motions* de l'anonyme M*** fait des propositions semblables. De même que Cailhava, il propose un comité de lecture des pièces, sans pour autant lui octroyer un prix annuel. Ce comité, chargé de savoir quelle pièce sera représentée, est composé de deux membres de l'Académie française, deux auteurs dramatiques et deux acteurs. Il est présidé par un député

766 J.-F. CAILHAVA, *Les Causes de la décadence...*, op. cit., p. 41.

767 P. GUENIFFEY, *Le Nombre et la raison: la Révolution française et les élections*, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales, 1993.

768 J.-F. CAILHAVA, *Les Causes de la décadence...*, op. cit., p. 26.

de la commune « choisi parmi les gens de lettres⁷⁶⁹. » Ce comité inclut plus de gens de spectacle que celui de Cailhava. Cependant, il n'est souverain que pour les pièces d'un ou deux actes. Pour les pièces plus longues, qui sont symboliquement et financièrement plus importantes pour les théâtres, il les renvoie à l'Académie française, qui au besoin pourra appeler « Musiciens, Maîtres de Ballet, Machinistes, Peintres, Décorateurs & autres Artistes⁷⁷⁰ » pour l'éclairer. Un comité plus large est prévu pour les opéras et les ballets. En outre, M*** est favorable aux places *gratis* pour les auteurs, mais également pour les Académiciens. L'association de ces deux catégories renverse la logique de la place *gratis* par rapport au contrat théâtral d'Ancien Régime. En effet, la place *gratis* accordée à l'auteur le ramenait du côté de la représentation théâtrale, en faisant un participant de la séance, une personnalité du théâtre au même titre que les comédiens, régisseurs, administrateurs. Avec l'extension de la place aux Académiciens, la place *gratis* devient le signe d'une dette *a priori* du théâtre à l'auteur. Il s'agit d'une volonté de ré-instituer le théâtre autour de la figure auctoriale.

Seul Cailhava évoque la censure. Il emploie à son propos une formule qui résume à elle seule le cadre des projets colbertistes : « « Je pense que plus un pays est libre, plus l'ordre y est indispensable⁷⁷¹ » et déclare rapidement qu'il se prononce contre la censure des ouvrages imprimés, mais pour la censure des spectacles, « sur-tout ceux que fréquente la multitude⁷⁷² ». Il prend ainsi l'exemple de l'Angleterre, qui connaît, dit-il, la liberté en même temps que la censure des spectacles. Ainsi, la censure et la relative liberté que défend Cailhava vont main dans la main, en raison des risques que cause la licence des grands et petits spectacles, qui représentent toujours un danger à demi avoué. Le principe d'égalité reste toujours conceptuel, voire secondaire, par rapport à la défense des mœurs.

Nous pouvons souligner plusieurs points communs entre ces projets colbertistes. Ceux-ci se caractérisent par la tension permanente entre la volonté d'adhérer aux idéaux révolutionnaires et celle de conserver une tutelle publique sur les spectacles. En outre, ils ont en commun le fait de maintenir une hiérarchie des spectacles, justification en même temps qu'objectif de cette tutelle. Par ailleurs, on constate une prééminence symbolique des auteurs, dans le cadre de leur appartenance au monde des *gens de lettres*. Enfin, ces projets ont en commun de ne considérer les spectacles que comme une émanation de l'action publique, auquel cas les spectacles sont à préserver, ou comme une émanation populaire, et dans ces cas il s'agit des *petits spectacles* qu'il faut limiter. L'encadrement étatique des théâtres, héritage

769 ANONYME (M***), *Discours et motions...*, op. cit. p.19.

770 *Ibidem.*, p. 20.

771 J.-F. CAILHAVA, *Les Causes de la décadence...*, op. cit., p. 42.

772 *Idem.*

du colbertisme théâtral dont Louis XIV est le parangon et le modèle repris implicitement ou explicitement, entraîne une pratique du jugement esthétique-moral permanent, qui distingue le moral de l'immoral, le bienfait du méfait, l'école des mœurs de l'école du vice. En cela, les projets colbertistes administratifs semblent être les plus cohérents, car ils assoient l'existence de leur modèle sur une défense de l'ordre public moral, qui fonde la distinction entre les théâtres et les autres commerces. Cependant, analysés à l'aune de la praxologie des Lumières, ces modèles sont parcourus d'une tension permanente : ni la transparence, ni l'égalité, ni même la nature ne sont au fondement de leur pensée, quoique leur mise en avant du projet graphosphérique soit permanente. En d'autres termes, leur cohérence interne est sans doute réelle, mais, au regard du système de valeurs dominant de la société dans laquelle ils s'inscrivent, ces projets manquent en réalité de cohérence.

Les projets colbertistes administratifs sont loin de défendre une liberté complète des théâtres. Au contraire, dans la filiation de la figure de l'auteur-législateur-pédagogue, ces projets souhaitent s'assurer de l'efficacité du texte dramatique sur les mœurs. Or, cela ne peut passer que par un contrôle strict des textes, des représentations. L'auteur ne peut endosser son rôle de propagateur de la vertu qu'à la condition de le faire dans des institutions qui le permettent, l'encouragent, et le contrôlent. Le paradoxe est grand. La liberté est certainement l'un des thèmes de la vertu révolutionnaire, mais si elle constitue bien une matière des pièces, elle ne saurait en revanche fonctionner comme mode d'organisation du théâtre. Sur ce point-là, les colbertistes administratifs s'opposent à une autre catégorie, proche, celle des projets colbertistes entrepreneuriaux.

J'appelle projets entrepreneuriaux les projets qui ne souhaitent pas accorder une liberté complète aux entrepreneurs de spectacles, mais qui ne souhaitent pas non plus que l'administration dirige l'installation ou la gestion des spectacles parisiens. En d'autres termes, ces projets colbertistes entrepreneuriaux souhaitent que l'État régule les spectacles sans pour autant intervenir dans leur administration. Il faut noter que les projets entrepreneuriaux sont moins nombreux que les projets administratifs. De fait, si les projets colbertistes administratifs sont soumis à une tension interne, entre protection des idéaux révolutionnaires et mainmise étatique sur les spectacles, les projets entrepreneuriaux sont soumis à une seconde tension interne, qui est celle d'accorder une liberté entrepreneuriale sans la liberté d'entreprendre, autrement dit une liberté de gestion qui ne se traduit pas par une liberté de création des entreprises. Ces projets entrepreneuriaux sont au nombre de trois : les *Observations sur les spectacles de Paris*, d'un auteur anonyme, l'ouvrage de Nicolas-Étienne Framéry, intitulé *De l'organisation des spectacles à Paris* et l'ouvrage de Jean-Benjamin de

La Borde, *Justification des comédiens françois*, qui traite essentiellement de la question des droits d'auteur.

De ces textes, le dernier est certainement le plus abouti par sa taille, deux-cent-soixante-cinq pages de texte, qui contraste avec la brièveté des autres projets. Il l'est également pour l'étendue des sujets abordés : la situation de l'Opéra, les pensions, l'école royale de chant et de déclamation, le Théâtre de la Nation, les droits d'auteur, les sociétés de comédiens, la création d'un second Théâtre-Français, le Théâtre Italien, celui de Monsieur, la création d'un nouveau théâtre au Palais-Royal, les Variétés amusantes, les petits spectacles, le prix des places dans les grands théâtres, la censure des pièces, etc. Pour chacun de ces sujets, Framéry possède un plan précis, réfléchi, ordonné, et l'ensemble mène à une véritable réorganisation (putative) des spectacles à Paris. Framéry est avant tout musicien, et, comme l'a montré Andrea Fabiano⁷⁷³, cette *Organisation des spectacles* lui sert notamment de défense des parodies-traductions des opéras italiens vers le Français. Au-delà des questions musicales, Framéry s'intéresse de fait à tous les spectacles.

La première ligne de force du projet est la prééminence accordée aux institutions publiques pour la détermination de l'organisation des spectacles : « comme un Spectacle est un établissement public, il est convenable que la municipalité le surveille⁷⁷⁴ » ; cette surveillance n'est pas uniquement celle du maintien de l'ordre public, puisque selon ce projet c'est à la municipalité de décider quels théâtres doivent être construits ou supprimés, et quels genres doivent être associés à quels spectacles. Cette optique est nécessaire à Framéry pour dévoiler son plan d'organisation qui, par nature, ne peut exister en présence d'une liberté des entrepreneurs de spectacle. Pourtant, il ne faudrait pas voir dans ce texte un projet *contre* les entrepreneurs, et c'est là la deuxième ligne du projet. Il s'agit plutôt d'une alliance entre pouvoirs publics et entreprises, dans la mesure où Framéry veut transformer tous les théâtres en entreprises, notamment l'Opéra, qui fonctionne à l'époque sous tutelle publique, et le Théâtre de la Nation, qui est une société en commandite.

La troisième ligne est celle d'une conception hiérarchisée du théâtre et de la société. Elle se dévoile dans trois propositions et une analyse de Framéry. La première est l'exclusion des femmes des entreprises théâtrales. Ainsi, à propos de la direction de la Comédie-Italienne, il pose la question suivante : « Comment en écarter les femmes, comme j'ai paru l'indiquer⁷⁷⁵ ? », à laquelle il répond par un système de non-transmission aux femmes des

773 A. FABIANO, « Nicolas-Étienne Framéry, théoricien de la parodie de l'opéra italien », in P. BOURDIN et G. LOUBINOUX, *La Scène bâtarde: entre Lumières et romantisme.*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 131-153.

774 N-É. FRAMÉRY, *De l'organisation...*, *op. cit.*, p. 51.

775 *Ibidem.*, p. 144.

actions des associés à leur mort. Il s'agit du seul texte qui, de ce point de vue, explicite les fondements masculins, voire masculinistes, de la lutte pour les droits d'auteur et la reconnaissance de sa position centrale dans le nouveau contrat théâtral tel qu'il s'élabore dans les années pré-révolutionnaires et révolutionnaires.

La deuxième proposition est celle de faire un Opéra italien qui fonctionnerait selon un système d'association par abonnement, permettant ainsi un spectacle « qui n'est véritablement pas à la portée du vulgaire, ainsi retiré de la Classe commune, & réservé aux seuls amateurs passionnés⁷⁷⁶. » La troisième proposition est celle de la création d'un second Théâtre-Français. La question principale pour Framéry est celle de son emplacement. Framéry développe ainsi une théorie de l'emplacement idéal des théâtres par rapport à la richesse du quartier où ils sont installés. Ainsi, un second théâtre pourrait être construit dans le Marais, dit-il, parce que des gens fortunés y vivent. Or, continue Framéry, il est bon que le peuple, entendu comme l'ensemble des classes non fortunées, se déplace pour aller au théâtre, car « le Spectacle est pour lui une grande fête, il en goûte mieux le charme en l'allant chercher un peu loin⁷⁷⁷ ». Cependant, « il n'en est pas de même des gens riches qui peuvent aisément substituer un plaisir à un autre⁷⁷⁸ ». L'analyse, quant à elle, est celle de l'effet des spectacles sur le peuple, et rejoint la question de l'emplacement. Le risque de la liberté des spectacles, selon Framéry, est la production d'une foule de mauvais spectacles, comme la presse a produit une foule de mauvais journaux⁷⁷⁹. Les spectacles promeuvent l'oisiveté, dit l'auteur, à tel point que l'ivrognerie leur est préférable, puisqu'au moins l'homme du peuple n'entraîne pas sa famille avec lui dans le vice⁷⁸⁰.

Il faut donc noter chez Framéry trois lignes de force : la prééminence publique, la volonté entrepreneuriale et la représentation hiérarchique de la société selon des distinctions de genre et de classe. Le programme de Framéry est, comme celui des colbertistes, conservateur, à tel point qu'on peine à y retrouver les principes de la praxologie des Lumières. Le seul élément qu'on y retrouve, ce en quoi il révèle d'ailleurs la nature paradoxalement conservatrice des Lumières théâtrales, est le principe du moraliste qui détermine comment se construit la vertu.

Qu'en est-il de l'ouvrage anonyme *Observations sur les spectacles de Paris* ? Ce texte se signale d'abord par une première défense des spectacles, estimés nécessaires « aux lettres,

776 *Ibid.*, p. 190.

777 *Ibid.*, p. 210.

778 *Idem.*

779 *Ibid.*, p. 209.

780 *Ibid.*, p. 211.

aux arts, au commerce et conséquemment aux finances de la nation⁷⁸¹ ». Puis, comme celui de Framéry, il s'attaque aux petits spectacles en faisant valoir que : « On ne peut se dissimuler, en même temps, que leur multiplicité, et sur-tout celle des petits Spectacles, n'ayent été, la source d'une multitude, d'inconvénients⁷⁸². » On note ici que le « en même temps » n'est pas tant le signe supposé d'une pensée complexe que l'annonce des contradictions d'un texte qui se veut à la fois étatiste et partisan de la libre entreprise. Cette idée que les spectacles, surtout les petits, sont trop nombreux est, comme dans le cas de Framéry, liée au jugement d'immoralité. Dans une phrase qui s'étend sur une page entière, les spectacles sont accusés de causer une inaction « dangereuse, politiquement parlant, à la chose publique ». On y trouve « mauvaise compagnie », une « immoralité qui règne dans la composition des pièces de ces Théâtres », « où le vice est présenté souvent sous des appâts séducteurs », de sorte que les pères de famille finissent par abandonner leurs enfants « sans éducation, ni morale, ni physique, et souvent sans pain. » La phrase qui contient ces mots est interminable et désordonnée à l'image des petits spectacles eux-mêmes.

Cependant, ce texte reconnaît une nécessité d'existence des petits spectacles, et propose donc d'en limiter le nombre à deux, dans deux quartiers opposés, non loin des grands spectacles, avec « une censure exacte, et même rigide⁷⁸³ » pour les pièces, confiée à des gens de lettres. L'auteur propose qu'il existe en tout cinq spectacles à Paris : l'Opéra, la Comédie-Française, la Comédie Italienne, les Variétés amusantes et le théâtre de Nicolet. Hormis l'Opéra, tous les spectacles doivent, selon ce projet, effectuer des services à la cour gratuitement. Cette précision, unique dans les brochures, laisse penser que ce texte a été écrit par une personne familière de la cour et du pouvoir royal, ou du moins qu'elle s'inscrit dans le climat de conciliation entre la Révolution, qui à ce moment s'appuie sur l'idée de monarchie constitutionnelle, et la continuité par rapport à l'Ancien Régime. Il faut cependant noter que les services à la cour ne sont pas dans l'Ancien Régime, gratuits. Le texte semble l'ignorer, ce qui laisse penser que son auteur, malgré la précision de ses propositions, n'est pas familier du régime administratif du théâtre d'Ancien Régime.

Pourquoi faire de ce texte un représentant du modèle colbertiste entrepreneurial et pas du modèle colbertiste administratif ou de celui qui vise à la défense des privilèges ? Parce que le modèle de défense des privilèges est, dans les textes qui le défendent, un modèle conservateur qui entend ne rien changer dans les relations entre les théâtres et les pouvoirs publics, et que le modèle colbertiste administratif prévoit une régie directe de l'administration

781 ANONYME, *Observations...*, *op. cit.*, p. A2

782 *Ibidem.*, p. 4.

783 *Ibid.*, p. 5.

sur les spectacles. Or, les *Observations* veulent au contraire prendre acte de l'évolution des pouvoirs de la municipalité. Dans le modèle proposé, les théâtres officiels sont libres d'agir comme ils l'entendent et ne dépendent pas de l'administration municipale. En cela, il indique une rupture avec le contrat théâtral d'Ancien Régime. L'administration municipale n'est pas une directement héritière de celle de la Chambre du Roi, mais est bien écartée du fonctionnement quotidien des théâtres. Elle a en revanche la charge de l'encadrement de ces théâtres à deux niveaux. Le premier est celui de l'ordre public. C'est à la municipalité de décider qui se charge de la police des spectacles, « afin que le service public soit toujours assuré⁷⁸⁴ », précise le texte, en utilisant d'un terme qui fera fortune dans la pensée administrative des siècles suivants. Le second encadrement concerne les dettes, une surveillance de tous les spectacles sans distinction entre les grands théâtres et les petits, puisque les Variétés et le théâtre de Nicolet seraient soumis à une reddition annuelle de leurs comptes pour éviter de mauvaises dettes.

Un dernier élément est à noter dans ce document. Il retrace ses sources intellectuelles. En effet, la figure tutélaire d'action publique dans le champ culturel citée n'est pas Louis XIV ou Colbert, mais Necker. De fait, les *Observations* finissent par une analyse détaillée des trois grands théâtres que l'auteur entend sauver, et effectuent une projection afin de connaître les effets possibles d'une suppression du quart des pauvres. Cette approche, fondée sur une analyse financière publique, rappelle le *Compte rendu au roi*. Comme Necker, l'auteur des *Observations* attache une importance particulière à la question de la dette, à celle de l'équilibre du budget et à celle de la transparence publique. À la différence du ministre des Finances de Louis XVI, l'auteur anonyme se contente de poser son analyse sur les théâtres.

À propos des droits d'auteur, Framéry proposait simplement que la pièce reste la propriété de l'auteur toute sa vie⁷⁸⁵, et qu'après sa mort elle devienne la propriété de ses ayants droit jusqu'à la cinquantième représentation, après quoi elle deviendrait la propriété de sa famille. Les *Observations* n'évoquent pas, en revanche, la question des droits. Jean-Benjamin de La Borde développe, quant à lui, un système de propriété qui se distingue des autres projets colbertistes, car il penche plus en faveur des théâtres que des auteurs. Ainsi, pour La Borde, chaque théâtre est propriétaire des pièces qu'il a l'habitude de jouer. Cependant, et c'est la particularité de son approche, les théâtres doivent tout de même aux ayants droit des auteurs morts une rémunération pendant cinq ans après le décès, période durant laquelle ils sont obligés de donner vingt représentations, ou à défaut de payer

784 *Ibid.*, p. 6.

785 Il faut ici rappeler que Framéry fait partie, avec Beaumarchais, des fondateurs du Bureau de législation dramatique en 1777, qui regroupe des auteurs cherchant à obtenir la propriété de leurs pièces.

l'équivalent de la part auctoriale de vingt représentations auxdits ayants droit. Par ailleurs, il propose que les auteurs reçoivent des places *gratis* s'ils ont écrit des pièces de trois actes ou plus. En outre, se refusant à un système général de législation pour le choix des pièces à jouer, il propose que chaque théâtre traite de gré à gré avec les auteurs. Ceux-ci n'ont d'ailleurs pas le droit, dans ce projet, de faire retirer la pièce entre la pose de l'affiche et la vingtième représentation. Une spécificité de sa proposition est de distinguer trois villes : Marseille, Lyon et Bordeaux. Dans ces villes, les théâtres doivent obtenir le consentement des auteurs pour jouer leurs pièces, mais, précise La Borde, les auteurs ne peuvent refuser de le donner. Cela sans doute pour éviter les reprises pirates d'œuvres jouées à Paris, sans priver les théâtres de la possibilité de jouer des succès assurés. La rémunération des auteurs doit, selon La Borde, être fixée par décret.

Si La Borde évite la question de la censure, il n'en va pas de même pour Framéry et l'auteur des *Observations*. Les *Observations* restent vagues sur ce sujet, abordé en deux endroits. La première fois, il prévoit un projet dans lequel « les pièces seroient soumises à une censure exacte et même rigide, pour tout ce qui seroit contraire aux mœurs et au bon ordre, et destructeur des préjugés utiles à la société et à la tranquillité publique⁷⁸⁶ ». Le deuxième passage fait valoir que :

Les deux principaux, Spectacles doivent être également épurés, ainsi que celui de l'Opéra, par une censure judicieuse, pour en retrancher tout ce qui pourrait être contraire aux mœurs, ainsi que ces tableaux licencieux de danses lascives qui alarment la délicatesse et la, pudeur des personnes honnêtes.⁷⁸⁷

On constate chez l'auteur des *Observations* une défense de la censure qui se veut fondée sur la nécessité de soigner les mœurs, le bon ordre et la tranquillité publique. La morale, notamment sexuelle (les « danses lascives » alarment la pudeur), et l'ordre public révolutionnaire se confondent : la Révolution est un bouleversement de l'ordre politique mais pas de l'ordre social. Toute tentative de la part des spectacles de perturber cet ordre social doit être empêchée. Une fois de plus, l'auteur s'attache à la morale, le révolutionnaire gardien d'un certain ordre. On retrouve dans cette logique la critique régulièrement adressée aux petits spectacles, qui ne seraient pas suffisamment moraux. On remarque cependant que l'auteur des *Observations* ne donne pas d'indication sur la forme que doit prendre la censure. Il se prononce uniquement sur la nécessité de son existence, non sur ses modalités d'application.

La question de l'application de la censure est essentielle pour deux raisons. D'une part, parce que la Révolution a eu lieu, et que la censure ne saurait se comporter comme dans

786 ANONYME, *Observations...*, *op. cit.*, p. 5.

787 *Ibid.*, p. 8.

l'Ancien Régime, puisqu'elle fait partie des éléments que l'on juge après 1789 comme relevant de l'arbitraire du pouvoir exécutif royal. D'autre part, demander une censure au théâtre sans savoir comment on l'applique ne fait que repousser la question un peu plus loin, car il existe une spécificité du spectacle vivant : le texte est d'abord interprété par celles et ceux chargés de le porter sur la scène, puis il l'est par le public. La censure ne saurait donc se limiter au texte écrit – et par ailleurs la Révolution admet la liberté de la presse. C'est pour cela que Framéry, par exemple, qui est favorable à la censure, propose de nouveaux moyens pour l'appliquer. Selon lui, elle doit intervenir entre la fin du processus de répétition, mais avant la première représentation, au cours de ce qu'il nomme la « répétition judiciaire⁷⁸⁸ », qui correspond à la générale. Qui jugerait ? « un certain nombre de juges pris moitié dans les membres du Corps municipal moitié parmi les gens de lettres faisant fonctions de jurés⁷⁸⁹ », des gens de lettres qui ne travaillent pas, précise Framéry plus loin, dans le théâtre où se déroule la représentation.

On le voit, les projets colbertistes sont pris dans un double paradoxe : soit ils réclament un encadrement administratif strict, mais alors la forme du nouveau contrat théâtral diffère peu du contrat théâtral d'Ancien Régime, soit ils font appel à la liberté entrepreneuriale, mais à la condition de l'encadrer, de la contraindre. Dans un cas comme dans l'autre, ces projets issus d'auteurs qui souhaitent que le théâtre joue son rôle pédagogique s'appuient sur des contradictions, qui placent certes l'auteur au centre de la vie théâtrale, mais ne lèvent pas tout à fait les barrières à l'entrée de la carrière dramatique, ni même à la représentation.

B) Les projets conservateurs : faire la Révolution « *se vogliamo que tutto rimanga come è* »

Les conditions d'émergence et de production de ces projets ont pour toile de fond la praxologique des Lumières et ses extensions théâtrales, qui se déploient dans les discours révolutionnaires. Cependant, dans une telle situation de révolution, il existe, pour le théâtre comme ailleurs, des résistances plus ou moins fortes. Les projets colbertistes, à leur manière, en sont la preuve, puisqu'ils jouent çà et là avec la praxologique, en déplacent les fondements ou s'appuient *a minima* sur eux⁷⁹⁰. Dans les projets révolutionnaires pour le théâtre, les

788 N-É. FRAMÉRY, *De l'organisation...*, *op. cit.*, p. 245.

789 *Ibidem.*, p. 243.

790 Non qu'ils perçoivent cette praxologique comme telle. Ils se situent par rapport à des discours ambiants, par rapport à des corpus partagés, non par rapport à la synthèse que nous donnons ici.

résistances proviennent essentiellement des Comédiens-Français, qui constatent, à juste titre, que l'esprit révolutionnaire va plutôt à l'encontre de la conservation de leur monopole sur les tragédies et les comédies en français. La Comédie-Française doit son existence à ce monopole, et la défense de celui-ci par les Comédiens-Français est symptomatique d'une institution qui s'accroche aux conditions économiques qui l'ont créée, une forme de *conatus* institutionnel qui se traduit concrètement par la volonté⁷⁹¹, de la part des membres qui la constituent d'écrire des textes pour sa défense. Nos structures idéologiques sont dépendantes de nos conditions matérielles d'existence. Cette idée, qu'on attribue souvent à Marx, est d'ailleurs déjà courante au XVIII^e siècle, quoiqu'elle ne soit pas énoncée en ces termes. Ainsi, l'abbé Mably rappelle que « si la peste avoit des charges des, dignités, des honneurs, des bénéfiques & des pensions à distribuer, elle auroit bientôt des théologiens & des jurisconsultes qui soutiendroient qu'elle est de droit divin⁷⁹². »

Le premier de ces textes, l'*Adresse* des Comédiens-Français, commence par faire valoir la nécessité de « donner au Théâtre François une consistance solide et légale⁷⁹³ », en employant ainsi le vocabulaire révolutionnaire, avec son tropisme légaliste, et en soulignant la nécessité d'une solidité qui charrie avec elle l'imaginaire institutionnel qui préfère la permanence au changement. De fait, cette volonté de solidité se traduit dans le texte par un rappel de « combien il est important, pour le goût & pour les mœurs, que les spectacles soient épurés, que les genres ne soient pas confondus, & que l'on donne au plus noble & au plus utile la faveur & la protection qu'il mérite⁷⁹⁴ ». D'une part, la phrase joue ici encore sur le thème de la référence aux mœurs et à leur épuration dans les spectacles, qui oppose directement la Comédie-Française et les petits spectacles. Cependant, on constate que l'épuration des mœurs n'est pas expliquée, et pour cause : dans le discours dominant, elle est associée à l'adresse de l'auteur plus qu'à la salle. Le texte défend précisément une institution contre laquelle s'opposent les auteurs. En outre, on remarque que l'épuration n'est que partielle, puisqu'il s'agit uniquement de défendre le genre le « plus noble & [le] plus utile » par une faveur et une protection : les petits spectacles peuvent exister, à la condition de n'être pas mis sur un pied d'égalité avec la Comédie-Française.

791 Le terme de *conatus* provient de l'*Éthique* de Spinoza, et peut se définir par la tendance de tout vivant à persévérer dans son être. Sur l'usage, en économie politique, de Spinoza, on pourra se référer aux travaux de Frédéric Lordon et notamment à F. LORDON, *La Société des affects: pour un structuralisme des passions*, Seuil, Paris, 2015, qui ouvre la voie à une pensée du *conatus* qui dépasse les êtres individuels pour s'attacher aux organisations – une pensée qui reprend, quoique d'un point de vue différent, les théories fonctionnalistes d'auteurs comme Niklas Luhmann.

792 G. (de) MABLY, *Des Droits et des devoirs du citoyen*, Paris, La Combe, 1789 [1758].

793 MIRBECK et al., *Adresse...*, op. cit., p. 3.

794 *Ibidem.*, p. 4.

D'autre part, le texte rappelle la « noblesse » de ce théâtre, une référence qui décale la question de la nobilité du plan politique au plan esthétique. Cette noblesse vient l'histoire, affirment les Comédiens-Français, qui rappellent alors que leur création est née de la réunion de deux troupes. Créer un second Théâtre-Français irait, selon cette logique, à l'encontre de l'histoire, et serait esthétiquement néfaste puisque « la concurrence multiplierait les talents médiocres⁷⁹⁵ ». La logique historique est ici prise à contre-pied de l'habitude révolutionnaire, qui ne voit pas dans l'histoire d'Ancien Régime un progrès, mais au contraire la mise en place de conditions qui ont mené, politiquement, à une forme de tyrannie contestée par la Révolution. En prenant le contre-pied de cette logique historique, en faisant valoir qu'un second théâtre irait à l'encontre d'un progrès d'Ancien Régime, le texte se place, de fait, en situation de n'être pas entendu par les personnes à qui il s'adresse.

Il est énoncé dans des circonstances particulières, évoquées plus haut : la municipalité de Paris est alors en charge des théâtres dans la capitale et en charge de leur devenir. Ainsi, il s'agit d'influencer le pouvoir municipal au milieu d'une période où les demandes allant dans le sens d'un second Théâtre-Français, voire d'une libéralisation complète des théâtres, sont plus nombreuses que les défenses de la Comédie-Française. L'*Adresse* revendique donc expressément « la conservation d'un droit précieux, sanctionné par une loi positive, par une foule de jugemens émanés des tribunaux, par une possession immémoriale & par l'expérience de cent ans⁷⁹⁶ ». Il faut ici apprécier le travail effectué par Maître Mirbeck, sans doute principal rédacteur de l'adresse, pour se conformer aux idéaux révolutionnaires, aidé par sa familiarité avec le monde du droit. Manifestement, la revendication d'un monopole issu d'un privilège est abandonnée, transformée dans le langage sous la pression des évolutions discursives révolutionnaires. Il s'agit d'un droit, sanctionné par une loi, par des jugements, par le principe de propriété lui-même, et par l'expérience, c'est-à-dire la sagesse. Cette demande de conservation de la situation se fait au prix d'une mutation du langage qui décrit la situation à conserver. Du paradoxe naît la contradiction : le langage est modifié sous la pression de la Révolution, mais ce qui cherche à se dire par ce langage nouveau est un refus de ce qui l'a créé. Plus loin, l'*Adresse* revient même sur la question des privilèges, et se livre à une analyse linguistique et politique de l'usage de ce terme et de celui de « liberté ». Pour la liberté, d'abord, l'*Adresse* fait valoir qu'il s'agit d'un « prétexte dont se couvre quelquefois l'intérêt personnel, toujours ennemi du bien public⁷⁹⁷ ». Quant au privilège, il faut, disent les Comédiens-Français, les distinguer :

795 *Ibid.*, p. 9.

796 *Ibid.*, p. 6.

797 *Ibid.*, p. 13.

Ceux qui dispensent les personnes qui les obtiennent de bien faire, & qui réduisent à l'inaction celles qui pourroient faire mieux, sont nécessairement injustes, odieux & contraires au bien général, fin suprême de toute société. Mais on doit respecter ceux qu'une bonne administration juge nécessaires pour arrêter les chocs d'une concurrence destructive ; par exemple, il est des établissements qu'on ne peut pas se laisser multiplier, sans de grands inconvénients⁷⁹⁸.

Cela permet ainsi aux Comédiens-Français de défendre leur privilège sans utiliser le mot. En effet, dans la distinction annoncée, seuls sont nommés privilèges ceux du premier type, c'est-à-dire les condamnables et ceux que la nuit du 4 août 1789 a abolis. Le second type de privilèges est uniquement décrit par le pronom démonstratif « ceux », et ainsi le terme n'est pas repris. Par ailleurs, ce privilège a déjà été décrit plus haut comme un droit, et ce droit concorde ici avec l'usage d'une « bonne administration ». L'appareil rhétorique des Comédiens-Français diffère assez peu en cela des autres projets : quand bien même elle défend un privilège, l'*Adresse* use de la rhétorique révolutionnaire pour faire valoir que son projet de conservation des droits est conforme à l'idéal juridique de la Révolution en même temps qu'il est bon pour la ville elle-même.

Le second texte qui prend la défense des Comédiens-Français, d'un auteur anonyme, est celui des *Observations pour les comédiens françois ordinaires du roi*⁷⁹⁹, paru à l'occasion du rapport des commissaires de la ville en mars 1790. Ce texte a manifestement été rédigé avec le même objectif, celui de défendre le monopole de la Comédie-Française, devenue Théâtre de la Nation. Cependant, son approche est différente. Tout d'abord, le texte des *Observations* constate que « depuis quelques mois la Comédie Française n'entend autour d'elle que des plaintes, & ne voit, dans ceux même à qui elle a montré le plus d'attachement, ou le plus de condescendance que des ennemis⁸⁰⁰. » Cette mise en situation d'une personne (ici une personne morale) entourée d'ennemis est un artifice rhétorique hérité des cabales du XVIII^e siècle, et de l'esprit de cabale. Les accusations de cabales et la rhétorique obsidionale existent chez des auteurs comme Rousseau, mais elles étaient également monnaie courante dans les théâtres, au sujet de spectacles polémiques⁸⁰¹. Ici, l'invocation des « cabaleurs⁸⁰² » est déportée du champ théâtral, esthétique ou intellectuel, vers champ politique. Elle marque l'évolution de l'espace public, accreditant l'hypothèse habermasienne d'une sphère publique constituée du passage d'un champ à l'autre.

798 *Idem*.

799 *Observations pour les Comédiens françois ...*, *op. cit.*

800 *Ibidem.*, p. A2. Il s'agit là des premiers mots du texte.

801 J. S. RAVEL, « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire moderne contemporaine*, n° 49-3, 2002, p. 89-118.

802 *Observations pour les Comédiens françois ...*, *op. cit.* p.9.

Cette cabale est manifestement issue d'une réaction vive au rapport des commissaires de la commune de Paris. Or, rappelle le texte, la municipalité de Paris en 1790 n'a aucune base légale. Il s'agit d'une municipalité de fait, et non de droit, et par conséquent son administration est provisoire ; il faut donc, selon les *Observations*, attendre l'établissement de la municipalité de droit, « Jusqu'à ce que Cette Municipalité soit établie, tout ce qu'on écrirait, seroit prématuré. La Municipalité actuelle, en effet n'a aucun pouvoir. Son administration n'est que provisoire⁸⁰³ ». Les circonstances de l'écriture du rapport des commissaires poussent donc l'auteur du texte à déplacer l'analyse, et à cesser de demander la défense de leur privilège au profit d'une accusation nette des pouvoirs publics municipaux, au nom de la légalité. Après avoir récapitulé toutes les questions importantes posées dans ces rapports, celle de la propriété des spectacles, celle du privilège, celle de la liberté des spectacles, le texte énonce que ces questions « ne peuvent être décidées que par l'Assemblée Nationale, la Municipalité n'en pas le droit⁸⁰⁴. » L'appel à l'Assemblée contre la municipalité est ici manifestement une stratégie double : d'une part, elle annule la pertinence du rapport des commissaires, et, d'autre part, elle place la Comédie-Française sous l'égide du droit révolutionnaire dans sa forme considérée comme la plus éminente. Cependant, elle le fait au prix de ce qui fonde la loi révolutionnaire : le principe d'égalité. En effet, ce texte n'accorde même pas à ce principe la même valeur, mathématique, que celle que lui accorde Cailhava, dans la mesure où il refuse le passage d'une unique Comédie-Française à deux théâtres.

On constate une dernière concession à l'idéologie révolutionnaire : le rappel du principe de propriété. En effet, ces *Observations* notent, en fin d'argumentation, à propos des pièces jouées à la Comédie-Française qu'elle « les a acquises par des marchés qu'elle a faits avec les Auteurs⁸⁰⁵ » et, par conséquent, qu'elles sont sa propriété. Il ne faudrait donc pas que le théâtre risque de perdre cette propriété « dans un moment, où la Nation entière vient de mettre toutes les espèces de propriétés, au nombre des droits les plus sacrés de l'homme⁸⁰⁶ ». La référence à la Déclaration du 26 août 1789 est transparente. Elle permet ainsi à ce texte de défense des Comédiens-Français d'admettre la possibilité que soit créé un second Théâtre-Français (ce que les *Observations* n'admettent que dans la mesure où cela serait décidé par l'Assemblée), tout en refusant à ce second théâtre la possibilité de jouer le répertoire actuel de la Comédie. Or la force financière de la Comédie-Française repose justement sur son répertoire et sur les auteurs qui font son succès : Molière, Voltaire et

803 *Ibidem.*, p. 5.

804 *Ibid.*, p. 8.

805 *Ibid.*, p. 22.

806 *Idem.*

Marivaux, pour ne citer qu'eux, restent très joués pendant la Révolution⁸⁰⁷. Parce qu'il s'appuie sur la logique de marché et de propriété, le texte semble rejoindre la logique révolutionnaire. Pourtant, en l'appliquant rétrospectivement à des marchés conclus avant la Révolution, il manque à son analyse le fait que la Révolution constitue une rupture.

Aucun de ces textes ne s'intéresse à la censure. Il semble que la question principale pour les Comédiens-Français se pose bien quant à leur existence qu'à la censure des pièces. En revanche, le problème des droits des auteurs et celui de leurs relations avec la Comédie-Française les touchent de près. En effet, c'est à partir de cette question des relations avec les auteurs, et de celui de leur rémunération, que les demandes d'un nouveau Théâtre-Français affluent. Si l'adresse des Comédiens-Français n'en parle pas, les *Observations pour les Comédiens françois* l'abordent. Leur auteur admet la nécessité d'un changement et affirme même qu'« elle [la Comédie-Française] le demande elle-même⁸⁰⁸ », car les rapports entre l'auteur et l'institution sont déterminés par un règlement de 1780 qui, selon le texte, est trop favorable aux auteurs. Faut-il un autre règlement ? Oui, dit le texte, « car on sent bien qu'il est impossible de faire un marché à chaque pièce⁸⁰⁹ », mais ce nouveau règlement devrait être plus en faveur des théâtres que le règlement de 1780 ne l'a été. Ainsi, ce projet n'est pas uniquement un projet de *conservation*, mais pleinement un projet de défense de la Comédie-Française, qui va jusqu'à remettre en cause la situation des auteurs en la trouvant trop favorable. En cela, il va à l'encontre de la majorité des projets proposés.

Les projets conservateurs répondent à une question difficile : comment perpétuer, voire renforcer, le contrat théâtral d'Ancien Régime en utilisant les termes et les thèmes de la Révolution ? *L'Adresse* et les *Observations* se retrouvent dans cet usage rhétorique du langage révolutionnaire et dans la défense des situations acquises. Ces discours sont comme minés de l'intérieur, contraints à éviter certains mots comme celui de « privilège », ou encore de remettre en cause la légitimité d'institutions révolutionnaires naissantes, alors même qu'ils ont besoin de s'appuyer sur les forces politiques en présence. Ce faisant, ils s'opposent radicalement à la dernière catégorie de projets que sont les projets libéraux.

807 À ce sujet, voir E. KENNEDY *et al.*, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: Analysis and Repertory*, Westport, Greenwood Publishing Group, 1996. On pourra également se référer aux registres numérisés de la Comédie-Française (<https://www.cfregisters.org/fr> [consulté le 10 avril 2019]).

808 *Observations pour les Comédiens françois ...*, *op. cit.* p.15.

809 *Ibidem.*, p. 16.

C) Les projets libéraux ou la coïncidence de l'organique et du matériel

J'appelle projets « libéraux », ceux qui revendiquent, au sein des textes, une liberté entière des spectacles et qui ne semblent pas *a priori* affectés de contradictions internes. Loin de se préoccuper de l'effet des petits spectacles sur les mœurs, ces textes ne posent dans leur discours qu'un seul problème : celui de la liberté, qu'ils considèrent comme le fondement de la Révolution. Ainsi, ayant posé ce statut fondateur de la liberté, ils l'appliquent au théâtre.

Nous écrivons « les projets » libéraux, mais il n'existe en réalité qu'un seul texte qui associe à lui seul toutes les composantes libérales : il s'agit de l'ouvrage intitulé *Sur la Liberté des Théâtres* d'Aubin-Louis Millin de Grandmaison⁸¹⁰. Un autre texte, le *Discours prononcé à l'Assemblée des Représentans de la Commune* de Quatremère de Quincy, rentre, pour les besoins de notre classification, dans le champ des projets libéraux. Il n'est cependant pas aussi libéral que celui de Millin de Grandmaison.

Ce projet de Quatremère de Quincy apparaît de prime abord comme un texte qui défend la liberté – il est d'ailleurs cité par Millin de Grandmaison. D'emblée, il fait remarquer aux représentants de la commune qu'ils ne sont pas compétents pour administrer les spectacles⁸¹¹, et que pour lui, contrairement à ce qu'affirment les projets colbertistes, un spectacle n'est pas « un Établissement public, c'est au contraire un Établissement Particulier⁸¹² » qui exclut de fait une propriété publique de la commune des spectacles de Paris. Libéral, ce texte l'est également parce qu'il critique les privilèges. Sa critique est économique, presque physiocratique. Ses sources idéologiques le font remonter directement à la praxologie des Lumières, ce qui se révèle d'abord dans la métaphore naturelle que l'auteur utilise contre le privilège de l'Opéra : « Ne voyez-vous pas que les arbres ne deviennent forts, droits & vigoureux que dans les forêts où ils se pressent : l'arbre isolé devient tortu, noueux & rachitique⁸¹³ ». L'Opéra est un de ces arbres isolés⁸¹⁴. D'ailleurs, Quatremère de Quincy ne limite pas là son imaginaire de la nature, puisque la conclusion de son discours s'écrit dans les termes suivants :

810 A.-L. MILLIN DE GRANDMAISON, *Sur la Liberté des Théâtres*, Paris, Lagrange, 1790.

811 A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Discours prononcé.., op. cit.*, p. 2.

812 *Ibidem*, p. 6.

813 *Ibid.*, p. 15.

814 La métaphore forestière fait inévitablement penser à la formule employée par Kant dans son *Idée de l'histoire universelle du point de vue cosmopolitique* : « aus so krummem Holze, als woraus der Mensch gemacht ist, kann nichts ganz Gerades gezimmert werden. » On peut la traduire ainsi : « Du bois tortu dont est fait l'humanité, rien de droit ne pourra jamais être construit. » La proximité des deux expressions, qui réside dans l'usage de la métaphore du bois tortu, n'est pas due à une lecture par Quatremère de Quincy de l'ouvrage de Kant, qui n'avait pas été traduit. Il s'agit bien plutôt d'un signe que la praxologie du *droit* n'est pas strictement française.

Loin de nous, Messieurs, tous ces systèmes d'une théorie faussement politique qui s'imagine pouvoir diriger & maîtriser à son gré l'influence des habitudes, gêner & contraindre la circulation qu'elles ont établie dans une ville, qui voudrait symétriser nos plaisirs, & dans les vaines spéculations d'une régularité imaginaire assujettir les produits de l'industrie au plan topographique, imiter enfin l'ignorance de ces jardiniers qui, pour le sot plaisir d'une ridicule symétrie, condamnent des arbres à mourir de froid dans l'ombre.⁸¹⁵

Sans doute ne trouve-t-on pas chez d'autres écrivains un signe aussi manifeste de la valorisation de la nature choisie parmi tous ces projets d'établissement des théâtres à Paris. Quatremère de Quincy semble rejeter la symétrie, et donc les jardins à la française, à la manière de Louis-Sébastien Mercier⁸¹⁶. De même, il rejette l'ordonnement *a priori* des spectacles. Ce faisant, son discours semble être la traduction politico-théâtrale des considérations paysagistes d'un Girardin. Il se fait l'adversaire de la symétrie au nom du respect de la « circulation », un concept physiocratique qui renvoie inévitablement au tableau de Quesnay. C'est également pour favoriser des spectacles qui, comme les arbres, poussent droit. Ainsi, le discours du refus de la maîtrise cache en réalité un discours de la maîtrise perfectionnée, celle du jardinier qui n'a pas le sot plaisir de la symétrie, mais qui aime voir pousser droit et préfère suivre la nature pour l'aider – et l'économie des spectacles n'est qu'une nature comme une autre. En cela, Quatremère de Quincy est pleinement libéral, lui qui considère que « le Public, Messieurs, est le Juge compétent en ce genre [c'est-à-dire pour juger les spectacles] ».

Quatremère de Quincy ne confie cependant pas la totalité du jugement au public. Par ailleurs, il ne défend pas entièrement la liberté des théâtres. En effet, dans le débat sur la légitimité de la censure, Quatremère de Quincy l'autorise partiellement. La censure, explique-t-il, ne doit pas se faire avant la représentation de la pièce, pour une double raison. D'une part parce qu'elle risque ainsi de tomber « dans le danger de l'arbitraire⁸¹⁷ », d'autre part parce qu'une telle censure est suspecte pour le peuple qui « voudra toujours qu'on appelle à lui⁸¹⁸ », et qu'il faut donc trouver une solution qui lui convienne. Quatremère de Quincy propose des « Juges de Théâtre, dont quelques-un assisteroient à la première représentation de chaque Pièce nouvelle⁸¹⁹ », afin de voir si elle porte atteinte « à la Religion, à la Constitution & aux Moeurs, jusqu'à ce que le Corps entier des juges eût prononcé⁸²⁰ ». Cette forme de jugement suspensif mélange le jugement autorisé (les « Juges de Théâtre ») et le jugement populaire du

815 *Ibid.*, p. 22.

816 L.-S. MERCIER, *Du Théâtre... op.cit.*, p. 1228.

817 A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Discours prononcé...*, *op. cit.*, p. 23.

818 *Idem.*

819 *Idem.*

820 *Ibid.*, p. 24.

public présent à la première représentation. Il apparaît que Quatremère de Quincy considère que la liberté des théâtres doit être restreinte, ce qui tend à démontrer que la logique libérale omniprésente dans le reste de ses propositions n'entre pas, paradoxalement, en opposition avec une restriction de la liberté de représentation.

Le projet de Millin de Grandmaison est certainement le plus libéral et le plus empreint de la praxologie des Lumières. Il commence par un constat anthropologique : « Tous les peuples de la terre ont des fêtes publiques & des spectacles, toutes les nations policées ont des théâtres, qu'elles regardent à la fois comme des lieux de plaisir et d'instruction⁸²¹. » Au-delà du caractère véridique ou non de cette affirmation, son existence dans l'introduction de l'ouvrage est en soi un marqueur indicatif d'une évolution de la pensée des Lumières. Entre le rousseauisme qui glorifie l'état de nature, hypothèse théorique d'une humanité meilleure avant la technique et l'instruction, et un esprit des Lumières qui glorifie le processus de civilisation, Millin de Grandmaison cherche un moyen terme, voire une synthèse, qui passe par un discours universaliste énonçant l'existence de spectacles chez « tous les peuples de la terre », mais qui fait du lieu théâtral un aboutissement du processus de civilisation. Ce faisant, il se place dans la continuité d'un Mercier, en ce qu'il propose le dépassement de l'opposition entre un Rousseau anti-théâtral et un Diderot, et le fait à un niveau fondamental. L'activité dramatique, semble dire le discours de la *Liberté des Théâtres*, est un fait de nature, soutenu et perpétué par la civilisation : l'idéal de la régénération est contenu tout entier dans ce processus.

Dans ce processus, le théâtre a la particularité d'être un « lieu d'assemblée⁸²² » ; la définition du théâtre par l'assemblée est amenée à faire fortune, mais elle prend une signification particulière dans un contexte révolutionnaire, signification qu'elle n'avait pas exactement dans les textes de Beaumarchais et de Mercier. La transformation autoproclamée des États généraux en Assemblée est un événement qui marque le début de la Révolution, y compris aux yeux de ceux qui l'ont faite. On comprend alors que cette comparaison implicite, entre l'assemblée politique et l'assemblée théâtrale, vise à soutenir la première par ce qui a été dit de la seconde : l'assemblée politique serait, elle aussi, une activité de nature soutenue par un processus de civilisation⁸²³, ce qui est une manière pour le texte de convoquer l'imaginaire de la régénération en liant le processus historique à une origine naturelle.

C'est pourquoi, précise Millin de Grandmaison, le théâtre ne doit pas être considéré de la même manière dans un régime politique despotique ou dans un régime libre. Reprenant, de

821 *Ibidem.*, p. 3.

822 *Idem.*

823 L'image du *zoôn politikon* d'Aristote surgit, quoiqu'elle ne soit pas explicitement convoquée par Millin de Grandmaison.

façon assez classique la distinction de l'arbitraire et du légal, il l'applique au spectacle, qui doit être soumis aux lois. Que se passe-t-il lorsqu'un spectacle est soumis à l'arbitraire ? La question en apparence politique, et juridique, a des conséquences esthétiques, selon l'auteur. Cela crée un théâtre divisé en deux. D'un côté, le genre tragique raconte les histoires des princes mais qui est couvert d'un « voile d'allégeance⁸²⁴ » ; de l'autre côté, la comédie donne certes des leçons de morale et qui instruit, mais cette morale reste privée, puisque les comédies ne parlent pas du gouvernement. En cela, le texte de Millin de Grandmaison semble dépasser le diderotisme théâtral. En effet, là où l'épuration des mœurs était, chez Diderot et les post-diderotiens, le *nec plus ultra* de l'effet dramatique, Millin de Grandmaison souligne qu'une pièce qui reste dans le domaine de l'intime ne saurait avoir de portée politique. Partisan de l'idéologie de la sphère publique bourgeoise, il relie l'opposition entre sphère publique et sphère privée à l'opposition entre comédie et tragédie, offrant ainsi une lecture politique rétrospective des raisons de cette distinction générique et de son usage dans l'Ancien Régime. Par ce renversement, en allant de la politique vers l'esthétique et non, comme les textes de Beaumarchais et Mercier, de l'esthétique vers la politique, Millin de Grandmaison écrit peut-être le premier texte véritablement révolutionnaire, qui transforme l'analyse politique en principe d'interprétation des situations esthétiques.

Le texte continue par une affirmation : il existe nécessairement à côté des grands théâtres qui illustrent ces deux genres des petits spectacles. Ces derniers donnent des pièces qu'il critique pour la dépravation des mœurs dont ils sont la cause. Ainsi, ce texte, qui paraît un an après celui de Cailhava, apparaît comme une critique directe des projets colbertistes et de leur volonté de construire deux théâtres. Le problème de Millin de Grandmaison ne semble pas être l'existence de la comédie, de la tragédie ou des petits spectacles. Son problème est plus dialectique : il s'agit bien de la division en deux. Tragédie d'un côté, comédie de l'autre. Grands théâtres d'un côté, petits théâtres de l'autre. Cette division duale est critiquée pour ses effets politiques. Si la critique des petits spectacles semble rejoindre, chez Millin de Grandmaison, les arguments des colbertistes, elle diffère dans l'analyse des causes et des effets. Les petits spectacles existent en raison des monopoles, et ils permettent de garder le peuple tranquille. Ce sont donc des lieux, dit-il, « où il faut qu'il demeure pour être plus facilement gouverné⁸²⁵ » en régime despotique. On le voit, contrairement aux projets colbertistes qui ont une lecture strictement morale des petits spectacles, la critique qu'en propose Millin de Grandmaison est étendue au champ politique. Elle n'en diminue pas le jugement mais le déplace : les petits spectacles sont condamnables, mais ils ne le sont que

824 *Ibid.*, p. 5.

825 *Idem.*

dans la mesure où ils sont la conséquence du processus de privilège. Dans le texte se dessine un discours historique aux lignes claires : l'Ancien Régime était fondé sur la dualité des formes et des théâtres, qui permettait le despotisme, là où le régime révolutionnaire doit pouvoir réconcilier le processus de nature et les apports de la civilisation.

Ainsi, organisation des spectacles, esthétique, régime juridique et régime politique sont inextricablement liés dans la pensée de Millin de Grandmaison. C'est pour cela qu'il s'intéresse aux différentes propositions de réforme des spectacles. Il cite ainsi le mémoire des Comédiens-Français adressé à la commune de Paris, un projet qu'il critique nécessairement. Il le fait à partir d'une lecture du passé récent auquel il a assisté : il constate que les premiers projets de réforme des théâtres s'intéressent à la citoyenneté des comédiens et comédiennes, et donc, sans les citer, il se réfère aux écrits de Chénier et de Laya. Partant de là, il constate que l'Assemblée leur a accordé la citoyenneté, et qu'en retour ils ne pourraient prétendre profiter du système de privilèges mis en place sous l'Ancien Régime. Il ajoute : « C'est assurément ce qu'ils ne devoient pas faire. / C'est pourtant ce qu'ils ont fait⁸²⁶. » La phrase s'achève par un renvoi à une note située à la fin de l'ouvrage, qui rappelle le mémoire adressé par les Comédiens-Français à la commune de Paris, en preuve de ce qu'il décrit. À nouveau est critiqué le principe de séparation, qui introduit une rupture d'égalité. Parce que l'égalité entre citoyens a bénéficié aux comédiens, l'égalité entre les théâtres doit pouvoir exister.

Son attaque contre les autres projets de réforme des théâtres ne s'arrête pas là, puisqu'il critique également le projet colbertiste de Cailhava. Selon lui, Cailhava « a moins considéré le grand intérêt de la conservation des principes qui tiennent à notre liberté, que son amour pour l'art dramatique qu'il a cultivé avec succès⁸²⁷ ». La phrase oppose la conservation des principes et l'amour pour l'art dramatique. Dans la pensée de Cailhava, l'extension de la liberté aux théâtres risquerait peut-être de porter atteinte à la qualité. Millin de Grandmaison ne s'aventure pas sur le terrain esthétique, ne retire pas à Cailhava sa qualité d'amateur des genres théâtraux, au contraire. Il semble même reconnaître que ce qui fait la qualité de Cailhava, cultivateur de l'amour théâtral, est également ce qui fait son principal défaut, son aveuglement quant à l'intérêt qui doit dominer. Millin de Grandmaison use lui-même de l'opposition duale : principes qui tiennent à la liberté contre amour du théâtre. La lutte qu'il dessine ainsi fait appel à l'imaginaire révolutionnaire de la lutte entre l'Ancien Régime et le nouveau. Ce qui caractérise le texte de Cailhava est qu'il ne demande pas la liberté des théâtres mais un second Théâtre-Français, c'est-à-dire un second privilège, et donc la perpétuation du système même des privilèges, malgré la rupture révolutionnaire.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 11.

La forme que prend l'essai de Grandmaison est singulière au sein de ce corpus de projets. En effet, assez rapidement, l'auteur pose un certain nombre de questions distinctes qui structurent le texte. Elles sont au nombre de six et lui permettent de couvrir l'ensemble des interrogations liées à la liberté des spectacles. Ces questions sont posées successivement et numérotées.

« 1 – *Tous les hommes ont-ils, indistinctement, le droit d'établir un théâtre ?* » Chez aucun auteur le lien entre l'approche juridique et la question théâtrale n'est aussi clair que chez Millin de Grandmaison, qui procède à une analyse philosophique et juridique pour répondre à cette question. Il constate que la Déclaration de 1789 prévoit l'égalité en droit et fait remarquer que la liberté d'ouvrir les théâtres en découle nécessairement. C'est là le signe que les projets dits « libéraux » se fondent, intellectuellement, sur le principe d'égalité dont la liberté n'est qu'une conséquence. Il précise : « le théâtre ne sauroit pas nuire, puisqu'il n'est pas défendu par la loi » dans la mesure où « des privilèges ne sont pas des loix⁸²⁸ ». Il enchaîne sur le fait qu'une interdiction de construire un théâtre porterait certes sur un petit nombre d'individus mais que « c'est la disposition même d'une loi qui fait qu'elle est juste ou un juste », et pas le nombre de gens qu'elle touche. On retrouve ici l'opposition fondamentale entre le projet de Cailhava qui réduit l'égalité au seul concept qui ne nécessite qu'une dyade, et celui-ci, qui étend l'égalité de manière absolue. Selon Millin de Grandmaison, si l'on se contente d'autoriser un nouveau Théâtre-Français, il faut déterminer si l'on s'arrête à ce second ou si l'on continue. Qui peut le déterminer, sinon le magistrat, et même sa « prudence ? » Or, « Sa prudence, c'est sa volonté, et sa volonté n'est pas la loi⁸²⁹. » *Sur la Liberté des théâtres* reprend ainsi la logique révolutionnaire qui se méfie du juge parce que le juge possède une volonté individuelle, et non générale. Le texte parvient donc à lier implicitement le dyadisme d'Ancien Régime, l'usage d'une volonté personnelle, et l'arbitraire. Cela n'empêchera pas, selon la suite du texte, la limitation du nombre de théâtres, en raison des frais engagés et de la concurrence. Une logique physiocratique se déploie ici. De la même manière que les plantes ne sauraient pousser à l'infini en raison de la limitation des ressources, les théâtres ne sauraient se multiplier à l'infini.

« 2 – *Doit-on prescrire aux entrepreneurs des différents spectacles les quartiers et les lieux où ils doivent les placer ?* » À cette question, l'auteur répond que selon le principe de liberté, il ne faut pas. Il compte sur le fait que « dans tous les lieux où il y a des acheteurs, il y a des marchands ; par-tout où il y aura des spectateurs, il y aura des théâtres⁸³⁰ ». À partir de

828 *Ibid.*, p. 15.

829 *Ibid.*, p. 18.

830 *Ibid.*, p. 29.

son analyse juridique de la liberté des théâtres naît une analyse économique classique, fondée sur la loi de l'offre et de la demande. Cependant, au-delà de l'aspect économique qui se joue derrière cette question, et cette réponse, se pose le problème de la maîtrise. Sans que soit citée la référence, on retrouve chez Millin de Grandmaison la même logique que chez Quatremère de Quincy, celle d'une activité sociale qui s'organise à l'image des arbres qui poussent droits lorsqu'on les laisse pousser.

« 3- *Peut-on empêcher un théâtre de s'établir dans un quartier ou dans un lieu particulier ?* » La question n'est ici posée pour apporter une nuance à la réponse précédente. En effet, Millin de Grandmaison ne refuse pas entièrement le contrôle des théâtres par le pouvoir politique. Cependant, ce contrôle reste circonstancié, puisque l'interdiction n'est possible que si la liberté mène à des troubles à l'ordre public⁸³¹. Quelles seraient ses atteintes ? Il s'agit des suivantes : « les rues trop étroites, les endroits où il y a peu de débouchés, peu de place pour ranger les voitures et ceux où les maisons sont trop mal construites ou trop rapprochées, seroient trop exposées aux incendies ; afin que la sûreté et la vie des citoyens ne soient pas compromises⁸³². » On constate ici que la nature des troubles est liée au contrôle, paradoxal en apparence, des circulations. Cette circulation est celle des voitures : il ne faut pas que les flammes, et avec elles la mort, circulent⁸³³. La liberté n'est jamais une absence de contrôle : il s'agit d'un encadrement extérieur qui vise à laisser place aux forces qu'on souhaite voir fleurir – les publics, les théâtres, pas les incendies. Ainsi, on ne peut évidemment, selon le texte, interdire à un théâtre de s'installer à côté d'un autre théâtre.

« 4 – *Les genres doivent-ils être fixés aux différents spectacles ?* » Non, selon Millin de Grandmaison, pour deux raisons différentes. D'une part parce que les frontières génériques sont des frontières esthétiques, et ne sauraient donner lieu à une prescription. On ne peut demander à des acteurs de ne jouer que de la tragédie et pas de la comédie, et *vice versa*. L'argumentaire se fonde sur la comparaison avec les auteurs : demander aux acteurs de s'en tenir à un genre, revient à demander aux auteurs de ne composer que des tragédies ou des comédies, et donc « empêcher Racine de donner *Les Plaideurs* ; Corneille, *Le Menteur* ; Voltaire, *Nanine* ; Piron, *Gustave* ; Destouches, *Le Rapatriage*, etc.⁸³⁴ ». Une fois de plus, la graphophilie du siècle se révèle : ce n'est qu'en passant par l'exemple de l'auteur que

831 Il s'agit de la logique à l'œuvre dans l'article X de la Déclaration de 1789, qui limite la liberté d'opinion, et donc de son expression, aux cas d'atteinte à l'ordre public. Le *droit* et l'*ordre* vont ensemble, surtout dans la pensée libérale.

832 *Ibid.*, p. 30.

833 Cette attention à la circulation n'est pas nouvelle : elle est présente dans les ordonnances royales qui règlent le fonctionnement des grands spectacles, ainsi que dans une ordonnance du bureau des finances de la généralité de Paris qui, le 21 mars 1783, ordonne le placement de bornes le long du Théâtre-Français pour faire un trottoir permettant aux piétons de désengorger la rue.

834 *Ibid.*, p. 32.

l'argumentation de Millin de Grandmaison se déploie. D'autre part, dit-il, attribuer certains genres à certains spectacles reviendrait à mettre en œuvre une logique de privilèges. Il renvoie pour ce faire à une note caustique de fin d'ouvrage qui commence ainsi : « La connoissance de la hiérarchie dramatique étoit véritablement une science difficile à acquérir, et l'on ne sauroit trop admirer le génie fécond du ministre de Paris, pour trouver le moyen d'accorder de nouveaux privilèges sans enfreindre les anciens⁸³⁵. » La note détaille ensuite l'ensemble des théâtres de Paris et les privilèges, notamment génériques, que chacun possède. Elle fait valoir que tout directeur de théâtre est pour la suppression de tous les privilèges, hormis le sien, et en conclut qu'il faut tous les supprimer : le principe d'égalité s'étend jusque dans le mécontentement à causer.

« 5 – *Les pièces imprimées doivent-elles être communes à tous les théâtres ?* » Cette question rejoint évidemment celle des droits d'auteur : admettre que les pièces sont communes à tous les théâtres revient à admettre que les théâtres n'ont pas la propriété des pièces. C'est précisément ce que Millin de Grandmaison affirme : les théâtres n'ont pas acheté les pièces. Il prend ainsi l'exemple de la Comédie-Française et trouve un argument juridique pour contester la propriété des pièces malgré leur achat : c'est le public qui rémunère les acteurs et les auteurs, et c'est donc le public qui, à la mort des auteurs, devient propriétaire des pièces. Ainsi, Millin de Grandmaison fait se rejoindre le théâtral et le juridique en reprenant les deux sens du terme « public ». Le public de théâtre, c'est-à-dire la multitude qui vient assister à la représentation d'un ou plusieurs spectacles de théâtre, devient l'ensemble des citoyens. L'usage synecdochique du public de théâtre dans la rhétorique de Millin de Grandmaison lui permet de justifier que les auteurs morts peuvent être joués par tous les théâtres, puisqu'ils sont la propriété de tout le monde, et de supprimer ainsi le privilège de représentation du répertoire de la Comédie-Française.

« 6 – *La censure doit-elle être établie sur les pièces de théâtre ?* » La réponse absolument négative de Millin de Grandmaison découle intégralement, et de manière cohérente, de sa logique libérale. Il indique que la censure est un produit de l'opinion d'un homme, un juge chargé de censurer, et non de la loi. Elle est donc nécessairement un produit de l'arbitraire et ne peut subsister en période révolutionnaire. On retrouve le principe d'égalité absolue, qui abolit la possibilité pour une volonté particulière (royale, par exemple) d'écrire la loi. Ce texte de Millin de Grandmaison finit d'ailleurs par un appel aux législateurs qui reprend la rhétorique de l'intérêt général, dans une expression claire du rôle de l'auteur en para-législateur : « Les législateurs et les administrateurs n'écouteront surement aucune des

835 *Ibid.*, p. 49.

réclamations fondées sur des intérêts particuliers, pour prononcer la loi relative au théâtre, et la faire exécuter⁸³⁶. » Il va de soi, dans le texte de Millin de Grandmaison, que les nombreux textes fondés sur les intérêts particuliers désignent les textes colbertistes, et que le sien est fondé sur l'intérêt général, parce qu'il découle de la Déclaration des droits de l'homme. Une fois de plus, alors qu'il s'opposait aux fondements binaires de l'Ancien Régime (comédie/tragédie, grands/petits théâtres), et qu'il amenait à réinterroger la logique dyadique, Millin de Grandmaison revient lui-même à cette logique en opposant intérêt public et intérêt général, loi et arbitraire, législateur et juge, volonté individuelle et volonté générale. La réforme théâtrale n'est donc pas tant fondée sur une critique des oppositions duales que sur l'élaboration de la dualité comme mode de pensée, grille d'interprétation et d'analyse.

Les projets libéraux, et particulièrement celui de Millin de Grandmaison, trouvent leur cohérence dans la coïncidence de leur objectif matériel et des moyens organiques d'y parvenir. L'objectif matériel est l'existence d'un théâtre libre, au sens de l'anthropologie politique de la Révolution, et régénéré. Le moyen d'y parvenir est la liberté des théâtres, c'est-à-dire la fin des privilèges. La distinction entre la position de Quatremère de Quincy et celle de Millin de Grandmaison intervient sur la suite à donner à la suppression des privilèges : censure partielle, *a posteriori*, d'un côté, absence de censure de l'autre.

Conclusion

Les écrits du début de la Révolution sur le théâtre sont donc marqués par une certaine diversité. En effet, il existe une diversité des approches, entre les projets colbertistes, conservateurs et libéraux, qui possèdent chacun des contradictions et incohérences plus ou moins importantes, le plus souvent dues à des effets d'hystérèse, de volonté conservatrice en période révolutionnaire. Pris ensemble, ils dessinent un champ politique spécifique au spectacle vivant, où les questions constitutionnelles fondamentales qui se posent à la société française passent au second plan, ne trouvant leur déclinaison qu'incidemment dans les questions de légitimité des assemblées révolutionnaires locales ou nationales. La seule constitution qui intéresse ces textes est la constitution théâtrale, ce que nous avons appelé contrat théâtral, c'est-à-dire la forme juridique, institutionnelle, des rapports entre les pouvoirs publics et le monde du théâtre, une forme amenée à changer en raison du bouleversement révolutionnaire. Or, c'est justement cette question qui donne son unité à cet ensemble de textes.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 42.

En effet, par rapport aux autres écrits sur le théâtre du XVIII^e siècle⁸³⁷, cet ensemble révolutionnaire est marqué par un certain nombre de caractéristiques qui lui sont propres. D'abord, il s'agit d'un ensemble de textes qui parlent des spectacles non comme des formes d'art ou de divertissements, mais comme d'un ensemble éminemment social, soumis à la législation en raison de son influence possible sur les bonnes mœurs. Les mœurs étaient centrales à la pensée esthétique de Diderot, elles sont ici centrales sans que l'esthétique y soit présentée comme une priorité. En effet, la question esthétique est reléguée au second plan, elle n'apparaît que çà et là, lorsqu'il s'agit d'évoquer la bipartition des pièces entre tragédie et comédie, ou lorsqu'il s'agit de morigéner les farces, mais uniquement parce qu'elles ne sont pas morales. Bien plus que la question de la qualité dramaturgique, esthétique, des pièces, c'est leur vertu qui est en cause, qui est jugée dans ce tribunal de l'opinion publique.

Ensuite, le théâtre apparaît bien comme un objet de discours et de législation à venir, c'est-à-dire d'un discours performatif. Les lois promulguées par les assemblées révolutionnaires sur le théâtre ne sont pas uniquement le fait de débats internes qui ne dépassent pas leurs murs. Les débats au sein des assemblées s'inscrivent dans cet environnement plus large de circulation de textes, qui est elle-même le signe d'une circulation possible de débats oraux, de discussions, au sein du milieu des spectacles et de la société des lettrés. La Révolution transforme le théâtre en tant qu'objet du discours, change les modalités selon lesquelles on parle de théâtre. Ainsi, on ne parle plus de théâtre pour élaborer des règles de composition dramatique, pour évoquer la manière adéquate de jouer ou pour dénoncer l'ensemble théâtral comme une déviation de la voie chrétienne. On parle de théâtre, on écrit à propos du théâtre, afin changer les conditions matérielles de son existence : nouvelles salles, nouvelles pièces, parcours différents des pièces, nouveau regard sur la question générique, nouvelle distribution des publics au sein des théâtres, répartition géographique différente. En d'autres termes, là où les écrits diderotiens, et ceux qui les précédaient, regardaient le théâtre depuis son intérieur strict et selon ses propres règles de composition, les écrits révolutionnaires regardent ce monde depuis un extérieur relatif. Non que les personnes qui écrivent ne soient pas liées au monde du théâtre. C'est leur regard qui change de perspective. Leur place est à la fois au-dedans, dans la mesure où ils connaissent les milieux théâtraux, et au-dehors, puisqu'ils s'expriment à partir d'un extérieur de la séance théâtrale.

Au-dedans et au-dehors de toute représentation : c'est ainsi que l'on pourrait définir la place de l'auteur dramatique. À la lecture de ces rapports, mémoires, libelles sur le théâtre, on

837 On trouve des exemples de ces écrits réunis par Sabine Chaouche dans deux ouvrages : S. CHAOUCHE, *Écrits sur l'art théâtral: (1753-1801)*, Paris, H. Champion, 2005 et S. CHAOUCHE, *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801). II*, Paris, H. Champion, 2005.

se rend compte que l'auteur a une place privilégiée. En effet, c'est en fonction de lui qu'est décrite la vie théâtrale : la critique du monopole de la Comédie-Française est avant tout une critique de l'impossibilité pour les auteurs de faire jouer leurs pièces quand et où ils veulent. La construction d'un deuxième théâtre correspondrait à un doublement des possibilités pour les auteurs qui ne souhaitent pas faire jouer leurs pièces dans le théâtre de la foire, autrement dit pour les auteurs présumés vertueux.

Conclusion de la première partie

« Vous avez anéanti l'autorité arbitraire ; vous aurez des lois et des mœurs ; votre scène doit changer avec tout le reste. Un théâtre de femmelettes et d'esclaves n'est plus fait pour des hommes et pour des citoyens. Une chose manquait à vos excellents poètes dramatiques : ce n'était pas du génie certainement ; ce ne sont point des sujets ; c'est un auditoire. »

Marie-Joseph Chénier, Épître dédicatoire à la Nation française en tête de l'édition de *Charles IX*⁸³⁸.

Marie-Joseph Chénier écrit ces lignes à la fin de l'année 1789, moins de six mois après la prise de la Bastille, alors que les débats sur la réorganisation théâtrale de Paris et de la France sont encore en cours. Il y esquisse le fondement du nouveau contrat théâtral qu'il souhaite, dans lequel l'auteur, l'homme et le citoyen dialoguent ensemble. L'exclusion des femmes et de ceux qui n'arrivent pas à sortir de la logique d'Ancien Régime raffermi ces liens nouveaux. La recomposition des relations des pouvoirs publics et du théâtre implique une recomposition du théâtre lui-même, une exclusion – empreinte de l'influence de Rousseau, mais aussi de ses héritiers esthétiques et politiques – de sa part de féminité. L'adresse même de l'épître, « À la Nation française », élabore le cadre de ce contrat, qui n'admet plus comme parties les Comédiens-Français et le Roi-souverain, mais l'auteur dramatique et le peuple souverain.

Les termes du contrat sont explicites : les citoyens ont la charge d'assurer l'ordre politique, de le libérer de l'arbitraire, de prévenir le retour de l'Ancien Régime, d'assurer le règne de la loi. En échange, les auteurs dramatiques garantissent la qualité des mœurs, à condition que l'auditoire soit présent et évalue les pièces à l'aune de la vertu. Lois et mœurs marchent alors de concert, droit et théâtre fonctionnent ensemble, dans ce qui apparaît comme un système de régulation social auto-déterminé par la Révolution. L'autonomie législative et théâtrale est la règle à suivre dans cette nouvelle conception du théâtre et de la société.

Chénier se représente, dans son épître, et dans le discours préliminaire à la pièce, comme un précurseur. Il rappelle que sa pièce fonctionne comme un point de bascule, puisqu'elle a été écrite avant la Révolution et représentée après : « J'ai conçu, j'ai exécuté

838 M.-J. CHÉNIER, « Épître dédicatoire à la Nation française », dans *Charles IX, ou l'École des rois*, Paris, Didot Jeune, 1790, p. 2.

avant la révolution une tragédie que la révolution seule pouvait représenter⁸³⁹. » En d'autres termes, l'écriture de sa pièce relève de la providence, non pas divine mais historique. Chénier a été contempteur des « assassinats juridiques⁸⁴⁰ » de Calas et du chevalier de la Barre : son investissement politique est gage de sa qualité dramatique en période révolutionnaire, puisque le théâtre est amené à être une « école de vertu et de liberté⁸⁴¹ ». L'auteur-pédagogue trouve ici son incarnation dans la figure de Chénier, et il est, comme chez Diderot, Beaumarchais ou Mercier, un allié objectif autant que subjectif du nouveau législateur, et de la Nation souveraine.

Un long processus de déplacements discursifs a permis l'écriture de l'*Épître* liminaire au *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier. Que l'auteur puisse penser sa propre centralité dans le contrat théâtral, un contrat dans lequel l'autre partie n'est plus un individu unique mais une nation entière, n'est possible qu'au terme d'une évolution que nous avons cherché à montrer dans les pages précédentes. La praxologique des Lumières, qui consiste en une valorisation de la nature choisie, déployée dans les théories juridiques et esthétiques, de la transparence, tant publique et politique qu'intime et privée, et de l'égalité, articulée autour de l'égalité arithmétique des êtres humains et du nouveau régime de la sensibilité, risquait de remettre en cause la théâtromanie du XVIII^e siècle. L'interprétation qu'en donnait Rousseau retirait au théâtre toute interprétation morale, puisque c'était dans sa constitution même qu'il était défaillant : trop opaque, trop inégalitaire, trop artificiel, le théâtre n'avait pas de raison de se joindre à cette triple valorisation, bien au contraire. Les écrits de Diderot, qui replaçaient l'auteur au centre de la représentation, et en faisaient tout à la fois un homme sensible à la nature et un juge, proposaient une première voie de sortie objective de l'impasse dans laquelle Rousseau voulait laisser le théâtre. La critique qu'en proposait Garnier révélait qu'en réalité, Diderot ne faisait que contourner les problèmes posés par les Lumières au théâtre, mais ce contournement était un premier pas.

Cette voie de sortie, essentiellement esthétique, proposait de mettre l'auteur au centre de la sphère théâtrale. Or, elle s'est élaborée dans une période de réajustements constants du contrat théâtral, des relations entre théâtre et État, à un moment où le théâtre fait débat jusque dans les milieux juridiques. L'échec d'Huerne de la Mothe et de la Clairon pour obtenir l'égalité civile des comédiens à Paris importe moins que l'existence même de ce combat, qui signe une alliance entre un homme de droit et une comédienne, une tentative de bouleverser

839 *Ibidem*, p. 3. Le *Discours préliminaire*, écrit dès 1788, souligne la même coïncidence entre la pièce et l'époque : « La tragédie de *Charles IX*, commencée bien avant qu'on pût prévoir la révolution qui s'opère en France, ne pouvait être achevée, ce me semble, dans des circonstances plus favorables. » *Ibid.*, p. 18.

840 *Ibid.*, p. 4.

841 *Ibid.*, p. 6.

les termes du contrat théâtral qui reposait sur l'inégalité civile et le soutien royal à la Comédie française. C'est dans le cadre de ces tentatives de bouleversement et les réajustements, à la marge, opérés par le pouvoir royal, qu'interviennent les textes de Beaumarchais et de Mercier, premières extensions politiques des écrits de Diderot et tentatives de synthèse avec la pensée rousseauiste et la praxologique des Lumières.

Cette extension, doublée de l'organisation des auteurs dramatiques autour du Bureau de législation dramatique, a donné lieu à de nouvelles discussions, à une politisation de la sphère publique théâtrale. Ces débats ont été posés par les auteurs dramatiques, qui ont donc pu en énoncer les termes, les cadres, et ainsi poser comme question principale, pendant la Révolution, celle de la centralité de leur position dans le dispositif théâtral français. Malgré la diversité des approches des auteurs, entre projets libéraux et colbertistes, une constante demeure : l'opposition aux projets conservateurs, et la revendication d'un rôle social du théâtre.

Ainsi, les textes liminaires au *Charles IX* de Chénier s'insèrent dans cet ensemble discursif, politique, qui ne cesse de poser le cadre du débat autour du nouveau contrat théâtral en termes de centralité de l'auteur. Il faut souligner que la majorité des auteurs de la période révolutionnaire sont des juristes, ou issus de pères dont le métier est lié, de près ou de loin, au droit⁸⁴². Leurs revendications se font donc dans des termes juridiques, s'attachent précisément à décrire le régime des privilèges, des droits d'auteur, de l'égalité civile des comédiens. Contrairement aux Comédiens-Français, qui font appel à des juristes pour écrire à leur place, les auteurs parlent la langue du droit, et insèrent facilement leurs discours dans le courant des écrits révolutionnaires qui s'appuient tout à la fois sur la praxologique des Lumières et un idéal de régénération par la loi de la société.

Les termes du nouveau contrat théâtral, déjà proposés par Diderot, Mercier, Beaumarchais, et par les libelles de l'année 1789-1790 trouvent leur écho dans les écrits de Chénier. La question, dès lors, est de savoir quels échos ils trouvent au sein de ce nouveau lieu de production du droit qu'est l'assemblée révolutionnaire. Si les auteurs dramatiques parlent la langue du droit, il ne va pas de soi que les représentants politiques les écoutent plus qu'ils n'écoutent les comédiens. La recomposition du contrat théâtral n'est, par nature, pas un acte unilatéral venant du monde théâtral, mais un jeu d'alliances et d'équilibres décidés, *in fine*, par le pouvoir législatif.

842 Pendant la période qui va de 1789 à 1799, 28% des pères des auteurs sont des magistrats (avocats, procureurs ou notaires). Si 39% des auteurs de la période sont des professionnels, la seconde profession est celle de magistrat (15%). M.-L. NETTER, « The Authors », dans E. KENNEDY *et al.*, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: Analysis and Repertory*, Westport, Greenwood Publishing Group, 1996, p. 11.

**Deuxième partie : système juridique et complexe théâtral en
Révolution**

Introduction de la deuxième partie

« De même qu'il en est advenu encore, dans le plein jour des temps modernes, de la Révolution française, cette horrible farce, superflue, si on la juge de près, et cependant des spectateurs nobles et enthousiastes répandus dans toute l'Europe ont cru voir de loin la réalisation de leur long rêve passionné, rêve de révolte et d'enthousiasme, jusqu'à ce que le texte disparût sous l'interprétation. »

Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*⁸⁴³

La description que propose Nietzsche de la Révolution française comme une farce n'est pas anodine. Au-delà de sa détestation de cette période, apogée du sentiment qui s'oppose au virilisme napoléonien que le philosophe lui préfère⁸⁴⁴, l'image d'une Révolution qui serait, à sa manière, un fait théâtral, est tout à la fois parlante et habituelle. Nietzsche voit dans la Révolution une ère de déclin de la tragédie. En effet, la tragédie, liée à l'esprit dionysiaque grec, est un art de la vie, là où la Révolution est une scansion à la mort⁸⁴⁵. Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche explique ce rapport à la tragédie, et à la France :

Aussi bien, force nous serait de désespérer du génie allemand, s'il apparaissait déjà lié de cette manière inextricable à sa civilisation, voire identifié à elle, comme on peut l'observer avec effroi dans la France civilisée. [...]

Le mémorable divorce de ces deux pulsions originaires de l'art [apollinien et dionysiaque] entraîne, nous l'avons vu, le déclin de la tragédie grecque, processus qui correspondrait à une dégénérescence et à une transformation du caractère national grec, et qui exige que nous réfléchissions sérieusement à l'étroite et nécessaire intrication, dans leurs racines mêmes, de l'art et du peuple, du mythe et des mœurs, de la tragédie et de l'État.⁸⁴⁶

La description nietzschéenne d'une « France civilisée » qui touche de près à l'abâtardissement grec par un déclin de la tragédie explique son rapport à la Révolution comme farce. Nietzsche propose ainsi une étude de cette « nécessaire intrication » entre les structures théâtrales, les imaginaires collectifs et la forme même de la puissance publique⁸⁴⁷. De fait, la révolution diderotienne et post-diderotienne du drame, ce dernier étant conçu comme un tiers genre

843 F. NIETZSCHE, *Par-delà le bien et le mal : prélude d'une philosophie de l'avenir*, H. Albert (trad.), Paris, Mercure de France, 1913 [1886], p. 73.

844 D. RENAULT, « Nietzsche contre la Révolution », dans *Actuel Marx*, n° 35, Presses Universitaires de France, 2004, p. 147-163.

845 J.-C. MILNER, « Nietzsche, le salut à la mort et le retour des langues », dans *Po&sie*, N° 143, Belin, 2013, p. 97-113.

846 F. NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, M. Haar, p. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy (trad.), Paris, Gallimard, 1977, p. 134-135.

847 Une intrication qui semble d'autant plus nécessaire à la pensée nietzschéenne qu'elle-même se présente comme une pensée qui procède par mise en scène du philosophe sur le théâtre de l'histoire. Voir P. SLOTERDIJK, *Le Penseur sur scène*, Paris, Bourgois, 2000.

inséré entre tragédie et comédie, peut se lire de manière nietzschéenne comme un mélange abâtardi de l'apollinien et du dionysiaque. Cependant, si Nietzsche annonce et propose l'étude de cette intrication entre la forme des spectacles, des imaginaires, et de l'État pour la Grèce antique, il n'en poursuit pas réellement la méthode pour l'ère moderne, malgré quelques parallélismes récurrents entre l'abâtardissement grec et la situation de la France civilisée. Ainsi, sa description de la Révolution française comme une farce propose une analogie entre la scène théâtrale et la scène historique, mais pense l'intrication concevoir la penser véritablement.

Il y a pourtant beaucoup à dire sur l'intrication des structures théâtrales, des imaginaires collectifs et de la forme de la puissance publique pendant la période révolutionnaire. Il s'agit de comprendre précisément comment fonctionne l'intrication qu'évoque Nietzsche. La période révolutionnaire n'est pas dénuée de contradictions internes, tant dans le domaine du droit que dans celui du théâtre, qui se font écho les unes aux autres. Il s'agit d'une période d'usage intensif de la fête et de la représentation, de cultes voués à la raison en même temps que de processus d'activation permanente des affects, de croyance dans le règne de la loi et de création d'états d'exception. En cela, l'étude des intrications révolutionnaires est autant l'étude d'une rupture que d'une continuité. En effet, le pouvoir politique à la fin de l'Ancien Régime procède lui-même de deux évolutions parallèles, complémentaires et contradictoires. D'une part, il se caractérise par une centralisation juridique qui s'appuie sur une rationalisation croissante du droit ; d'autre part il se développe *via* une centralisation politique qui s'appuie sur un pouvoir spectacularisé.

Le passage du droit d'Ancien Régime au droit moderne passe par la rédaction de coutumiers, qui recensent les coutumes d'ères géographiques où s'étaient construits des « droits hybrides faits de mélanges de solutions coutumières et de solutions romaines⁸⁴⁸ ». Or, la rédaction des coutumes a mis en valeur les difficultés internes à ce pluralisme juridique, composé à la fois d'un ensemble de liens interpersonnels qui se recourent. C'est que la territorialité et l'unification juridique que met en œuvre la Révolution sont loin d'être acquises au début de l'âge moderne : « la notion même de territoire est anachronique, car ce qui prévaut alors ce sont les relations de personnes et les formes d'exercice du pouvoir. Le terme utilisé est celui de *ressort*, de *détroit*. Ces formes de dépendance qui s'inscrivent dans l'espace sont multiples : mouvances féodales, seigneuriales, ressort judiciaire (bailliage), détroit de la coutume se superposent et se chevauchent⁸⁴⁹. » La rédaction des coutumes, la centralisation du

848 G. CUNIBERTI, *Grands systèmes de droit contemporains*, 2e édition, Paris, LGDJ, 2011, p. 41.

pouvoir ont permis « l'avènement du volontarisme juridique⁸⁵⁰ » européen marqué par une volonté de rationalisation, que l'on retrouve dans l'œuvre théorique et pratique du chancelier d'Aguesseau. Or, ce rationalisme juridique a eu une influence certaine sur l'œuvre législative de la Révolution, quoique le *Zeitgeist* de la fin du XVIII^e siècle ait été « réformiste à défaut d'être révolutionnaire, [et] plaç[a]t toute sa confiance dans la raison abstraite, rejet[a]t les croyances, les traditions, l'expérience du passé, ravalés au rang d'« abus », de « préjugés » inutiles et nuisibles⁸⁵¹ ».

En parallèle, et en complément, de cette centralisation du droit par sa rationalisation, les usages des techniques du spectacle par pouvoir vont croissant. Sous Louis XIV à Versailles se multiplient les spectacles royaux, des grandes fêtes des mariages, dont la ritualisation progressive est « l'un des signes de la sédentarisation de la cour à Versailles à partir de 1682⁸⁵² » et de la centralisation du pouvoir. La mise en place d'une administration des Menus-Plaisirs par les Premiers gentilshommes de la Chambre est un des signes de cette spectacularisation. En effet, si les Menus-Plaisirs constituent une administration à la « reconnaissance institutionnelle limitée⁸⁵³ », ils n'en ont pas moins une importance croissante au cours du XVIII^e siècle.

La production politique et juridique de la Révolution peut être vue comme un point d'aboutissement de la centralisation de l'Ancien Régime – c'est l'hypothèse de continuité formulée par Tocqueville dans *L'Ancien Régime et la Révolution*. En revanche, son œuvre spectaculaire diffère. Les fêtes révolutionnaires, étudiées par Mona Ozouf⁸⁵⁴, n'ont pas la même structure que les fêtes royales ni le même public. En outre, l'administration des Menus-Plaisirs n'existe plus sous la Révolution, et la régie directe des spectacles est supprimée. Le lien entre pouvoir politique, juridiction et séance théâtrale se modifie. À partir de ces constats, il s'agit donc de savoir précisément comment fonctionne l'intrication, dont parle Nietzsche, entre la forme de l'État et le théâtre. Quelles sont ses modalités concrètes et ses mécanismes ? Nous proposons ici de suivre les traces de cette intrication dans les archives juridiques de la Révolution. Le pouvoir lui-même passe d'un régime d'incarnation à un régime de représentation, et c'est ce nouveau régime, sous la forme de l'assemblée législative, qui restructure le système juridique et économique des spectacles à Paris (chapitre 4). Ce nouveau

849 M. GRINBERG, S. GEOFFROY-POISSON et A. LACLAU, « Rédaction des coutumes et territoires au XVI^e siècle : Paris et Montfort-L'Amaury », *Revue d'histoire moderne contemporaine*, n° 59-2, Belin, 2012, p. 7-55

850 R. BEAUTHIER, *Droit et genèse de l'État*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 2002, p. 356.

851 J.-L. THIREAU, *Introduction historique au droit*, Paris, Flammarion, 2009, p. 271.

852 F. LEFERME-FALGUIÈRES, *Les Courtisanes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

853 P. LEMAIGRE-GAFFIER, « Servir le roi et administrer la cour », dans *Hypothèses*, n° 12, Éditions de la Sorbonne, 2009, p. 53.

854 M. OZOUF, *La Fête révolutionnaire : 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1989.

pouvoir refonde aussi l'encadrement particulier des salles de théâtres. Il remplace la garde royale par un fonctionnaire civil, le commissaire de police de section, qui exerce son contrôle au plus proche du terrain théâtral dont il assure le bon fonctionnement (chapitre 5). Le pouvoir judiciaire qui encadre les spectacles change aussi de nature avec la création des juges de paix, qui deviennent premiers témoins des litiges entre les entrepreneurs de spectacle et leurs fournisseurs et employés (chapitre 6).

Quatrième chapitre : La loi, le théâtre, l'Assemblée

« Figaro a tué la noblesse, Charles IX tuera la royauté »

Phrase attribuée à Georges Danton.

Les luttes qui opposent les comédiens et les écrivains avant la période révolutionnaire, et qui donnent lieu aux brochures et libelles par lesquels on demande des réformes théâtrales, se transforment pendant la Révolution en loi. La Révolution produit une œuvre législative vaste qui couvre un large ensemble. À l'issue d'un siècle théâtrophile, il était évident que le théâtre serait affecté par les bouleversements politiques et juridiques qui marquèrent le début des années 1790.

Dans cette phrase attribuée à Danton, le théâtre est lui-même perçu comme un art producteur d'actions, de situations, de bouleversements politiques. Cette citation est rétrospectivement fautive si on la considère du point de vue de la causalité, vraie si on la prend pour ce qu'elle est, c'est-à-dire la déclaration d'un « Danton pris dans les rets de son époque⁸⁵⁵ » selon la formule de Philippe Corno. Elle montre alors que la raison pour laquelle Danton est supposé attribuer une agentivité historique à la Révolution est qu'il s'agit là d'une lecture courante du rôle politique du théâtre pendant la Révolution, et surtout à sa suite. La phrase de Danton viendrait en réalité des *Souvenirs de la Terreur de 1788 à 1793* de Georges Duval, œuvre publiée en 1841.

Cette conception d'un lien intrinsèque entre le théâtre et la Révolution est attestée dès les brochures des années 1789-1790 qui s'inquiètent des meilleurs moyens de donner un théâtre à la patrie. Cette préoccupation court manifestement jusqu'en 1841. Elle trouve une interprétation contraire et complémentaire chez Chateaubriand, qui attribue le succès de la pièce aux événements révolutionnaires⁸⁵⁶. L'idée d'un caractère révolutionnaire de la représentation théâtrale n'est certes pas propre à la Révolution française et perdure au-delà. En 1921, Meyerhold décrit la ferveur de la bureaucratie soviétique à trouver un nouveau théâtre populaire et révolutionnaire, que suivent parallèlement les créateurs de son époque⁸⁵⁷.

855 P. CORNO, « “Si Figaro a tué la noblesse, Charles IX tuera la royauté”, une représentation problématique de l'action du théâtre dans l'événement révolutionnaire », dans *Que m'arrive-t-il?: Littérature et événement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 155-166.

856 « La vogue de cette pièce tenait principalement aux circonstances ; le tocsin, un peuple armé de poignards, la haine des rois et des prêtres, offraient une répétition à huis clos de la tragédie qui se jouait publiquement ».

F. R. de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, 1997 [1949], p. 523.

857 V. MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre, tome 2*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p. 80-85.

Cependant, la phrase attribuée à Danton contient en elle une spécificité : son auteur attribué. Derrière la figure de Danton, c'est celle du conventionnel qui est convoqué. Le représentant du peuple parle de la représentation théâtrale, et de son lien avec la Révolution. Dans son discours supposé, les deux modes de représentation, populaire-nationale et théâtrale, vont ensemble. Leur objectif commun est la mort de la noblesse d'abord, sous le signe de la suppression des privilèges, puis de la royauté ensuite. Celle-ci est à comprendre au sens figuré avec la mise en œuvre de la Convention, autant qu'au sens propre de la mort de Louis XVI. Si cette formule a connu une fortune au-delà de l'ouvrage de Duval, peut-être est-ce parce qu'elle dit quelque chose du lien entre représentation théâtrale et représentation politique en période révolutionnaire.

En effet, les mots eux-mêmes semblent indiquer une proximité qu'il convient d'interroger. L'usage du terme « représentation », que l'on parle de la politique ou du théâtre, ne va pas de soi. L'intérêt qu'ont porté les assemblées révolutionnaires au théâtre doit être étudié dans cette perspective d'un lien entre les représentations. La représentation politique révolutionnaire a-t-elle été influencée par la théâtrophilie du XVIII^e siècle ? Comment les représentants du peuple ont-ils pensé, exprimé, leur rapport à la représentation théâtrale ? La lutte entre les acteurs et les auteurs a-t-elle eu un impact sur la conception que se sont faites d'elles-mêmes les assemblées législatives ? On peut penser la Révolution française, qui a produit une forme « d'avant-garde juridique⁸⁵⁸ », comme le passage d'un régime de l'incarnation politique à un régime de la représentation. Dans ce cadre-là, le rôle des représentants du peuple a été d'arbitrer les conflits internes au théâtre, entre acteurs et auteurs, qui se sont déployés comme des conflits de pouvoir sur la représentation théâtrale.

I. De la politique de l'incarnation à la représentation politique

La période révolutionnaire est ainsi désignée en raison des bouleversements sociaux, juridiques et politiques qui la singularisent. Le pouvoir politique est lié, dans la période de l'Ancien Régime, au spectaculaire. Il a donné lieu à de nombreuses théories sur les rapports entre le pouvoir et le regard. La Révolution française vient révéler un moment d'échec de la politique d'incarnation spectaculaire qui fonde la royauté absolue et lui substitue un régime nouveau de représentation qui possède des liens matériels et techniques avec la représentation théâtrale.

858 J.-L. HALPÉRIN, *Histoire des droits en Europe : de 1750 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003, p. 68.

A) Le pouvoir fait spectacle

Le pouvoir se fait spectacle, voire se met en scène. Ce *topos* est récurrent, dans les informations, dans les discours et dans les recherches⁸⁵⁹. C'est une habitude linguistique, voire un réflexe de pensée, que de parler du pouvoir politique comme d'un vaste théâtre, avec ses jeux de représentations, voire ses mensonges, avec ses mises en scène et ses récits discourus. La représentation de la représentation est devenue le fondement de toute action politique. Autrement dit, la communication politique semble être une part aussi importante que la politique elle-même, le *medium* est devenu le message selon la formule classique de Marshall McLuhan⁸⁶⁰, notamment à l'ère du *storytelling*⁸⁶¹. En atteste le fait qu'existe aujourd'hui le métier de conseiller en communication politique. L'histoire politique récente est remplie de ces coups d'éclat de communication, des longues marches devant le Panthéon ou le Louvre pour célébrer sa victoire et signifier sous quelle égide on la place. Elle est faite de débats télévisés qui mettent en scène l'affrontement politique, lequel n'est plus que la continuation de la guerre par d'autres moyens, une guerre pour-de-faux, une guerre jouée, où le bon mot remplace l'estoc, où l'ordonnancement des discours a succédé au mouvement de troupes.

Rétrospectivement, on peut penser qu'il en a toujours été ainsi. L'acceptation par Auguste des pleins-pouvoirs donnés par le Sénat est une mise en scène audacieuse qui vise à conférer la légitimité à un pouvoir déjà acquis. Le *Prince* de Machiavel est le pendant de sa pièce de théâtre, *La Mandragore*, comme l'affirme Patrick Boucheron⁸⁶². Et en effet, les entrées royales, le Roi-Soleil lui-même, ne sont-ils pas la preuve du « théâtral » de l'Ancien

859 À cet égard, Louis Marin est certainement le chercheur qui a le plus suivi cette ligne d'étude, notamment dans *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981 et dans *De la représentation*, Paris, France, Seuil, 1994. Il n'est cependant pas le seul. Les recherches de l'anthropologue Marc Abélès qui comparent les modes politiques de Ochollo d'Éthiopie et du régime représentatif français vont dans ce sens, ainsi que le montre le titre de son ouvrage *Le Spectacle du pouvoir*, Paris, Herne, 2007. Parfois, la comparaison entre le pouvoir et la scène théâtrale est plus précisément abordée, comme dans l'ouvrage de Myriam Revault d'Alonnes, *Le Miroir et la Scène : ce que peut la représentation politique*, Paris, Seuil, 2016. Elle est sans doute l'autrice qui a pensé le plus avant le principe de représentation et les liens entre le théâtre et la politique, en utilisant un « schème théâtral [qui] donne à voir quelque chose qui se joue dans le va-et-vient de la relation entre le représentant et le représenté. » M. R. D'ALLONNES et M. FESSEL, « Le paradoxe de la représentation », *Esprit*, 2016/n°12, 2016, p. 91. Pour un usage conceptuel de la scène théâtrale en période révolutionnaire, on pourra se référer à l'article de J. RANCIÈRE, « La scène révolutionnaire et l'ouvrier émancipé (1830-1848) », *Tumultes*, n° 20, 2003, p. 49-72, dans lequel il développe l'idée selon laquelle on ne comprend véritablement une révolution que lorsqu'on la conçoit comme scène plutôt que comme processus.

860 M. McLUHAN, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, 2015.

861 Sur la notion de *storytelling*, voir C. SALMON, *Storytelling: la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007, et Y. CITTON, *Mythocratie: storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.

862 P. BOUCHERON, *Un été avec Machiavel*, Sainte-Marguerite-sur-Mer, Éditions des Équateurs, 2017.

Régime comme le dit Sabine Chaouche⁸⁶³ ? À ce compte-là, si le spectacle et la représentation sont le pendant du pouvoir politique, on peut se demander quelle place y tient la nouvelle praxologique des Lumières et son idéal de transparence.

La transparence et le pouvoir sont intimement liés dans l'histoire de la pensée politique. Il existe une tradition de la pensée qui fait jouer les regards, qui lie le scopique et le politique, la cour, la représentation et le spectacle. Il s'agit là d'une tradition parce qu'il y a ancienneté et continuité de la pensée. Chaque époque a son penseur scopo-politique, qu'il pense cette question de front ou à la marge. Ainsi, dans son *Discours sur la servitude volontaire* (1576), La Boétie décrit le travail courtisan de la sorte :

Il ne faut pas seulement qu'ils fassent ce qu'il dit, mais qu'ils pensent ce qu'il veut, et souvent, pour le satisfaire, qu'ils préviennent encore ses pensées. Ce n'est pas tout, à eux, de lui obéir, il faut encore lui complaire. Il faut qu'ils se rompent, qu'ils se tourmentent, qu'ils se tuent à travailler en ses affaires, et puis qu'ils se plaisent de son plaisir, qu'ils laissent leur goût pour le sien, qu'ils forcent leur complexion, qu'ils dépouillent leur naturel. Il faut qu'ils prennent garde à ses paroles, à sa voix, à ses signes et à ses yeux ; qu'ils n'aient œil, ni pied, ni main qui ne soient tout aux aguets pour épier ses volontés et pour découvrir ses pensées.⁸⁶⁴

Ce que décrit ici le philosophe est une psycho-politique qui transforme le corps-servant en regard. Les aguets et le geste d'épier s'étendent aux pieds et aux mains. L'accumulation « à ses paroles, à sa voix, à ses signes et à ses yeux » est en réalité une gradation, qui part du plus clair, la parole, pour aller vers le plus mystérieux, le regard. Le regard du maître est moins qu'un signe, et c'est pour le comprendre qu'il faut soi-même se transformer en plein regard. Derrière ce fonctionnement, c'est la mutation de la société politique royale qui est à l'œuvre, le développement centralisateur qui débarrasse le pouvoir de ses restes de féodalité. Le spectacle du pouvoir n'est pas encore advenu, mais le pouvoir comme lieu à observer, à épier, se dessine déjà. Avec la centralisation géographique et administrative, le pouvoir finit par s'exhiber, par donner lieu à sa théorisation pascalienne, tant commentée par Louis Marin :

308-25 La coutume de voir les rois accompagnés de gardes, de tambours, d'officiers et de toutes les choses qui ploient la machine vers le respect et la terreur font que leur visage, quand il est quelquefois seul et sans ces accompagnements, imprime dans leurs sujets le respect et la terreur parce qu'on ne sépare point dans la pensée leur personne d'avec leur suite qu'on y voit d'ordinaire jointe. Et le monde qui ne sait pas que cet effet vient de cette coutume croit qu'il vient d'une force naturelle.⁸⁶⁵

863 S. CHAOUCHE, *Le Théâtral de la France d'Ancien Régime : De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010.

864 É. de LA BOÉTIE, *La Servitude volontaire (suivi de vingt-neuf sonnets)*, Paris, Arléa, 2007 [1576], p. 50.

865 B. PASCAL, *Pensées*, Paris, Garnier-Flammarion, 1976 [1670], p. 139. Pensée n°308 dans l'édition Brunschvig, n°25 dans l'édition Lafuma.

Pascal se retrouve là en philosophe de la déconstruction des techniques de gouvernement et de la sémio-politique. Le pouvoir que décrit Pascal est un pouvoir-spectacle à plusieurs actes. Le signe n'est plus ici ce qu'il faut trouver lorsqu'il n'est pas clair, comme chez La Boétie, mais ce qui est hypertrophié pour préparer son absence. D'où la double-définition que donne Louis Marin de la représentation comme présence signifiante (la représentation intransitive) et comme technique pour pallier l'absence (la représentation transitive). La représentation par association permet ici au roi d'*incarner* le pouvoir, de faire corps avec lui pour ne pas laisser voir la réalité des deux corps du Roi⁸⁶⁶. Le spectacle est l'antonyme de la transparence, puisqu'il suppose des techniques et des coulisses. Le spectacle louis-quatorzien n'a d'ailleurs existé que pour renforcer un pouvoir qui se déployait par caches d'obscurité, comme le Secret du Roi, ce service de renseignement « structuré et dirigé au sommet de l'État, [qui] a fonctionné en toute clandestinité⁸⁶⁷ » sous Louis XV. La valorisation dix-huitiémiste de la transparence est une réaction à ce spectaculaire-là, après une période de passion pour l'indiscrétion⁸⁶⁸.

Un renversement saisissant dans l'histoire de la pensée scopo-politique est effectué par Michel Foucault dans *Surveiller et Punir*. On connaît sa thèse selon laquelle le pouvoir se manifeste à l'âge moderne comme un ensemble de dispositifs de surveillance qui permettent de voir et de *montrer qu'on voit*, sans être vu, selon le modèle du *Panopticon* de Bentham. Ce dernier n'est pas qu'un modèle idéal de prison mais, au contraire, une description de la forme pure du pouvoir. Le panoptisme, écrit Foucault, « c'est le principe général d'une nouvelle "anatomie politique" dont l'objet et la fin ne sont pas le rapport de souveraineté mais les relations de discipline⁸⁶⁹ ». Du point de vue de la continuité historique, un chaînon manque entre le pouvoir spectaculaire et le pouvoir conçu comme dispositif d'observation⁸⁷⁰. C'est ici

866 La formule de Kantorowicz est souvent galvaudée. Elle renvoie à la constitution très réelle d'un pouvoir politique qui n'est plus strictement personnel. Cependant, si *en réalité* il ne l'est pas, le jeu représentationnel de la monarchie est là pour associer sans cesse les deux corps, celui du Roi comme institution et du roi comme personne. Voir E. H. KANTOROWICZ, *Les Deux corps du roi : essai sur la théologie politique du Moyen âge*, Paris, Gallimard, 1989.

867 O. BRUN, « Secret du Roi », dans H. MOUTOUH et J. POIROT, *Dictionnaire du renseignement*, Paris, Perrin, 2018, p. 710.

868 Sur la passion de l'indiscrétion, voir F. DAGUISE, *L'Indiscrétion du rococo. Épier, découvrir, surprendre dans la première moitié du XVIIIe siècle français*, Paris, Sorbonne Université, 2019.

Les trois périodes, celles du spectacle, de l'indiscrétion puis de la transparence s'emmêlent, se croisent. Les grandes lignes du réel ne sont pas toujours si droites ni claires qu'on le voudrait.

869 M. FOUCAULT, *Surveiller et Punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 243.

870 Notons au passage que cette évolution est d'ailleurs inverse à celle de la conception de la vision, qui évolue entre l'Antiquité et l'âge classique. Dans l'Antiquité, l'œil est producteur de lumière, tandis qu'à l'âge classique, il se fait récepteur. Puis, alors que l'âge classique fait du pouvoir un objet d'observation, l'âge moderne en fait un sujet d'observation. Le regard semble produire des dialectiques sans synthèse, des renversements sans révolution. Il y aurait à écrire une histoire des théories théâtrales mises en relation avec les théories de la vision et de la lumière.

qu'intervient cette période soigneusement contournée par Foucault, la Révolution française, et cette technique de gouvernement contre laquelle il a construit sa pensée, la loi.

En effet, on peut penser la loi comme la production d'un pouvoir politique qui, loin de chercher à éblouir pour mieux cacher, souhaite au contraire rendre transparents les motifs de sa décision. À la logique spectaculaire de l'incarnation qui fondait l'Ancien Régime a succédé une logique, tantôt brouillonne car balbutiante, tantôt implacable et sûre d'elle-même, de représentation⁸⁷¹. Certes, le terme est associé, depuis les travaux de Louis Marin, au système d'Ancien Régime. On peut cependant douter de la pertinence de l'usage du concept pour une représentation qui ne représente qu'elle-même. Le Roi, dans le système d'Ancien Régime, détient le pouvoir, incarne le pouvoir plus qu'il ne le représente. Effectivement, il faut, comme Marin le souligne, de l'absence pour qu'existe la représentation transitive. Or, la cour de France et son appareil cérémonial n'est que représentation intransitive. Dieu même, de qui le Roi tient son pouvoir, dans la mythologie fondatrice de la royauté, son pouvoir ne cesse d'être *réellement présent* dans le rite catholique, sous la forme de l'hostie et du vin. Dans la logique d'incarnation c'est la chair elle-même qui revient, la chair elle-même qui détient le pouvoir. Nul besoin de représenter ce que l'on est⁸⁷².

La période révolutionnaire change donc la forme par laquelle le pouvoir se rend présent, une transition du pouvoir intransitif au pouvoir transitif⁸⁷³. L'Assemblée révolutionnaire, qu'elle soit nationale, constituante, législative ou conventionnelle, représente la représentation même. C'est là un terme récurrent dans la pensée des révolutionnaires,

871 Notre opposition entre incarnation et représentation s'inscrit ici dans une forme de continuité historique de la représentation-incarnation qui fonde la souveraineté nationale par opposition à la représentation-identité. Cependant, nous cherchons à penser la rupture au sein de cet ensemble. Sur l'opposition entre représentation-incarnation et représentation-identité, voir S. HAYAT, C. PÉNEAU et Y. SINTOMER, « La représentation-incarnation », *Raisons politiques*, N° 72, 2018, p. 5-19.

872 Pour une histoire du concept de représentation depuis la période latine jusqu'à nos jours, en passant par des comparaisons avec des traductions du terme en langue allemande et leurs usages chez Freud et Schmitt, voir Y. SINTOMER, « Les sens de la représentation politique : usages et mésusages d'une notion », dans *Raisons politiques*, n° 50, 2013, p. 13-34. L'article de A. PODLECH, « La représentation : une histoire du concept », *Trivium*, n° 16, 2014 (en ligne : <http://journals.openedition.org/trivium/4781> [consulté le 9 octobre 2018]), établit plus directement une filiation entre le principe représentatif élaboré par le Parlement anglais et la représentation révolutionnaire française. On pourra également lire avec intérêt l'article de L. JAUME, « La représentation : une fiction malmenée », *Pouvoirs*, n° 120, 2007, p. 5-16. Jaume y propose un parcours intéressant, puisqu'il part de la conception révolutionnaire de la représentation, et les débats qu'elle engendre, pour revenir aux théories de la représentation chez Hobbes.

873 On peut voir un signe de cette transition dans le deuxième article du titre 3 de la Constitution de 1791, qui dispose que « La Constitution française est représentative : les représentants sont le Corps législatif et le roi. » Or, on comprend bien que le Corps législatif et le roi ne sont pas représentatifs *de la même manière*. Par ailleurs, il est signifiant que Louis XVI cesse d'être Roi de France pour devenir roi des Français. Dans ses *Mémoires*, Rivarol parle à ce sujet d'une « distinction puérile » (Roi de France/roi des Français) sur laquelle l'Assemblée exerce sa « métaphysique ». Il a raison sur le fait qu'il y a bien un changement de l'ordre de la métaphysique politique à l'œuvre dans la Révolution. Voir A. de RIVAROL, *Mémoires*, Paris, Baudouin Frères, 1824, p. 334.

quoiqu'il soit parfois employé avec des sens différents⁸⁷⁴. Cette Assemblée dit représenter le peuple⁸⁷⁵, là où le Roi n'a jamais prétendu représenter qui que ce soit hormis lui-même, c'est-à-dire le souverain légitime du Royaume. C'est ici que l'habitude linguistique ou le réflexe de pensée de la comparaison entre le pouvoir et le théâtre nous font entrer dans des contrées dangereuses. En effet, l'évolution du rapport du pouvoir à son propre fonctionnement, à sa propre présentation, telle que nous la décrivons ici, n'est peut-être qu'un effet d'interprétation à partir de ce *topos*. Peut-être est-ce l'habitude de penser par réversion, entre pouvoir du théâtre et théâtre du pouvoir, qui nous mène à penser le pouvoir sous les termes du théâtre. Il faut dépasser la métaphore théâtrale pour chercher les preuves concrètes qui justifient son usage.

B) Les échecs de l'incarnation

Les raisons structurelles de la Révolution française sont régulièrement explorées, et les événements ont été souvent racontés. C'est certainement dans l'opposition entre le principe d'incarnation et celui de représentation que les deux éléments, le structurel et le conjoncturel, se rejoignent avec le plus d'évidence. Et pour cause, dès la réunion des États généraux, la faillite du cérémonial d'incarnation, son intempestivité manifeste, produisent une rupture fondamentale entre la figure royale et les *représentants* du tiers état⁸⁷⁶. La bataille mathématique autour du nombre de représentants pour chaque ordre et des modalités de scrutin (par ordre ou par tête) était déjà l'œuvre de l'opposition plus fondamentale entre les tenants de la praxologie des Lumières et ceux d'un ancien monde certainement réinventé (puisque, rappelons-le, les États généraux n'avaient pas été réunis depuis 1614). D'un côté, la logique d'ordre demandait l'alliance de la noblesse et du clergé, c'est-à-dire une alliance qui avait construit la royauté et qui garantissait la persistance de deux de ses principales forces critiques – les différentes frondes de la noblesse, les attentions théologiques du clergé. De l'autre côté, la logique des Lumières préparait la logique de la représentation. La demande d'homothétie politique ressemble à s'y méprendre à une demande de représentativité, tandis

874 P. BRUNET, « La notion de représentation sous la Révolution française », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 328, 2002, p. 27-45.

875 La Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen utilise déjà ce terme. Par exemple, son article 6 rappelle que tout citoyen a le droit de concourir à la formation de la loi « personnellement, ou par leurs représentants ».

876 L'une et l'autre techniques lient le spectaculaire et le pouvoir. La mise au second plan de l'incarnation n'empêche pas ce lien fondamental entre spectacle et pouvoir politique, qui continue longtemps après la Révolution. À ce sujet, on pourra se référer à l'article de P. COSSART et E. TAÏEB, « Spectacle politique et participation », dans *Sociétés & Représentations*, n° 31, 2011, p. 137-156.

que la demande du vote par tête portait en elle celle du principe d'égalité et la possibilité de ruptures au sein de l'édifice constitutionnel non-écrit de la France d'Ancien Régime. Le débat, tenu dans un premier temps dans les assemblées provinciales, eut pour résultat de doubler le nombre de députés du tiers état, mais de perpétuer le vote par ordre. Ce doublement a été alors rendu sans conséquence, en apparence du moins. Il semble évident que le fait de donner au tiers état le même nombre de corps présents a eu en réalité des conséquences que n'annihilait pas le principe incarnatoire de l'ordre, puisqu'il s'agissait en quelque sorte d'une concession faite à la demande de représentativité. C'était déjà admettre que le tiers état était numériquement plus important que les deux autres ordres.

La cérémonie d'ouverture des États généraux était calée sur les modèles d'une tradition d'Ancien Régime qui, par sa ré-institution royale, visait à donner une aura supplémentaire au Roi afin d'obtenir un impôt supplémentaire. La valeur charismatique du Roi au cours de ces États généraux devait, à la lettre, payer. Il s'agissait de compenser le déficit des caisses de l'État que le meilleur *Compte-rendu* des finances publiques ne suffisait plus à cacher. Comme l'évoque Pascal, le pouvoir royal a besoin de son cérémonial et des signes de la puissance pour exister. La dimension spectaculaire du pouvoir apparaît dans la description et l'interprétation que fait Michelet, dans *l'Histoire de la Révolution française*⁸⁷⁷, de la première procession royale accompagnée des États généraux le 4 mai 1789 :

Tout Paris était venu. Les fenêtres, les toits même, étaient chargés de monde. Les balcons étaient ornés d'étoffes précieuses, parés de femmes brillantes, dans la toilette coquette et bizarre qu'on portait alors, mêlée de plumes et de fleurs. Tout ce monde était ému, attendri, plein de trouble et d'espérance [ndla : Voir les témoins oculaires, Ferrière, Staël, etc.].

Une grande chose commençait : quel en serait le progrès, l'issue, les résultats, qui pouvait le dire ?... L'éclat d'un tel spectacle, si varié, si majestueux, la musique qui se faisait entendre de distance en distance, faisaient taire toute autre pensée.

Beau jour, dernier jour de paix, premier d'immense avenir !...⁸⁷⁸

La scène décrite par Michelet, qui sacrifie à la scientificité du récit en renvoyant aux témoins oculaires nombreux – quoiqu'au nombre indéfini – de la scène, est tout à la fois banale et exceptionnelle.

Elle est banale en ce que le cérémonial d'Ancien Régime est un fondement du pouvoir royal, que les entrées royales fournissent un spectacle régulier et savamment orchestré qui organise son charisme et produit la liesse avec des techniques éprouvées par le temps. La transformation de la ville en salle de spectacle, par l'utilisation des toits en balcon, l'ornement

877 Le texte de Michelet n'a pas ici valeur de source première, mais indique la manière dont l'historiographie a pu se ressaisir et réinterpréter cette opposition entre les deux logiques, d'incarnation et de représentation.

878 J. MICHELET, *Histoire de la révolution française*, Paris, Gallimard, 1952 [1847], p. 88.

urbain, la parure des femmes, tout cela correspond aux ambiances organisées par la cour depuis le Moyen Âge, où la présence royale transforme toute ville en *locus amoenus*⁸⁷⁹, et cela le temps d'une cérémonie qui renouvelle les liens vassaliques unissant la figure du Roi aux seigneurs et aux bourgeois du lieu choisi.

Elle est exceptionnelle en ce qu'elle constitue un dépassement de la situation historique, par sa mise en récit rétrospective par l'historien. Le spectacle marque tout à la fois le dernier et le premier jour, la transition d'une époque vers l'autre. Autrement dit, le spectacle que décrit Michelet a ceci de plus, par rapport à ses modèles médiévaux et renaissants, qu'il n'est déjà plus ce que le public perçoit, puisqu'il est déjà récit, narration. Le deuxième paragraphe fait se mêler l'impression historique et le récit historique. Le *suspense* est créé quant aux conséquences des « grandes choses », quoique l'historien connaisse, lui, partiellement la suite des événements. Ensuite est introduite dans le récit la musique qui, conjuguée au spectacle, fait taire « toute autre pensée ». Ainsi, le spectacle produit le suspense et crée à lui seul la mise en récit d'événements qui n'ont pas encore eu lieu. Chez Michelet, la grandeur de l'événement préexiste et préside aux événements mêmes. C'est ce que Roland Barthes a nommé la « théophanie de la Révolution » dans son analyse de Michelet⁸⁸⁰.

Or, à cette entrée succède chez Michelet, une description du cérémonial et un événement survenu la veille :

La cour avait fait fouiller les vieux livres pour y retrouver le détail odieux d'un cérémonial gothique, ces oppositions de classes, ces signes de distinction et de haine sociale qu'il eût fallu plutôt enfouir. Des blasons, des figures, des symboles, après Voltaire après *Figaro !* c'était tard. À vrai dire, ce n'était pas tant la manie des vieilleries qui avait guidé la cour, mais bien le plaisir secret de mortifier, d'abaisser ces petites gens qui, aux élections avaient fait les rois, de les rappeler à leurs basses origines... La faiblesse se jouait au dangereux amusement d'humilier une dernière fois les forts.

Dès le 3 mai, la veille de la messe du Saint-Esprit, les députés étaient présentés à Versailles ; à ce moment de cordialité, de facile émotion le Roi glaça les députés, qui presque tous arrivaient favorablement disposés pour lui. Au lieu de les recevoir mêlés par province, il les fit entrer par ordres : le Clergé, la Noblesse d'abord... puis, après une pause, le Tiers.⁸⁸¹

Le texte de Michelet est empreint de lecture rétrospective, qui fait du *Mariage de Figaro* une pièce prérévolutionnaire, qui voyant déjà dans les pouvoirs de la cour des « faibles » le signe d'une mésentente profonde entre le Roi et les députés du Tiers, c'est-à-dire

879 Sur cette transformation voir J. BLANCHARD, « Les entrées royales ; pouvoir et représentation du pouvoir à la fin du Moyen Âge », *Littérature*, n° 50, 1983, p. 3-14.

880 « La Révolution était une totalité qui nourrissait chaque minute de l'Histoire », écrit Roland Barthes. Selon lui, Michelet abstrait la Révolution de l'Histoire, en fait un nouveau Christ. À son image, Michelet qui « reçoit dans son propre corps les souffrances et les humiliations du dieu » devient lui-même un Christ pour Barthes. Voir R. BARTHES, *Michelet*, Paris, Seuil, 1975, p. 52.

881 J. MICHELET, *Histoire...*, *op. cit.*, p. 91-92.

la future nation, selon la mythologique révolutionnaire. Si l'on adopte une lecture rétrospective du texte, comme Michelet le fait lui-même, on observe que ses analyses oscillent entre un vocabulaire similaire à celui de la pensée marxiste (« oppositions de classe »), un vocabulaire proche des analyses sociologiques de Bourdieu (« signes de distinction ») et une approche des rapports de pouvoir qui rappelle la pensée nietzschéenne (« la faiblesse se jouait au dangereux amusement d'humilier une dernière fois les forts »). Cette combinaison souligne le romantisme scientifique de Michelet.

Or, cette lecture romantique de l'histoire a le mérite de souligner la signification politique d'événements dont la lecture n'était pas nécessairement perçue comme telle à l'époque des faits. La mise en place d'un protocole et d'un *décorum* « gothique », selon les mots de Michelet, correspondent à une esthétique atavique du pouvoir, en contradiction manifeste avec la masse désormais doublée des députés du Tiers. L'usage de la rencontre avec le Roi par Ordre plutôt que par province, c'est-à-dire le renforcement de la logique d'ordre au détriment d'une logique géographique qui aurait laissé voir une forme d'union égalitaire des différents représentants, ne pouvait pas être comprise par ceux qui, par leurs lectures, leurs conversations, leur *habitus* praxologique, étaient déjà passés à un autre régime de présentation du pouvoir.

Michelet omet d'ailleurs un détail essentiel. Les représentants du clergé et de la noblesse étaient présentés un par un devant le Roi, qui les saluait en retour. Pendant ce temps, les représentants du Tiers attendaient dehors et ne furent présentés qu'en masse. On comprend dès lors que ces deux journées, la présentation au Roi et la procession, sont marquées par une opposition fondamentale entre les ordres dans le rapport au pouvoir et à l'organisation sociale. D'un côté, le pouvoir royal et courtisan préservait les trois ordres, deux d'entre eux conférant à ses représentants la dignité de l'individualité⁸⁸². *A contrario*, les partisans du doublement des représentants du Tiers et du vote par tête proposent une individuation politique généralisée afin de créer une personne politico-juridique nouvelle, la nation (dont l'étymologie, *natus*, renvoie à la naissance, c'est-à-dire à l'acte le plus individuel qui existe⁸⁸³). Pour la première de ces conceptions, le pouvoir confère l'individualité ; pour l'autre, la somme des individualités produit le pouvoir.

On constate que, chez Michelet, cette opposition est contenue dans celle qu'il propose entre « des blasons, des figures, des symboles » et la période « après Voltaire, après

882 Ce en quoi on pourrait dire que la naissance de l'individu n'est pas le propre de la modernité politique ni surtout de la démocratie. Cette dernière popularise l'individuation, mais ne la crée pas.

883 Nous disons « le plus individuel », ce qui ne signifie pas pour autant qu'il soit dénué de lien ou de la présence d'autrui. À propos de la dualité qui préexiste à la naissance et qui l'accompagne, voir P. SLOTERDIJK, *Bulles : microsphéologie*, Paris, Pauvert, 2002.

Figaro ! ». Le blason, « assemblage de tout ce qui compose l'écu armorial. » (D. Académie, 1835, « Blason ») est, face à Voltaire et à *Figaro*, condamnable à plusieurs titres. Le terme renvoie à l'Ancien Régime, voire à la féodalité. Il rappelle le principe d'individuation par la famille et la lignée, et l'inégalité fondamentale qui fonde la société féodale. Par ailleurs, le blason est un principe de figuration par l'image, un signe sans lettre, par opposition aux productions voltairiennes ou à *Figaro*. Ce qui paraît daté dans le blason n'est pas uniquement sa référence à la féodalité, mais l'ensemble du mode de présentation du pouvoir qu'il produit. Il est figé et visuel, comme le texte, mais sans possibilité de translation théâtrale ; autrement dit, il présente, rappelle, mais ne représente pas, n'interpelle pas. C'est un signe sans voix. La figure, qui lui est liée, est celle de l'héraldique. Elle en constitue tout à la fois la grammaire et le vocabulaire. Elle possède ses propres désignations que seuls maîtrisent les initiés : azur, sinople, chevron, beffroi, doublet, lis au pied nourri. Par son existence, la figure rappelle une coupure linguistique entre le pouvoir royal et courtisan d'une part et le peuple d'autre part. La figure est le signe de la rupture d'égalité que rappelle le blason. Enfin, les symboles participent eux aussi de cette technique de présentation du pouvoir qui se coupe des représentants du Tiers. *A contrario* de ces trois formes de technique de pouvoir, Voltaire et *Figaro* trouvent grâce chez Michelet non pas dans le fait qu'ils s'opposeraient au pouvoir (Voltaire fut historiographe du Roi, Beaumarchais proche de Louis XVI), mais dans leur rapport différent à la représentation, puisque l'un et l'autre sont liés au théâtre.

L'opposition entre les tenants de l'incarnation cérémoniale et ceux de la représentation aurait pu donner lieu à une victoire des premiers et ce, pour plusieurs raisons. D'abord, ils étaient détenteurs du pouvoir, c'est-à-dire tant des mécanismes du gouvernement que de la maîtrise et de l'organisation du cérémonial. Les défenseurs de la représentation perdaient, si l'on peut dire, avec un désavantage certain. Rien ne donnait droit à leurs réclamations, y compris à la concession accordée d'un doublement des députés du tiers état. Ensuite, il faut bien admettre que les principes qui ont gouverné la pratique spectaculaire du pouvoir royal n'ont jamais tout à fait cessé d'exister, bien que cette pratique se soit reconfigurée. Deux exemples en attestent. Le premier est celui de la fête, documentée et analysée par Mona Ozouf⁸⁸⁴. Nous écrivons *la* fête, car nous en parlons comme technique de pouvoir, mais il convient d'en souligner la diversité et la multiplicité, ce que ne manque pas de faire l'auteur : « Dix ans durant, le dialogue du projet utopien et de la fête révolutionnaire se poursuit à travers un ensemble cérémoniel incroyablement foisonnant : car on parle toujours de *la* fête de la Fédération, de *la* fête de l'Être Suprême, oubliant qu'il y a eu, doublant et répercutant la

884 M. OZOUF, *La Fête révolutionnaire: 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1989.

célébration parisienne, des milliers de fêtes de la Fédération, des milliers de fêtes de l'Être Suprême⁸⁸⁵ ». L'ensemble cérémoniel foisonnant dont parle Mona Ozouf est une synthèse nouvelle entre les pratiques royales de la cérémonie de pouvoir et les fêtes spartiates que préconisait Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert*. On peut, avec Georges Balandier, dire que dans le processus de la fête révolutionnaire, « aux allégories des anciennes entrées royales seront substituées celles qui figureront la liberté conquise et évoqueront les grands actes accomplis⁸⁸⁶. L'allégorie se transforme, comme le blason en drapeau. L'objet de l'un et l'autre rituel change cependant. L'entrée royale rejoue l'alliance originare entre le monarque et la ville dans laquelle elle a lieu, avant de devenir, avec la centralisation du pouvoir, un moment de glorification du monarque⁸⁸⁷. La fête révolutionnaire qui figure la « liberté conquise » rejoue aussi une alliance originare, celle de la nouvelle figure du peuple avec lui-même, et refonde la communauté politique.

Le deuxième exemple est celui de ce sacrifice public qui a marqué les esprits parce qu'élevé au rang spectaculaire – il s'agit, bien sûr, de la guillotine. Daniel Arasse a déconstruit les mécanismes de la machine à tuer et de son usage politique dans son ouvrage, désormais classique, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*⁸⁸⁸. Arasse y note que, contrairement à ce qu'on croit parfois, la guillotine n'est pas d'invention révolutionnaire. Réservée à la noblesse, la décapitation machinique s'est uniquement démocratisée pendant la Révolution. L'instrument est critiqué car trop rapide. C'est que le spectacle de l'exécution par guillotine n'est pas sans rappeler le spectacle du supplice, étudié par Foucault dans *Surveiller et Punir* (1975). Foucault rappelle d'ailleurs, lui aussi, la dimension spectaculaire de la guillotine : « La guillotine, cette machinerie des morts rapides et discrètes, avait marqué en France une nouvelle éthique de la mort légale. Mais la Révolution l'avait aussitôt habillée d'un grand rituel théâtral. Pendant des années, elle a fait spectacle⁸⁸⁹ ». Et de noter que ce spectacle a disparu au milieu du XIX^e siècle. Signe peut-être qu'il s'agissait plus d'un atavisme de l'Ancien Régime que d'une nouveauté initiée par la modernité politique révolutionnaire. Le spectacle de guillotine, comme l'entrée royale ou certaines fêtes, était l'objet d'un cortège, de sorte que le spectacle était un spectacle mobile. On voyait la charrette

885 *Ibidem.*, p. 27.

886 G. BALANDIER, *Le Pouvoir sur scènes*, Paris, Fayard, 2006, p. 38.

887 É. CUENOT-HOLISTER, « Le spectacle doit continuer. Entrées solennelles lyonnaises », *Dix-huitième siècle*, n° 49, 6 juillet 2017, p. 207-218.

888 D. ARASSE, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 2010. À ce sujet, on pourra également se référer à l'ouvrage de P. FRIEDLAND, *Seeing justice done: the age of spectacular capital punishment in France*, Oxford, Oxford University Press, 2014. L'imaginaire de la guillotine a largement contribué à perpétuer la « machine à fantasme » dont parle Jean-Clément Martin. Voir J.-C. MARTIN, *La Machine à fantasmes: relire l'histoire de la Révolution française*, Paris, Vendémiaire, 2014.

889 M. FOUCAULT, *Surveiller et punir...*, *op. cit.*, p. 20.

et les condamnés avant de voir l'exécution elle-même. Nulle coulisse à ce spectacle qui permette l'apparition soudaine du personnage principal dans un coup de théâtre. L'arrivée est lente, l'entrée en scène permanente. La différence essentielle avec le cortège est l'ensemble des affects qui y sont liés. Le cortège produit la stupeur ou le respect, la guillotine engendre la colère ou l'effroi. Peut-être est-ce pour cela que le cortège le plus célèbre fut celui de Louis Capet. Par son exécution et par le cérémonial qui y était associé, la Révolution finissait ainsi de renverser les formes anciennes en les continuant. Elle permettait également au Roi de mourir comme il avait régné, spectaculairement.

L'une des causes spectaculaires de la Révolution est d'ailleurs peut-être la difficulté de Louis XVI à prendre en charge, avec le sérieux nécessaire, la dimension spectaculaire de son règne et de sa parole. Comme de nombreux personnages de la Révolution française, il fait l'objet d'une légende noire. La sienne est composée d'accusations d'inaptitude fondamentale à assumer sa charge. C'est ainsi que le corps royal, censé être un corps sacré, se révèle humain, trop humain⁸⁹⁰. C'est un corps sans vigueur sexuelle, alors même que le système dynastique requiert une conception rapide et efficace d'héritiers. C'est aussi un corps qui s'endort alors que son conseil discute du veto, comme le raconte Octave Aubry : « fatigué par la chasse, Louis XVI s'endort au Conseil qui discute l'affaire et ne se réveille que pour refuser. Il a perdu là encore une chance d'arrêter ou de retarder la Révolution⁸⁹¹. » Le roi, fatigué par son divertissement, cesse d'être Roi⁸⁹². Sitôt que le corps royal s'humanise, il perd en royauté. Pris par les affects courants, il n'est plus le réceptacle des affects divins qui lui confèrent sa supériorité. Les premières années de la Révolution multiplient les brochures, pamphlets, légendes noires à propos du Roi. Souvent, elles passent par les attaques à l'encontre de la reine Marie-Antoinette, fréquentes déjà dans la période prérévolutionnaire qui a développé l'art de la calomnie⁸⁹³. C'est ainsi que Chantal Thomas rappelle, dans son ouvrage intitulé *La Reine scélérate*, qu'une partie de ces pamphlets concerne la description d'une reine caractérisée par son hypersexualité, dont l'atrophie sexuelle du roi en est le pendant. Celle-ci va avec le sommeil : « Dans ses tromperies, la reine ne raffine pas sur les procédés. *L'Autrichienne en goguettes* la montre se faisant prendre par le comte d'Artois,

890 Sur l'importance du corps physique du roi, voir S. PEREZ, *Le Corps du roi*, Paris, Perrin, 2018.

891 O. AUBRY, « La Révolution à Versailles, Paris reprend le roi », dans *La Revue des Deux Mondes*, juillet 1939, p. 349.

892 On retrouve cette image d'un Louis XVI dormant dans le tableau historique imaginé en 1851 par le peintre anglais Edward Matthew Ward, *The Royal Family of France in the Prison of the Temple in 1792* exposé au Harris Museum de Preston. Marie-Antoinette et les enfants royaux sont au premier plan, dans la lumière, tandis que Louis Capet est représenté à droite sur un lit, le visage dans l'ombre de son oreiller, sous la fenêtre de la prison où domine un Christ en croix.

893 R. DARTON, *Le Diable dans un bénitier : l'art de la calomnie en France, 1650-1800*, Paris, Gallimard, 2010.

frère du roi, sur le dos même de Louis XVI endormi, fatigué par ses travaux de serrureries⁸⁹⁴. » L'alliance serrurerie-sommeil-tromperie résume à elle seule la légende du roi qui n'arrive pas à être Roi. La passion pour la serrurerie sollicite l'imaginaire d'un dirigeant qui ne sait ouvrir que les portes réelles et non les portes politiques qui permettent d'accéder au bon gouvernement. La tromperie par la reine montre l'incapacité d'un roi à comprendre ce qui se passe autour de lui, même dans sa sphère la plus intime, c'est-à-dire la plus publique selon la logique d'incarnation. L'endormissement est le paroxysme de l'incapacité à comprendre ce qui se passe, à savoir réagir : il est le degré zéro du corps vivant.

Cette légende noire est cependant plus complexe que celle d'un seul roi endormi et pataud. Comme le rappelle Annie Duprat : « Les mauvais propos tenus sur le roi présentent quelques permanences (roi glouton, ivrogne, incapable et jouet de la reine), mais aussi quelques contradictions apparentes. S'il est souvent montré apathique et endormi, il est aussi décrit comme coléreux et violent.⁸⁹⁵ » Qu'il soit apathique ou coléreux, la logique est la même. Seuls les affects négatifs, l'ire ou l'acédie, prennent un corps royal qu'on voudrait pris uniquement d'affects ératiques. Le Roi, en tant que figure de l'hyper-courtisan, doit être homme d'honneur. Figure suprahumaine, il doit être digne. Réceptacle de toutes les valeurs chrétiennes, il doit être humble, c'est-à-dire supporter sa tâche et la mener à bien. La faillite de l'incarnation va de pair avec la logique d'égalisation. Le Roi cesse d'exister avant la fin de la royauté car il est mis en situation d'égalité avec le reste de l'humanité⁸⁹⁶. L'idée d'égalité, née de la mathématique politique et de l'empathie, s'est étendue jusque dans le règne de la moquerie et des pamphlets. À partir du moment où l'égalité supprime la supériorité de la personne royale, l'incarnation comme principe politique disparaît, laissant la place à la représentation.

894 C. THOMAS, *La Reine scélérate: Marie-Antoinette dans les pamphlets*, Paris, Seuil, 2008, p. 126.

895 A. DUPRAT, « Une campagne de presse en 1791 : la folie de Louis XVI », dans *Le Temps des médias*, n° 7, 2006, p. 15.

896 La transition est patente dans l'évolution de la hiérarchie des peines, qu'évoque Benoît Gardnot, qui rappelle que les actes législatifs au XVIII^e siècle « placent clairement la lèse-majesté (humaine et divine) au sommet de cette hiérarchie », avant même le meurtre. La hiérarchie est bouleversée pendant la Révolution, qui fait elle-même œuvre de lèse-majesté. Voir B. GARNOT, « Justice et société dans la France du 18^e siècle », dans *Dix-huitième Siècle*, n°37, 2005, p. 8.

En outre, cette mise en place du régime d'égalité correspond à la déchristianisation partielle de la France qui aurait donné lieu, selon la thèse de David A. Bell, au développement de l'idée de nation comme principe politique fondamental. Voir D. A. BELL, *The Cult of the nation in France: inventing nationalism, 1680-1800*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 2001. On trouve une thèse similaire, et antérieure, dans l'ouvrage de J. W. MERRICK, *The Desacralization of the French monarchy in the eighteenth century*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1990.

C) La représentation théâtrale et la représentation politique : les lieux et les personnes

Le terme de « représentation » nécessite quelques éclaircissements, dans la mesure où nous l'utilisons différemment de l'usage, devenu classique qu'en propose Louis Marin. La thèse de ce dernier est résumée par Jean-François Lyotard dans ses *Rudiments païens* :

La *Critique du discours* démonte minutieusement le modèle représentatif à l'œuvre dans la *Logique de Port-Royal* ; cette mise à plat se fait de l'intérieur, où rode l'antilogique nommée "Pascal"; et la thèse de Louis Marin est que l'énoncé eucharistique *Ceci est mon corps* forme à la fois le scénario et le schéma scénographique du modèle représentatif du signe, que lui-même appartient à ce modèle, mais aussi (dans la version ou critique "pascalienne") qu'il lui échappe et n'est préférable que dans un autre ordre que celui des signes représentatifs.⁸⁹⁷

Cette prééminence du *hoc est corpus meum* est fondamentale chez Marin, ce qu'il admet lui-même dans le premier des essais qui constituent le recueil intitulé *La Parole mangée* : « J'ai essayé de montrer ailleurs la prégnance très forte de ce modèle théologique de l'Eucharistie dans le champ politique⁸⁹⁸ » [p.12]. De manière symptomatique, le sémiologue Louis Marin s'est moins concentré sur la figure du Roi que sur ses représentations : les portraits royaux, par exemple, ou encore les pièces de Corneille. Il cherche ainsi à dégager une unité entre pouvoir royal, pouvoir de la représentation et pouvoir de la signification. Chez Louis Marin, le modèle de l'absolutisme d'Ancien Régime est un modèle théâtral :

La représentation théâtrale présente les formes et les modalités du pouvoir politique, comme le pouvoir dans son exercice ou ses opérations captera les formes et les modalités de la représentation théâtrale, ceci dans la mesure où il est de l'essence du pouvoir politique de se représenter, et où le pouvoir s'institue, dans son monopole légitime de la force et sa menace légitime de mort, comme sa représentation : il s'approprie pour se constituer, pour s'instituer, la représentation et son dispositif parce que, dans son fonctionnement même, ce dispositif a des effets de pouvoir, et à l'inverse, et du même coup, le dispositif de représentation (scène, coulisse, centres, discours-actions, acteurs et personnages, spectateurs, etc.) construit le pouvoir politique. La représentation est la théâtralité du pouvoir où il s'institue. Le pouvoir est la théâtralité de la représentation où il se constitue.⁸⁹⁹

L'analyse de Louis Marin pose un double problème. Le premier est qu'il admet que le dispositif de pouvoir royal est fondé sur le *hoc est corpus meum*, c'est-à-dire sur une équivalence stricte entre les éléments. Or, l'Eucharistie, à la différence du signe, ne saurait se fonder sur un décalage entre le représentant et le représenté : à la lettre, le pain est le corps du Christ, et n'en est pas le signe. Par la suite, il compare le pouvoir au théâtre, c'est-à-dire

897 J.-F. LYOTARD, *Rudiments païens: genre dissertatif*, Paris, France, Klincksieck, 2011, p. 33.

898 L. MARIN, *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 12.

899 L. MARIN, *Politiques de la représentation*, Paris, Editions Kimé, 2005, p. 176-177.

précisément à une pratique qui repose sur la distance entre le représentant et le représenté, entre le personnage et le comédien – nous savons que Montfleury n'est pas réellement Oreste. C'est que la théorie de Louis Marin oscille sans cesse dans le statut à accorder au principe eucharistique et à la représentation. En réalité, elle décrit parfaitement un pouvoir royal qui fonde sa légitimité sur l'incarnation et l'exerce par un vaste système de représentations, notamment artistiques⁹⁰⁰. Cependant, cette description passe par des phases théoriques qui ne distinguent jamais clairement le fondement et l'exercice, de sorte qu'elle en arrive à considérer que le théâtre et le pouvoir politique fonctionnent de concert et selon des schémas similaires, alors que la distinction fondamentale entre principe d'incarnation et principe de représentation empêche de pousser la similitude au stade où Louis Marin la pousse. En d'autres termes, Louis Marin confond le spectacle et le théâtre, le « montrer » et le « représenter ». Le spectateur sait distinguer Montfleury d'Oreste et vient d'ailleurs voir l'un et l'autre en même temps, lorsqu'il vient découvrir tout à la fois la performance et la représentation. Il n'y a en revanche aucune raison de dire qu'il distingue le roi du Roi. C'est le principe des deux corps du Roi de n'en être qu'un seul, sans quoi l'édifice d'Ancien Régime s'effondre.

Le second problème que pose l'analyse de Louis Marin, qui est lié au premier, est qu'elle ne démontre jamais que les rapports entre la représentation théâtrale et ce qu'elle caractérise comme représentation politique sont autre chose que des effets d'interprétation rétrospective. Alors que les textes qui lient le catholicisme, et donc le principe eucharistique, avec la personne royale sont nombreux (y compris dans l'œuvre de Louis Marin), il peine à montrer que la proximité entre les deux activités spectaculaires procède d'échanges de techniques, de personnels, entre les organisateurs de la représentation royale et ceux de la représentation théâtrale⁹⁰¹. Certes, le pouvoir royal absolutiste, par la volonté de Richelieu et de Louis XIV, a utilisé le théâtre pour étendre son empire. Tous les arts, au sens le plus large du mot, ont été utilisés à cet effet. Le pouvoir royal s'est autant appuyé sur les ébénistes que sur les poètes, sur les carrossiers que sur les comédiens, sur les maçons que sur les peintres. Que le pouvoir politique ait utilisé la représentation théâtrale ne suffit donc pas à établir la

900 Cela explique par exemple que la Révolution a été décrite comme une « rupture majeure de la Révolution qui, en mettant fin au système monarchique; engageait une crise de représentation (au double sens du terme, politique et esthétique) ». C.-M. BOSSÉNO et D. TARTAKOWSKY, « Présentation », *Sociétés & Représentations*, n° 12, 2001, p. 6.

901 Or, précisément, les *organisateur*s auraient pu être une porte d'entrée, puisque de part et d'autre, spectacles royaux et spectacles politiques sont organisés par l'administration des Menus-Plaisirs du Roi. Cependant, cela relève plutôt de la commune nature spectaculaire de l'une et l'autre activité que d'une théâtralité du pouvoir à proprement parler. On note, en outre, que Louis XVI réduisit cette administration à un unique maître des Menus-Plaisirs. Il s'agit peut-être là d'une preuve supplémentaire de la faillite progressive de la logique d'incarnation et de cérémonial d'Ancien Régime.

comparaison entre les deux. On dira, et c'est ce que Louis Marin a fait dans sa lecture des pièces de Corneille⁹⁰², que le théâtre absolutiste évoque les problèmes posés au pouvoir d'Ancien Régime, et que c'est bien la preuve que les deux vont de concert. De quoi est-ce cependant la preuve, sinon du fait que le théâtre doit se tourner vers le Roi pour obtenir ses bonnes grâces, ou encore lui parler de lui-même pour continuer à être soutenu par lui ? Les pièces de Corneille ou l'exempt du dernier acte de *Tartuffe* ont la même fonction, celle de faire en sorte que le pouvoir royal continue de soutenir le théâtre.

À rebours de cette théorie, Michel Foucault, dans son cours au Collège de France intitulé *Il faut défendre la société*, propose une interprétation différente de la tragédie classique. Celle-ci est l'envers du rituel de cour, elle défait le Roi par les passions, tandis que le rituel de cour établit chaque jour la royauté du Roi, de son lever à son coucher⁹⁰³. En cela, bien que Foucault ne le dise pas explicitement de la sorte, c'est la représentation théâtrale et le spectacle de cour qui, *pris ensemble*, forment une sorte de méta-représentation théâtro-politique où le spectacle de cours est la représentation et où la tragédie est en quelque sorte une mise au jour des coulisses de cette représentation. La thèse est, là encore, tentante, à cela près que la tragédie montre l'inverse de la coulisse royale. Elle en est le contre-modèle. Elle est un miroir du prince démontré par l'absurde, une prescription publique au Roi par l'exemple édifiant, qui sert dans le même temps de faire-valoir au bon prince chrétien.

Nous ne pouvons parler d'une logique de la représentation comme légitimation du pouvoir à la condition de montrer en quoi les lieux, les fonctionnements, les personnes liées au pouvoir et justifiant son existence utilisent et s'inspirent des techniques théâtrales. Cette proximité peut exister dans des textes qui ouvriraient explicitement la voie à une telle analyse, ou dans des échanges de pratiques implicites, dans des hasards peut-être, voire dans des débats sur la pertinence ou non d'utiliser les formes théâtrales pour exercer le pouvoir. La période révolutionnaire constitue précisément l'un de ces moments où le théâtre et le pouvoir politique interagissent de plusieurs manières. Les lieux, les personnes et les commentaires liés aux débats des assemblées ont tous, çà et là, des relations avec le monde du théâtre. Tout d'abord, les différents lieux dans lesquels se sont tenues les assemblées révolutionnaires furent des lieux de théâtre. Leur succession, leurs différences, produisent une évolution troublante, présentée dans l'ouvrage de Patrick Brasart, *Paroles de la Révolution : les*

902 Voir notamment le chapitre « Théâtralité et politique au XVIII^e siècle ; sur trois textes de Corneille » dans *Politiques de la représentation, op. cit.*, p. 175.

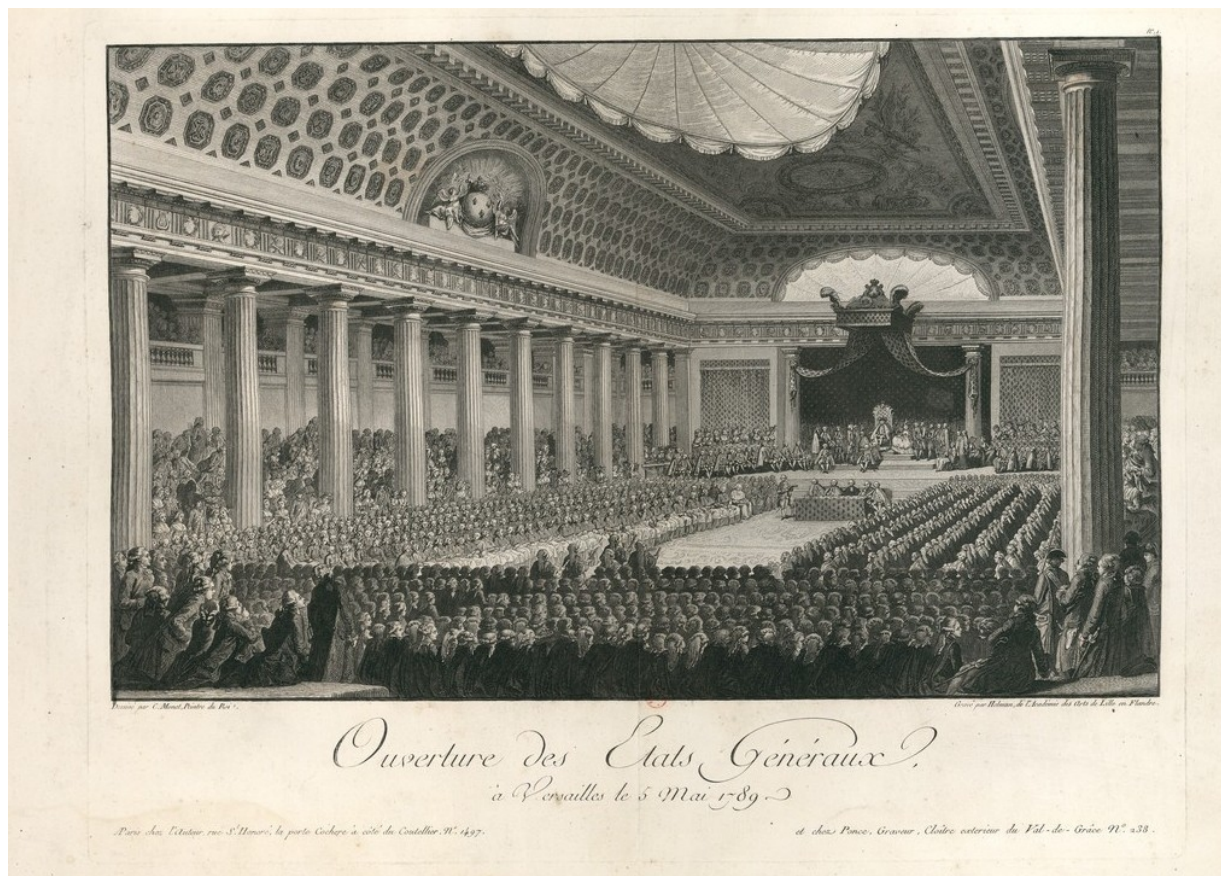
903 M. FOUCAULT, « *Il faut défendre la société* » : *cours au Collège de France (1975-1976)*, Paris, Éditions Gallimard : Éditions Seuil, 2006, p. 156-157. L'opposition entre la théorie de Foucault et celle de Marin est soulignée par H. MERLIN-KAJMAN, « Corneille et le/la politique : le double enjeu de la question », dans M. DUFOUR-MAÎTRE (dir.), *Pratiques de Corneille*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, p. 521-539.

*Assemblées parlementaires, 1789-1794*⁹⁰⁴. Ainsi, la première salle révolutionnaire fut, avant même le serment du jeu de paume, la salle des Menus-Plaisirs du Roi. Construite en 1750, cette salle servait à abriter le matériel destiné aux plaisirs du roi, c'est-à-dire aux jeux comme aux représentations théâtrales. Cette salle n'était donc pas une salle *de spectacle*, mais une salle qui servait certainement aux spectacles et où, en outre, pouvaient être organisées des répétitions. Il s'agissait également d'une salle à laquelle le public avait accès⁹⁰⁵. Comme par volonté manifeste, c'est dans ce lieu que se réunissent les assemblées des notables qui précèdent les États généraux, et en constituent une sorte de répétition. Surtout, on constate que les États généraux sont le moment d'un ultime spectacle royal, alors même qu'il s'agit pourtant et avant tout d'un moment de gouvernement. Autrement dit, le pouvoir royal organise une forme nouvelle de représentation, en utilisant une salle liée au spectacle théâtral, et en organisant comme spectacle un moment qui n'aurait pas dû, selon la logique d'incarnation, n'être que cela.

904 P. BRASART, *Paroles de la Révolution: les Assemblées parlementaires, 1789-1794*, Paris, France, Minerve, 1988.

905 Un accès fondamental dans l'histoire des débuts de la Révolution, selon Sophie Wahnich : « Le peuple et le public qui fréquentaient la salle voyaient la salle des États avec une partie des États dedans, et du coup cette partie des États devenait symboliquement la Totalité des États, trouée par des absences. Le public identifia peu à peu la salle et la société attendue. Par la matière, la salle, l'idée se matérialise. En retour la matière, la salle, s'idéalise en devenant le lieu qui contient la société à venir. Là réside la magie. »

S. WAHNICH, « Commencer, histoire de révolution », *Vacarme*, N° 80, 2017, p. 81.



C. MONNET et I.-S. HELMAN, *Ouverture des États généraux, à Versailles, le 5 mai 1789*, 1789

Les États généraux sont le moment d'une transition subtile d'un régime à l'autre⁹⁰⁶. Le Roi y est donné en spectacle dans les mêmes conditions qu'une représentation théâtrale, dans un lieu qui sert avant cela aux répétitions, et parce que les États généraux y sont en position de spectateur. Or, traditionnellement, le spectacle royal et le spectacle théâtral, ne sont pas donnés dans les mêmes lieux, dans les mêmes conditions – l'anecdote d'un Louis XIV qui danse sur le théâtre n'a été retenue que par son caractère exceptionnel. La gravure qui représente les États généraux nous montre ce qui s'apparente, dans les dispositions choisies, à une salle de spectacle à la française⁹⁰⁷. On y trouve le rectangle long, caractéristique de ces salles inspirées des salles de jeux de paume, la disposition du public en fer à cheval sur trois bords, et au fond, séparé des spectateurs de face par un grand vide, le lieu de la représentation. On comprend la volonté royale de rappeler aux États généraux leur

906 Parmi les textes qui élaborèrent la pensée de cette transition, la brochure de l'abbé Sieyès, *Qu'est-ce que le Tiers État ?* publiée en 1788. Sieyès est lui-même le point d'aboutissement d'une série d'inflexions dans la théorie politique depuis le Moyen Âge, depuis la constitution de l'idée d'unité de la société jusqu'à la naissance de l'abstraction du citoyen et de l'individu, en passant par la théorie de l'incarnation de la volonté commune par la figure du prince plutôt que par le Pape chez Jean Bodin. À ce sujet, voir l'ouvrage de D. MINEUR, *Archéologie de la représentation politique structure et fondement d'une crise*, Paris, Presses de la fondation nationale de sciences politiques, 2010.

907 C. MONNET et I.-S. HELMAN, *Ouverture des États généraux, à Versailles, le 5 mai 1789*, 1789, estampe, 27,1 x 43,3 cm, Bibliothèque Nationale de France, collection De Vinck, volume 1.

position de spectateurs du pouvoir royal, et de leur retirer ainsi *a priori* toute possibilité d'action politique⁹⁰⁸. Cependant, en inscrivant le spectacle royal au milieu d'une salle liée au théâtre, le dispositif des Menus-Plaisir met une partie des États généraux à la place de l'œil du Prince. Le remplacement d'un pouvoir par l'autre est en quelque sorte déjà une potentialité rendue possible par la disposition des rôles telle qu'elle est proposée dans l'organisation même des États généraux. Lors de cette séance d'ouverture du 5 mai, le clergé est à la droite du trône, la noblesse à gauche, et le Tiers se trouve en face. Deux interprétations se font concurrence. D'une part, on peut y voir l'assimilation du Roi à la figure divine qui prend à ses côtés ses soutiens et valorise particulièrement à droite la source mythique de son pouvoir ; d'autre part, la logique de représentation implique que le Tiers prend la place du Roi en se retrouvant face à lui.

Le fonctionnement même de la cérémonie est connu. Les ministres et le roi alternent des paroles à l'égard des députés des trois ordres, sans possibilité *a priori* de réponse. C'est-à-dire que la logique théâtrale y joue à plein, puisqu'une partie de la salle parle, tandis que l'autre est priée d'écouter, avec plus ou moins de silence. À cet égard, la réunion des États généraux ne serait-elle pas l'étrange continuation de la réforme des banquettes de scène par Voltaire, une sorte « d'assise des spectateurs⁹⁰⁹ » ?

Les hasards historiques, la volonté manifeste du monde qui se déploie sans cause ni explication, donnent parfois lieu à des phénomènes signifiants. Pour mener leur révolution organique, les députés du Tiers État et leurs sympathisants issus des rangs du clergé et de la noblesse ont besoin d'un lieu le 20 juin 1789, après la fermeture royale de la salle des Menus-Plaisirs. L'étude préparatoire au tableau inachevé de David⁹¹⁰, *Le Serment du Jeu de Paume* confère une lecture éminemment théâtrale à cette scène. On retrouve le geste du serment déjà peint par David dans son *Serment des Horaces* de 1785, où les gestes et les épées permettaient de dessiner des lignes de perspective. Surtout, le *Serment des Horaces* relève d'un véritable *ut poesis pictura*, selon la formule consacrée d'Horace. *Le Serment des Horaces* renvoie certes à

908 La disposition choisie n'est pas issue d'une tradition scénographique des États généraux précédents, si l'on en croit, par exemple, la gravure de Jacques Tortorel de 1570, intitulée *L'assemblée des trois estats tenus à Orléans au mois de Janvier 1561*, présente dans le recueil de la Collection Michel Hennin, *Estampes relatives à l'Histoire de France*, Tome 5, à la Bibliothèque Nationale de France. Le tableau présenté est beaucoup moins théâtral, quoique non moins spectaculaire. La position du Roi y est celle du point central d'un cercle formé par les représentants des trois ordres ; le bas-clergé y siège avec le tiers état. À gauche se tient donc le tiers état et à droite la noblesse, tandis qu'entre les deux, attablés, se trouvent quatre secrétaires d'État. Au milieu du cercle, on aperçoit le connétable, le chancelier et le grand chambellan. Derrière le roi se tiennent à une table des gentilshommes. Le jeu de langage scénographique est manifestement très différent.

909 Nous empruntons la formule à M. POIRSON, « Multitude en rumeur : des suffrages du public aux assises du spectateur », *Dix-huitième siècle*, n° 41, 2009, p. 222-247.

910 J.-L. DAVID, *Le Serment du Jeu de Paume (étude)*, 1791, huile sur toile, 65 x 88,7 cm, Paris, Musée Carnavalet.

la légende décrite par Tite-Live de l'opposition entre les romains *Horaces* et les albaïns Curiaces, mais également à sa réactivation théâtrale par Corneille.

Avec le *Serment du Jeu de Paume*, David s'inscrit dans la continuité du régime d'historicité révolutionnaire, fondé sur un parallèle entre l'esprit civique romain et un nouvel esprit civique français⁹¹¹. Les deux *Serments* ont en commun d'utiliser le geste même du serment pour orienter l'œil du spectateur. Prêter serment, c'est montrer ce qui fait la force politique – dans un cas, l'épée, dans l'autre, la double concorde des trois ordres entre eux et de la Nation naissante avec la lumière qui entre par la fenêtre de la salle, double référence mystique et philosophique.



J.-L. DAVID, *Le Serment du Jeu de Paume (étude)*, 1791

911 Sur la notion de régime d'historicité, voir F. HARTOG, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris, France, Points, 2012. Il le définit comme « une façon d'engrener passé, présent et futur ou de composer un mixte des trois catégories, justement comme on parlait, dans la théorie politique grecque, de constitution mixte (mêlant aristocratie, oligarchie et démocratie, un des trois composants étant de fait dominant). » *op.cit.*, p. 13. Pendant la Révolution française, on peut dire que le régime d'historicité dominant fonctionne grâce à deux moteurs : la rupture (Ancien/nouveau régime) et le retour (à l'Antiquité romaine). Sur le rôle de l'imaginaire antique dans l'esprit révolutionnaire, voir le livre succin mais admirablement complet de C. MOSSÉ, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989.

Le jeu de paume est en réalité un jeu de raquettes, semblable au tennis⁹¹². Il a été un des divertissements principaux de la cour française à l'âge classique. Les salles de jeu de paume, rectangulaires, sont liées aux premières salles de théâtre à la française, telle la salle du Théâtre du Marais⁹¹³. On constate à cet égard que la disposition choisie par David pour représenter le serment est singulière. La localisation des fenêtres permet de voir que le regard part d'un point de la salle, en parcourt la longueur, pour arriver vers le fond. Ainsi, les personnages principaux, vers qui le regard est attiré, font face à la largeur de la salle comme dans une représentation théâtrale. Le choix est différent dans une estampe dessinée par Charles Monnet, peintre du Roi, et gravée par Isidore-Stanislas Helman qui l'offrit à l'Assemblée lors de la séance matinale du 5 septembre 1792. Dans ce *Serment du Jeu de Paume à Versailles le 19 [sic] juin 1789*⁹¹⁴, on constate que les personnages centraux du serment font face à la longueur de la salle et non à sa largeur. Dans cette perspective, le public semble se trouver derrière et le regard du spectateur de la gravure regarde à peu près depuis une fenêtre du mur de la longueur de la salle. Le spectateur regarde depuis l'extérieur de la salle ce qui se passe à l'intérieur, de haut.

912 J.-M. MEHL, « Les jeux au royaume de France du XIII^e au XVI^e siècles », dans P. CLASTRES et C. DIETSCHY (éd.) *Paume et tennis en France, XVe-XXe siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2009, p. 59-71.

913 À ce sujet, voir l'article de A. SURGERS et P. PASQUIER, « La situation du spectateur dans la salle française aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique : XVII^e & XVIII^e siècles*, Montpellier, Entretemps, 2008, p. 35-64. Non que toutes les salles de théâtre françaises ont été construites sur ce modèle. Cependant, sa forme est caractéristique d'un double emploi, pour le jeu de paume et le jeu théâtral. On constate par ailleurs que l'origine ludique de la scène théâtrale est française. A contrario, Dominique Goy-Blanquet a montré l'origine proprement juridique du spectacle shakespearien et des salles élisabéthaines. À ce sujet, voir D. GOY-BLANQUET, *Côté cour, côté justice ; Shakespeare et l'invention du droit.*, Paris, Garnier, 2016.

914 I.-S. HELMAN et C. MONNET, *Serment du jeu de Paume à Versailles le 19 juin 1789, 1792*, estampe, 27,5 x 43,5 cm, Bibliothèque Nationale de France, collection De Vinck, volume 9.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

I.-S. HELMAN et C. MONNET, *Serment du jeu de Paume à Versailles le 19 juin 1789, 1792*

La version de David place le spectateur du tableau à la place d'un spectateur de théâtre, dans cette salle de jeu improvisée, sans scène apparente puisque c'est le tableau lui-même qui se fait scène. On sait que la toile finale, inachevée, devait être monumentale et mesurer trois mètres par six⁹¹⁵. Ainsi, le tableau aurait placé le spectateur au même niveau à peu près qu'un spectateur de théâtre face à la scène. Il s'agit d'un spectateur-citoyen, œil du Prince qui observe l'Assemblée nouvelle qui prête son serment et qui remplace le Roi sur l'estrade d'une salle à la française. Le *Serment* de David finit de parachever les jeux d'inversion qui trouvent leur origine dans le choix royal des Menus-Plaisirs puis dans le choix révolutionnaire du Jeu de Paume.

On comprend les impératifs techniques qui poussent à choisir des salles de ce type. Grandes, destinées à recevoir des orateurs selon les critères de l'époque, les salles liées par leur architecture à la théâtralité semblent faites pour accueillir pratiquement des assemblées politiques. Il n'en demeure pas moins qu'elles possèdent leur propre pouvoir d'évocation.

⁹¹⁵ 304 centimètres par 654, précisément.

Bien entendu, si la seule période des États généraux, ce temps quasiment préparatoire à la Révolution populaire de juillet-août 1789 et aux réformes constitutionnelles, si cette période avait été la seule à impliquer des salles quasi théâtrales, des dispositifs spectaculaires particuliers, nous serions bien en peine de poursuivre l'analyse.

Il faut noter qu'aux Menus-Plaisirs et au Jeu de Paume a succédé la salle du Manège du palais des Tuileries. Cette salle n'était pas une salle de spectacle. Comme son nom l'indique, elle a notamment servi aux exercices équestres des princes successifs. Cependant, cette salle est rapidement critiquée précisément parce qu'elle n'est pas suffisamment spectaculaire. Quatremère de Quincy, dans le *Journal de Paris*, développe la critique suivante : « Dans un carré long et dont les angles fuient dans les extrémités, les députés sont très peu en présence les uns des autres, ils ne s'en imposent point parce qu'ils ne se font pas spectacle, ils n'exercent point les uns sur les autres cette utile censure des regards et des impressions manifestées sur les physionomies : la moitié de la salle peut être dans le désordre, sans qu'on voie l'autre moitié qui l'occasionne⁹¹⁶ ». La description de ce contre-modèle s'appuie explicitement sur la dimension spectaculaire du travail d'assemblée. La « censure des regards et des impressions manifestées sur les physionomies » correspond au double jugement qui s'instaure lors de la performance théâtrale, de la scène à la salle et inversement. L'évocation de la physionomie est issue de la philosophie matérialiste, qui souligne que le rapport entre les êtres est avant tout un rapport entre les corps, plus particulièrement les visages, constitué d'impressions successives. Le texte de Quatremère se place dans double-perspective. Celle des députés d'une part, qui souhaitent faire spectacle, exercer les uns sur les autres les impressions nécessaires mais semblent ne pas en avoir la possibilité. D'autre part, il adopte le point de vue de la perspective externe lorsqu'il décrit deux moitiés de salle qu'il est impossible de voir simultanément. Dans cette double séance, Quatremère de Quincy se plaint de la non-pertinence de la salle du point de vue spectaculaire. Or la critique est troublante dans la mesure où les salles des Menus-Plaisirs et du Jeu de Paume sont également rectangulaires. Nous pouvons alors émettre une hypothèse. La critique de l'insuffisante spectacularité de la salle s'attaque tout autant à son histoire et à son absence de rapport au théâtre, qu'à sa forme et à son acoustique.

Cette critique pousse la Convention nationale à changer de salle. Toujours au palais des Tuileries, la Convention s'installe cette fois-ci, le 21 septembre 1792 dans l'ancienne salle de machines et de spectacle du Palais. La théâtralité est, si l'on peut dire, à son comble. C'est en effet dans ce lieu, que fut représentée la tragédie-ballet *Psyché*, le 17 janvier 1671,

916 *Journal de Paris*, 12 octobre 1791, cité dans P. BRASART, *Paroles de la Révolution...*, op. cit., p. 87.

production commune de Corneille, Molière, Quinault et Lully, ou encore le *Barbier de Séville* en 1775, et que s’installa la troupe du théâtre de Monsieur jusqu’en 1789. La nouvelle salle est donc investie d’un imaginaire théâtral qui n’a sans doute pas échappé aux membres de la Convention. Elle constitue même le paroxysme de la théâtralité révolutionnaire. En effet, et ainsi que le montre S. Maslan⁹¹⁷, la logique théâtrale n’est pas nécessairement assumée par l’ensemble du personnel politique révolutionnaire. Les débats de la Convention dénotent, çà et là, une résistance à la théâtralité et à ses modes de représentation. On retrouve dans cette contradiction, celle d’une assemblée de représentants qui refusent la représentation, celles d’un diderotisme théâtral. Il s’agit de donner sa place à l’écrivain sur une scène où il se dérobe. De même, les révolutionnaires voulaient sans doute ne pas être des acteurs, sans pouvoir se passer tout à fait de l’être.

Ainsi, en l’espace de trois années, le personnel politique révolutionnaire, au moment où se constitue justement la Révolution, au moment même où elle se déploie, a connu quatre salles. Une salle de répétition, une salle inaugurale des théâtres à la française, une salle de manège refusée parce que pas assez spectaculaire, et une salle de théâtre qui a donné lieu à des créations de pièces majeures pour leurs époques. Les salles sont certes choisies pour des modalités pratiques. Ce sont l’acoustique, la vue, la nécessité du travail d’assemblée, l’écoute des discours qui nécessitent de telles salles. Cela n’a donc rien à avoir avec de la représentation théâtrale. Cependant, quels sont ce travail et cette écoute qui nécessitent ces salles de spectacle ? Pourquoi chercher la salle de théâtre si ce n’est pour exercer une activité qui s’apparente, d’une manière ou d’une autre, au théâtre ? C’est ici précisément que l’on peut dire que la naissance de la représentation nationale doit beaucoup à la représentation théâtrale. Les techniques de constitution politiques semblent chercher une inscription dans celles du théâtre, d’où le fait qu’elles en cherchent les lieux précis, et qu’elles rejettent les lieux qui ne font que s’y apparenter, à l’instar d’un manège. La question est donc de savoir ce que sont ces techniques, d’établir leur filiation avec les techniques théâtrales, et de chercher concrètement ce qui relie les représentations politique et théâtrale, au-delà des seules analogies et effets d’interprétation.

Le pouvoir royal reposait sur une alternance de spectacle – qui commençaient dès le spectacle du lever du Roi – et de moments de gouvernements tenus secrets, comme le Conseil du Roi. *A priori*, on pourrait établir un parallèle entre ce fonctionnement et celui du gouvernement représentatif naissant, qui alternait les moments de spectacles à l’Assemblée et les moments de gouvernement pris en charge par l’exécutif en chambre close. Or, ce serait

917 S. MASLAN, *Revolutionary acts*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2005.

passer à côté d'une différence fondamentale, qui est celle de la nature même du spectacle. Le spectacle de l'Assemblée est un spectacle de la parole et des gestes, un spectacle rhétorique, là où le spectacle royal est un spectacle tantôt cérémonial, tantôt pictural, dont la parole n'est pas une condition *sine qua non*. La différence est de taille. L'Assemblée met en œuvre de véritables dialogues et monologues, autrement dit elle théâtralise la représentation politique. Il n'est pas suffisant de dire que le spectacle plus la parole forment le théâtre. Cependant, les assemblées révolutionnaires ne s'arrêtent pas au seul usage de la parole. Cet usage est fortement lié aux techniques gestuelles et vocales que l'on observe chez comédiens, via l'évolution de la formation, et du rapport à leur métier, et chez les avocats de la France pré-révolutionnaire, parmi lesquels on retrouve une partie du personnel politique révolutionnaire. Par exemple, pour ce qui concerne l'Assemblée législative, on sait que « la Révolution française continue d'être dirigée par les avocats : ils représentent 29 % de l'Assemblée législative et, si nous ajoutons à leur nombre tous les titulaires de charges, non-vénales et vénales, nous arrivons au chiffre de 454 députés, soit 59 % d'une assemblée dominée par ceux qui ont fait du droit ou ayant au moins des connaissances juridiques⁹¹⁸ ». Le métier d'avocat, et l'ensemble de techniques qui lui sont liées, a donc formé une part non-négligeable du personnel politique de l'Assemblée législative.

La question du rapport de l'Assemblée au théâtre a donné lieu à une controverse entre Susan Maslan et Paul Friedland. La première, en s'appuyant sur les déclarations, notamment, de Robespierre à la Convention, fait valoir que le personnel politique révolutionnaire résiste à la représentation, est méfiant à son égard ; le second s'appuie sur l'architecture des lieux d'assemblée, sur l'histoire du Cercle social qui installa, selon lui, une forme de théâtre politique près de l'Assemblée, et sur les comédiens qui firent partie du personnel politique révolutionnaire – notamment sous la Convention⁹¹⁹. Il considère que la vie politique révolutionnaire est théâtrale, voire histrionique. L'une et l'autre admettent que la Révolution française, en tant qu'événement politique, a eu un rapport singulier avec la représentation théâtrale, et leur différend porte donc sur la nature de cette relation, d'opposition pour Susan Maslan, de proximité pour Paul Friedland. En réalité, la période révolutionnaire entretient vis-à-vis de la représentation théâtrale un rapport trouble, fait à la fois de constructions parallèles

918 E. H. LEMAY, « Les législateurs de la France révolutionnaire (1791-1792) », dans *Annales historiques de la Révolution française*, n° 347, 2007, p. 8. Par ailleurs, Jean-Louis Thireau a bien montré que jusqu'à la Révolution, « avocat » était à la fois un titre et une profession – on pouvait en avoir la formation, le titre, et ne pas exercer la profession, de sorte que le monde des avocats était plus vaste que le seul monde des professionnels du droit. J.-L. THIREAU, « Le monde des avocats dans la France d'Ancien Régime », dans *Droits*, n° 40, 2004, p. 3-22.

919 Par exemple Collot d'Herbois. Son abandon du théâtre pour la politique fut un événement surprenant, et il est notamment relevé par M. BIARD, dans son article intitulé : « Abandonner le théâtre pour la politique... », dans *Annales historiques de la Révolution française*, n° 332, 2003, p. 171-176.

et intriquées entre représentation politique et représentation théâtrale, mais aussi de méfiance vis-à-vis d'un art théâtral ou d'un histrionisme politique qui remettrait en cause le principe de transparence.

À la suite de cette querelle, un ouvrage de Yann Robert apporte de nouveaux éléments, fondamentaux pour comprendre le fonctionnement des assemblées théâtrales et politiques révolutionnaires⁹²⁰. L'ouvrage propose une lecture judiciaire du théâtre de la seconde partie du XVIII^e siècle, sous l'angle du *reenactment*. Sa thèse principale est que la dramaturgie diderotienne, et celle des auteurs diderotiens comme Louis-Sébastien Mercier sont une dramaturgie qui rejoue des scènes, à la manière d'un jeu judiciaire, et qu'elle est la source des pièces judiciaires de la Révolution. L'auteur met au rang de ces dernières les *Calas* de Lemierre, *Laya* et *Chénier*, mais aussi *l'Ami des Lois* de Laya et *le Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal. Yann Robert montre qu'en parallèle de ces développements dramaturgiques d'un théâtre judiciaire du *reenactment*, le fonctionnement même de la justice française connaît lui-même une réforme au cours du XVIII^e siècle. Ainsi, l'avocat d'Ancien Régime n'était pas tout à fait le représentant de son client au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Sa pratique était bien plus celle d'un conseiller biaisé du juge :

Under the Ancien Régime, lawyers played a limited role in legal proceedings. While they were allowed to speak before the court in civil cases, it was primarily to make a concluding speech, and solely (at least in theory) to address fine points of jurisprudence and legal precedent, not to discuss the facts of the case.⁹²¹

Or, cette conception et cette pratique du métier d'avocat ont connu des évolutions sensibles au cours du siècle, au fur et à mesure que s'est développée une conception de la procédure judiciaire fondée sur l'opposition. Pendant la deuxième partie du siècle, les comparaisons entre les acteurs et les avocats se sont multipliées, et la figure de Cicéron en disciple de l'acteur Roscius est devenue un *topos* des discours sur les avocats⁹²². Le régime d'historicité à l'œuvre, le *reenactment* historique que constitue le portrait de l'avocat en nouveau Cicéron, a permis le développement d'une nouvelle pratique portée par la jeune génération d'avocats à partir des années 1750. Ces jeunes avocats, explique Yann Robert, y virent même la source de leur légitimité puisque cette nouvelle pratique permettait la transparence et le débat ouvert⁹²³.

920 Y. ROBERT, *Dramatic justice ; trial by theater in the age of the French Revolution*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2019.

921 « Sous l'Ancien Régime, les avocats jouaient un rôle limité dans les procédures judiciaires. S'ils avaient le droit de prendre la parole devant la cour lors des affaires civiles, c'était essentiellement pour délivrer un discours de conclusion, et uniquement (du moins en théorie) pour s'attaquer à des enjeux subtils de jurisprudence et de précédents judiciaires, et non pour discuter les éléments factuels de l'affaire. »

Y. ROBERT, *Dramatic justice...*, *op. cit.*, p. 91, traduit par nous.

922 *Ibidem*, p. 97.

923 *Idem*.

Ces nouvelles pratiques ont eu quatre conséquences. La première, largement expliquée par Yann Robert, consiste en un vaste débat public dans les milieux juridiques autour de cette figure de l'avocat-acteur, décriée par les uns et revendiquée par les autres. La deuxième est le développement d'un ensemble de techniques d'éloquence. La troisième est l'arrivée d'une conception du rôle de l'avocat comme représentant et d'une valorisation de l'idée de représentation. La quatrième est une association permanente entre le théâtre et le droit en tant que pratiques.

Or, il ne faut pas oublier que le personnel politique révolutionnaire était lié au monde judiciaire en raison du fort engagement politique de ce dernier, et notamment des avocats. Le développement de pratiques para-théâtrales, *via* l'appartenance au système judiciaire, d'un certain nombre de membres des assemblées révolutionnaires a participé au développement d'une culture de l'éloquence autant que d'une forme de théâtralisation des assemblées elles-mêmes. Cette théâtralisation explique que la Révolution ait été très rapidement transmise comme un « événement de parole⁹²⁴ », dans de nombreuses dramatisations romanesques de l'éloquence révolutionnaire au cours du XIX^e siècle⁹²⁵.

Le rapport entre les assemblées révolutionnaires et le théâtre est donc triple. D'une part, la logique de représentation préside à l'une et à l'autre forme. La réunion des États généraux et les troubles qu'elle a causés montrent que cette transition de la logique d'incarnation à la logique de la représentation ne s'est pas faite sans heurts, et constitue peut-être un changement politique fondamental qui s'inscrit au cœur du processus révolutionnaire. D'autre part, et ce second rapport est intimement lié au premier, les lieux des assemblées ont eu un lien, plus ou moins distant selon les périodes, avec les lieux du théâtre. Ce lien semble parfois dû au hasard, parfois à la recherche d'un lieu où la parole pourra se déployer plus facilement, lieu permettant aux représentants de jouer leur rôle. Enfin, et ce dernier rapport est lié au précédent, la pratique même de l'art oratoire au sein de l'Assemblée, sa forme agonistique, ainsi que ses techniques d'impression des affects développées *via* la théâtralisation des procédures judiciaires, font des orateurs de la Révolution des para-comédiens.

II. Le conflit des instances de représentations : l'acteur, le député, l'auteur

924 A. PRINCIPATO, « L'éloquence révolutionnaire : idéologie et légende », dans M. Fumaroli, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 1021.

925 A. DÉRUELLE, « La représentation des assemblées révolutionnaires dans le roman du XIX^e siècle », dans *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, N° 24, septembre 2016, p. 23-36.

Après avoir vérifié que des rapports spécifiques, concrets, entre le théâtre et l'assemblée politique existaient bien, on peut étudier la réponse de l'assemblée politique aux différents projets de réforme du théâtre, qui prennent place des années 1789 à 1791. Cette réponse s'est faite sous la forme révolutionnaire du droit, à savoir la loi, norme votée par la représentation nationale après débat spectaculaire. On comprend que si la question théâtrale a fait l'objet de lois comme autant d'autres questions sous cette période, marquant un bouleversement juridique et institutionnel majeur, son traitement n'a pas été, pour cette raison, tout à fait le même que pour les autres. Parler de théâtre à l'Assemblée, c'est évoquer tout à la fois d'une forme d'origine et d'une forme concurrente de représentation. Parler des comédiens, c'est parler d'enseignants des techniques de la représentation et de phénomènes révélateurs du fonctionnement de la représentation politique. Parler des pièces de théâtre, c'était aussi parler de l'Assemblée elle-même. Le premier débat auquel est confrontée l'Assemblée constituante est celui du statut à accorder aux comédiens. Le second débat concerne la question de la liberté d'établissement des théâtres. Le troisième débat, mené par le Comité d'Instruction de l'Assemblée législative, concerne la question des droits d'auteur. Les discours des assemblées politiques révolutionnaires ont englobé le théâtre dans son entier, des personnes qui le font théâtre, jusqu'aux lieux où se produisent les représentations, en passant par les textes à partir desquels sont organisées les pièces

A) Le statut des comédiens-citoyens

Ainsi, la première question qui s'est posée à la Constituante est celle du statut à accorder aux comédiens. Il faut souligner le fait que ce sont d'abord aux personnes que la Révolution s'est intéressée, avant de se poser la question de la liberté des théâtres ou celle des droits d'auteur. Cette première question révolutionnaire en matière théâtrale, celle qui s'est posée préalablement à toutes les autres, peut se résumer ainsi : que faire de celles et ceux qui assument le travail quotidien de la représentation ? Il s'agit bien ici de savoir quel statut social leur accorder, c'est-à-dire de savoir si on leur fait subir à l'extérieur de leur activité de représentation une inégalité civique due à leur travail même de représentant de théâtre. Le décret du 24 décembre 1789 a tranché en faveur de la citoyenneté pleine et entière accordée aux comédiens. Est-ce à dire qu'ils n'étaient pas citoyens auparavant ? Ils l'étaient en droit. Lors de la séance du 21 décembre 1789 au soir, Brunet de Latuque dépose une motion relative

aux non-catholiques⁹²⁶. Il constate que dans plusieurs lieux, on cherche à les écarter des élections. Parmi les organisateurs des élections, certains interprètent le fait qu'aucune assemblée ne les ait jamais nommés positivement en tant que citoyens comme une exclusion de la citoyenneté. On peut ajouter ici deux remarques. La première est que le point de départ du débat est celui du sort fait aux protestants, et non aux comédiens. La seconde est que malgré les diverses proclamations d'égalité, une partie des Français, selon Brunet de Latuque, en était encore à considérer que l'égalité était partielle et ne s'appliquait pas aux protestants. Les atavismes issus des guerres civiles religieuses françaises se faisaient sentir donc même pendant la Révolution⁹²⁷. Cela explique la réponse du comte de Virieu, qui soulignait qu'une loi supplémentaire était inutile, sauf à rappeler que la loi générale s'appliquait à tout le monde. Un peu moins de deux mois auparavant était jouée avec fracas la tragédie *Charles IX ou l'école des rois* de Marie-Joseph Chénier, qui portait justement sur le massacre de la Saint-Barthélemy. La représentation de la pièce n'a sans doute pas influencé la sensibilité politique de Brunet de Latuque puisque ce dernier est originaire du Lot-et-Garonne où vivaient de nombreux protestants. C'est ainsi qu'il justifie sa motion : « il est des communautés en grand nombre, et j'en connais dans ma province, où les protestants composent la moitié, les trois quarts, et presque la totalité des citoyens actifs, des contribuables, des électeurs et des éligibles⁹²⁸ ». En revanche, on peut supposer que l'attachement de l'Assemblée à cette question, préparée par la valorisation de l'idée d'égalité, a été renforcé par le lien proposé par Chénier dans sa tragédie entre mauvais gouvernement et exclusion des protestants. La question de l'exclusion des comédiens est donc intimement liée à celle de l'histoire, de la mémoire et de la guerre civile en France. Elle a été investie d'un imaginaire de l'union et de la discorde qui travaille en permanence l'assemblée révolutionnaire.

La question du statut des comédiens en tant que telle est posée par Pierre-Louis Roederer, un de ces avocats députés de l'Assemblée, en ces termes : « Je réclame pour une classe de citoyens qu'on repousse de tous les emplois de la société, qui a son intérêt et son importance. Je veux parler des comédiens. Je crois qu'il n'y a aucune raison solide, soit en morale, soit en politique, à s'opposer à ma réclamation.⁹²⁹ » Ces phrases posent peut-être pour la première fois la question du rapport des comédiens à la politique, une question que

926 *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, Paris, p. Dupont, 1875, tome X, p. 693. Désormais, les références aux différents tomes de l'édition Dupont des archives parlementaires seront abrégées en [AP] et suivies du numéro du tome et de la page.

927 Cette prégnance manifeste du souvenir des persécutions et dragonnades subies par les protestants est un signe des origines religieuses de la Révolution française. À ce sujet, voir D. K. VAN KLEY, *Les Origines religieuses de la Révolution française: 1560-1791*, Alain Spiess (trad.), Paris, Éd. du Seuil, 2006.

928 AP, tome X, p. 693.

929 *Ibidem*, p. 694.

Roederer distingue des considérations purement morales qui ont concerné ce métier au cours des siècles⁹³⁰. À sa suite, Clermont-Tonnerre propose de repousser le débat qui ne s'achève effectivement pas là. La séance du 22 août est consacrée à un rapport de Bergasse, ainsi qu'à des questions relatives à la subsistance des pauvres, aux colonies et aux droits sur les grains.

Le débat reprend lors de la séance du 23 décembre au matin. Le procès-verbal de la séance annonce : « Enfin, l'ordre du jour est repris sur *la modification concernant l'admission des non catholiques à toutes les fonctions municipales et provinciales, et à tous les emplois civils et militaires, comme tous les autres citoyens.*⁹³¹ » La formulation révèle des présupposés. D'abord, celui de l'égalité de principe entre les non-catholiques et les catholiques puisque ces derniers sont décrits comme « *tous les autres citoyens* ». Cela signifie que la citoyenneté des non-catholiques n'est pas remise en cause. Ensuite, on constate un trouble entre le droit et le fait, puisqu'il s'agit d'étudier une « *modification concernant l'admission* », alors que la prise de parole de Brunet de Latuque partait du constat qu'on empêchait l'accès aux élections, et aux fonctions électives, aux protestants, en dépit du fait qu'ils y avaient droit. L'ordre du jour prend cet état de fait comme un état de droit à modifier.

Clermont-Tonnerre prend la parole pour défendre l'égalité. Son argument par rapport aux professions est le suivant : si elles sont nuisibles, elles doivent être interdites. Si elles ne le sont pas, elles ne sauraient mener à l'inégalité. On le voit, le principe d'égalité se déploie au-delà des affects sociaux – dans les limites que ne voient pas les révolutionnaires eux-mêmes (la question de l'inégale situation politique des femmes reste écartée). Le député évoque les comédiens dans les termes suivants : « Des professions peuvent, il est vrai, par des circonstances accessoires, avoir armé l'opinion contre ceux qui les exercent : que doit alors faire le législateur ? Il doit les ramener à leur véritable but ; il ne doit pas arracher l'arbre qu'il est susceptible de redresser ou de greffer⁹³² ». La métaphore de l'arbre est ici fondamentale et ce, non pas uniquement parce qu'elle marque, à travers l'idée de régénération qu'elle sous-tend, la trace distincte d'une praxologique des Lumières présente dans l'ensemble du débat, mais parce qu'elle renseigne sur la conception qu'on se fait du théâtre au sein de l'Assemblée.

930 Depuis le statut juridique de l'histriion dans la Rome Antique jusqu'à l'appellation du comédien comme parasite, il existe une longue histoire des rapports entre des sociétés singulières et les comédiens. À ce sujet, on pourra se référer à l'ouvrage de G. MAUGRAS, *Les Comédiens hors la loi*, Paris, C. Lévy, 1887, un peu daté mais qui donne une vision assez générale. Pour le rapport spécifique du christianisme moderne aux comédiens, l'ouvrage de J. DUBU, *Les Églises chrétiennes et le théâtre : 1550-1850*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997, présente de manière exhaustive les oppositions entre l'essor du théâtre, permis par la société de cour, et sa condamnation ecclésiastique. Enfin, la notion de « parasite » est largement développée par I. BARBÉRIS, *Le Parasite au théâtre*, Paris, France, Orizons, 2014, qui prend à bras-le-corps une notion élaborée contre le théâtre pour mieux penser ce dernier.

931 AP, tome X, p. 754, souligné par nous.

932 *Idem*.

Ce qui se dessine dans la métaphore arboricole est un certain rapport à l'histoire de la profession théâtrale, qui trace le parallèle entre la faillite morale des théâtres et la faillite paysagère des jardins à la française. Cette métaphore de l'arbre qui ne pousse pas droit est liée à l'idée selon laquelle l'Ancien Régime n'a pas su faire pousser les arbres de manière rectiligne, puisqu'il était occupé à les détourner de leur « véritable but ». Dans l'imaginaire révolutionnaire, l'Ancien Régime ne connaissait pas la nature. La métaphore arboricole permet à Clermont-Tonnerre de réinscrire la question théâtrale dans l'imaginaire révolutionnaire d'un rétablissement de la nature, et avec elle du droit naturel.

Clermont-Tonnerre explique plus loin dans son discours la manière précise dont l'Ancien Régime a tordu l'activité dramatique, si l'on reprend la métaphore de l'arbre :

Plusieurs causes ont influé sur l'opinion qui les attaque : la licence de mœurs, et n'oublions pas, Messieurs, qu'un gouvernement qui n'a jamais eu d'autre but que de faire obéir, a dû souvent prendre les moyens de corrompre, et que les spectacles, par leur influence, et sur les mœurs et sur les opinions ont été dirigés vers ce but par la police, l'une des branches les plus corrompues de l'ancienne administration, et à l'influence de laquelle ils ont toujours été livrés. La dépendance absolue où les acteurs sont de l'opinion publique, qu'il était dans l'esprit de l'Ancien Régime de présenter comme une honte, et qui, présentée sous un point de vue plus noble, fait à présent notre gloire. Une troisième cause est la frivolité et souvent le danger des spectacles dont ils sont les instruments. Aucun des vices qu'on leur reproche n'est inhérent à cette profession.⁹³³

On reconnaît ici le *topos* révolutionnaire de la corruption d'Ancien Régime qui s'applique partout, jusque dans les esprits, et qui dévoie ce qui n'aurait pas été condamnable si les circonstances politiques avaient été différentes⁹³⁴. Comment fonctionne exactement cette corruption dans le discours de Clermont-Tonnerre ? D'abord, ce que semble dire le discours est que l'Ancien Régime a perçu que le théâtre était un outil de transmission des affects permettant de former la société (« leur influence, et sur les mœurs »), et de transmission des discours qui permettait le contrôle social (« et sur les opinions »). La référence à la police, qui doit être ici comprise au sens large, puisqu'elle fait manifestement aussi référence au censeur, permet de donner un objet à l'analyse révolutionnaire de la corruption. Le théâtre, dit Clermont-Tonnerre, permet de modifier l'opinion publique ; c'est pourquoi il a été utilisé dans l'Ancien Régime. Or, rajoute-t-il, les acteurs sont dans une « dépendance absolue » vis-à-vis de l'opinion publique. Le discours propose ici un double-retournement. En premier lieu, si l'action de corruption se réalise à partir du haut (l'administration), le rapport à la dépendance

933 *Id.*

934 À ce stade de l'écriture, nous nous rendons bien compte de la répétitivité du schéma, semblable dans les projets révolutionnaires pour le théâtre. C'est bien parce qu'il y a répétitivité qu'il y a schéma, d'où la nécessité de revenir encore et encore à cette formule révolutionnaire de la critique d'Ancien Régime.

se réalise quant à lui vis-à-vis du bas (l'opinion publique). Ensuite, cette dépendance est le fondement de la critique d'Ancien Régime des théâtres, et, implicitement, ce sur quoi se fondent les adversaires de l'égalité des comédiens. Or, la Révolution n'a pas annulé la dépendance, mais en a annulé la critique.

La phrase qui évoque cette dépendance (« La dépendance absolue ... notre gloire ») laisse entrevoir un trouble. D'abord par sa structure, puisqu'il s'agit d'une phrase nominale complexe. Surtout, l'usage de l'adjectif possessif « notre » pour parler de la « gloire » implique un collectif dans lequel s'inscrit l'orateur. Quelle est « notre » gloire ? Celle de la dépendance des acteurs à l'égard de l'opinion publique. Quant à savoir de qui elle est la gloire, qui est ce « nous », le discours ne le dit jamais. Il ouvre ainsi la possibilité aux interprétations : gloire de l'Assemblée, gloire du peuple ici représenté. Surtout, à la lecture de la phrase, il est difficile de ne pas considérer que cette gloire est avant tout celle des acteurs qui seraient les premiers à profiter d'un renversement de l'opinion à l'égard de la dépendance qui les unit à elle. La phrase est encadrée par « la dépendance absolue » et « notre gloire » ; elle lie les deux de manière explicite, comme si le statut nouveau des comédiens signait une union nouvelle, une réunion toute révolutionnaire. Avec elle est impliquée une double union, celle l'Assemblée et du peuple, et celle de l'Assemblée et des comédiens. Dans le trouble du discours de Clermont-Tonnerre, qui est d'ailleurs d'une clarté rigoureuse, se dit la possibilité d'une comparaison entre l'Assemblée et le théâtre, par le lien à l'opinion publique, et entre les comédiens et les représentants.

Le discours de Clermont-Tonnerre semble répondre non seulement aux objections de la frange conservatrice de l'Assemblée, mais également en partie à *La République* de Platon. C'est que le débat, l'exclusion ou non des comédiens de la cité politique, fait écho aux critiques portées par Platon à l'égard des poètes et des comédiens. Le texte est par ailleurs un classique au XVIII^e siècle. Rousseau, par exemple, en a effectué une traduction qui a certainement nourri les passages de la *Lettre sur les spectacles* consacrés aux comédiens. Les objections qu'oppose Socrate à l'inclusion des comédiens dans sa République sont au nombre de trois. La première est que le poète imitatif imite *tout*, lorsque l'homme bon n'imite que ce qui est bon⁹³⁵. La deuxième est que les poètes ont soutenu tantôt la tyrannie, tantôt la démocratie et ont utilisé des voix belles, puissantes et persuasives pour parvenir à leurs fins⁹³⁶. La troisième, sans doute la plus commentée, est la critique de l'imitation à trois degrés. La poésie imite la chaise réelle qui n'est elle-même qu'imitation de la chaise idéale⁹³⁷. Les deux

935 La discussion entre Socrate et Adimante à ce sujet commence au livre III 392d. Voir par exemple PLATON, *La République*, G. Leroux (trad.), Paris, Flammarion, 2004, p. 174.

936 *Ibidem*, Livre VIII 568b, p. 441.

937 *Ibid.*, Livre X, 595a, p. 481.

débats ne se posent pas dans les mêmes termes. Ce sont justement les écarts entre le débat historique révolutionnaire et le débat philosophique platonicien qui permettent de saisir les spécificités du premier. Tout d'abord, les auteurs en sont absents, comme si le théâtre n'avait dû son immoralité, du point de vue de ses adversaires, qu'aux comédiens, tandis que précisément chez Platon les comédiens ne sont que les mercenaires des poètes imitatifs. La différence entre les deux textes tient à la situation sociale. Les poètes sont récompensés par des honneurs dans la démocratie athénienne, tandis que dans l'Ancien Régime, les Comédiens français sont ceux qui choisissent les poètes plutôt que l'inverse. Par ailleurs, on remarque que le rapport du philosophe politique au monde qu'il prétend renverser est plus radical, paradoxalement, que celui du révolutionnaire. L'un veut bannir ceux qui soutenaient les régimes précédents, l'autre soutient que la fin du régime suffit à amender les fautes théâtrales. De plus, par une forme de ruse de l'histoire, les opposants au théâtre pendant la période révolutionnaire sont également les défenseurs de l'Ancien Régime. Enfin, la critique platonicienne des poètes est une critique métaphysique de la représentation qui rejoint sa critique chrétienne.

Il faut souligner que la question du statut civique des comédiens pose par extension celle de l'égalité des protestants – qui était la première soulignée par l'initiateur du débat, Brunet de Latuque. On le sait, dans les séances suivantes, ces questions sont à leur tour liées à celle de l'égalité des Juifs et des bourreaux. D'après Paul Friedland, la proximité de ces questions est due au fait que chacune de ces populations, victime d'une inégalité de fait avant la Révolution, remet en cause par ses croyances ou ses actions le principe des deux corps du Roi⁹³⁸. Cette explication politico-juridique ne doit pas faire oublier l'explication religieuse. Le principe eucharistique fonde le catholicisme romain sur lequel s'appuie la monarchie française. L'existence du judaïsme le remet en cause, puisque les Juifs ne croient ni au messianisme chrétien ni à l'eucharistie. Les protestants, quant à eux, refusent la transsubstantiation, ce qui explique peut-être le développement des théories monarchomaques protestantes. Les comédiens remettent également en cause le principe eucharistique, puisque le principe de représentation ouvre la possibilité pour une chose de n'être pas ce qu'elle prétend être. Les bourreaux eux-mêmes soulignent la dichotomie entre le récit de la Passion, où la victime sacrificielle est vénérée et le bourreau vilipendé, et la nécessité sociale à l'âge classique de tuer officiellement les coupables. C'est le principe même d'incarnation qui se voit perturbé par ces activités religieuses et professionnelles. La transition d'un régime

938 P. FRIEDLAND, *Political actors: representative bodies and theatricality in the age of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 2002. Ce sujet est particulièrement étudié dans le chapitre intitulé « Embodiment », p. 29-51.

d'incarnation à un régime de représentation doit donc poser la question de la rupture ou de la continuité dans le traitement fait aux personnes qui troublent l'incarnation.

L'hypothèse d'une atteinte au principe eucharistique de l'incarnation est vérifiée par le statut et les arguments des députés qui s'opposent à cette égalité accordée, entre autres, aux comédiens. Le premier à prendre la parole contre cette égalité est l'abbé Maury qui parle des comédiens en ces termes : « Je passe aux comédiens. L'opinion qui les exclut n'est point un préjugé, elle honore au contraire le peuple qui l'a conçue. La morale est la première loi ; la profession du théâtre viole essentiellement cette loi, puisqu'elle soustrait un fils à l'autorité paternelle. Les révolutions dans l'opinion ne peuvent pas être aussi promptes que nos décrets.⁹³⁹ » Le refus de l'accusation de « préjugé » s'inscrit dans le long débat initié par les philosophes des Lumières sur ce qui constitue la nature des réflexions – les préjugés contre la raison. L'abbé Maury rend à l'opprobre jeté sur les comédiens son statut de jugement, par opposition au « pré-jugé ». Ce jugement se fonde sur un phénomène et sur son pendant symbolique. Le phénomène est celui du fils soustrait à l'autorité paternelle. Une aura de mystère entoure la formulation, ouverte à toutes les interprétations. Il peut s'agir du fils qui quitte son père pour devenir comédien⁹⁴⁰, mais aussi du fils qui va, en dépit des ordres du père, au théâtre pour se divertir, voire pour aller retrouver une comédienne dont on sait qu'elle est associée, dans l'inconscient ecclésiastique (et pas uniquement) à la prostituée. Surtout, le pendant symbolique du phénomène est primordial pour comprendre l'exemple pris par l'abbé Maury. Derrière l'accusation faite au théâtre de faire s'effondrer l'édifice familial (qui tient à l'autorité paternelle et à la possibilité d'une transmission à son fils), c'est une accusation à l'encontre de la religion catholique. En effet, l'autorité du père sur le fils renvoie à la relation qui unit le Père et le Fils, c'est-à-dire deux des trois parties de la Trinité. Ayant donc soutenu que le jugement du peuple défendait tout à la fois l'édifice social et théologique français, l'abbé Maury conclut que les décrets révolutionnaires ne sauraient aller au-devant des opinions. Autrement dit, il n'y a de révolution que déjà acceptée et fondée sur le jugement du peuple. L'argument démocratique en faveur de l'inégalité des comédiens constitue un acte de parole original, qui mêle les jeux de langage ecclésiastique et révolutionnaire.

Le discours de l'évêque de Nancy, Anne Louis Henri de La Fare, lorsqu'il s'arrête aux comédiens (après avoir longuement évoqué la question juive en France) contraste avec celui de l'abbé Maury. En effet, si le premier laisse entrevoir une réflexion politico-théologique qui s'exprime sous les traits d'une rhétorique quasi-révolutionnaire, l'abbé Maury admet lui-

939 AP, tome X, p. 756.

940 Une situation qui convoque à la fois la figure de Molière, qui s'est opposé aux desseins de son père pour faire du théâtre, mais aussi à celle, par exemple, de Clindor dans *l'Illusion comique*, qui est une fable du lien reconstruit entre un père et son fils.

même n'avoir comme seule ressource argumentative que l'anecdote : « Quant aux autres parties de la motion, j'adhère entièrement à ce qu'a dit M. l'abbé Maury. J'ajouterai seulement un trait d'un acteur célèbre, parce qu'il s'applique très-bien à la discussion actuelle. Un vieil officier se plaignait amèrement de la médiocrité des récompenses qu'il avait obtenues pour de longs services. Il comparait son sort à celui de Le Kain, auquel il faisait de dures observations sur cette comparaison. "Eh ! Monsieur, lui dit le comédien, comptez-vous pour rien le droit que vous avez de me parler ainsi ?"⁹⁴¹ » L'anecdote a des allures de *koan*⁹⁴² catholique, et son sens est loin d'être explicite. À la lire sans prendre en compte son contexte d'énonciation, la réponse de Lekain au vieil officier se rapproche des paroles de Figaro à Cherubino dans *Le Nozze di Figaro* de Da Ponte et Mozart. À la fin du premier acte, le valet, en évoquant l'avenir militaire du jeune homme, rappelle que c'est une carrière qui promet « *molto onor, poco contante*⁹⁴³ ». La remarque de Lekain peut être comprise comme le rappel que les comédiens, y compris le premier d'entre eux, ne bénéficient pas de la même acceptation sociale que les militaires. Mais alors, l'anecdote semble alors donner l'avantage à Lekain au regard du vieil officier qui se plaint d'avoir de la considération quand l'acteur n'en a pas. Peut-être cette anecdote ne sert-elle qu'à rappeler que les comédiens n'ont pas d'honneur – mais alors pourquoi Lekain et l'officier, spécifiquement ? C'est que l'interprétation qui paraît correspondre au sens de l'intervention de l'évêque est la suivante : Lekain rappelle à l'officier qu'il a le droit de lui parler, à lui, c'est-à-dire à l'un des plus célèbres comédiens de son époque, et que l'officier devrait éprouver de la gratitude à cet égard. Dans cette interprétation, Lekain est un comédien pécheur, coupable d'orgueil. Le choix de Lekain est alors révélateur. Il s'agit de l'acteur lié à Voltaire, qui a créé Titus dans le *Brutus* du philosophe des Lumières, mais aussi son Mahomet, son Tancrède, et le Guillaume Tell de Lemierre. Du point de vue ecclésiastique, ce qui se cache donc derrière l'anecdote est une inversion des valeurs. Le vieil homme qui a servi reçoit moins d'égards que celui qui a participé à répandre une idéologie qui a certes vaincu par la Révolution, mais qui ne saurait justifier l'orgueil de ceux qui l'ont portée.

Le débat reprend le lendemain, et change de tournure suite à une lettre adressée par les Comédiens-Français à l'Assemblée. Dans cette lettre, les Comédiens se définissent comme les « organes et dépositaires des chefs-d'œuvre dramatiques, qui sont l'ornement et l'honneur de

941 AP, tome X, p. 758.

942 Le *koan* est un texte associé à la tradition bouddhique zen. Il s'agit d'un court texte anecdotique, parfois absurde, qui vise, par l'interprétation qu'on peut en avoir ou par le choc que son absurdité confère au lecteur, à faire comprendre de manière sensible les préceptes du bouddhisme zen.

943 « beaucoup d'honneur, peu d'argent » (traduit par nous).

la scène française⁹⁴⁴ ». On remarque que les Comédiens n'évoquent pas d'abord leur statut propre, mais leur rôle de conservatoire de littérature dramatique – c'est déjà sous l'égide des auteurs que les Comédiens français se placent. Ils démontrent en cela une connaissance de l'esprit du personnel politique de l'Assemblée. Que demandent-ils par cette adresse ? De « vouloir bien les instruire si l'Assemblée a décrété quelque chose sur cet objet, et si elle a déclaré leur état incompatible avec l'admission aux emplois et la participation aux droits de citoyen.⁹⁴⁵ » En demandant l'instruction de la décision de l'Assemblée – dont les travaux sont pourtant présumés publics et les décrets publiés – les Comédiens français s'insèrent dans le débat. Ainsi, ils déclarent que « des hommes honnêtes peuvent braver un préjugé que la loi désavoue ; mais personne ne peut braver un décret, ni même le silence de l'Assemblée nationale sur son état.⁹⁴⁶ » Ce faisant, en opposant d'un côté le préjugé et de l'autre le décret ou le silence de l'Assemblée, ils font – et l'on comprend pourquoi – peser la balance rhétorique dans le sens de l'égalité civique. Le plus étonnant dans cette adresse est son point d'orgue puisque les Comédiens français, dit le texte, « s'estimeraient heureux si la législation, réformant les abus qui peuvent s'être glissés sur le théâtre, daignait se saisir d'un instrument d'influence sur les mœurs et sur l'opinion publique⁹⁴⁷ ». La formulation est presque celle de Clermont-Tonnerre. Des va-et-vient linguistiques s'échangent entre l'Assemblée et la Comédie-Française, signe peut-être d'une proximité de sociabilité ou de pensée. L'abbé Maury ne s'y trompe pas, qui signale que les Comédiens français n'avaient pas besoin d'écrire à l'Assemblée pour connaître ses décrets, et qui demande que la lettre ne soit pas transcrite au procès-verbal.

Lors de cette nouvelle séance, trois voix s'élèvent particulièrement : celle de Briois de Beaumetz, celle de Lezay de Marnesia, et celle de Mirabeau. La première et la dernière sont en faveur des comédiens, la seconde contre. Les termes utilisés par Briois de Beaumetz pour défendre les comédiens posent question. D'abord, il les oppose aux Juifs en ces termes : « Mais, Messieurs, il n'en est pas ainsi des comédiens ; ils sont Français, ils sont citoyens, ils sont hommes⁹⁴⁸ ». On comprend la gradation et son fonctionnement. En étendant les cercles concentriques (Français, citoyen, homme) dans lesquels se trouvent les comédiens, Briois de Beaumetz permet de justifier l'égalité. Surtout, la suite de son discours s'énonce dans des termes qui ne laissent pas de doute quant à la comparaison – implicite depuis le début – entre les comédiens et les députés. Le député de l'Artois dit ainsi des comédiens : « ils travaillent

944 AP, tome X, p. 776.

945 *Idem*.

946 *Id.*

947 *Id.*

948 *Ibidem*, p. 781.

autant que nous à la régénération des mœurs, en donnant aux peuples des plaisirs doux, une morale encore plus douce⁹⁴⁹ ». La référence tout à la fois à l'Assemblée (« nous »), à l'idée de régénération, et à l'association des plaisirs et de la morale – qui semble proche de l'idée lucrétienne de miel autour de la coupe du remède – évoque explicitement, peut-être pour la première fois au sein de l'Assemblée, un rapport de proximité entre les deux institutions représentatives : l'une et l'autre sont chargées de modifier les habitudes populaires en instituant une morale. Puis Briois de Beaumtez reprend la rhétorique révolutionnaire de la rupture de régime en expliquant, d'une part, qu'aucune loi n'a déclaré les comédiens infâmes et, d'autre part, que le règne de la superstition est passé. Par conséquent que l'Assemblée du nouveau régime ne saurait se montrer plus sévère et que l'Ancien Régime ne l'avait été. L'aveu de la proximité associée à la rhétorique de la rupture écrit un sous-texte qui dit à l'Assemblée que l'inégalité entre les comédiens et le reste de la population met en cause sa propre existence.

L'intervention de Mirabeau se démarque par son usage de l'histoire. On se souvient de la logique employée par l'abbé Grégoire, quelques années plus tard, qui consiste à expliquer la situation géolinguistique par une approche historico-politique⁹⁵⁰. Chez Mirabeau, le discours historique est toutefois moins clair. Le passage de l'Ancien Régime à la Révolution n'est pas une rupture franche mais la reprise d'anciennes manières de concevoir la politique. C'est ainsi que, pour évoquer le sort fait aux comédiens, il se réfère l'article 4 de l'ordonnance des « États généraux, tenus à Orléans »⁹⁵¹. L'ordonnance dit, selon Mirabeau « presque ces mots, mais c'est leur véritable sens : quand les comédiens auront épuré leurs théâtres (et alors la scène était occupée de ces misérables farces qu'on s'honore d'avoir oubliées), on s'occupera de déterminer ce qu'ils doivent être dans l'ordre civil d'où ils ne

949 *Idem*.

950 « La féodalité qui vint ensuite morceler ce beau pays, y conserva soigneusement cette disparité d'idiômes comme un moyen de reconnoître, de ressaisir les serfs fugitifs & de river leurs chaînes. Actuellement encore l'étendue territoriale où certains patois sont usités, est déterminée par les limites de l'ancienne domination féodale. C'est ce qui explique la presque identité des patois de Bouillon & de Nancy, qui sont à 40 lieues de distance, & qui furent jadis soumis aux mêmes tyrans, tandis que le dialecte de Metz, situé à quelques lieues de Nancy, en diffère beaucoup, parce que pendant plusieurs siècles le pays Messin, organisé dans une forme presque républicaine, fut en guerre continuelle avec la Lorraine. » H. GRÉGOIRE, *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir le patois et d'universaliser la langue française*, Paris, Imprimerie Nationale, 1794, p. 2-3.

En démontrant que les limites linguistiques des patois correspondent aux provinces d'Ancien Régime, le rapport démontre la nécessité de faire correspondre la réalité linguistique de la France à sa nouvelle réalité politique. Surtout, il fait appel à l'imaginaire du fractionnement politique, de la désunion et de l'inégalité.

Sur la politique linguistique révolutionnaire, on pourra se référer à l'analyse très complète proposée par M. de CERTEAU, D. JULIA et J. REVEL, *Une politique de la langue: la Révolution française et les patois : l'engûete de Grégoire*, Paris, 1975. Pour une biographie de l'abbé Grégoire, voir R. HERMON-BELOU, *L'Abbé Grégoire, la politique et la vérité*, Paris, Seuil, 2000.

951 *Ibid.*, p. 782. Nous n'avons pu retrouver de quels États généraux Mirabeau parle, ni de quelle ordonnance.

paraissent pas devoir être rejetés pour eux-mêmes.⁹⁵² » Avec cette intervention, Mirabeau rappelle une filiation, largement affabulée, entre les États généraux qui ont eu lieu pendant la période classique et la Révolution, comme si les débats d'Assemblée constituaient un moment de retour du peuple dans la vie du royaume. La filiation, que la seule évocation des États généraux introduit, est confirmée par le jugement à poursuivre : les États généraux annoncent que la suppression des farces doit entraîner un nouveau jugement sur les comédiens, ce que la nouvelle Assemblée réalise. Comme souvent, le discours oppose un genre de théâtre posé comme bas, la farce (et avec elle tout un imaginaire de théâtre de foire, de pasquinades, de sotties et de tabarinades) et des genres élevés, qui restent ici anonymes, mais dont on comprend bien qu'il s'agit de la comédie classique, de la tragédie, et indubitablement du drame. Par cette référence à la farce et aux États généraux, Mirabeau rappelle tout à la fois une représentation de l'histoire et une conception du bon goût dramatique propre au milieu dans lequel il vit.

Mais c'est sans doute le discours du dernier opposant à l'égalité faite aux comédiens qui éclaire le plus les enjeux du débat. Les termes utilisés par Lezay de Marnesia contre l'égalité à apporter aux comédiens sont singuliers car ils ne s'appuient pas sur le *corpus* idéologique catholique. Son discours s'appuie sur les contradictions des héritiers des Lumières qui défendent le théâtre :

Tous les membres de cette Assemblée semblent avoir pris pour guide, dans leurs différentes opinions, l'auteur immortel du *Contrat social*. Mais, Messieurs, Rousseau n'est pas tout entier dans ce livre, on le retrouve encore dans ses autres ouvrages. Lisez sa lettre sur les spectacles, et ne vous prononcez pas avant de l'avoir lue et méditée sur la question qui vous occupe ; vous y verrez ce qu'il pense des comédiens, et peut-être alors en tirez-vous que vous ne devez pas leur accorder le droit de siéger dans vos assemblées administratives.⁹⁵³

La référence au rousseauisme trouble nécessairement l'Assemblée qui l'entend⁹⁵⁴. Le débat avait en effet jusqu'alors soigneusement évité Rousseau, et pour cause. L'Assemblée française a trouvé un modèle dans le Parlement britannique. Le Rousseau du *Contrat social* est l'opposant célèbre au modèle britannique, qui critique précisément le principe de représentation au profit d'un tiers principe⁹⁵⁵, écarté lors de la période révolutionnaire : celui de l'incarnation abstraite du Souverain métaphorique par lui-même. L'opposition de Rousseau

952 *Idem*.

953 *Ibid.*, p. 781.

954 Selon Daniel Mornet, le rousseauisme a été moins important à l'Assemblée qu'on l'imagine. L'affirmation a été nuancée par une étude fine de l'utilisation de Rousseau dans les débats de la Constituante. Voir D. MORNET, *Les Origines intellectuelles de la Révolution française : 1715-1787*, Lyon, La Manufacture, 1989 (1933) et R. BARNY, « Jean-Jacques Rousseau dans la Révolution », *Dix-huitième Siècle*, n° 6, 1974, p. 59-98.

955 P. CRIGNON, « La critique de la représentation politique chez Rousseau », dans *Les Études philosophiques*, n° 83, 2007, p. 481-497.

à la représentation politique rejoint son opposition à la représentation théâtrale⁹⁵⁶. Rousseau est un point d'appui pour la transparence – et c'est d'ailleurs, peut-être, justement ce qui fonde son opposition à la représentation politique et à la représentation théâtrale. Or les membres de l'Assemblée ont manifestement, dans leur ensemble, choisi d'ignorer ce Rousseau-là, celui de l'opposition à la représentation⁹⁵⁷. Lezay de Marnesia ne cache pas sa position d'élocution. Son usage de la deuxième personne du pluriel (« vous y verrez », « vous ne devez pas », « vos assemblées administratives ») est ici plus qu'une adresse rhétorique. Il s'agit d'un positionnement politique contre l'Assemblée même, contre le principe de représentation, contre les assemblées administratives ou politiques. Il ne s'agit pas de l'effet rhétorique d'un conservateur qui utilise contre ses adversaires leurs propres armes. Dans l'année qui précède la convocation des États généraux, il publie la seconde édition de son ouvrage intitulé *Le Bonheur dans les campagnes*. L'ouvrage s'ouvre par une épigraphe de Voltaire : « C'est la cour qu'on doit fuir ; c'est aux champs qu'il faut vivre ». Son avant-propos est un texte en défense des philosophes des Lumières qui s'énonce selon les termes habituels de la régénération : « la France prête à se régénérer par leurs principes⁹⁵⁸ ». Lors des États généraux, il fait partie des représentants de la noblesse qui rejoignent le tiers état au moment de la formation de l'Assemblée nationale. Son refus de l'égalité à accorder aux comédiens est donc bien un refus révolutionnaire, un refus qui puise ses raisons à la source même des Lumières.

Cette dernière intervention trouble donc le jeu de l'Assemblée, introduit une rupture dans la simple opposition entre les révolutionnaires défenseurs de l'égalité et les clercs qui attaquent le théâtre. Cependant, cette troisième voix n'empêche pas, *in fine*, le vote d'une loi qui ouvre l'accessibilité à tous les postes et emplois publics à tous les catholiques et non-catholiques (Juifs exceptés, car le débat quant à leur sujet est reporté). C'est donc la voie de l'égalité qui est choisie par l'Assemblée en même temps que celle de la représentation. Cependant, il faut garder en tête cette dernière intervention, qui s'appuie sur Rousseau contre les acteurs. En effet, le débat de 1789 en prépare un autre, celui de 1791 qui concerne la liberté à accorder aux théâtres. Nous l'avons vu, ces débats sont précédés par un certain nombre de projets, plus ou moins libéraux, plus ou moins étatistes, plus ou moins liés à la

956 B. BACHOFEN, *Rousseau, politique et esthétique. Sur la lettre à d'Alembert*, Lyon, Ecole Normale Supérieure, 2011.

957 Au sein du personnel politique révolutionnaire, à notre connaissance, René-Louis de Girardin fut le plus rousseauiste. Le 7 juin 1791, il tient un discours intitulé « Sur la nécessité de la ratification de la loi par la volonté générale » devant le club des Cordeliers, dans lequel il appelle à une démocratie directe rousseauiste. C'est le même Girardin qui, seigneur d'Ermenonville, organise son jardin selon les principes évoqués au premier chapitre. On sent qu'il existe donc, pendant la période révolutionnaire, des radicaux du *droit* qui s'opposent au principe de représentation : c'est précisément ce qui trouble l'Assemblée.

958 C.-F.-A. LEZAY-MARNÉZIA, *Le Bonheur dans les campagnes (2e édition)*, Neufchatel, 1788, p. iij.

praxologique du *droit*. Les idées contenues dans les projets se retrouvent dans les débats de l'Assemblée, mais s'énoncent selon d'autres formulations et d'autres jeux de langages, qui permettent de comprendre plus avant les liens entre l'Assemblée, ses membres, et le théâtre.

B) Le décret-loi du 13 janvier 1791 : du monopole à la propriété

Le décret-loi du 13 janvier 1791 est une pierre de touche de la politique théâtrale révolutionnaire. Aucun ouvrage sur le théâtre révolutionnaire ne fait l'économie de sa mention. Par ce décret-loi, l'Assemblée change la conception existante des rapports entre le pouvoir et le théâtre. Certes, le décret-loi ne modifie pas de fond en comble la réalité de la production théâtrale en France. Cependant, il a d'une part eu un impact certain sur la production de pièces de théâtre. D'autre part, il a pour effet de séparer plus avant le théâtre de l'État révolutionnaire. La première séparation est effectuée par le décret-loi du 11 septembre 1790 qui prévoit de rejeter hors des comptes publics et suite à une recommandation du comité des finances la « dépense relative aux pensions des comédiens françois, & italiens, à la garde militaire des spectacles, aux pompes pour garantir les spectacles des incendies ». Par cette rupture avec le régime des relations entre État et pouvoir établi au siècle précédent par la monarchie absolue, les députés révolutionnaires préparent, en quelque sorte, la voie à une réorganisation théâtrale.

L'origine de cette réforme est une pétition des auteurs dramatiques, du moins d'un certain nombre d'entre eux, les membres du Bureau de législation dramatique, qui la présentent à l'Assemblée le 25 août 1790⁹⁵⁹. Comme nous l'avons vu, ces adresses, demandes, pétitions, s'inscrivent dans l'histoire de la lutte entre auteurs et comédiens à la fin de l'Ancien Régime, et dans le contexte plus général de publications de textes consacrés à la question de l'organisation théâtrale en France.

Cette adresse met sur la scène politique, et donc hautement publique, le conflit qui oppose les comédiens et les auteurs, autour de la question de la propriété de leur pièce et la rémunération des auteurs. Le texte de l'adresse pose les termes du débat par l'opposition permanente qu'il effectue entre d'une part les Comédiens-Français (qui sont parfois pris comme synecdoque de l'ensemble des troupes de France) et d'autre part les auteurs dramatiques. Les premiers sont présentés comme détenteurs de privilèges, héritiers de

959 Ainsi, lors de cette séance sont présents, selon le procès-verbal, La Harpe, Ducis, Lemierre, Chamfort, Mercier, Sedaine, Maisonneuve, Cailhava, Chénier, Florian, Blin, Sauvigny, Forgeot, Palissot, Framéry, Murville et Fenouillot. Dans la liste des signataires de l'adresse, on trouve également les noms de Laujon, Marie-Joseph Chénier, Fabre d'Eglantine, Vigée, Chamfort, Fallet.

l’Ancien Régime, les seconds comme les opprimés d’un régime tyrannique. Rien d’étonnant, bien sûr, à ce que des auteurs dramatiques présentent leur adresse sous forme de récit agonistique. On peut en revanche se demander si l’adresse a su parler à l’Assemblée – et si oui, pour quelles raisons. Elle commence par une vieille habitude révolutionnaire, celle de l’explication d’une situation donnée par ses antécédents historiques. Elle concerne, en l’espèce, le théâtre dans son ensemble :

Quoique le théâtre en particulier semble ne pas appartenir de si près à cette raison universelle que l’étude des lettres a propagée de tous côtés depuis un siècle, cependant nous croyons pouvoir assurer qu’il a commencé de nos jours à n’y être pas étranger, et qu’à l’exemple de Voltaire, une philosophie courageuse, et une morale faite pour des hommes libres a osé plus d’une fois s’y faire entendre, et n’a pas été inutile aux progrès de la vérité.⁹⁶⁰

Le dispositif de narration historique a des allures de description naturo-morale. La « propagation » de la raison universelle s’est effectuée par « l’étude des lettres ». Se développe le discours d’une graphosphérie de la raison, qui ne trouve son mouvement intrinsèque, reproductif et vivant⁹⁶¹, que dans la circulation des textes, à tel point que le théâtre lui-même n’a pas été touché par cette propagation, puisqu’il ne se situe pas « si près » d’elle. L’exaltation de Voltaire, comme auteur qui a « osé plus d’une fois s’y [sur le théâtre] faire entendre » permet aux auteurs de l’adresse de s’associer à une figure tutélaire des révolutionnaires et de lier d’emblée l’évolution positive du théâtre (de l’obscur Ancien Régime aux Lumières) à l’auteur dramatique plutôt qu’aux Comédiens. L’histoire du théâtre, du point de vue des auteurs, est celle de son amélioration morale par l’auteur.

Or, le théâtre a besoin d’auteurs, mais également d’acteurs – ce que soulignent les auteurs dramatiques eux-mêmes lorsqu’ils affirment que : « Les auteurs sont les fondateurs naturels des spectacles, puisqu’il n’y en aurait point sans leurs ouvrages ; les comédiens sont leurs organes uniques et nécessaires, puisque sans eux les ouvrages ne pourraient être représentés.⁹⁶² » L’usage du terme de « fondateurs naturels » est essentiel, puisqu’il place l’auteur à l’origine – c’est-à-dire que toute régénération ne peut passer que par eux dans la praxologique de l’époque. Les comédiens sont certes des « organes uniques et nécessaires » mais ils ne sont justement que cela : des organes. La fondation naturelle assure, dans l’esprit révolutionnaire, la propriété – qui est précisément ce que revendiquent les auteurs. Derrière le

960 AP, tome XVIII, p. 250.

961 La cinquième édition du Dictionnaire de l’Académie française (1798) donne comme sens premier à *propagation* : « Multiplication par voie de génération », avant d’évoquer la propagation des connaissances, des Lumières et de la philosophie comme « le progrès qu’elles font dans un grand nombre d’esprits ». La proximité sémantique de l’histoire naturelle et de la théorie de la connaissance n’est pas fortuite, pas plus que son usage par les auteurs dramatiques.

962 AP, tome XVIII, p. 250.

discours naturaliste, c'est un discours propriétaire qui se prépare. Les auteurs et les comédiens doivent travailler ensemble, disent les auteurs de l'adresse, mais le privilège accordé aux derniers rend impossible l'égalité contractuelle. Les uns veulent la concorde, et sont mal payés en retour ; les autres sont des privilégiés qui entravent l'égalité. Le texte poursuit avec l'association entre le nécessaire contractualisme et l'anti-naturalisme du privilège⁹⁶³ : « Or, un privilège exclusif accordé aux comédiens français, dans un temps où les productions même de l'esprit, c'est-à-dire ce qui, par sa nature, est le plus naturellement libre, étaient soumises à des privilèges, a détruit entièrement cette égalité légitime qui doit exister entre des parties contractantes.⁹⁶⁴ »

La question qui se pose est celle de la nécessité de l'action publique et de son niveau d'intervention. Car s'il est évident que les auteurs cherchent un rétablissement de l'équilibre contractuel, et si leur discours naturaliste suffit à leur attirer la sympathie des députés, ils doivent encore justifier la nécessité d'une intervention publique. Ils le font en invoquant un argument municipal : « Les spectacles sont, par leur nature, un objet essentiel de la police des grandes villes, et toute police bien ordonnée doit dériver des lois générales dont les règlements particuliers ne sont que l'application et la conséquence.⁹⁶⁵ » L'association des spectacles et de la police des grandes villes, « par nature » n'a pourtant rien de naturel : il s'agit bien d'un effet de l'histoire. Cependant, la présenter comme naturelle a le mérite de ramener toujours le législateur à la praxologique qui a fondé la Révolution qui le légitime. L'intervention du législateur est justifiée par le rétablissement d'un ordre naturel, dans lequel les auteurs ont une place centrale, et dans lequel la police – au sens large – permet la liberté de création. L'argument est aussi juridique puisqu'un règlement de police doit s'appuyer sur une loi⁹⁶⁶. Or, le théâtre est l'objet de règlement de polices. Dès lors, une loi doit réglementer le théâtre. Enfin, à l'argument naturaliste et juridique s'ajoute l'argument historique, qui fait appel au régime d'historicité particulier de la Révolution : « Aussi les spectacles dramatiques dans les anciennes républiques, à Rome et dans Athènes, étaient-ils sous la direction des magistrats et faisaient partie de leur administration.⁹⁶⁷ » L'esprit de régénération et de recherche des origines fait chercher hors de l'histoire de l'Ancien Régime des exemples

963 Du point de vue de l'histoire du droit, ce texte démontre que l'opposition habituellement faite entre jusnaturalisme et contractualisme n'est pas si distincte dans l'esprit des personnes qui s'adressent à l'Assemblée – et rien ne dit qu'elle le soit tout à fait pour les membres de l'Assemblée non plus, du moins pas dans les premières années de la Révolution.

964 *Idem*.

965 *Ibidem*, p. 251.

966 L'argument est kelsenien avant l'heure. Sur la naissance révolutionnaire du pouvoir réglementaire, voir M. VERPEAUX, *La Naissance du pouvoir réglementaire : 1789-1799*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.

967 AP, tome XVIII, p. 251.

d'administration des spectacles. Les auteurs ne demandent pas une administration publique des spectacles, mais au contraire une liberté d'entreprise. Cependant, ils souhaitent l'encadrer, et notamment encadrer la propriété des pièces. C'est que, disent-ils à la barre de l'Assemblée, « la loi, qui doit protéger tous les citoyens et mettre l'ordre partout, doit donc statuer sur les droits respectifs des auteurs et des comédiens, de manière à prévenir, autant qu'il est possible, toute lésion et même toute discussion⁹⁶⁸ ».

Le discours des auteurs se fonde sur la mise en place d'un récit agonistique dans lequel l'opposition vient du camp adverse, tandis que les auteurs eux-mêmes cherchent la concorde. Or, un tel discours ne peut fonctionner que si le destinataire comprend lui-même qu'il est, déjà, un peu, du côté des auteurs. Il l'est de deux manières. La première est la volonté de concorde, qui guide l'Assemblée malgré son fonctionnement essentiellement fondé sur la discorde. C'est peut-être tout le paradoxe de l'assemblée politique que de promouvoir un esprit de concorde tout en mettant en scène le dissensus. La deuxième manière par laquelle les auteurs vont faire se rejoindre leurs préoccupations et celles des députés est contenue dans les lignes suivantes :

L'injuste préjugé qui a si longtemps flétri les comédiens devait les irriter d'autant plus qu'ils voyaient quelquefois honorer davantage ceux dont ils étaient les interprètes et dont ils se flattaient d'avoir fait la fortune. Mais dans le temps même où ils en savaient mauvais gré aux auteurs, ceux-ci ne cessaient de réclamer contre le préjugé qui dégradait l'état de comédien, et si ce préjugé est aujourd'hui affaibli dans l'opinion et aboli par la loi, on ne peut nier que ce ne soit principalement aux gens de lettres qu'ils en ont l'obligation.⁹⁶⁹

La mise en scène de l'histoire contemporaine est un artifice rhétorique efficace. D'un côté, l'adresse défend les comédiens en faisant d'eux les victimes d'un « préjugé », c'est-à-dire précisément de ce contre quoi se battent les Lumières ainsi que la raison universelle, dont on a vu qu'elle était portée par les textes. Ainsi, la défense médiatique des comédiens revient aux auteurs. Or, ces victimes du préjugé tournent leurs affects négatifs contre les auteurs – l'explication de leur ressentiment est ici presque spinoziste – parce qu'ils sont, eux, honorés. Ainsi, les auteurs mettent en scène à la fois leur supériorité sociale (ils sont honorés) et leur supériorité morale (ils se battent contre le préjugé qui les avantage). Parmi les auteurs de l'adresse, on retrouve – entre autres – Marie-Joseph Chénier, l'auteur des *Courtes réflexions sur l'état civil des comédiens*. Le texte rappelle que les auteurs ont utilisé leurs propres armes pour défendre les comédiens. Or, cela a eu deux effets – et c'est ici que l'artifice rhétorique

968 *Idem*.

969 *Ibidem*, p. 253.

trouve toute son efficacité. Le premier effet et d'avoir « affaibli [le préjugé] dans l'opinion ». Cela signifie que les auteurs ont permis d'une part aux comédiens de mieux vivre et d'autre part de faire avancer la « raison universelle » en combattant un préjugé. Le deuxième effet est d'avoir permis l'abolition par la loi du préjugé. L'usage du terme « gens de lettres » est ici essentiel car les auteurs dramatiques disent en substance aux députés : nous sommes ici entre gens de lettres et puisque l'abolition par la loi est votre fait, alors l'obligation qu'ont les comédiens envers vous pour avoir aboli la loi est de même nature que celle qu'ils ont envers nous. Alors que tout le dispositif de lieu et de prise de parole de l'Assemblée transformait jusqu'alors les députés en para-comédiens, les auteurs dramatiques font d'eux des « gens de lettres », c'est-à-dire des auteurs dramatiques – ou pas loin. Et c'est ainsi que le discours qui consiste à dire que l'étude des lettres propage la raison universelle, que Voltaire a rétabli les mœurs théâtrales, que les comédiens prennent avantage sur les auteurs par des privilèges d'Ancien Régime, n'implique plus qu'une conclusion possible. L'Assemblée est une assemblée d'auteurs, puisque son rôle est de propager la raison universelle, les mœurs théâtrales, et de supprimer les privilèges d'Ancien Régime. C'est ce qu'elle a très bien fait la nuit du 4 août 1789 et ce qu'elle doit continuer à faire.

L'association étant faite dans le discours entre les auteurs et l'Assemblée, sous la dénomination commune des « gens de lettres » (où les « lettres » représentent peut-être autant la littérature que le droit écrit), les préconisations des auteurs donnent le coup de grâce rhétorique aux acteurs. Les auteurs se demandent ainsi : « Maintenant quels sont les remèdes à tant d'inconvénients ? Nous croyons qu'il en est deux principaux qui peuvent obvier à tout : le premier, la concurrence légalement établie entre plusieurs troupes de comédiens légalement autorisées à jouer toutes les pièces des auteurs morts ou vivants ; le second un règlement général pour tous les théâtres rédigé par la municipalité.⁹⁷⁰ » On constate ici que, pour une fois, l'inégalité mathématique est la norme, car la force du droit peut tout. Deux remèdes suffisent à tant d'inconvénients, la dualité suffit à annuler la myriade. La forme des remèdes proposés permet de comprendre la logique qui préside au futur décret-loi (qui reprend essentiellement la logique auctoriale). D'une part, la concurrence a davantage comme objectif de supprimer la dépendance des auteurs dramatiques à l'égard des Comédiens français que de favoriser les entrepreneurs⁹⁷¹. D'autre part, la demande d'un « règlement général » permet de perpétrer le rapport au politique et le travail d'influence, fait de libelles et de discours. Cela

970 *Ibid.*, p. 253.

971 La thèse d'un décret-loi de 1791 d'essence libérale qui aurait été rédigé en faveur des entrepreneurs est notamment l'hypothèse retenue par l'ouvrage de S. LONCLE, *Theatre et libéralisme: Paris, 1830-1848*, Paris, Garnier, 2018.

contribue à placer les auteurs dans une situation de force, et ce d'autant plus qu'un certain nombre d'entre eux sont coutumiers de l'usage du droit. Par exemple, contre la prétention des Comédiens français à la propriété des pièces de leur répertoire, les auteurs leur expliquent *in absentia* que « ce n'était pas en vertu de l'argent que vous aviez donné, c'était en vertu du privilège exclusif qui vous donnait à vous seuls le droit de représenter. La différence est totale.⁹⁷² » Le discours juridique rejoint un changement de logique. L'argent donne la propriété, pas le privilège. La logique libérale se fait discours rétrospectif et la logique auctoriale la rejoint.

Les auteurs proposent un projet de décret à l'Assemblée, à la fin de leur discours. Celui-ci se compose de cinq articles. Le premier concerne l'abolition de tous les privilèges théâtraux, et annonce qu'il « sera permis à tout entrepreneur, à toute compagnie qui voudra faire les frais d'un nouveau théâtre public, d'exécuter son entreprise⁹⁷³ ». On le voit, la pierre de touche du projet auctoriale est la liberté d'entreprise. Le deuxième article confie à la municipalité tout ce qui concerne la police des spectacles. Le troisième rappelle le principe de propriété publique des textes d'auteurs morts – c'est-à-dire le retrait à la Comédie-Française de son monopole de représentation fondé sur les privilèges passés, et donc la fin de la possibilité d'une supériorité commerciale du fait de la possibilité de faire représenter les auteurs à succès, comme Voltaire⁹⁷⁴. Le quatrième article prévoit que les textes ne pourront être joués du vivant des auteurs sans leur consentement écrit, ce qui permet de mettre fin au commerce des pièces entre et à la représentation des pièces hors de Paris sans le consentement de l'auteur, ce qui était une pratique fréquente jusque-là. Enfin, le cinquième article prévoit une propriété publique des pièces cinq ans après la mort de l'auteur, sauf en cas de disposition particulière de l'auteur à l'égard d'une troupe, qui sera alors « seule en droit de les jouer [les pièces de l'auteur] tant qu'elle subsistera. » L'ensemble des articles dessine une situation où les Comédiens français perdent intégralement leur monopole, où la propriété des auteurs est défendue, et où ces derniers disposent même d'un pouvoir de négociation supplémentaire face aux troupes qui ne souhaitent pas, après leur mort, perdre un monopole de représentation.

Les Comédiens français ne s'y trompent pas, qui répondent dans des *Observations pour les Comédiens français sur la Pétition adressée par les Auteurs Dramatiques à l'Assemblée nationale*⁹⁷⁵, publiées en 1790. Leur discours s'appuie sur l'idée d'une continuité

972 AP, tome XVIII, p. 255.

973 *Ibidem*, p. 256.

974 Même si, en réalité, cette supériorité commerciale était largement amoindrie dans les années qui ont précédé la Révolution.

975 F.-R. MOLÉ, DAZINCOURT et FLEURY, *Observations pour les comédiens français sur la Pétition adressée par les Auteurs Dramatiques à l'Assemblée nationale*, Paris, Imprimerie de Prault, 1790.

juridique entre l’Ancien Régime et la Révolution, sur une stabilité nécessaire, et justifie le privilège en expliquant que « le Parlement de Paris avoit enregistré lui-même tous leurs réglemens, & c’étoit lui qui étoit chargé d’en maintenir l’exécution⁹⁷⁶ ». La référence au Parlement permet tout à la fois d’inscrire le privilège dans un dispositif juridique clair et de l’extraire du récit qui les relie directement au Roi. Cependant, l’usage que font les Comédiens français de la référence historique ne suit pas le régime d’historicité révolutionnaire. C’est ainsi que pour lutter contre l’établissement d’une deuxième troupe, ils affirment que « lorsqu’une fois elle sera établie, nous ne serions pas étonnés qu’on en revînt bientôt au plan de Louis XIV [de réunir les deux troupes]⁹⁷⁷ ». L’histoire se fait alors aussi pour eux circulaire, si ce n’est que la régénération trouve ses sources dans l’Ancien Régime, jusque dans le parangon du système politique de l’incarnation. De plus, le discours juridique que tiennent les Comédiens français suit aussi cette logique de l’Ancien Régime, puisqu’à propos de la question des droits d’auteur, ils écrivent : « Il n’y a que les Tribunaux, en effet, qui puissent décider si une telle pièce est ou n’est pas la propriété d’un tel Théâtre. Cette question n’est pas du ressort de l’Assemblée nationale. Le Corps législatif crée des principes, mais il ne les applique pas. Il fait des lois ; mais ce sont les Tribunaux qui les exécutent.⁹⁷⁸ » L’opposition Assemblée/Tribunal rejoint en creux l’opposition entre auteurs et comédiens, à travers le couple création/exécution. Or, dans ce couple, l’exécution est le propre des comédiens⁹⁷⁹. Ainsi, le récit proposé par les Comédiens français peut se résumer ainsi : l’Assemblée risque de commettre une erreur en se défaisant de l’héritage de Louis XIV, et elle n’a rien de semblable aux comédiens. Plus encore, pour justifier leur affirmation, les Comédiens français s’appuient sur le Rousseau du *Contrat social*⁹⁸⁰, celui-là même qui fondait une critique politique du régime représentatif et s’insinue dans les contradictions de la praxologie du *droit*. Ce faisant, les *Observations pour les Comédiens français* nient à l’Assemblée son double fondement, celui d’une rupture avec le passé moderne pour un retour à l’origine, et celui d’une politique de la représentation qui s’apparente au travail des comédiens. En affirmant que l’Assemblée n’a pas vocation à légiférer sur leur sort, les Comédiens français vont jusqu’à refuser la logique de la représentation politique.

976 *Ibidem*, p. 9-10.

977 *Ibid.*, p. 13.

978 *Ibid.*, p. 15.

979 On pourra se référer à ce sujet à la définition et à l’exemple que donne la cinquième édition du dictionnaire de l’Académie française : « Action d’exécuter. L’exécution d’une entreprise, d’un dessein. *Il n’est pas bon pour le conseil, mais il est fort bon pour l’exécution. Cela demande une prompte exécution. Faire une saisie-exécution de meubles. L’exécution d’un Opéra, d’une Musique, d’un Ballet, d’une Pièce de Théâtre. On a fait une exécution en Grève.* »

980 *Ibid.*, p. 17.

La question de la modification du régime juridique des théâtres n'est pas d'abord une question économique, d'organisation libérale de la société. Si elle l'est, ce n'est qu'incidemment, puisque les entrepreneurs ne furent pas à l'initiative de cette loi. On pourrait faire valoir qu'elle a été portée par Isaac Le Chapelier, le même qui, avec Pierre d'Allarde, parvint à l'abolition des corporations. Ce n'est pas un hasard si la logique libérale, qui rejoint à l'occasion des préoccupations physiocratiques⁹⁸¹, a rencontré les préoccupations des auteurs. Une praxologique commune les unit. Cependant, il faut, d'une part, souligner que le décret d'Allarde date des 2 et 17 mars 1791 et la loi Le Chapelier sur les corporations du 14 juin 1791. Ils sont donc postérieurs au débat sur les droits d'auteurs. D'autre part, séparer la fonction économique de la loi (car elle supprime un privilège supplémentaire) de sa fonction d'organisation du média théâtral (puisqu'elle cherche à réduire la supériorité des comédiens face aux auteurs) reviendrait à s'empêcher de comprendre ses sources. Surtout, on ne comprendrait pas que la loi et ses débats résonnent profondément au sein de l'Assemblée, qui est composée de gens de lettres agissant avec des techniques de comédiens, et à qui les gens de lettres et les comédiens demandent de prendre parti en faveur des uns ou des autres. Le débat sur les théâtres est un débat sur l'Assemblée elle-même et sur le régime représentatif.

La réponse de l'Assemblée au duo auteurs-comédiens se fait d'abord par la voix de Le Chapelier lors de la séance du 21 janvier 1791 au soir, puis par une série d'interventions, notamment de Maury et de Mirabeau. Or, comme nous l'avons observé, le discours des comédiens rejette la prétention, pourtant partiellement fondée, de l'Assemblée à s'apparenter à eux, voire à légiférer sur la question de la propriété des pièces. C'est ainsi que Le Chapelier prend acte de cette réponse et entame son discours du point de vue des auteurs en énonçant que « les auteurs dramatiques demandent la destruction du privilège exclusif qui place dans la capitale un théâtre unique où sont forcés de s'adresser tous ceux qui ont composé des tragédies ou des comédies d'un genre élevé⁹⁸² ». La formulation rejoue dans sa grammaire toute la Révolution. Elle décrit d'un côté, un groupe pluriel et de l'autre, une situation de concentration du pouvoir par la forme du privilège. Le groupe pluriel souhaite mettre en œuvre sa vertu (ici par la composition de pièces d'un « genre élevé »), ce que la situation empêche. L'opposition entre « les auteurs », « tous ceux » et le « privilège exclusif », « la capitale », « le théâtre unique » donne à la phrase des allures de récit révolutionnaire. L'opposition entre auteurs et Comédiens français se ramène à une opposition entre le pluriel et

981 Par exemple l'importance de la notion de propriété, *a fortiori* de propriété terrienne, que reprennent les discours des auteurs qui comparent les œuvres à une terre. Sur les physiocrates et la propriété, voir G. WEULERSSE, *La physiocratie à l'aube de la Révolution: 1781-1792*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1985, p. 182.

982 AP, tome XXII, p. 210.

le singulier – presque préparatoire à l’opposition (en réalité bien installée dès 1789) entre l’Assemblée et le Roi. La comparaison qu’offre la structure du texte s’explique d’elle-même plus loin dans le discours qui évoque les *Observations pour les Comédiens français* et leur défense de la propriété des pièces :

Cela n’était pas étonnant, lorsqu’une administration vicieuse avait tout transformé en privilèges, et que son unique système semblait être de blesser les droits de tous pour Servir quelques intérêts particuliers, lorsque l’inquisition de la tyrannie était placée jusqu’à côté du talent et de la pensée pour étouffer l’un et gêner l’autre. Mais ce qui doit surprendre, c’est qu’il y ait une petite agrégation d’hommes qui se prétendent encore possesseurs d’un privilège qui leur donne la propriété exclusive des œuvres de tous les auteurs dramatiques.⁹⁸³

Le Chapelier, dans sa lecture des *Observations*, a compris qu’il avait face à lui un texte qui bouleversait le récit historique révolutionnaire. Les rappels de l’administration « vicieuse » – par opposition aux auteurs vertueux – et de la « tyrannie » – par opposition à la Révolution – servent à ramener le débat politique dans les cadres du régime d’historicité révolutionnaire. Les *Observations* y deviennent alors l’atavisme mal calculé d’un reliquat d’Ancien Régime. Les Comédiens français deviennent une « petite » agrégation d’hommes, où l’adjectif sert tant à les dépeindre comme doués de peu d’éthique (ce sont de *petits* hommes) qu’à les comparer à l’aristocratie détruite de l’Ancien Régime (c’est un *petit* groupe d’hommes privilégiés).

Le discours de Le Chapelier prend acte de la rupture praxologique qu’ont entendu produire les Comédiens français par leur texte. Celui-ci actait bien plus la rupture révolutionnaire que le texte des auteurs dramatiques qui se plaçaient dans une espèce de continuité par la référence voltairienne. Cependant, le rappel au régime d’historicité ne suffirait pas dans ce discours s’il n’était pas accompagné d’un appel à la raison, ce que Le Chapelier fait par une expérience de pensée qui consiste, à l’inverse, à supprimer partiellement toute référence historique :

Si on lisait cette phrase à un homme fort instruit des principes des gouvernements, mais ne sachant ni l’histoire de celui dont nous sommes débarrassés, ni celle de la superbe Révolution qui nous ramène aux maximes pures de l’ordre social, il regarderait comme un délire une semblable prétention, et il ne croirait pas qu’elle fût née parmi des hommes que leur état, consacrant à l’étude des chefs-d’œuvre de l’esprit humain, aurait dû rendre apôtres religieux de la maxime qui fait de ces chefs-d’œuvre une propriété publique, et qui n’admet une exception à cette règle générale, que pour l’intérêt des auteurs et la Conservation du droit qu’ils ont de retirer un honorable salaire de leur glorieux travail. Les comédiens français, après avoir longtemps, à l’aide d’un privilège exclusif, subjugué les auteurs

983 *Idem.*

dramatiques, et par un étrange renversement dans l'ordre des choses, les avoir rendus leurs tributaires, sont devenus leurs adversaires [...].⁹⁸⁴

Cette expérience de pensée d'un homme érudit mais sans connaissance de l'histoire est un dispositif rhétorique où ce qui détermine la raison est la rupture de l'être raisonnable par rapport à son histoire. Cet *homonculus* de la raison pure est bien la création d'un auteur. Ainsi, par la forme même de son discours et les techniques employées, Le Chapelier se place dans la situation d'un écrivain, c'est-à-dire dans l'imaginaire révolutionnaire d'un philosophe des Lumières qui utilise ce qu'il construit comme raison (en détachant l'histoire d'elle-même) pour étudier une situation. Quelle est la situation qu'il décrit ? Celle d'un « étrange renversement dans l'ordre des choses ». Ici, l'*ordine rerum* doit être compris comme un mode particulier de la *natura rerum*. Le renversement qu'opèrent les comédiens n'est pas d'ordre social ou d'ordre économique. Il touche, en ayant « subjugué » les auteurs, c'est-à-dire en les ayant mis sous leur joug, en les ayant rendus « tributaires » et « adversaires », à quelque chose de plus profond, en causant une guerre entre l'exécution et la création. C'est toute une métaphysique de la création que rappelle Le Chapelier en créant son être de raison. Si le terme de *dramaturge* n'existe alors pas en français⁹⁸⁵, il est difficile de ne pas penser que cette figure de l'auteur comme démiurge expliquera peut-être, des années plus tard, la fortune de ce terme. Il est aussi difficile de ne pas voir dans la propriété publique après la mort de l'auteur un nouveau jeu de l'appropriation humaine de la Création après le retrait discret de son auteur divin.

En effet, l'idée moderne de propriété, comme celle de souveraineté, telle qu'elle se développe aux XVII^e et XVIII^e siècles est intrinsèquement liée à la possession terrienne⁹⁸⁶. Or, si dans l'ordre agraire il n'est pas possible de rendre sa propriété au créateur supposé, de sorte que la propriété demande des techniques de contournement du retour impossible à l'origine, il n'en va pas de même dans l'ordre littéraire. Le créateur est possesseur légitime, selon le récit des auteurs. En refusant cette possession légitime, c'est l'ordre même du monde, tel qu'il est établi par le récit judéo-chrétien, que les Comédiens français remettent en cause. Cette nature originaire de la propriété littéraire est soulignée plus loin par Le Chapelier lui-même : « La plus sacrée, la plus légitime, la plus inattaquable et, si je puis parler ainsi, la plus personnelle

984 *Idem*.

985 Il n'apparaît que dans la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, en 1835, et ne paraît pas encore revendiqué par les concernés : « Auteur de drames, de pièces qui tiennent à la fois de la comédie et de la tragédie. Il ne s'emploie guère que par dénigrement. » On observe que cette définition est en rupture avec le diderotisme théâtral, révélatrice certainement d'une forme de conservatisme littéraire de l'Académie dans les années qui ont précédé la sixième édition du *Dictionnaire*.

986 P. CHARBONNIER, *Abondance et Liberté : une histoire environnementale des idées politiques*, Paris, La Découverte, 2020, p. 53.

de toutes les propriétés, est l'ouvrage, fruit de la pensée d'un écrivain ; cependant c'est une propriété d'un genre tout différent des autres propriétés. » Elle est tout à la fois l'archétype de la propriété et une singularité, ou encore le modèle et l'exception. S'y attaquer, c'est attaquer la propriété dans son ensemble, c'est-à-dire le rapport des humains, selon les révolutionnaires, à la Terre. C'est donc mettre en œuvre une scission illégitime entre l'homme et la nature⁹⁸⁷.

Le Chapelier revient ensuite à l'histoire – parce que la prétention des Comédiens français à s'extraire du régime d'historicité révolutionnaire ne peut rester sans contradiction :

Il y avait autrefois deux troupes de comédiens à Paris ; c'était le sujet de querelles et de rivalités ; Louis XIV les réunit. Vous parlez d'établissements, qui, dans la naissance des lettres, formèrent des partis entre ces personnages, qui, suivant la mode du jour, s'érigeaient en protecteurs des arts, et dont quelques-uns d'eux étaient dignes de monter plus haut en les cultivant.⁹⁸⁸

La formulation de Le Chapelier révèle le dispositif d'énonciation implicite de l'ensemble du discours : l'expression « Vous parlez d'établissements », où le « vous » désigne les Comédiens français, place le discours du représentant hors du camp des Comédiens français. Dans la querelle argumentative qui oppose auteurs et comédiens, c'est donc du côté des auteurs que se place Le Chapelier – sans surprise puisque sa défense du régime d'historicité révolutionnaire l'y poussait nécessairement. Or, dans cette adresse, la deuxième personne du pluriel est aussi employée pour s'adresser à l'Assemblée. Les changements d'usage traduisent des changements de jeux de langages. Le Chapelier s'adresse tantôt à son auditoire réel par une adresse directe à son public, tantôt à l'auditoire fictionnel des comédiens. En d'autres termes, son discours est parfois un discours public, parfois un monologue constitué comme un dialogue avec l'absent. Il parle le langage des comédiens pour s'adresser aux comédiens et pour leur dire qu'il n'est pas comédien. Ces dispositifs d'énonciations résument à eux seuls toute l'ambiguïté de l'Assemblée par rapport à la représentation théâtrale, et ce va-et-vient permanent. Ils rappellent également la querelle entre Susan Maslan et Paul Friedland, entre l'acceptation d'un devenir-comédien du député et son refus. Cette ambiguïté fait écho, dans le discours de Le Chapelier, à l'ambiguïté des Comédiens français eux-mêmes qui « s'intitulent : "Théâtre de la Nation" ; ce titre ne serait que ridicule s'il ne présentait pas l'enseigne d'un privilège exclusif, d'autant plus condamnable que la nation semble y prendre part.⁹⁸⁹ » Il s'agit là de la reprise d'une vieille critique faite aux comédiens, qui seraient maîtres dans l'art de dissimuler et ce, en toute chose. Le paradoxe est entier. Les Comédiens français, pour entrer dans le courant

987 Sans voir – c'est bien normal – que la distinction nature/culture constituait déjà une scission en soi.

988 *AP*, tome XXII, p. 212.

989 *Idem*.

révolutionnaire de l'histoire, doivent se transformer en Théâtre de la Nation. Ce faisant, ils s'opposent aux principes révolutionnaires qui veulent qu'aucun théâtre ne puisse bénéficier du privilège de s'appeler ainsi (car tout théâtre est présumé théâtre de la Nation).

Le Chapelier ne fait à aucun moment mystère de son appartenance à cet ordre nouveau des auteurs-propriétaires qu'avait initié Beaumarchais et admet avoir choisi un camp :

Telles sont, Messieurs, les raisons qui nous décident pour la pétition des auteurs dramatiques. L'intérêt des comédiens eût été d'y consentir et de se joindre aux auteurs de cette pétition pour solliciter votre décret. Leur existence, leurs talents, l'habitude du public leur répondent qu'avec quelques efforts, ils auront un avantage décidé sur leurs concurrents. Ils seront à la place où ils doivent être, encourageant les productions littéraires par les charmes dont ils les parent, jouissant de leurs talents que l'infériorité de leurs émules fera davantage ressortir, formant des contrats libres avec les auteurs, et cessant de commencer par être des usurpateurs heureux pour devenir des propriétaires légitimes, affranchis enfin de ce servage avilissant pour les arts, et n'étant plus que sous l'inspection sage des magistrats du peuple.⁹⁹⁰

Le Chapelier propose aux Comédiens-Français – sous la forme d'une réécriture de l'histoire – une espèce de rédemption par rapport au renversement de l'ordre des choses qu'ils ont opéré. Ils auraient dû « se joindre aux auteurs de cette pétition », c'est-à-dire inverser complètement leur position et par cette inversion retrouver l'ordre troublé. Il rassure les Comédiens français sur une prééminence naturelle qu'ils possèdent et qui doit encore se réaliser (« avec quelques efforts, ils auront un avantage décidé sur leurs concurrents »), pour parvenir à une situation harmonieuse : celle d'être à sa place naturelle, « la place où ils doivent être ». Cette place est liée à un contrat libre, c'est-à-dire à l'égalité, mais aussi à la propriété légitime qui seule met fin au « servage avilissant ». C'est ainsi par le négoce des pièces, la propriété et la fin de la servitude, un terme traditionnellement attaché à la terre, que se réalise la plénitude des droits révolutionnaires pour les Comédiens. La référence à « l'inspection sage des magistrats du peuple » annonce la question subséquente de la police des spectacles tout en s'inscrivant dans le tableau idyllique de la situation nouvelle. Les magistrats veillent, observent, mais leur sagesse prévient toute injustice.

Qui sont ces magistrats ? Ce n'est pas la garde armée, ce que Le Chapelier prend bien soin de préciser :

Je n'ai plus qu'à vous parler d'une disposition de police que vous trouverez dans le projet de décret que je vous propose. Sans doute, vous avez été souvent scandalisés de ces satellites armés qui sont dans l'intérieur des salles de spectacle, et qui mettent les signes de l'esclavage et de la contrainte à côté des plaisirs paisibles des citoyens.⁹⁹¹

990 *Ibidem*, p. 213.

991 *Ibid.*, p. 214.

Les « satellites armés » sont la garde de l’Ancien Régime, à laquelle Jeffrey Ravel a consacré un ouvrage⁹⁹². Les mots de Le Chapelier rappellent ceux de Diderot dans sa *Lettre à Madame Riccoboni*. Les expressions attestent d’un affect commun entre l’auteur de l’*Encyclopédie* et, plusieurs années après, le défenseur de la loi sur les spectacles⁹⁹³. Diderot parle ainsi :

[...] parlez, parlez haut, et vous serez entendus, et d’autant plus facilement aujourd’hui qu’on a établi dans nos assemblées de spectacles une police très ridicule. [...] Ces fusiliers insolents préposés à droite et à gauche pour tempérer les transports de mon admiration, de ma sensibilité et de ma joie, et qui font de nos théâtres des lieux plus tranquilles et plus décents que nos temples me choquent singulièrement...⁹⁹⁴

L’usage potentiel de la force et l’effet qu’il a sur les esprits sont condamnés tant par Diderot que par Le Chapelier, qui y voient là des « signes de l’esclavage et de la contrainte ». Esclavage par rapport à quoi ? Contrainte vis-à-vis de quoi ? Sans doute pas vis-à-vis de l’amour du spectacle, puisque la dissension existe dans les salles d’Ancien Régime – elle est parfois même fomentée⁹⁹⁵. Peut-être que ce terme « esclavage » renvoie à la nécessité pour la salle de se tenir tranquille, mais alors on comprend mal pourquoi la garde est critiquée, et non pas les pratiques de Voltaire, les textes diderotiens et para-diderotiens qui visent à asseoir et à calmer le public. L’explication est donnée dans la suite du discours :

Il faut sûrement que le bon ordre et la tranquillité règnent dans ces lieux où beaucoup d’hommes se rassemblent ; il peut être quelquefois nécessaire d’employer la force publique pour calmer des gens qui cherchent à mettre le trouble et pour faire observer les règlements ; mais, pour cela, il n’est pas nécessaire que des baïonnettes entourent les spectateurs, et que tous les yeux rencontrent les signes de la défiance de l’autorité armée. Des officiers civils dans l’intérieur de la salle et une garde extérieure qui puisse être par eux requise au besoin, voilà toutes les précautions que l’ordre public réclame, que la raison autorise et que le régime de la liberté puisse permettre.⁹⁹⁶

La défense du « bon ordre et [de] la tranquillité » est commune à la garde et aux auteurs philosophes. Ce qui pose problème au révolutionnaire héritier de ces derniers est un problème pascalien. Ce sont les signes de « la défiance de l’autorité armée » qu’il faut supprimer et non pas les capacités d’intervention de la garde. La logique à l’œuvre est contre-foucauldienne

992 J. S. RAVEL, *The Contested parterre: public theater and French political culture, 1680-1791*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

993 Il est difficile de savoir si Le Chapelier a lu la *Lettre*. Selon Martine de Rougemont, la *Lettre* est « divulguée dans la *Correspondance littéraire* du 1^{er} décembre 1758. »

M. de ROUGEMONT, « Pallas ou l’orme : notes sur la Lettre à Mme Riccoboni de Diderot », dans N. CRONCK (dir.), *Études sur le Fils naturel et les Entretiens de Diderot*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 150.

994 D. DIDEROT, *Lettre à Madame Riccoboni*, dans *Le Drame bourgeois*, J. Chouillet (éd.), Paris, Hermann, 1980, p. 441-442.

995 M. POIRSON, « Le spectacle est dans la salle. Siffler n’est pas jouer », dans *Dix-huitième siècle*, n° 49, 2017, p. 57-74.

996 AP, tome XXII, p. 214.

puisque le pouvoir doit se cacher sans perdre sa force d'intervention. L'armée ne doit pas être vue. Seuls doivent être présents des « officiers civils », c'est-à-dire des officiers de police. La question policière, qui semble *a priori* éloignée des problèmes du statut de la représentation théâtrale et de la représentation politique, la rejoint pourtant entièrement. Car après avoir décidé comment s'organiseraient les relations en coulisse, si l'on peut dire, l'Assemblée prend sur elle, ce que la pétition des auteurs dramatiques ne demande pas, d'organiser les relations à l'intérieur de la séance théâtrale. Il s'agit notamment de la relation entre la salle et la scène, c'est-à-dire, dans le nouveau régime révolutionnaire, les relations entre le public-citoyen et les représentants du texte théâtral. La garde est un prolongement du pouvoir de l'incarnation, la police représente la représentation même. C'est la raison pour laquelle sa présence est ce que « l'ordre public réclame », car le pouvoir n'a rien perdu de son inspiration à faire régner l'ordre. Elle est également ce « que la raison autorise » parce que ce nouveau pouvoir est un héritier-présumé des Lumières. Enfin, elle est ce que « le régime de la liberté puisse permettre », parce que ce régime de liberté n'est pas un régime sans pouvoir, mais un régime de reconfiguration de la présence du pouvoir, jusque dans ses moindres aspects.

Au discours de Le Chapelier succède un certain nombre d'interventions qui viennent confirmer la nature singulière de la loi à l'œuvre. La première d'entre elles, celle de l'abbé Maury, est certainement la plus éclairante puisque l'abbé prend la parole sous forme de prétérition, pour dire qu'il ne parlera pas :

Je n'ai point demandé la parole pour discuter les articles du projet du comité ; une pareille matière ne peut jamais être un objet de délibération pour les ecclésiastiques. Sans m'écarter du silence le plus absolu sur ce projet, j'ai cru cependant qu'il importait que je demandasse la parole pour déclarer que les ecclésiastiques se regardent comme incompetents dans cette matière.⁹⁹⁷

L'incompétence annoncée des ecclésiastiques est liée à l'objet de la discussion : le théâtre. En première lecture, on peut voir la déclaration de l'abbé comme une énième condamnation des spectacles, sorte d'objet que les clercs ne sauraient voir, qu'ils ne veulent pas toucher. Voter la loi, ce serait, d'une certaine manière, admettre la présence du théâtre dans la cité nouvelle, c'est-à-dire l'éloigner de la cité de Dieu. Si déjà l'intervention de Maury dans le débat sur les comédiens laissait peu de doutes quant à son refus des spectacles, celle-ci le confirme. Cependant, on peut, en deuxième lecture, voir dans ce propos un aveu d'impuissance de la part des représentants d'une autorité qui a longtemps soutenu, par l'entretien de sa mythologie eucharistique, une politique de l'incarnation contre une politique de la représentation. Car

997 *Idem.*

c'est bien comme *ecclésiastiques*, c'est-à-dire spécifiquement membres de l'ἐκκλησία, qu'ils ne prendront pas part au vote. L'ἐκκλησία est, à la lettre, l'assemblée⁹⁹⁸. C'est donc parce qu'ils font partie d'une assemblée eucharistique que les ecclésiastiques ne peuvent rejoindre l'Assemblée représentative au moment où elle décide de son rapport à la représentation. L'objet même de sa déclaration ne manque pas d'interroger. Prendre la parole pour dire qu'on ne saurait prendre la parole, ne pas vouloir s'écarter du « silence le plus absolu pour ce projet ». On peut se demander en quoi il était nécessaire de dire le silence. L'abbé comprend ici manifestement qu'il y a dans ce débat une défense fervente de la part de Le Chapelier d'une parole créatrice des auteurs dramatiques. Il lui oppose donc une parole négatrice. Parler pour dire qu'on ne dit rien, c'est le dernier acte de résistance d'un refus de la représentation, d'un refus du droit nouveau ; c'est une manière de quitter temporairement le siècle de la représentation et de se retirer dans la condition cléricale.

Or, au sein de l'Assemblée, rappellent les opposants à l'abbé Maury, un clerc n'est pas un clerc. Il est un représentant du peuple au même titre que les autres. Les remarques faites à l'abbé le poussent insensiblement à revenir sur sa parole de non-parole, à prendre en charge son rôle de représentant, pour une intervention qu'il déclare ne pas correspondre audit rôle. Ainsi, il commence par constater que c'est pour assurer la confiance des auteurs que le comité de Constitution, représenté par Le Chapelier, a pris parti pour la suppression du monopole théâtral. Puis, concernant la police des spectacles, il affirme qu'il n'en existe pas, ce qui donne lieu à réactions dans la salle et à une démonstration de l'ecclésiastique :

(Il s'élève des murmures.) Je vais, selon mon usage, prouver ce que j'ai avancé. Je sais que l'état des comédiens, et ce qu'on appelle spectacle est soumis à une police ; mais je crois savoir que depuis quelque temps, et vous en savez l'époque, les pièces de théâtre ne sont soumises à aucune police. Il y avait autrefois dans le royaume, c'était dans un temps où nous étions barbares, comme sous Louis XIV, il y avait, dis-je, des censeurs qui empêchaient qu'on ne représentât rien qui fût contraire ni aux mœurs ni aux lois. Je ne vois pas que cet usage existe dans notre nouvelle Constitution ; je ne vois cependant pas non plus qu'il puisse être avantageux pour l'Assemblée d'accorder cette liberté qui pourrait l'exposer à se voir jouer elle-même. Je ne prétends pas pour cela demander des censeurs, ni indiquer à votre sagesse le degré de liberté que vous devez accorder aux auteurs. Il serait cependant nécessaire qu'il existât une loi de police pour empêcher d'outrager les mœurs, la religion et le gouvernement. Il importe de prévenir les écarts de l'imagination. Je supplie donc l'Assemblée d'examiner, en adoptant ce décret, s'il est possible de laisser provisoirement la composition

998 Le terme est notamment employé, à Athènes, dans l'Antiquité, pour désigner l'assemblée des citoyens de la ville. L'usage du terme par l'abbé est un signe de son régime d'historicité catholique, où le mot ne peut être compris que dans son usage post-chrétien, tout usage précédent ayant acquis sa désuétude par son ignorance de la vraie foi. L'ἐκκλησία politique grecque est, à l'instar de Socrate, Platon et Aristote dans l'ouvrage de Dante, condamnée au premier cercle des Enfers.

des pièces sans police. Je répète que je ne décide rien, parce que je ne puis prendre aucune part à la délibération.⁹⁹⁹

C'est contre l'abolition de la censure que s'élève l'abbé Maury. Il rappelle à quel régime d'historicité il appartient, par son usage du sarcasme dans l'apposition « nous étions barbares, comme sous Louis XIV ». La nostalgie politique est celle d'un temps où la censure existait, et empêchait la représentation qui allait à l'encontre des mœurs, mais aussi des « lois » comme il prend le soin de préciser. Ce terme de « lois » est peut-être dans le jeu de langage catholique, où la loi est de nature essentiellement divine et divine parce qu'essentielle. Ou peut-être l'utilise-t-il dans le jeu de langage révolutionnaire, où la loi est la production de la représentation. Il est probable que le terme soit ici employé dans l'un et l'autre sens, dans une congruence faite pour que l'auditoire rejoigne l'orateur. La censure, continue-t-il, n'est pas présente dans la Constitution, c'est-à-dire dans la loi qui organise les rapports des pouvoirs entre eux. On ne peut supposer que Maury méconnaisse l'importance d'une constitution, ni son objet ou son champ d'action. La référence à la constitution est primordiale pour comprendre la nature de son intervention. Elle place la pièce de théâtre, conçue comme texte fait pour être représenté, comme un pouvoir à borner au même titre que les pouvoirs du Roi ou de l'Assemblée. Maury se transforme, le temps d'un bref discours, en Montesquieu théâtral. En effet, le risque auquel l'Assemblée s'expose, comme il le dit explicitement, est « de se voir jouer elle-même ». La polysémie de l'expression est riche. « Se voir jouer elle-même », c'est d'abord se faire tromper par la liberté accordée, c'est avoir eu un excès d'indulgence qui se retournerait contre elle. Cependant, « se voir jouer elle-même », c'est évidemment aussi se voir être représentée et prendre le risque que cette représentation ne soit pas conforme ou légitime. Accorder du pouvoir aux auteurs et leur garantir la fonction dominante, parce que créatrice, du théâtre, c'est prendre le risque d'accorder le pouvoir de représentation à d'autres qu'à ceux qui siègent dans l'Assemblée. Annoncer qu'il faut empêcher « d'outrager les mœurs, la religion et le gouvernement », c'est une manière pour l'abbé de faire se rejoindre les préoccupations de l'ἐκκλησία catholique et de la nouvelle ἐκκλησία politique, face aux « écarts de l'imagination » qui pourraient tout troubler par la représentation, jusqu'à la représentation elle-même. L'avertissement de l'abbé perd cependant toute sa force aux yeux des représentants puisqu'il se refuse à être l'un d'eux.

C'est précisément ce que souligne Mirabeau dans son intervention. Il dénonce d'abord l'histrionisme de l'abbé, qui se place ainsi en deçà du rang nouveau que s'accordent les représentants pour la défense des écrivains :

999 *Ibidem*, p. 215.

Il m'a été difficile de deviner si le préopinant était monté à la tribune pour son plaisir ou pour le nôtre. (*On applaudit.*) Il nous a très bien dit, et avec beaucoup d'esprit, que, comme ecclésiastique, il ne pouvait monter à la tribune, et on pouvait lui répondre qu'en effet on n'y était jamais comme ecclésiastique.¹⁰⁰⁰

Le sarcasme est entier. Mirabeau se moque de l'abbé parce que ce dernier s'est fait comédien le temps de son intervention et Mirabeau lui-même se fait comédien en cherchant les applaudissements faciles sur les bancs de l'Assemblée. Il se fait ensuite philosophe en soulignant le paradoxe de l'intervention de l'abbé, qui est tout à la fois monté à la tribune « pour son plaisir » et pour dire qu'il « ne pouvait monter à la tribune ». C'est d'ailleurs la philosophie même qu'il convoque lorsqu'il témoigne une reconnaissance sarcastique pour « l'avis sage qu'il [l'abbé Maury] a bien voulu nous donner, afin de prévenir les écarts de l'imagination des auteurs : nous le supplions d'être aussi tranquille sur les Melitus que nous le sommes sur les Socrates ». Mélitus, ou Méléto, est un poète tragique qui, aux côtés de Lycon et Anytos, a porté l'accusation contre Socrate qui l'a mené à sa mort. La référence de Mirabeau est une réponse de l'ἐκκλησία politique à l'ἐκκλησία catholique. Ce qu'il décrit est une πόλις nouvelle, où le philosophe ne fait plus peur à l'ἐκκλησία, ni le poète au philosophe. C'est la place même du théâtre dans la cité et dans son rapport à la philosophie qui est changée, et c'est, selon Mirabeau, ce que tout le monde doit accepter.

La loi finit par être adoptée par l'Assemblée qui signifie par là même de quel côté elle se situe. Malgré ses lieux et ses pratiques actoriales, l'Assemblée révolutionnaire se place du côté des auteurs dans cette lutte interne au monde de la représentation. Les dispositions de la loi sont les suivantes :

I. Tout Citoyen pourra élever un Théâtre public, & y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la Municipalité des lieux.

II. Les Ouvrages des Auteurs morts depuis cinq ans, & plus, sont une propriété publique, & peuvent, nonobstant tous anciens privilèges, qui sont abolis, être représentés sur tous les Théâtres indistinctement.

III. Les Ouvrages des Auteurs vivans ne pourront être représentés sur aucun Théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel, & par écrit, des Auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des Auteurs.

IV. La disposition de l'article III s'applique aux Ouvrages déjà représentés, quels que soient les anciens Réglemens ; néanmoins les actes qui auroient été passés entre des Comédiens & des Auteurs vivans, ou des Auteurs morts depuis moins de cinq ans, seront exécutés.

V. Les héritiers ou les cessionnaires des Auteurs seront propriétaires de leurs Ouvrages, durant l'espace de cinq années, après la mort de l'Auteur.

VI. Les Entrepreneurs, ou les Membres des différens Théâtres, seront, à raison de leur état, sous l'inspection des Municipalités ; ils ne recevront des

1000 *Idem.*

ordres que des Officiers municipaux, qui ne pourront pas arrêter ni défendre la représentation d'une Pièce, sauf la responsabilité des Auteurs & des Comédiens, & qui ne pourront rien enjoindre aux Comédiens que conformément aux Loix & Réglemens de Police ; Réglemens sur lesquels le Comité de Constitution dressera incessamment un projet d'Instruction. Provisoirement les anciens Réglemens seront exécutés.

VII. Il n'y aura au Spectacle qu'une Garde extérieure, dont les Troupes de ligne ne seront point chargées, si ce n'est dans le cas où les Officiers municipaux leur en feroient la réquisition formelle. Il y aura toujours un ou plusieurs Officiers civils dans l'intérieur des Salles, & la Garde n'y pénétrera que dans le cas où la sûreté publique seroit compromise, & sur la réquisition expresse de l'Officier civil, lequel se conformera aux Lois & aux Réglemens de Police. Tout Citoyen sera tenu d'obéir provisoirement à l'Officier civil.¹⁰⁰¹

Comme on peut l'observer, la loi se décompose en trois parties. La première est une disposition qui annonce que tout citoyen peut « élever » un théâtre, et « y faire représenter des pièces ». Ce qui apparaît de prime abord comme une disposition de liberté de commerce est en réalité une disposition qui redonne du pouvoir aux auteurs dramatiques, suite à leur opposition aux comédiens. La loi elle-même l'indique, puisque sa deuxième partie, qui regroupe quatre articles (du deuxième au cinquième) traite des droits de propriété des pièces, et met en place le principe d'une propriété littéraire accordée aux créateurs supposés des pièces, les auteurs, jusqu'à cinq ans après leur mort. Ce faisant, cette partie consacre à la fois la propriété individuelle et la propriété collective. Elle consacre la propriété intellectuelle dans la mesure où elle accorde une propriété littéraire aux auteurs et, brièvement, à leurs ayants droit. Elle consacre également la propriété collective par la mise en place d'un domaine public, qui supprime tout monopole de représentation des pièces de répertoire par la Comédie-Française. La troisième partie est consacrée à la police, c'est-à-dire à l'encadrement de la séance par les représentants des représentants. La loi de 1791 est une loi faite par les auteurs, pour les auteurs, une loi par laquelle l'Assemblée fait le choix de son appartenance éthique dans la lutte entre les auteurs et les comédiens.

C) La victoire des auteurs dramatiques

Le monde du théâtre révolutionnaire se caractérise donc par une forme de « lutte des classes », si l'on reprend de manière anachronique le concept de Marx et Engels, entre les auteurs et les comédiens. Cette opposition entre le camp des comédiens et celui des auteurs, voire entre les camps de ceux qui prétendent écrire l'origine du théâtre et de ceux qui prétendent que l'origine du théâtre n'est pas écrite, s'articule bien autour de la question de la

¹⁰⁰¹*Ibidem*, p. 214.

propriété et du monopole. Cependant, si la loi de 1791 est centrale pour le monde du théâtre révolutionnaire, ses suites n'en sont pas moins importantes dans le cadre de cette lutte entre auteurs et comédiens. Ainsi que l'écrit Gregory Brown dans un article consacré aux débats qui suivent la loi Le Chapelier, « c'est en aval et non en amont de la loi Le Chapelier de janvier 1791 que se déroulèrent les débats les plus intenses et les plus importants de l'histoire française à propos de la propriété littéraire¹⁰⁰². » À la suite de quoi, Gregory Brown retrace l'historique de ces débats, et montre qu'ils opposèrent deux fronts. Il y a d'un côté les auteurs qui toujours coalisés selon les modalités initiées par Beaumarchais, et, de l'autre côté, les comédiens et les entrepreneurs, qui agirent séparément mais avec un adversaire commun, la propriété intellectuelle des pièces de théâtre. Ce que Gregory Brown décrit là ressemble à un récit épique de microhistoire, où deux camps s'affrontent et ont chacun leur champion désigné ; ces derniers se reliaient tour à tour dans le combat comme les héros des luttes de *Illiade*, à cette différence fondamentale près que l'arme principale dans cette lutte est l'écrit. Or, si ce combat scriptural pour la propriété des œuvres prend une telle allure, c'est que ces épiphénomènes condensent des oppositions plus vastes.

Comme toute bataille de dimension épique, celle-ci commence par un refus, celui de la Comédie-Française et des autres salles de spectacles. Il concerne le décret-loi de 1791 que les salles « refusaient [d'] appliquer aux œuvres imprimées ou représentées avant ». La Comédie-Française conserve ainsi son répertoire et son monopole antérieur à 1791. L'argument se déploie dans un texte intitulé *Observations sommaires par les comédiens contre les Auteurs Dramatiques*. Son argumentaire, rappelle Gregory Brown, repose entre autres sur une comparaison entre les droits de propriété de l'auteur sur son œuvre et les droits de l'inventeur sur ses brevets : « Le pamphlet comparait ensuite les droits de l'auteur sur son œuvre aux brevets déposés pour les découvertes techniques, arguant – dans une logique *parfaitement cohérente avec le libéralisme ambiant* de 1791 – que, dans le cas des œuvres brevetées comme dans celui des productions soumises aux droits d'auteurs, le fait pour un inventeur de tirer de l'argent de son invention équivalait à céder ses droits sur elle¹⁰⁰³. » L'auteur de l'article rappelle que Le Chapelier propose une loi rectificative le 19 juillet 1791 qui précise que le décret-loi du 13 janvier 1791 s'applique à tous les textes, y compris passés. On ne peut pas soupçonner Le Chapelier d'être insensible au libéralisme naissant et à l'esprit physiocratique, lui qui est, dans un autre débat, défenseur de l'abolition des corporations.

1002G. S. BROWN, « De la revendication de liberté à la proclamation de patriotisme : le statut d'auteur dramatique et la législation sur la propriété littéraire à l'époque révolutionnaire », dans *Orages*, n° 9, 2010, p. 109-134.

1003G. S. BROWN, « De la revendication... », *op.cit.*, p. 118 [souligné par nous].

C'est donc que l'argument déployé « dans une logique parfaitement cohérente avec le libéralisme naissant » n'est pas suffisant, voire que la question du libéralisme est en réalité secondaire dans ce combat. En effet, pas plus que l'essence de la loi du 19 juillet 1791, celle de la loi du 13 janvier 1791 n'est libérale au sens où on l'entend aujourd'hui. Le libéralisme n'est pas la clef de compréhension efficace de ce qui se joue autour des premières années de la Révolution.

Avant la deuxième loi Le Chapelier, une courte séquence décrite par Gregory Brown permet de comprendre le fonctionnement des oppositions entre les auteurs et les directeurs de théâtre, *parmi lesquels* on trouve les Comédiens français. Il s'agit de la rencontre entre un « comité » (le terme est de Gregory Brown) représentant la nouvelle Société des Auteurs Dramatiques et un représentant des Comédiens français, Harni¹⁰⁰⁴. Cette rencontre s'organise à l'initiative de Beaumarchais. À son issue, la Comédie-Française refuse l'accord collectif, et propose la négociation avec Beaumarchais seul, plutôt qu'avec une corporation nouvellement formée. Puis, continue Gregory Brown, « Sedaine répondit par une lettre, signée des dix membres du comité "au nom de tous" les auteurs, en insistant sur le fait que chaque auteur n'agirait, dans cette affaire, "que de concert avec tous ses confrères qui sont convenus de rester toujours unis"¹⁰⁰⁵ ». La situation est étonnante au regard du refus manifeste des révolutionnaires de toute forme de corporation. La nouvelle Société des Auteurs en possède tous les attributs et ne fait l'objet d'aucune réprimande de la part des pouvoirs publics, qui se montrent plutôt sensibles à ses arguments – comme en témoigne la loi de juillet 1791. Les auteurs apparaissent, *in fine* bien peu libéraux, que ce soit dans leur mode d'action (le comité, la corporation), dans la rhétorique des Comédiens français (le recours au parallèle entre l'œuvre dramatique et le brevet technique), ou encore dans leur propre rhétorique. C'est ainsi que « Sedaine et Beaumarchais entamèrent dès la fin mai une campagne pour convaincre l'opinion publique et l'Assemblée nationale que si la loi de janvier 1791 représentait une victoire importante, c'était pour les directeurs des théâtres commerciaux et non pas pour les auteurs¹⁰⁰⁶ ». Cette lutte-ci semble achopper sur les fondements supposés de la Révolution. Pourquoi les auteurs, qui s'appuient si manifestement sur des principes *a priori* de l'Ancien Régime, parviennent-ils à leurs fins, c'est-à-dire à convaincre les assemblées révolutionnaires du bien-fondé de leurs demandes ? Gregory Brown rappelle que le 7 août, Beaumarchais s'adresse à 39 auteurs dramatiques pour leur proposer de s'accorder pour se faire reconnaître

1004 *Ibidem.*, p. 112.

1005 *Idem.* L'auteur cite le fonds de la Bibliothèque de la Comédie-Française, « Sedaine. Correspondance », #2, 11 mars 1791. Le terme de corporation employé par le comédien La Porte, dans une lettre située dans le même fonds, « Beaumarchais. Correspondance », lettre du 6 mars 1791.

1006 *Ibid.*, p. 114.

comme société d'auteurs plutôt que comme auteurs individuels¹⁰⁰⁷. La Comédie-Française accepte un accord avec l'ensemble des auteurs. Cependant, ce n'est là qu'une première étape, puisque l'Assemblée est à nouveau sollicitée par la suite.

En effet, suite à la représentation d'un certain nombre de pièces françaises traduites en langues étrangères mais jouées en France, ce qui constitue un moyen de contour de la législation sur la propriété dramatique, les auteurs s'adressent par une pétition de 1791 à l'Assemblée nationale nouvellement élue¹⁰⁰⁸. Ils font valoir que la traduction en France d'un auteur étranger « enrichit la littérature française des richesses de la littérature étrangère¹⁰⁰⁹ », et que l'inverse – la traduction étrangère à l'étranger d'un auteur français – est également vrai. Ce que contestent les auteurs et compositeurs signataires de la pétition est la traduction en France d'un ouvrage français, mais aussi le fait d'utiliser dans ces traductions nouvelles de la musique italienne et non de la musique française d'origine. L'intérêt de cette pétition réside surtout dans le décret demandé. Le premier article doit prévoir « la permission formelle de l'Auteur français, de son concessionnaire ou de son héritier, à peine de confiscation à leur profit de la recette et de cent livres d'amende au profit des pauvres de la Paroisse, pour chaque Représentation¹⁰¹⁰ ». Le deuxième article doit prévoir que dans le cas d'un ouvrage dramatique mis en musique, « nul ne pourra mettre les paroles sur une autre musique, ni la musique sur d'autres paroles, ni les faire représenter sur aucun Théâtre de l'Empire, sans le consentement formel et par écrit des deux Auteurs¹⁰¹¹ », sous peine des mêmes amendes. Dans cette conception de la propriété, l'auteur est le seul détenteur du droit de circulation de son œuvre. Cette forme de propriété est d'un genre particulier, une propriété dématérialisée, une production transformée en capital. Autrement dit, l'auteur peut, dans une logique très anti-physiocratique, arrêter celle-ci à tout moment, empêcher la traduction. Dans ce cadre-là, la référence implicite à l'*imperium* – car la formule « Théâtre de l'Empire » est trop spécifique, trop latine, pour être anodine – est-elle une manière d'associer le droit d'auteur et le pouvoir politique ? Sans doute pas consciemment, quoiqu'il apparaisse dans ces recommandations une forme de complémentarité entre la possession du droit de circulation au sein du *theatrum imperii* et la souveraineté au sein de l'*imperium revolutionis*. En effet, en cas de violation de

1007 Parmi lesquels des anciens du Bureau de Législation dramatique puis de la Société des auteurs, La Harpe, Sedaine, Marmontel, Cailhava. On y retrouve également des auteurs connus mais qui n'avaient pas appartenu à la Société des Auteurs Dramatiques, comme Chénier, des compositeurs comme Grétry ou Dalayrac, et enfin le marquis de Sade.

1008 Pétition adressée à l'Assemblée nationale par les auteurs dramatiques. *Sur la représentation en France des pièces françaises traduites en langue étrangère*, Paris, Du Pont, 1791. La pétition est citée par Gregory Brown, qui remarque qu'elle fait appel au patriotisme littéraire face aux auteurs étrangers.

1009 Pétition adressée..., *op. cit.*, p. 10.

1010 *Idem*.

1011 *Idem*.

l'un et l'autre, la sentence est double : le profit revient à l'auteur, l'amende publique revient aux pauvres¹⁰¹².

Gregory Brown souligne qu'à la suite de cette pétition, le Comité d'Instruction Publique de la nouvelle Assemblée nomme Quatremère de Quincy « président d'un sous-comité qui, au cours de la quinzaine suivante, rencontra à deux reprises des délégués des auteurs et des théâtres professionnels¹⁰¹³. » Quatremère de Quincy, l'auteur du *Discours prononcé à l'assemblée des représentants de la commune, le 2 avril 1790, sur la liberté des théâtres*, est un partisan de la liberté des théâtres ; il s'oppose à une limitation des théâtres, au motif qu'il ne faut pas transformer la politique théâtrale en jardin symétrique. Quatremère de Quincy se voit donc chargé de régler le différend entre les auteurs et les comédiens. La sous-commission qu'il compose propose à l'Assemblée nouvellement élue un décret d'équilibre entre la position des auteurs et celle des comédiens. Ce dernier est présenté dans un mémoire rédigé par Flachet¹⁰¹⁴.

Flachat est manifestement un de ces comédiens pétitionnaires, décrit par Gregory Brown comme « un acteur bien introduit dans les milieux politiques et lui-même aspirant auteur¹⁰¹⁵ ». La *Pétition* qu'il présente diffère de celle des Comédiens français à plusieurs égards. D'abord, Flachet fait appel au devenir-juge de l'Assemblée : « nous demandons, Messieurs, avant tout, une discussion contradictoire, approfondie.¹⁰¹⁶ » Surtout, Flachet adopte

1012Le droit des pauvres est un vieux droit souverain appliqué aux amuseurs publics depuis une ordonnance royale de Charles VI en 1407. Sur le droit des pauvres, on pourra se référer notamment à trois thèses de la Faculté de droit de l'Université de Paris : celle de G. PECTOR, *Le Droit des pauvres ; de la redevance prélevée au profit des hospices et des bureaux de bienfaisance sur la recette des spectacles publics*, Université de Paris, Faculté de droit, 1886, celle de É. BÉCHET, *Le Droit des pauvres, de l'impôt sur les billets d'entrée dans les théâtres et autres spectacles publics*, Université de Paris, Faculté de droit, 1890, et celle de R. de GUILLIN, *Du Droit des pauvres sur les spectacles à Paris*, Université de Paris, Faculté de droit, 1900. On peut également noter les quatre ouvrages suivants, qui datent de la même période : J. BONNASSIES, *Les Spectacles forains et la Comédie française : le droit des pauvres avant et après 1789, les auteurs dramatiques et la Comédie Française au dix-neuvième siècle.*, Paris, Dentu, 1875 ; F. WORMS, *Le Droit des pauvres sur les spectacles, théâtres, bals et concerts, etc., en France et à l'étranger, législation, doctrine et jurisprudence*, Paris, Librairie de la société du recueil général des lois et des arrêts, 1900 ; E. SEIGNEUR et H. NIELLY, *Le Droit des pauvres*, Paris, Chaix, 1903 ; et celui de G. PILLU et H. BÉCHET, *Les Impôts sur les spectacles : droit des pauvres, taxe d'état, taxe municipale*, Dalloz, 1928.

1013G. S. BROWN, « De la revendication... », *op.cit.*, p. 123.

1014*Pétition à l'Assemblée nationale, présentée par les Comédiens des Spectacles de Lyon, Marseille, Rouen, Nantes, Brest, Toulouse, Montpellier, Strasbourg, Lille, Metz, Dunkerque, Geneve, Orléans et Grenoble*, Paris, 1791. On remarque qu'il s'agit, peut-être pour la première fois, de la pétition d'une coalition d'acteurs non-parisiens.

1015G. S. BROWN, « De la revendication... », *op.cit.*, p. 125. Malheureusement, Brown ne donne aucun renseignement sur Flachet, si ce n'est qu'un membre de sa famille aurait été maire de Lyon autour des années 1760. Son statut même est trouble : Mark Darlowe, dans son ouvrage sur Sedaine, en parle comme d'un « entrepreneur ». Brown en parle comme d'un aspirant auteur ; cependant, le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France n'indique comme seules publications de lui que des pétitions et mémoires liés à la lutte entre les auteurs et les comédiens.

Voir M. DARLOW, *Michel-Jean Sedaine : Théâtre de la Révolution*, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2017, p. 7.

1016*Pétition à l'Assemblée nationale...*, *op.cit.*, p. 4.

la rhétorique révolutionnaire. Il affirme ainsi que : « Les auteurs ont fui la lumière, et [que] nous, nous la cherchons.¹⁰¹⁷ » La métaphore de la fuite ou de la recherche de lumière se place sous le double patronage de la transparence et de la nature. En effet, la transparence n'existe que lorsqu'il y a lumière. De plus, la recherche de lumière est le propre du végétal comme de la philosophie des Lumières que les auteurs prétendent seuls amener au théâtre dans leur réclamation à la Constituante pour obtenir la loi Le Chapelier. Flachot continue alors en décrivant le processus par lequel les théâtres de Province obtiennent jusqu'alors la propriété des pièces, en faisant remarquer que leur représentation est toujours approuvée par les auteurs, « soit par leur silence, soit par l'approbation la plus formelle, soit, et assez souvent, par leur présence.¹⁰¹⁸ » Il s'agit là de la présence faite signe, à l'instar du silence ou de la signification formelle. Flachot ramène, sans doute malgré lui, les auteurs à un régime de signification propre aux comédiens, comme pour les amener à égalité d'armes. Il fait ensuite remarquer que parce qu'ils approuvent la représentation, les auteurs font croire aux comédiens hors de Paris qu'ils sont devenus les légitimes propriétaires des pièces. Ainsi, la propriété est acquise. Or, comme le souligne Flachot, elle a été défaire par les lois de janvier et juillet 1791. Surtout, Flachot permet le renversement par l'accusation de monopole portée à l'encontre des auteurs, qui était l'accusation principale des auteurs à l'égard des Comédiens français :

(...) mais ils ont combiné entre'eux un monopole par lequel ils se sont rendus maîtres de faire payer aux Comédiens, pour les pièces nouvelles, le prix qu'il leur plairoit. Au mépris des principes les plus sacrés de la constitution, ils ont formé une corporation qui a fixé un tarif pour toutes les pièces des individus qui la composent ; et les Comédiens sont obligés, ou de payer ce prix à chaque auteur, ou de ne plus jouer aucune pièce¹⁰¹⁹.

Nous l'avons dit, le libéralisme physiocratique n'est pas l'unique clef de lecture de la séquence d'opposition entre auteurs et acteurs. Force est de constater pourtant que le mémoire de Flachot fait appel à une rhétorique physiocratique en invoquant le corporatisme des auteurs. Paradoxalement, le texte révèle bien que la loi Le Chapelier sur les théâtres n'est pas une loi physiocratique, qu'elle est issue d'un néo-corporatisme des auteurs et vise moins à la circulation des pièces qu'à l'appropriation. Cependant, là où la *Pétition* réussit le mieux à s'insérer dans le discours révolutionnaire est sans doute dans la description des effets de ce nouveau monopole, cristallisés dans le personnage, presque conceptuel, de l'agent général de perception des droits d'auteurs :

Ce douanier littéraire, gagé à Paris par les monopoleurs, domine de son poste toute la province, maîtrise tous les spectacles par ses correspondans, lance

1017 *Idem*.

1018 *Ibidem*, p. 5.

1019 *Ibid.*, p. 7.

dans tous les coins du royaume les suppôts qu'il a à ses ordres, évente les fraudeurs, leur ordonne de courir sus, fait arrêter les recettes, traîne dans les tribunaux les parties saisies, et, son tarif à la main, sollicite les confiscations.

La description du « douanier littéraire » correspond de près à la description des despotes perses qui, sans quitter leur palais, étendent leur pouvoir par correspondance. Derrière l'agent général, c'est l'image du tyran qui se dessine, celui qui gouverne par un centre (Paris) vers la périphérie (la *province*), à l'inverse d'une Assemblée qui est supposée rassembler la périphérie (les députés) au centre (le lieu même de l'Assemblée) pour représenter la Nation nouvelle¹⁰²⁰. Ainsi, Flachet change dans sa *Pétition* le discours des comédiens, qui reprennent à leur compte les accusations faites par les auteurs. Ce sont désormais ces derniers qui forment monopoles et corporations et, pire encore, qui permettent une pratique despotique du pouvoir. Cette rhétorique est singulière. D'une part, elle reprend le principe révolutionnaire de la rupture historique, puisqu'il existe un avant et i, après la Révolution ; d'autre part, cette rupture est montrée comme résorbée par la figure de l'agent fédéral de perception des droits, lequel prouve que les auteurs n'ont de cesse de perpétuer, à un niveau entièrement privé, des pratiques despotiques.

La solution que propose Quatremère de Quincy est la suivante : « Les théâtres de province accepteraient de rémunérer les auteurs pour chaque représentation de leurs pièces nouvelles durant une période de cinq ans ; passé ce délai, aucun droit d'auteur ne pourrait plus être exigé.¹⁰²¹ » Le décret Romme est voté le 30 août 1792 – il s'agit donc de l'un des derniers décrets de cette Assemblée nationale. Le décret prend acte d'une double singularité, spatiale et temporelle : « Considérant que ces réclamations sont fondées sur ce que ses Décrets [ceux du 13 janvier 1791 et du 19 juillet 1791] peuvent porter atteinte aux droits des différents spectacles, pour n'avoir pas assez distingué l'état passé de l'état à venir, ainsi que la position de Paris de celle du reste de la France¹⁰²² ». La rédaction est étonnante venant d'une assemblée révolutionnaire. Le respect du passé et la distinction géopolitique n'entrent habituellement pas dans les considérations du nouveau législateur. Plusieurs facteurs permettent d'expliquer ce renversement en faveur des comédiens et des scissions passé/avenir et Paris/Province. La

1020 On retrouve une telle description du souverain perse qui dirige son royaume depuis le centre dans le *Traité du monde* du Pseudo-Aristote. Il a notamment été commenté par Peter Sloterdijk qui y a vu un exemple d'exercice solaire du pouvoir et de télécratie : « Tout l'empire de l'Asie, limité par l'Hellespont, au couchant, et par l'Inde, au levant, était réparti par nations entre des généraux, des strapés et des princes, tous esclaves du grand-roi et ses courriers, ses surveillants, ses messagers, ses inspecteurs de signaux lumineux. Si parfaite était l'organisation, et notamment le système des signaux lumineux, dont les feux se succédaient de l'extrémité de l'Empire jusqu'à Suse et Ecbatane, que le roi connaissait le même jour tout ce qui se passait de nouveau en Asie. » PSEUDO-ARISTOTE, *Traité du monde*, chapitre 6, 398a-b, cité par P. SLOTERDIJK, *Globes: macrosphérologie*, O. Mannoni (trad.), Paris, Fayard, 2011, p. 633.

1021 G. S. BROWN, « De la revendication... », *op.cit.*, p. 125.

1022 AP, tome XLIX, p. 105.

première explication, la plus simple et sans doute la moins convaincante, est que le comité de Quatremère de Quincy fut sensible au fond des réclamations de Flachet et des comédiens qu'il représente. La deuxième explication est que la rhétorique même de Flachet a eu les faveurs du sous-comité. Cette dernière est plus plausible, dans la mesure où cette rhétorique rompt avec les textes produits auparavant par les comédiens devant l'Assemblée, notamment devant la Constituante. Ils ont été écrits par les Comédiens français et défendaient donc le régime de monopole. Le texte de Flachet reprend, à l'inverse, la rhétorique révolutionnaire, le régime d'historicité, et déplace le rôle des auteurs à l'intérieur du cadre révolutionnaire. Enfin, on peut voir dans ce décret la décision d'une Assemblée finissante. En effet, l'Assemblée nationale législative, qui commence à siéger dans la salle du Manège en octobre 1791, décide, suite aux insurrections du 10 août 1792 et à la chute de la monarchie française, la tenue d'une Convention nationale. Le décret Romme date du 30 août. Il s'agit donc de l'œuvre d'une assemblée représentative finissante. Peut-être ce décret est-il la dernière tentative d'une assemblée issue de la monarchie constitutionnelle de rappeler que l'Assemblée est du côté de la représentation, en se plaçant du côté des comédiens.

Dans son ouvrage consacré aux rapports de la Révolution au théâtre, Susan Maslan affirme que la politique révolutionnaire a été une tentative de résister au principe de la représentation et qu'elle s'est caractérisée par ce qu'elle nomme un « *antitheatricalism*¹⁰²³ ». Elle cite notamment les textes privés de Robespierre ainsi que ses discours au club des Jacobins, pour démontrer que sa pensée est dominée par une forme d'anti-théâtralité, conjugée à un esprit foucaldien de surveillance. Sans doute l'ouvrage accorde-t-il trop d'importance à la figure de Robespierre, et à sa légende noire, ce en quoi il s'inscrit dans l'historiographie de son époque¹⁰²⁴. Susan Maslan, à partir de l'exemple de Robespierre, conclut que la politique révolutionnaire n'est pas une politique de la représentation, qu'elle résiste, sous l'influence de Rousseau, au principe même de la représentation et qu'elle s'oppose à toute théâtralité. Il y a certes eu débat quant au degré de théâtralité et à la forme de la théâtralité des assemblées. Cependant, on peut s'interroger sur la position de Robespierre. Ainsi, dans un discours aux Jacobins, Robespierre critique la salle dans laquelle il parle en ces termes :

Tous les observateurs se sont aperçus qu'elle a été disposée avec beaucoup d'intelligence, par le même esprit d'intrigue... pour retrancher les

1023S. MASLAN, *Revolutionary Acts...*, *op.cit.*, p. 74.

1024M. BELISSA et J. LOUVRIER, « Robespierre dans les publications françaises et anglophones depuis l'an 2000 », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 371, n° 1, 14 mai 2013, p. 73-93. Pour voir la construction historiographique de la légende noire de Robespierre, voir J.-C. MARTIN, *Robespierre: la fabrication d'un monstre*, Paris, Perrin, 2018.

mandataires contre les regards du peuple... On a enfin trouvé le secret, recherché depuis si longtemps, d'exclure le public en l'admettant ; qu'il puisse assister aux séances, mais qu'il ne puisse entendre... qu'il soit absent et présent à la fois.¹⁰²⁵

De là, Susan Maslan en conclut que Robespierre est contre la théâtralité, et ce dans la mesure où il se plaint d'une pantomime sans paroles. En réalité, la citation qu'elle donne est tronquée, puisqu'après « qu'il ne puisse entendre », Robespierre précise « si ce n'est dans le petit espace réservé aux honnêtes gens et aux journalistes ». Ainsi, le texte sans troncature révèle que ce que Robespierre critique n'est pas la théâtralité, la pantomime, mais l'inégalité d'accès à l'ensemble des débats. Autrement dit, il critique le fait que l'ensemble du public ne puisse pas observer et entendre les débats tels qu'ils se tiennent réellement, et notamment qu'il ne puisse pas entendre les textes lus à la tribune. Loin de s'opposer à la théâtralité (un concept anachronique), Robespierre s'oppose à l'inégalité, et au manque de transparence publique. C'est d'ailleurs ce qu'il déclare plus haut dans ce même discours :

Il faudrait, s'il était possible que l'assemblée des délégués du peuple délibérât en présence du peuple entier ; un édifice vaste et majestueux, ouvert à douze mille spectateurs, devrait être le lieu des séances du corps législatif ; sous les yeux d'un si grand nombre de témoins, ni la corruption, ni l'intrigue, ni la perfidie n'oseraient se montrer ; la volonté générale serait seule consultée ; la voix de la raison et de l'intérêt public sera seule entendue.

Le problème de Robespierre n'est donc pas le fait que l'Assemblée soit trop ouverte aux regards du public, mais qu'elle ne le soit pas assez et que les spectateurs ne soient pas assez nombreux. C'est *a minima* les arènes de Bayonne ou le théâtre antique d'Orange qu'il aurait fallu au tribun.

Surtout, les débats sur le statut à accorder à la parole portée à l'Assemblée et à sa réception ne sont pas dissociables des débats internes au théâtre quant à l'importance à accorder à la création des pièces et aux droits qui leur sont associés. On connaît la proposition littéraire de Pierre Michon qui, dans les *Onze*¹⁰²⁶, fait des membres du Comité de Salut Public une série d'auteurs ratés qui ont réinvesti leurs frustrations littéraires dans leur activité politique. S'il s'agit là d'une démarche romanesque, ce portrait peu flatteur des politiques révolutionnaires recèle une part de vérité, en cela que la Convention a été l'occasion pour les auteurs de retrouver un crédit auprès de la nouvelle assemblée législative de la Révolution. En effet, si le Comité d'Instruction Publique de l'Assemblée nationale législative avait trouvé une

1025M. de ROBESPIERRE, *Œuvres complètes*, tome 9, Paris, Presses universitaires de France, 1958, p. 504 tel que cité par S. MASLAN, *Revolutionary Acts...*, *op. cit.*, p. 136.

1026P. MICHON, *Les Onze*, Paris, Gallimard, 2013.

solution accommodante pour les comédiens et les directeurs des théâtres de province, celui de la Convention change de perspective. Il change également de personnel, puisqu'on retrouve parmi ses membres Marie-Joseph Chénier et Louis-Sébastien Mercier, déjà signataires de la toute première *Adresse* des auteurs à l'Assemblée en 1790. La coïncidence sociologique apporte une issue à la lutte entre les comédiens et les directeurs d'une part et les auteurs d'autre part.

Cette réponse est donnée par plusieurs décrets passés par la Convention nationale à propos des théâtres. Le premier est un décret en date du 2 août 1793. Il est resté célèbre pour ses deux premiers articles :

Art. I. A compter du 4 de ce mois, & jusqu'au premier septembre prochain, seront représentées trois fois la semaine, sur les théâtres, de Paris qui seront désignés par la municipalité, les tragédies de *Brutus*, *Guillaume Tell*, *Caius Gracchus*, & autres pièces dramatiques qui retracent les glorieux événemens de la révolution, & les vertus des défenseurs de la liberté ; une de ces représentations sera donnée chaque semaine aux frais de la République.

II. Tout théâtre sur lequel seroient représentées des pièces tendantes à dépraver l'esprit public, & à réveiller la honteuse superstition de la royauté, sera fermé, & les directeurs arrêtés & punis selon la rigueur des lois.

III. La municipalité de Paris est chargée de l'exécution du présent décret.

Le premier article institue une forme de commande publique, qui a pu être qualifiée de « propagande révolutionnaire¹⁰²⁷ ». Il faut ici souligner que l'intérêt de l'article est double. D'une part, la commande repose sur des pièces écrites ; d'autre part, sur ces trois pièces, deux sont écrites avant la Révolution française et une pendant les faits¹⁰²⁸. Par ce premier article, la Convention nationale réaffirme son régime d'historicité (les exemples de *Brutus* et *Caius Gracchus* sont tirés de l'histoire romaine) et valide l'hypothèse des auteurs dramatiques en établissant une continuité idéologique entre les Lumières et le patriotisme révolutionnaire. En d'autres termes, la commande publique conventionnelle inscrit dans la loi la possibilité d'un théâtre vertueux, selon la logique révolutionnaire, qui provient du contenu des pièces et non de la représentation elle-même. Cette victoire sous-jacente des auteurs est confirmée par le deuxième article, qui veut que la représentation des pièces qui dépravent « l'esprit public » soit la faute des directeurs de théâtre et non des auteurs. Même si des auteurs seront inquiétés pour la rédaction de pièces considérées comme contre-révolutionnaires ou royalistes, ce sera en dehors des principes de ce décret.

1027M. NADEAU, « La politique culturelle de l'an II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 327, 1^{er} mars 2002, p. 57-74.

1028Le *Guillaume Tell* de Lemierre date de 1768, le *Brutus* de Voltaire de 1731, le *Caius Gracchus* de Chénier de 1792.

Le deuxième décret d'intérêt est celui que vote la Convention le premier septembre de cette même année 1793. Celui-ci, à l'instar du décret-loi du 13 janvier 1791, s'attaque à deux problèmes en apparence distincts, la propriété des pièces et les règlements de police :

La Convention nationale, voulant assurer aux auteurs dramatiques la propriété de leurs ouvrages, leur garantir les moyens d'en disposer avec une égale liberté par la voie de l'impression et par celle de la représentation, et faire cesser à cet égard entre les théâtres de Paris et ceux des départements une différence aussi abusive que contraire aux principes de l'égalité, décrète ce qui suit :

Art. I. La Convention nationale rapporte la loi du 30 août 1792, relative aux ouvrages dramatiques.

II. Les lois des 13 janvier et 19 juillet 1791 et 1793 leur sont appliquées dans toutes leurs dispositions.

III. La police des spectacles continuera d'appartenir exclusivement aux municipalités ; les entrepreneurs ou associés seront tenus d'avoir un registre dans lequel ils inscriront et feront viser par l'officier de police de service, à chaque représentation, les pièces qui seront jouées, pour constater le nombre des représentations de chacune.

Ce deuxième décret conventionnel apporte la preuve d'un tournant graphosphérique de l'assemblée révolutionnaire. S'appuyant sur le principe d'égalité, il abolit (c'est le sens de « rapporte ») la loi du 30 août 1792 défavorable aux auteurs par rapport aux deux lois précédentes. Ce faisant, la Convention revient de fait à la situation de juillet 1791, ce qu'elle réaffirme dans le deuxième article. Le troisième article réitère la situation de la police des spectacles, en affermissant le contrôle de la police municipale sur les spectacles.

Les assemblées politiques révolutionnaires vivent donc en leur sein, les unes après les autres, les troubles causés par une opposition entre auteurs et comédiens, au sujet de la propriété des pièces. Cependant, il apparaît à la lecture des débats et des lois votées qu'il existe, depuis le début, un *a priori* des assemblées en faveur des auteurs. La loi de 1792 apparaît comme une exception, due bien plus à la forme de la rhétorique de son principal défenseur, Flachat, qu'à un changement politique fondamental au sein du personnel politique révolutionnaire.

Conclusion

L'histoire des rapports entre les assemblées révolutionnaires et le théâtre est l'histoire d'une interrogation cachée. L'Assemblée – prise comme concept subsumant les différentes assemblées législatives révolutionnaires – est-elle une assemblée d'auteurs, ainsi que son rôle d'institution législatrice le suppose, ou une assemblée d'acteurs, ainsi que son rôle de pouvoir

de représentation l'exige ? Il ne s'agit pas ici de dire que les révolutionnaires sont *pour* ou *contre* une théâtralisation du pouvoir ou qu'ils se placent entièrement du côté des auteurs ou du côté des acteurs. De ces débats, de ces législations, ressort avant tout la réitération de ce questionnement implicite. Par la mise en scène de la représentation du peuple, l'Assemblée se dégage de la sphère du Roi pour se donner une nouvelle légitimité. Mais alors, elle se place dans le champ d'activité des comédiens, et prend le risque d'apparaître comme insincère. C'est le sens de l'intervention de Lezay de Marnesia dans le débat sur la liberté des théâtres. Par le principe de législation, l'Assemblée produit un pouvoir écrit. Elle peut alors sembler s'extraire de sa capacité à incarner les représentés, s'extraire de sa fonction de représentation symbolique, et ne plus être entendue directement par le peuple. C'est le sens du discours de Robespierre. Cette opposition entre les acteurs et les comédiens, née d'une situation sociale et économique de l'Ancien Régime (le monopole de la Comédie-Française sur les pièces parlées), a donné corps à ce débat sous-jacent de la fonction et de la place de l'Assemblée au sein du nouveau régime.

À cela s'ajoute que le fonctionnement intrinsèque de l'Assemblée s'apparente à celui du théâtre, pas uniquement par la situation d'auteurs-orateurs de ses membres, mais également parce que comme lui, elle fonctionne selon un principe d'autonomie de l'intérieur et d'indépendance de l'extérieur. Autonomie de l'intérieur : la volonté générale exprime en son sein et à elle-même sa propre loi. De plus, cette loi est censée aller au-delà des intérêts particuliers ; elle doit s'énoncer selon des termes qui lui sont propres. Indépendance de l'extérieur : toute personne extérieure à l'Assemblée existe, se nourrit, vit en dehors des débats de cette dernière, de son fonctionnement, et n'y pénètre que pour s'intéresser à ses débats, à ses règles propres. Autrement dit, l'Assemblée fonctionne – et c'est tout le sens des interrogations de Robespierre sur les lieux dans lesquels elle se constitue – d'une manière peu conforme à la praxologie des Lumières. Il s'agit d'une contradiction révolutionnaire, qui fonde son pouvoir sur un principe de représentation dont les implications lui échappent¹⁰²⁹, C'est ce que révèlent ces débats sur les théâtres, ainsi que la volonté du législateur tout à la fois de les libérer et de souhaiter qu'ils servent les principes révolutionnaires.

Parmi les éléments récurrents de ces débats, il en est un dont la présence dans la loi ne cesse de surprendre. Pas tant parce qu'il ne saurait faire l'objet de dispositions législatives que parce qu'il semble intimement lié, dans la logique des assemblées, à la question des droits

1029Elles lui échappent pour deux raisons. D'une part parce que l'étude des dispositifs de prise de parole et de décision en contexte révolutionnaire demande un temps dont peu disposent, pendant cette période. D'autre part, parce que la Révolution n'est pas un projet porté d'une voix unique : elle est l'aboutissement d'une multiplicité de volontés politiques, parfois contradictoires, parfois divergentes, parfois communes.

d'auteur : il s'agit de la place et de l'action de la police des spectacles. Cette création révolutionnaire du commissaire de police préposé aux théâtres est la conséquence de l'article 2 du décret-loi du 13 janvier 1791 qui confie la police des spectacles aux municipalités. À Paris, cette dernière remplace la garde armée à l'intérieur des salles par un commissaire de section, qui constitue une pièce fondamentale du dispositif théâtral tel que l'a conçu la Révolution.

Cinquième chapitre : L'œil de la loi ou la fonction policière

« Après la représentation, le commissaire de police, Prestat, parut, sur le théâtre, escorté par des fusiliers et accompagné d'un officier de paix. Il blâma la conduite des patriotes qu'il ne connoissoit sans aucun doute que par les rapports des aristocrates [...] Un citoyen démontra alors toute la légèreté de sa conduite, lui démontra combien il étoit indigne d'un organe de la loi. »

Extrait du *Patriote français*, en date du lundi 27 février 1792.

Dans les débats des assemblées révolutionnaires, à côté de la question du statut des comédiens et du débat autour des droits d'auteurs, celle de la place de la police des spectacles, de sa présence et de ses modalités d'intervention est récurrente. On peut s'interroger sur l'importance accordée par le pouvoir législatif à cette prérogative de la puissance publique qu'est le pouvoir de police.

Lorsque le *Patriote français* décrit l'intervention d'un commissaire de police, le dimanche 26 février au soir au théâtre du Vaudeville, il le fait de manière critique. Le commissaire arrive après la représentation et critique les patriotes parce qu'il n'a écouté que des aristocrates. Les patriotes ont brûlé sur scène une pièce réputée contre-révolutionnaire, le commissaire de police a entendu dire qu'ils avaient essayé de mettre le feu au théâtre. Les citoyens présents sont obligés de rappeler le commissaire à l'ordre, puisqu'il est « indigne d'un organe de la loi ». La formulation est représentative d'une époque où le détenteur d'une fonction exécutive aussi fondamentale que la police est ramené au rang d'organe de cet outil juridique qu'est la loi. Loi, pendant Révolution, est plus qu'elle-même, elle est l'objet d'un investissement passionnel permanent. Ce dernier produit une certaine méfiance à l'égard des autres formes du droit.

Que la question de la place du pouvoir exécutif soit importante dans les débats révolutionnaires va presque de soi. Dès le début de la Révolution, la proposition d'encadrer constitutionnellement le pouvoir du Roi, dès la rédaction des cahiers de doléances, fait partie des revendications principales de ceux que l'on nomme *a posteriori* « les révolutionnaires »¹⁰³⁰. Au moment de la rédaction de la Constitution, les débats sur le véto

¹⁰³⁰Parmi les exemples de demande d'encadrement constitutionnel, on peut citer les cahiers du baillage d'Alençon, qui demandent qu'un homme gouverne « l'État, sous le titre de roi, avec la plénitude des pouvoirs exécutifs, mais suivant et par les lois fixées, qu'il ne peut pas changer à sa volonté » *Archives parlementaires*, tome I, p. 711.

royal prennent une place essentielle non seulement dans l'ensemble des échanges politiques de la Constituante, mais aussi dans les débats au sein de la population. Les révolutionnaires se méfient de la puissance exécutive. On y voit la source d'une potentielle tyrannie, sous l'influence probable de la théorie de la dégénérescence des systèmes de gouvernement de Montesquieu¹⁰³¹, et de celle du gouvernement lui-même chez Rousseau¹⁰³².

Le monde révolutionnaire accorde une prééminence certaine au pouvoir législatif, tant dans le vocabulaire employé, par exemple dans la Déclaration du 26 août 1789, que dans la pratique. Cependant, ce serait une erreur de conclure que le pouvoir exécutif en sort amoindri. Car à résumer le pouvoir exécutif à la question royale, qu'il s'agisse de l'encadrement constitutionnel ou de la question du veto, on oublie qu'il réside pour l'essentiel dans les actions qu'il mène au travers de son administration. Contrairement à l'action législative qui est localisée – en une assemblée unique au début de la Révolution, jusqu'à deux sous le Directoire – le pouvoir exécutif est, en un sens, dispersé, distribué sur l'ensemble du territoire. Il se compose, au sein du système étatique, d'un maillage précis d'agents aux pouvoirs variés, mais agissant toujours au nom et pour le compte du pouvoir exécutif central, qu'il s'agisse d'un gouvernement ou d'un roi.

L'importance numérique des agents de l'exécutif, en particulier des commissaires de police, leur fine distribution géographique et leur proximité avec les personnes qu'ils encadrent, donnent à cette administration un pouvoir réel et quotidien. Dans les archives, les personnes sur qui s'exerce ce pouvoir prennent tour à tour le nom d'administrés, de contribuables, de suspects, de coupables, de conscrits, de pauvres, de malades. Le pouvoir de police est l'objet de méfiances lorsqu'il s'exerce sur le théâtre. Le *Patriote français* semble indiquer qu'elles viennent du public. Est-ce véritablement le cas ? Le commissaire de police exerce une fonction particulière, qu'il semble parfois partager avec les citoyens. Celle-ci s'exerce avant même le début de la représentation théâtrale, de sorte que l'activité des spectacles apparaît dans ces archives comme sous contrôle policier permanent. Pendant la représentation, le commissaire de police prévient les troubles à l'ordre public et assure la permanence de l'ordre théâtral, conformément aux demandes de l'entrepreneur de théâtre.

De même, les archives de la sénéchaussée de Bigorre précise que « On ne doit pas perdre de vue que, dans une monarchie régulière, le pouvoir exécutif doit être distingué à beaucoup d'égards du pouvoir législatif. », et que cela doit être fait par une constitution. *Archives parlementaires*, tome I, p. 360.

1031 Pour un exemple de dégénérescence de la monarchie en despotisme, voir É. GOROSSO, « L'encadrement juridique du pouvoir selon Montesquieu », *Revue française de droit constitutionnel*, n° 71, Presses Universitaires de France, 2007, p. 499-512.

1032 C'est l'objet du chapitre X du troisième livre du *Contrat social*, « De l'abus du gouvernement et de sa pente à dégénérer ».

I. La fonction policière

On ne peut comprendre le rôle et l'attitude des commissaires de police si l'on ne saisit pas ce qu'est la fonction policière. Celle-ci, qui se déploie tout au long des archives, est renouvelée par les réformes révolutionnaires. La fonction policière s'organise autour d'un regard qui parvient à repérer le trouble à l'ordre public et d'une parole qui s'énonce dans le procès-verbal. Il s'agit donc, dans un premier temps, de détailler la forme de ces archives et d'en analyser les biais, avant de saisir la manière dont se constitue la fonction policière et de saisir enfin la façon qu'elle a de se déployer dans le quotidien théâtral de la Révolution.

A) Archives écrites de la police

Outre l'exercice du pouvoir, l'action exécutive de l'État a également pour effet de produire une documentation écrite. Celle-ci est composée en premier lieu de procès-verbaux, écrits en vue de consigner les faits. Les procès-verbaux peuvent être établis à l'initiative du commissaire ou sur demande d'une personne, comme un directeur de théâtre qui souhaite faire constater l'absence d'un comédien. On trouve également dans ces archives des rapports de commissaires destinés spécifiquement à l'administration de la Ville de Paris. Parfois, mais c'est plus rare, les archives contiennent un document d'instructions écrites de l'administrateur de police de la Ville destiné aux commissaires¹⁰³³. Ces documents constituent d'abord des sources pour l'État lui-même, dans la mesure où son organisation hiérarchique requiert que le niveau $n+1$ soit tenu de savoir ce qui se passe au niveau n . Le développement de l'État correspond, tout en ne s'y résumant pas, au développement, sous la forme de ces rapports et de ces procès-verbaux, de la graphosphère conçue comme habitude médiatique. En effet, les agents de l'État ne font pas qu'écrire. Ils se déplacent, interviennent, parlent, arrêtent, organisent. Ils transportent parfois des messages. Parfois ils se contentent d'être présents et d'observer ce qui se déroule pendant la séance théâtrale, sans intervenir.

Ce développement par les agents de l'État de cette masse écrite intéresse aussi en deuxième instance ceux qui veulent savoir ce qui s'est passé à tel ou tel endroit. Car souvent, l'État a des yeux pour voir, des oreilles pour entendre et des mains pour écrire, là où la société reste infiniment muette, y compris lorsque ses membres s'expriment à titre individuel. Les

¹⁰³³Dans le cas de la police, cette production d'écrits correspond à ce que Vincent Milliot nomme le désir d'omniscience de la police du XVIII^e siècle. Voir V. MILLIOT, « L'œil et la mémoire : réflexions sur les compétences et les savoirs policiers à la fin du XVIII^e siècle, d'après les « papiers » du lieutenant général Lenoir », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 19, 2008, p. 51-73.

agents qui se font mouchards, même lorsque ce n'est pas leur titre officiel, permettent à l'historienne ou à l'historien de dévoiler certains aspects du quotidien. Or, aucun de ces agents n'est plus prompt à rapporter ce qu'il a vu, et ce qui l'a fait intervenir, que celui chargé du bon ordre, c'est-à-dire le commissaire de police. Les archives de la Préfecture de police de la Ville de Paris sont une source presque inépuisable de renseignements. Arlette Farge, historienne spécialiste de la police et par conséquent de la vie quotidienne au XVIII^e siècle, affirme que ces archives « prennent la ville en flagrant délit¹⁰³⁴ ». La formule rappelle le sens de l'action policière, qui est toujours une saisie, une prise, même lorsqu'il ne s'agit que d'écrire un rapport. Le policier est, par fonction, agent actif dans la ville comme il l'est dans la phrase de Farge – car ici, les archives sont une métonymie désignant ceux qui les écrivent¹⁰³⁵. Ensuite, elle souligne le caractère urbain de ces archives, ce qui est évident à Paris, ce qui implique toujours qu'elles concernent un territoire densément peuplé. Pendant qu'une chose se passe dans une archive, mille autres se déroulent ailleurs, immanquablement ratées, tout comme les crimes qui se commettent et ne sont jamais, eux, pris en flagrant délit. Par ailleurs, la flagrance de la prise souligne combien ces archives sont en un sens fiables. Elles ne visent pas à raconter une histoire, elles ne produisent pas un événement, elles n'ont pas vocation à transmettre un point de vue politique, elles ne font que saisir ce qui a eu lieu, presque au moment où cela a eu lieu. Cependant, la référence au délit rappelle aussi combien ces archives sont en un autre sens peu fiables. Car ce que l'archive prend en flagrant délit est, précisément, le délit, ou tout du moins le trouble. À lire ces procès-verbaux, on pourrait croire que toute la ville n'est qu'un cloaque de problèmes, d'infractions, d'abandons d'enfants, d'assassinats. Lorsqu'on s'intéresse au théâtre à travers ce prisme, ou se demande comment le théâtre peut avoir lieu car rien n'y semble jamais aller de soi, rien n'y semble fonctionner. Tout n'est que violence, insultes, refus de jouer, absences, oppositions, conflits, et les moments d'ordre et d'enthousiasmes communs n'existent qu'au prix d'un désordre précédent. On croirait, à voir les séances dramatiques à travers le point de vue policier, que le théâtre n'a été fait que pour causer des ennuis.

Un autre travers possible de la recherche sur les archives policières est la tentation foucauldienne, ou du moins para-foucauldienne, de ne voir dans l'action du pouvoir exécutif sous sa forme policière, qu'une mise en place progressive d'une sorte de grand *panopticon* benthamien, où la surveillance serait généralisée et où l'État écraserait la société civile. Dans une certaine mesure, il s'agit d'une idée que développe Susan Maslan dans son ouvrage sur le

1034A. FARGE, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 35.

1035 On peut souligner ici le masculin, car le pouvoir exécutif, comme les autres d'ailleurs, est essentiellement masculin pour la période qui nous concerne.

théâtre révolutionnaire, *Revolutionary Acts*. Dans le chapitre lui-même intitulé « Robespierre's Eye¹⁰³⁶ », dans lequel elle montre l'importance de la surveillance révolutionnaire, elle associe l'esprit de surveillance de la Révolution au thème foucauldien du *panopticon*. D'une part, elle limite essentiellement cette analyse au régime conventionnel, selon une représentation classique de la légende noire du terrorisme robespierriste, d'autre part, elle s'appuie sur une iconographie abondante qui fait appel au motif de l'œil pour prouver qu'il s'agit de surveillance foucauldienne¹⁰³⁷. Or, s'il existe bien un motif de l'œil dans l'iconographie révolutionnaire, celui-ci correspond moins à l'œil omniprésent d'un régime proto-totalitaire qu'à l'œil de la loi, selon la formule de Michael Stolleis¹⁰³⁸. Cette image héritée d'une longue histoire religieuse et morale, et réinvestie du sens nouveau de la praxologie des Lumières et de sa valorisation de la transparence¹⁰³⁹.

Ces mises en garde passées, il faut admettre que les archives policières n'ont pas d'égal pour déterminer ce qui se passe dans la vie quotidienne des théâtres à Paris pendant la période étudiée. Plus que les archives législatives, plus que les archives judiciaires, les archives policières offrent à lire un ensemble de situations qui donnent chair aux connaissances acquises par les témoignages relayés d'historiens en historiens du théâtre¹⁰⁴⁰. La quasi-immédiateté entre le temps de l'action et celui de l'écriture leur confère un sens du détail parfois surprenant. Dans son ouvrage intitulé *The Contested Parterre*¹⁰⁴¹, l'historien américain Jeffrey Ravel s'appuie sur les sources policières du XVIII^e siècle pour étudier la manière dont le pouvoir royal a encadré la vie dans les théâtres. Il y montre notamment que la question de l'encadrement du public se pose durant tout le siècle à l'administration royale, et que les salles sont des lieux dangereux pour les individus, en raison notamment de la multiplication des vols à la tire, mais aussi pour le pouvoir lui-même dans la mesure où elles sont sources de désordre. Il faut noter cependant que l'ouvrage de Jeffrey Ravel ne se limite pas à décrire l'action policière, et même ne la concerne pas directement. Il s'agit bien de maintenir l'ordre public dans les théâtres. Or, l'action policière pendant le XVIII^e siècle ne se résume pas toujours à la préservation de l'ordre public, qui est parfois la prérogative de la

1036S. MASLAN, *Revolutionary acts*, op. cit., p. 125-170.

1037Et, dans son analyse, cette surveillance se présente presque comme un lointain prélude au totalitarisme.

1038M. STOLLEIS, *L'Œil de la loi : histoire d'une métaphore*, Paris, Mille et une nuits, 2006.

1039Il existe d'ailleurs une parenté entre la praxologie des Lumières et l'évolution de la police au cours du XVIII^e siècle. À ce sujet, voir l'article de V. MILLIOT, « Qu'est-ce qu'une police éclairée ? La police « amélioratrice » selon Jean-Charles-Pierre Lenoir, lieutenant général à Paris (1775-1785) », dans *Dix-huitième Siècle*, n° 37, 2005, p. 117-130.

1040L'histoire anecdotique des théâtres de la Révolution d'Ernest Lunel reste moins anecdotique que les archives policières. Voir E. LUNEL, *Le Théâtre et la révolution : histoire anecdotique des spectacles, de leurs comédiens et de leur public par rapport à la Révolution Française*, Paris, Slatkine reprints, 1970.

1041J. S. RAVEL, *The Contested Parterre: public theater and French political culture, 1680-1791*, Ithaca, Etats-Unis d'Amérique, 1999.

garde armée. Progressivement, au cours du siècle, et particulièrement sous la Révolution, le terme de « police » renvoie à un champ d'activités semblable à celui que nous connaissons aujourd'hui. Dans *L'Admirable police*¹⁰⁴², Vincent Milliot montre ainsi que la police conçue comme instance de surveillance, de contrôle et de répression des abus se développe au siècle des Lumières, notamment à Paris. Avant cette période, le terme « police » désigne le contrôle plus général du bon fonctionnement social, qui inclut par exemple la qualité de la nourriture vendue sur les marchés. Ainsi, dans l'*Encyclopédie*, on trouve les propos suivants à l'article « Police » écrit par Boucher d'Argis : « Les jeux & les spectacles étoient chez les Grecs & les Romains une partie importante de la *police* : son but étoit d'en augmenter la fréquence & la somptuosité ; chez nous elle ne tend qu'à en corriger les abus & à en empêcher le tumulte¹⁰⁴³. » À cette période, ce n'est pas uniquement la police – en tant qu'institution – qui se trouve dans les théâtres, mais la garde armée. Le terme a donc changé de sens.

La première analyse que nous pouvons faire, certainement la plus simple, est celle de la provenance des procès-verbaux. Le premier constat qui s'impose est l'importance numérique de deux sections en particulier, la section du Temple et la section du Palais-Royal. À partir de l'ouvrage d'André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution*¹⁰⁴⁴, nous pouvons recouper l'emplacement des théâtres et ceux des sections révolutionnaires. On obtient ainsi pour chaque section la liste de quelques-uns des théâtres qui y ont pris place pendant la période révolutionnaire. Nous avons ajouté entre parenthèses, pour chaque salle pour laquelle cela était nécessaire, le nombre de procès-verbaux qui la concerne. La différence entre le total des affaires renseignées dans la colonne des sections et dans celle des théâtres peut être due à plusieurs causes. La première est sans doute, notamment pour la section du Palais-Royal, l'existence de procès-verbaux qui relèvent uniquement de la correspondance administrative générale. Par ailleurs, certains procès-verbaux concernent parfois l'arrestation, dans une section, d'individus liés, par leur profession, à un théâtre situé dans une autre section. C'est notamment le cas lors de l'arrestation des Comédiens-Français en septembre 1793 et de la mise sous scellés de leurs biens situés principalement dans les sections du Panthéon et de l'Homme Armé. Certains concernent des cafés qui, bien qu'il s'y joue parfois des spectacles, ne sont pas des théâtres. Enfin, en raison de la taille réduite de certaines sections, il arrive que les plaignants aillent voir le commissaire de l'une ou l'autre section, les

1042V. MILLIOT, « *L'Admirable police* » : *tenir Paris au siècle des Lumières*, Ceyzérieu, France, Champ Vallon, 2016.

1043*Encyclopédie*, article « Police », T.12, 1765, p. 905.

1044A. TISSIER, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique ; De la réunion des États généraux à la chute de la royauté 1789-1792*, Genève, Droz, 1992.

règles de compétence territoriale des commissariats de section n'étant pas toujours bien définies. C'est ainsi que le directeur du Théâtre de Monsieur, devenu plus tard Théâtre Feydeau, fait parfois appel aux commissaires de deux sections voisines (Place Vendôme et Mail). Enfin, concernant la répartition matérielle des procès-verbaux, nous avons choisi de les classer en quatre catégories : ceux qui concernent le rétablissement de l'ordre public dans les théâtres (4), ceux qui concernent les relations sociales au sein du monde professionnel du spectacle (39), ceux qui concernent l'encadrement administratif des théâtres (13) et ceux qui concernent l'encadrement politique (9).

Section	Théâtres
Temple (36)	Ambigu-Comique (14), Grands Danseurs du Roi (9), Délassements comiques (6), Théâtre des Associés (4), Lycée dramatique (4), salle d'Astley (1).
Palais-Royal (32)	Théâtre de la Montansier (8), Lycée des arts (8), Théâtre du Palais-Royal (6), Spectacle de Moreau (3).
Bondy (5)	Théâtre français comique et Lyrique (5).
Luxembourg (4)	Théâtre de la Liberté (1).
Mail (4)	Théâtre Feydeau (6).
Panthéon (4)	/
Place Vendôme (4)	Théâtre de la rue Louvois (1).
Droits de l'homme (3)	Théâtre du Marais (3)
Homme Armé (3)	/
Arsenal (2)	/
Brutus (1)	/
Fidélité (1)	/
Invalides (1)	/
Observatoire (1)	Théâtre de l'Estrapade (1)
Pont-Neuf (1)	/

Les archives policières donnent accès à ce que nous nommons ici le *complexe théâtral*¹⁰⁴⁵. La notion de « complexité » ne renvoie pas ici à un sens psychanalytique, mais

¹⁰⁴⁵Nous avons trouvé, dans un article de Bernard Lamizet, un usage similaire de ce concept. Cependant, l'auteur l'utilise surtout pour évoquer d'une part le caractère urbain du théâtre, d'autre part sa capacité à produire une communauté. Voir B. LAMIZET, « Le complexe théâtral », dans *Le Théâtre et le Sacré*, Paris,

s'apparente plutôt à ce qu'Edgar Morin dénomme *la pensée complexe*. Dans son ouvrage intitulé *Introduction à la pensée complexe*¹⁰⁴⁶, le philosophe-sociologue définit la complexité comme « un tissu (*complexus* : ce qui est tissé ensemble) de constituants hétérogènes inséparablement associés. Elle pose le paradoxe de l'un et du multiple. Au second abord, la complexité est effectivement le tissu d'événements, actions, interactions, rétroactions, déterminations, aléas, qui constituent notre monde phénoménal¹⁰⁴⁷. » La complexité est donc la description de l'hétérogène associé, qui produit une causalité non strictement linéaire, susceptible de rétroactions. Nous nommons ici « complexe théâtral » la réunion d'ensembles¹⁰⁴⁸, hétérogènes, inséparablement associés qui permettent la production de représentations fictionnelles dans un bâtiment nommé, à l'époque qui nous intéresse, tour à tour « théâtre » ou « spectacle ».

Cela signifie que le complexe théâtral ne se résume ni à la représentation théâtrale elle-même, qui est l'espace-temps de la scène où est jouée la pièce de théâtre, ni à la séance théâtrale, qui est l'espace-temps de la salle au moment de la représentation. Il les englobe et les dépasse. Le complexe théâtral est une composition d'ensembles matériels (murs de la salle, banquettes, costumes, air, accessoires, chaleur humaine, billets, bougies, parquet, etc.), humains (comédiens et comédiennes, directeur ou directrice, receveur des billets, administrateur, ouvreuse de loge, ferblantier, spectateur et spectatrice, mais aussi garde posté à l'extérieur du théâtre, commissaire de police à l'intérieur, pompier, etc.), d'ensembles linguistiques (demande d'achat de billet, texte de la pièce, expressions collectives ou individuelles de plaisir ou de déplaisir, demandes de silence, chansons, etc.), d'ensembles encadrants (législation, règlements de police, principes économiques, règles sociales de bonnes mœurs, etc.) et d'ensembles actionnels (déplacements sur scène ou dans la salle, mise des bougies sur les lustres, don du billet en échange de la contremarque, vérifications de la sécurité des lieux, échanges monétaires, coups d'annonce du début du spectacle, gestes amoureux, déplacements d'un archet sur la corde d'un violon, observation du public, etc.). Le complexe théâtral se définit également par sa composition au sens où l'on parle de la composition d'une image, dans laquelle les éléments que l'on peut qualifier d'indépendants produisent la composition par la spécificité des relations qu'ils ont entre eux. Connaître un certain complexe théâtral, c'est donc faire la liste des relations qui le composent.

Klincksieck, 1996, p. 52-67.

1046E. MORIN, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Points, 2014.

1047 *Ibidem*, p. 21.

1048 Nous utilisons ici la notion d'*ensemble* pour la distinguer du complexe théâtre. Mais à y regarder de plus près, chaque ensemble est en soi un complexe, formé d'autres complexes, dans la mesure où la *relation* qui forme le complexe est toujours première.

Le complexe théâtral pose par là même un problème fondamental. La connaissance des relations n'est pas indépendante du regard qui les compose, dans la mesure où ce regard ne saurait être extérieur au complexe. Pour l'observer, il faut y entrer – il n'existe pas de spectateur objectif, indépendant du théâtre. Comme la représentation théâtrale elle-même est dépendante d'un certain *regard*¹⁰⁴⁹, la description du complexe théâtral l'est aussi. Le regard policier a ceci d'avantageux qu'il est fiable et large. Il ne l'est pas dans le sens où sa description serait objective – elle ne l'est pas – ou dénuée d'intérêts – il en possède. Il ne s'agit pas non plus de lui faire intégralement confiance au prétexte qu'il s'agit d'un homme de loi – on ne le peut pas. Cependant, ses défauts et ses biais sont fiables, son regard d'homme, puisqu'il s'agit toujours d'homme, chargé du maintien de l'ordre, qui ne rapporte donc dans le complexe que ce qui trouble ce dernier, permet de déceler en creux le normal du complexe théâtral. Par ailleurs, il est large dans la mesure où il a accès à un vaste ensemble au sein de ce complexe car ses interventions ne sont pas liées à une position limitée dans l'espace ou à une hiérarchie interne au théâtre, contrairement au spectateur ou à une comédienne, par exemple. Paradoxalement, son extériorité au complexe théâtral et au monde du théâtre lui permet de le connaître peut-être mieux que n'importe quel autre participant du complexe.

B) « Je dois toujours continuer mes fonctions¹⁰⁵⁰ » : origine de la fonction policière

Les interventions administratives des commissaires de police révolutionnaires sont sans doute les moins fréquentes puisqu'elles ne représentent que treize procès-verbaux sur cent-un. Cependant, cette faible fréquence ne doit pas masquer la réalité de l'encadrement administratif des théâtres, qui constitue ce que l'on pourrait décrire comme la réalité première des relations entre théâtres et pouvoir exécutif ou autrement dit, entre fonction policière et complexe théâtral. En effet, cet encadrement administratif produit la seule intervention qui ait lieu hors de toute atteinte à l'ordre public et donc la seule qui ne dépende pas des événements, mais d'un encadrement juridique pur. On déduit que même s'il n'y avait pas eu de troubles à l'intérieur des théâtres, l'encadrement administratif aurait subsisté ; la police aurait continué d'assister aux représentations.

Selon les termes de l'article 6 du décret-loi de janvier 1791, « Les Entrepreneurs, ou les Membres des différents Théâtres, seront, à raison de leur état, sous l'inspection des

1049Un terme qui ne saurait se résumer à sa définition sensorielle, renvoyant uniquement à la vue : une personne non-voyante a également un regard singulier sur une pièce de théâtre.

1050Archives de la Préfecture de Police (désormais abrégé APP), série AA, carton 167, pièce 382.

Municipalités ». De plus, selon son article 7 : « Il y aura toujours un ou plusieurs Officiers civils dans l'intérieur des Salles ». Inspection et présence sont les maîtres-mots de l'action policière dans les théâtres. Nous en verrons les modalités dans les pages suivantes. Or, si la loi est votée en 1791, elle semble en réalité reprendre des dispositions préexistantes. La garde des spectacles est certes confiée à une garde militaire plutôt qu'à des officiers civils, mais ces derniers avaient déjà, avant le décret-loi, la charge de l'inspection des théâtres. En cela, la Révolution ne crée pas une révolution dans l'encadrement des théâtres. À la rigueur, elle n'offre qu'une évolution marginale.

De quoi relève cette dimension administrative de l'intervention policière ? Tout d'abord, elle encadre l'encadrement policier lui-même, et c'est en ce sens qu'elle produit la fonction policière. En effet, les commissaires de police, quel que soit le moment de la Révolution, n'agissent pas sans directive ni comptes rendus. L'existence même des archives en est un signe puisque leur raison d'être consiste dans la nécessité de conserver des traces et de pouvoir correspondre, détailler, expliquer ce à quoi les commissaires ont eu affaire. Ces derniers l'expliquent principalement à l'administration de la ville de Paris, qui semble être leur unique interlocuteur. Au sein de l'administration de la commune, l'administrateur de police de la ville est en charge de cette tâche. Les rapports entre les commissaires de police et l'administrateur de police de la ville de Paris sont de plusieurs ordres.

La première occurrence que l'on trouve dans les archives concerne un trouble qui a lieu au Palais-Royal à l'occasion d'un spectacle donné dans un café-caveau. Ce spectacle auquel est consacré un véritable dossier d'archives, donne lieu à une affaire d'encadrement qui s'étend sur plusieurs semaines¹⁰⁵¹. Le 28 décembre 1790¹⁰⁵², la municipalité de Paris envoie une lettre au commissaire de police de la section du Palais-Royal le priant justement d'aller au Palais-Royal, en raison de plaintes réitérées de marchands concernant le tapage d'un aboyeur qui annonce un spectacle au n° 40. Deux jours plus tard, le 30 décembre 1790¹⁰⁵³, la municipalité précise dans un nouveau courrier au commissaire la mission de ce dernier : il ne s'agit pas d'empêcher toute annonce du spectacle, mais d'empêcher que l'aboyeur crie. Le lendemain, le 31 décembre 1790¹⁰⁵⁴, un billet de la municipalité invite à nouveau le commissaire à se rendre au Palais-Royal. À ce billet est adjoint le mémoire, signé par une quinzaine de marchands, qui décrit le phénomène de la cave dans laquelle se trouvent

1051 Que nous n'avons, dans le cadre de l'analyse quantitative, compté que comme une archive unique, dans la mesure où les procès-verbaux sont liés entre eux dans les archives, et semblent bien avoir été considéré *a posteriori* comme une pièce unique.

1052 APP, série AA, carton 81, pièce 331.

1053 APP, série AA, carton 81, pièce 335.

1054 APP, série AA, carton 81, pièce 332.

des *Baladins*, le problème de l'aboyeur, du bruit des instruments, de l'obstruction du passage. Un mois plus tard, le 1^{er} février 1791¹⁰⁵⁵, une lettre de la mairie au commissaire de police, le prie à nouveau d'aller au Palais-Royal, car on y donne un spectacle de « sauvage ». La lettre évoque les problèmes de l'affluence, de la décence et de la formalité. Plus de deux semaines plus tard, le 18 février 1791¹⁰⁵⁶, la municipalité écrit à nouveau au commissaire, afin de résoudre la question du « sauvage ». Le lendemain seulement, le 19 février 1791¹⁰⁵⁷, le commissaire répond à la municipalité. Il explique d'une part que l'aboyeur ne gênait pas, d'autre part que le « sauvage » a changé de numéro, et demande s'il faut l'expulser, ne sachant pas comment concilier l'expulsion avec « la liberté ».

Ces archives montrent que les relations entre le commissaire de police de la section du Palais-Royal et l'administrateur de la ville de Paris sont complexes. Une première précaution est à prendre. Nous ne disposons que des archives écrites et il est fort possible qu'au milieu des espaces qui séparent les archives, pendant les jours et semaines où aucune n'apparaît, il y ait eu des échanges verbaux entre les deux parties administratives. Il n'y est pas fait allusion, et les propos écrits renvoient bien plutôt aux courriers qu'à des conversations orales. Nous ne pouvons donc interpréter, spéculer au sujet de conversations n'ayant laissé nulle autre trace que celle, hypothétique, rapportée dans cette correspondance. Elles ont peut-être existé mais il faut faire comme si ce n'était pas le cas. De quoi, donc sont faites ces relations épistolaires ? Un mélange d'ordres, d'invitations, et de demandes de précisions. La situation hiérarchique semble claire, en première lecture. Ainsi, la lettre écrite par le commissaire de police s'adresse en ces termes à l'administrateur : « vous me donnez ordre de faire retirer l'aboyeur », « vous me donnez ordre de vérifier les faits ». Le champ sémantique de l'ordre et, avec lui, les présupposés hiérarchiques, sont bien présents. Sitôt que l'on regarde les courriers de l'administrateur, la situation est moins claire : « Je vous prie de vouloir bien donner des ordres pour que cet homme se retire », « l'administration autorise et invite le commissaire de police », « veuillez bien, je vous prie, vous en occuper sur le champ ». Cette dernière mention permet une lecture rétrospective des précédentes. Il s'agit bien d'ordres, écrits sous la forme d'invitations. Cependant, la répétition des demandes, leur rapprochement dans le temps d'abord (28, 30 et 31 décembre d'abord), puis leur espacement avec rappel de ce qui avait été demandé, indiquent que cette relation hiérarchique n'a pas toujours l'efficacité qu'on pourrait lui prêter. Le commissaire semble gérer son temps et ses actions, dans le cadre imposé par l'administration. En outre, s'il obéit aux ordres, ce n'est que tardivement, en faisant valoir que

1055APP, série AA, carton 81, pièce 336.

1056APP, série AA, carton 81, pièce 334.

1057APP, série AA, carton 81, pièce 333.

l'ordre donné n'était pas nécessairement pertinent et en demandant à l'administrateur de l'éclairer de ses « lumières ». Les archives ne contiennent d'ailleurs pas de réponse à cette demande de lumières, sur le fait d'arrêter ou non le « sauvage », sachant que cela pourrait contrevenir à la « liberté », terme utilisé sans plus de précision par le commissaire. Cette absence de réponse est peut-être le signe d'une perte d'archives, d'un abandon d'administrateur ou d'un mépris de sa part.

Cette relation hiérarchique, quoique pas toujours efficace, est le vecteur par lequel s'effectue la surveillance civile des théâtres, qui contraste avec le régime de surveillance militaire auparavant établi que Jeffrey Ravel évoque dans son ouvrage. C'est ainsi que le 4 février 1791, soit un peu moins d'un mois après le décret-loi du 13 janvier 1791, les commissaires de police reçoivent une invitation de la part de l'administrateur de police de la ville de Paris :

La garde de l'intérieur des Spectacles, Monsieur, sera retirée le soir, en vertu du décret de l'assemblée Nationale, rendu le treize janvier dernier ; mais il prescrit en même temps la présence d'un officier civil pour y maintenir le bon ordre, & dans le cas où il seroit troublé, il l'autorise à requérir la Garde pour le faire rétablir. Je vous prie, en conséquence, Monsieur, de vouloir bien dès ce soir, vous transporter dans un des spectacles de votre section+ (+ et de communiquer ma lettre à tous les commissaires de section) afin qu'ils choisissent entre eux, celui des spectacles où ils voudront bien se rendre tous les jours conformément audit décret.

J'ai l'honneur d'être avec des sentiments les plus fraternels Monsieur –
Votre très humble et très obéissant serviteur.

Jolly¹⁰⁵⁸

Paradoxalement, ce courrier est un modèle de correspondance administrative. Il fonde l'action policière dans les théâtres, n'évoque comme rôle de la police que celui qui consiste à faire respecter l'ordre public une fois qu'il est troublé. En d'autres termes, il n'évoque que ce qu'on nommerait aujourd'hui le pouvoir de police judiciaire et omet le pouvoir de police administrative qui constitue pourtant une part non-négligeable de l'action policière. Or, la chronologie des archives semble indiquer que, précisément, cette modalité d'action est antérieure au décret-loi de 1791, puisqu'on en trouve des traces dès 1790. Ainsi, la police administrative serait le premier type d'encadrement de la part des commissaires de police, le rétablissement de l'ordre public n'intervenant que dans un second temps.

1058APP, série AA, carton 82, pièce 213.

C) Structure de la fonction policière

L'encadrement administratif, c'est-à-dire la prévention de troubles à l'ordre public, se traduit aussi par un ensemble de vérifications, surveillances, inspections *a priori* qui ne concernent pas toujours un sujet en particulier, mais qui reflètent la multiplicité des situations dans lesquelles on demande à la police ou à la garde d'intervenir. Le mandat du commissaire est double. Il lui vient d'une part de l'Assemblée, qui l'a investi de ses missions, et au nom de laquelle il vérifie que les principes révolutionnaires (hérités de la praxologie du *droit*) sont respectés ; d'autre part, son mandat est également individuel, dans la mesure où il intervient le plus souvent lorsqu'il est appelé. Dans sa mission de surveillance en vue de prévenir les troubles à l'ordre public, le commissaire de police n'est pas seul. Car, à proprement parler, la police n'est pas un ensemble de fonctions attribuées à quelques individus (les commissaires) qui les exercent seuls au nom du reste de la population. La police ne respecte pas tout à fait dans une division absolue des tâches du travail. Certes, le commissaire possède des obligations particulières, que nous avons vues et continuerons de voir, en termes de surveillance, d'intervention, et un statut particulier lorsqu'il intervient, quoiqu'il puisse parfois être mis en défaut.

Précisément, la fonction policière comme la fonction mathématique, comporte un certain nombre d'entrées et de sorties, de variables et d'images. L'image, ou sortie, correspond à ce que produit la fonction ; la variable, ou entrée, correspond à ce qui a été introduit pour que la fonction produise. La fonction, quant à elle, consiste en la relation de production entre la variable et l'image. Cette notion de fonction policière peut être éclairée par une archive particulière, un procès-verbal du commissaire de police de la section du Temple en date du 17 août 1791¹⁰⁵⁹. Dans cette archive, le commissaire raconte qu'une musicienne du spectacle des Grands danseurs du roi, une « Dlle Rene [*sic*] Antoinette Antoine » qui travaille donc dans le théâtre de Nicolet, est venue devant lui et son greffier, à neuf heures du soir. Elle a entendu « avant-hier », soit le 14 août, « dans un café plusieurs particuliers qu'elle ne connaissait pas » dire que Nicolet donnait pour « le jour de la fête une représentation au profit des pauvres, qu'ils se réuniraient pour mettre la salle en pillage ». La mention du jour de fête, associée à celle d'une volonté de faire une représentation au profit des pauvres, fait immanquablement penser au 15 août, la fête de la Vierge, évoquée plus haut. Le procès-verbal, on le voit, date du lendemain, de sorte qu'on ne comprend pas pourquoi la musicienne vient prévenir le commissaire de ce qu'elle a entendu à propos d'événements

1059APP, série AA, carton 239, pièce 102.

devant se dérouler la veille. La suite du procès-verbal aide à mieux comprendre ce phénomène. Il est ainsi dit, sans doute par la même musicienne, sans que cela soit précisé, « que ce jour d’hui, la D[am]e Heury dont le marie [sic] et le fils sont attachés audit spectacle a entendu chez le S.[ieur] Benoit, boulanger, que l’on devait mettre le spectacle du S.[ieur] Nicolet en pillage », ce qui concorde avec la déclaration précédente. Après quoi comparait Nicolet lui-même, qui demande, en raison de ces rapports, que son spectacle soit particulièrement surveillé.

Que retenir de cette affaire, qui ne semble pas avoir connu de suite particulière, au regard de la fonction policière ? Tout d’abord que la surveillance n’est pas, ou du moins pas uniquement, une activité particulière – raison pour laquelle nous l’avons nommée « fonction ». En effet, lorsque la musicienne Renée Antoinette Antoine est au café, son activité première n’est pas d’abord la surveillance. Il n’est pas indiqué qu’elle est une *moucharde*, terme attribué à ces employés du lieutenant de police qui sont chargés de lui faire des rapports sur l’esprit public et sur les potentielles activités criminelles. Renée Antoine se présente bien chez le commissaire de police de sa section comme musicienne, employée par Nicolet. En un sens donc, le hasard a fait qu’elle entende ce qu’elle rapporte, de même que le hasard a fait que la dame Heury a entendu la même chose chez son boulanger. Toutefois, le hasard n’est pas un facteur explicatif suffisant. En effet, l’explication de la fonction policière ne tient pas uniquement dans son point d’entrée, la variable, qui correspond à ce hasard, c’est-à-dire à la situation particulière rapportée. Pour déterminer la fonction, il faut pouvoir saisir l’image, c’est-à-dire le point de sortie, la comparer avec la variable, c’est-à-dire le point d’entrée, et décrire leur relation.

L’image, si l’on peut dire, est le procès-verbal lui-même, c’est-à-dire le fait qu’une parole soit rapportée par le commissaire. Cette parole est, d’une part, la translation d’une situation (Antoine et Heury étaient dans un lieu précis, ont entendu quelque chose) et, d’autre part, d’une parole entendue (on a parlé de piller le théâtre de Nicolet). Le fait que la parole d’Antoine soit rapportée, c’est-à-dire qu’elle soit inscrite dans le procès-verbal par le commissaire, consiste en la translation d’une parole orale, extérieure à l’institution policière, à l’inscription sur le papier par le commissaire ou son greffier. Cependant, cette translation n’est pas propre à l’affaire ni à la fonction policière. La particularité de cette image, de ce procès-verbal, est ce qu’elle décrit. Ou encore, c’est le fait qu’elle contienne tout à la fois la variable et la fonction. La variable est une musicienne dans un café qui prend connaissance d’une chose. La fonction, elle, se trouve grâce à l’ensemble des éléments qui, précisément, ne varient pas ou peu. Tout d’abord, on constate un attachement, direct ou indirect, entre la

personne par qui est produite la fonction de surveillance et le lieu qu'elle concerne. Ainsi, Renée Antoinette Antoine est musicienne aux Grands danseurs, et Heury est épouse et fils de deux employés de ce même spectacle. Ensuite, il faut noter que si le hasard les met en présence d'une information précise sur le théâtre, à savoir qu'il existe des projets de le piller, cette mise en présence se fait par l'ouïe et non par la vue. Il s'agit d'un ouï-dire, non d'un voir-parler. Le peu d'importance accordée à la vue dans le procès-verbal est patent. Le nombre d'individus qui parlent de piller le théâtre n'est pas précisé. Au mieux, il est fait mention de « plusieurs particuliers », sans indication de leur allure ni de leur taille. Enfin, l'image produite par la fonction n'existerait pas s'il n'y avait pas, dans les deux cas, une même réaction, qui est celle de rapporter ce qui a été entendu, au moins à Nicolet dans un premier temps, au commissaire dans un second temps. Ainsi, le passage de la parole entendue à la parole rapportée fait partie intégrante de la fonction. Nous avons donc une variable (la personne, le lieu qui fait l'objet de surveillance, le lieu de la surveillance proprement dit), une fonction (composée d'un attachement entre espace surveillé et productrice de fonction policière, d'une prise de connaissance, et d'un rapport), et une image (un procès-verbal chez le commissaire).

La question qui se pose dès lors est de connaître le rôle précis du commissaire de police, et sa raison d'être dans la division sociale du travail, si effectivement la fonction policière n'est pas spécifique au commissaire de police, dans le cadre des missions de surveillance. Pour cela, il nous faut faire un léger écart, sortir des théâtres, pour aller dans des lieux de spectacle que Pauline Beaucé et Cyril Triolaire ont qualifié « d'hybrides¹⁰⁶⁰ », c'est-à-dire des espaces qui ne sont pas spécifiquement nommés théâtres, et où le spectacle ne correspond pas à ce que l'on entend aujourd'hui par théâtre¹⁰⁶¹. Cet écart est d'abord celui que présentent deux archives qui datent des 16 et 17 mars 1793¹⁰⁶². La première, chronologiquement¹⁰⁶³, est une « invitation », c'est-à-dire un ordre donné par le département de police de la mairie d'aller effectuer une visite à la salle d'Astley qui doit ouvrir prochainement. L'invitation insiste notamment sur le fait de vérifier « l'état de solidité de la salle », en précisant que si une vérification plus approfondie est nécessaire, il faut demander à « l'architecte inspecteur général des Théâtres » d'y procéder. De plus, si le commissaire de police ne peut y assister, il doit se faire remplacer par un des commissaires de sa section. La

1060P. BEAUCÉ et C. TRIOLAIRE, « Les Wauxhalls de province en France. Nouveaux espaces hybrides de divertissement et de spectacle d'une ville en mutation », dans *Dix-huitième siècle*, n° 49, n° 1, 6 juillet 2017, p. 27-42

1061C'est-à-dire un spectacle vivant dans lequel un ou plusieurs acteurs ou actrices jouent un ou plusieurs personnages pour un public présent au moment du spectacle.

1062APP, série AA, carton 239, pièces 180 et 181.

1063Dans ce cas précis, la pièce 180 date du 17 mars tandis que la pièce 181 date de la veille.

deuxième archive est une description de la visite effectuée. Pour cette visite, le commissaire de police fait appel aux commissaires de la section du Temple, à un architecte, le « C[itoyen] Boucheron », ainsi qu'à un charpentier nommé La Bazennerie, ainsi qu'à deux autres citoyens de la section. La circulation dans la salle est succinctement décrite : « Nous avons visité l'amphithéâtre, les loges, les gradins et banquettes, et nous avons reconnu que tout étoit en bon état. »

La spécificité du commissaire est que la source de la première variable de sa fonction policière est, pour lui, une constante¹⁰⁶⁴. Il s'agit de l'injonction. Au lieu de se trouver en un lieu dit par hasard, il s'y trouve par l'invitation d'une autorité – autorité qui, dans ce cas, peut se définir comme étant la source de l'invitation, de sorte que c'est l'invitation qui nous permet de savoir qui est l'autorité. Une fois l'invitation faite, il y a déplacement sur le lieu de surveillance, qui n'est pas partitionné en deux comme dans le cas d'Antoine et Heury, puisque la prise d'information se fait par la vue et non par l'ouïe cette fois-ci. Enfin, une translation de ces informations vers une inscription sur papier a lieu.

Se pose la question, dans le cas policier, de l'attachement au lieu de surveillance, puisque nous avons vu que l'existence d'un tel rapport faisait partie, normalement, des variables. La réponse à cette question trouve son intérêt lorsque l'on prend en considération ceux que le commissaire de police convie avec lui : les commissaires de la section, un architecte, un charpentier, des citoyens de la section. L'attachement au lieu dépend de la situation dans laquelle s'exerce la fonction policière. Nous l'avions vu, lorsque le hasard génère la variable, cet attachement est direct ou indirect, lié à un intérêt financier, affectif, familial ou professionnel. Dans le cas du commissaire de police, l'attachement au lieu est certes professionnel, au sens où le travail du commissaire est précisément la surveillance. Il est surtout territorial. Le commissaire de police œuvre sur une section, c'est-à-dire sur une division administrative, qui recouvre une réalité territoriale, là où l'attachement à un spectacle n'est territorial qu'en un second temps. Parmi les gens qu'amène le commissaire, on constate une quasi-égalité des attachements. D'une part, il y a l'attachement professionnel pour l'architecte et le charpentier ; d'autre part, il y a l'attachement territorial pour les commissaires de la section et les citoyens qui l'habitent. La spécificité du commissaire de police est l'accumulation de l'attachement professionnel et de l'attachement territorial, qui explique notamment pourquoi ce commissaire n'œuvre pas uniquement dans les théâtres, mais sur l'ensemble des lieux de sa section.

1064 Au même titre que le hasard était la constante à l'origine des variables pour Antoine et Heury. Que la source de la variable soit formellement constante n'indique pas que les variables n'en sont pas.

Cette territorialité du commissaire, et partant de la fonction policière, est essentielle pour l'efficacité de ses missions¹⁰⁶⁵. D'une part, elle rappelle que l'activité théâtrale elle-même est toujours située en un lieu précis, dans un environnement particulier, un quartier, avec sa population, ses commerces, et ses personnes rencontrées régulièrement. Le commissaire est en quelque sorte le lien permanent du théâtre avec le reste du quartier. D'autre part, cette territorialité très locale contraste avec la territorialité nationale des assemblées législatives. Elle fonctionne à son inverse. Là où l'assemblée législative rassemble des personnes venues de tous les endroits de la nation, afin de faire parler celle-ci, le policier a la charge de faire redescendre la loi de la nation dans son territoire restreint, la section révolutionnaire – en ce qui concerne Paris, du moins. Cette fonction policière a également un même rapport de translation permanente entre l'oralité et l'écrit. L'assemblée législative transforme les discours en écrits diffusables, lus par le commissaire qui cherche à les faire appliquer, le plus souvent à l'oral. Il note ensuite ce qui s'est fait, ce qui s'est dit. L'activité d'écriture est en quelque sorte au point de départ et au point d'arrivée de l'activité du commissaire de police.

II. Avant la représentation : les fondements du complexe théâtral

La fonction policière s'exerce à tous les instants de la séance théâtrale, et même avant. En termes contemporains, nous dirions que son action est autant du ressort d'une police administrative, police de prévention, que d'une police judiciaire, police de répression. Le policier, afin de faire respecter la loi, encadre, contrôle, vérifie, inspecte, juge l'état des théâtres. Cet encadrement concerne autant la protection contre les incendies que l'obligation de fermer les jours fériés. Elle s'exerce comme une contrainte auprès des directeurs de spectacles, mais aussi comme un soutien. Le policier règle les conflits au sein du monde théâtral et offre un recours en cas de fraude aux billets. Le commissaire de police est donc une figure ambiguë à laquelle le directeur de spectacle s'oppose ou à laquelle il fait appel, selon les situations.

1065V. MILLIOT, « Saisir l'espace urbain : mobilité des commissaires et contrôle des quartiers de police à Paris au XVIII^e siècle », dans *Revue d'histoire moderne contemporaine*, n°50, 2003, p. 54-80.

A) Le lieu : les feux

Jusqu'à l'invention de l'électricité, le feu occupe, dans les villes d'Ancien Régime, une place prépondérante. Les bougies et la cire, qui inspirent à Descartes un passage célèbre de ses *Méditations métaphysiques*, sont omniprésentes, car elles forment le principal moyen d'éclairage. Des recherches de chimistes sont menées sur le feu pendant tout le siècle¹⁰⁶⁶. Parfois, ces recherches donnent lieu à une personnification du feu, comme dans l'ouvrage de Marat, dix ans avant la Révolution, intitulé *Découvertes sur le feu, l'électricité et la lumière ; constatées par une suite d'expériences nouvelles* : « Lorsqu'en poussant de l'air avec un chalumeau, on essaie de détacher du combustible la flamme qui le dévore, on s'aperçoit qu'elle ne cède pas sans résistance, et qu'elle regagne bientôt l'espace abandonné¹⁰⁶⁷. » Bachelard commente : « La substance est caprice ; donc le feu est personne¹⁰⁶⁸. » Et ce feu-personne peut vite se transformer en incendie, du fait de ses « caprices ». Cette transformation constitue une crainte permanente dans une société où l'on se sert abondamment d'un élément dangereux. Les exemples, au XVIII^e siècle, sont nombreux. On peut penser, par exemple, à l'incendie qui ravagea l'Hôtel-Dieu en 1737, qui fit écrire à Marmontel un ouvrage pour défendre les plus touchés¹⁰⁶⁹, ou encore à celui qui eut lieu sur le corps de garde du Pont-Neuf le 29 août 1788. Ce risque d'incendie a donné lieu à la création en 1716 du corps des gardes-pompes par un ancien acteur de la troupe de Molière, Du Périer¹⁰⁷⁰. La crainte de l'incendie théâtral a d'ailleurs duré pendant toute la Révolution¹⁰⁷¹, et bien au-delà. L'incendie produit même, pendant la période révolutionnaire, ses métaphores politiques, dans lesquelles la Révolution est un brasier qui menace de s'étendre à toute l'Europe¹⁰⁷². Les révolutionnaires, Marat en tête, savent bien que l'incendie peut être à l'occasion, un allié dans leur lutte : « Si c'est la bienfaisance qui dictait ces sacrifices [l'abolition des privilèges], il faut convenir qu'elle a attendu un peu tard à élever la voix. Quoi ! c'est à la lueur des flammes de leurs

1066 Voir à ce sujet G. BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1985 [1949], particulièrement son cinquième chapitre intitulé : « La chimie du feu : histoire d'un faux problème ».

1067 J.-P. MARAT, *Découvertes sur le feu, l'électricité et la lumière ; constatées par une suite d'expériences nouvelles*, Paris, 1779, p. 28, cité par G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 108.

1068 G. BACHELARD, *loc. cit.*

1069 J.-F. A. de MARMONTEL, *La Voix des pauvres, épître au roi, sur l'incendie de l'Hôtel-Dieu*, 1773.

1070 D. ROLAND, « La sécurité des théâtres. Histoire du pompier au théâtre », sur *Société d'Histoire du Théâtre*, (en ligne : <https://sht.asso.fr/la-securite-des-theatres-histoire-du-pompier-au-theatre/> [consulté le 5 juin 2020]).

1071 Le Directoire prend ainsi un arrêté le 1^{er} germinal an 7, réglementant très strictement le dépôt des décors, prévoyant la présence de pompiers dans les théâtres, une visite de toutes les salles après chaque représentation en compagnie d'un commissaire, et la fermeture immédiate de tout théâtre ne respectant pas ces règles. Voir *Le Courrier des spectacles, ou Journal des théâtres*, 25 mars 1799, p. 2.

1072 ANONYME, *Lettre d'un publiciste de France à un publiciste allemand : relativement au projet d'assembler un congrès pour délibérer sur l'incendie qui embrase la France et menace l'Europe entière.*, s. l., 1791.

châteaux incendiés, qu'ils ont la grandeur d'âme de renoncer au privilège de tenir dans les fers des hommes qui ont recouvré leur liberté les armes à la main¹⁰⁷³ ! » Si le feu est une personne, l'incendie est le fait social lui-même, le regroupement des personnes, la multiplication des pratiques, la circulation des dévorations du bois.

Dans les théâtres, les rampes, les chandeliers sont peuplés de flammes encadrées, préparées, changées, par des ferblantiers que les théâtres emploient pour cette occasion. Le feu a ses métiers, ses usages ; il permet à la fois de chauffer et d'éclairer. Il est si l'on peut dire, l'acteur premier de ces salles qui resteraient obscures sans lui. Il permet les regards sur la scène, les regards dans la salle, il permet le spectacle toutes les fois que celui-ci se produit à l'intérieur d'un théâtre. Le risque de l'incendie, présent dans toute la ville, l'est bien plus au théâtre. La raison est évidente, et bien résumée par Yves Bonnat dans son ouvrage sur l'éclairage de théâtre : « on se doute que la présence des flammes nues des luminaires au milieu d'une machinerie de bois, de câbles de chanvres et de tissus pouvait facilement provoquer des incendies¹⁰⁷⁴ », comme ceux qui eurent lieu à l'Opéra du Palais-Royal en 1763 et en 1781, ce qui poussa, selon Jeffrey Ravel, les autorités à le déplacer pour l'éloigner du centre-ville¹⁰⁷⁵. Aujourd'hui encore, le complexe théâtral comporte en lui la possibilité de l'incendie, pas uniquement comme élément poétique¹⁰⁷⁶, mais aussi comme risque à encadrer, par une législation rigoureuse sur les établissements accueillant du public¹⁰⁷⁷.

Dans ces circonstances, il n'est pas étonnant de constater qu'un des premiers devoirs de l'action administrative concerne la prévention relative aux risques d'incendie. Ainsi, le 17 décembre 1790, le commissaire de police de la section du Temple note qu'il s'est transporté au spectacle de l'Ambigu-Comique et qu'il y a « [a] fait vérification de la manière dont les pompiers exerçaient (*sic*) leur mission ». Pour cela, il a dû « constater si tout étoit en ordre » (et s'est fait accompagner par quelqu'un du théâtre pour cela). Constat fut fait que les « éponges du théâtre n'avoient pas été mouillées et que celles du cintre ne l'avaient pas été depuis longtemps¹⁰⁷⁸ ». On voit ici que la mission administrative du policier dans la prévention des incendies est double. Elle englobe le contrôle sur les êtres (la manière dont les

1073J.-P. MARAT, « Projet dévoilé d'endormir le Peuple et d'empêcher la Constitution », dans *L'Ami du peuple, ou le Publiciste parisien : journal politique libre et impartial*, 21 septembre 1789. Souligné par nous.

1074Y. BONNAT, *L'Éclairage des spectacles*, Paris, Librairie théâtrale, 1982, p. 14-15.

1075J. S. RAVEL, *The Contested Parterre*, *op. cit.*, p. 41.

1076Voir par exemple la pièce de W. MOUAWAD, *Incendies*, Arles, Actes Sud, 2009.

1077Dans la législation actuelle, il est notamment encadré par les lois et règlements qui concernent les établissements recevant du public. On pourra se référer, à ce sujet, aux articles L122-1 à L123-4 du code de la construction et de l'habitation, ainsi qu'à l'arrêté du 25 juin 1980 sur les règles de sécurité contre les risques d'incendie et de panique dans les établissements recevant du public, et aux arrêtés du 13 juin 2017 et du 19 décembre 2017 qui le modifient. Cette législation est encore en vigueur en mai 2020, à l'heure où cette phrase s'écrit.

1078APP, série AA, carton 239, pièce 11.

pompiers exercent leur mission), et sur les choses (les éponges sont-elles mouillées correctement ?).

Si cette mission peut *a priori* apparaître comme constante, un procès-verbal en date du 7 décembre 1792 indique qu'il n'en est rien. Le commissaire de la section de la butte des moulins (anciennement du Palais-Royal) indique qu'il s'est transporté « en vertu de l'ordre du département de police en date du cinq du courant », au théâtre de la Montansier. Étant donné la suite du procès-verbal, et quoique l'ordre mentionné n'y soit pas joint, nous pouvons deviner qu'il s'agit d'un nouvel ordre de vérification de la prévention contre les incendies. Ce déplacement du commissaire de police nous éclaire particulièrement sur la manière dont les directeurs et les employés des théâtres peuvent percevoir l'encadrement administratif de leurs activités. Ainsi, alors que le commissaire exhibe son ordre à un employé du théâtre, ce dernier réplique « qu'il n'étoit point le valet de la municipalité ». Lorsqu'il se tourne vers un autre employé, ce dernier qui dit que « c'étoit au machiniste à nous conduire, qu'il n'avoit point le tems ». Ainsi, les employés refusent chacun d'être les représentants du théâtre pour l'inspection relative à la prévention contre les incendies. Le machiniste finit par arriver « disant que ce n'étoit point le moment en ce que c'étoit l'heure du spectacle », en essayant ainsi d'obtenir une maîtrise du temps de l'intervention administrative. Le commissaire répond que « c'étoit au contraire le moment de pouvoir constater si la surté (*sic*) publique étoit assurée », par un jeu de réponses institutionnelles. Il fait ainsi usage de son pouvoir par, dit-il, sa seule parole. Le commissaire raconte ensuite qu'il va au théâtre, continuant de montrer que la tutelle de la police sur les théâtres est une relation de pouvoir dans laquelle les impératifs de la représentation cèdent le pas devant l'autorité du pouvoir exécutif. Selon le récit fait par le commissaire, on y trouve deux pompiers : « nous prime des pompiers, au nombre de deux, les renseignements sur leurs moyens d'agir en cas d'accident, ils nous dirent qu'il n'en connoissaient aucun, qu'ils étoient sur le théâtre pour satisfaire le public, qu'ils n'avoient rien à faire ». L'inversion des rôles est ici patente. Les pompiers se trouvent au théâtre pour satisfaire le public, comme si leur seule fonction était l'apparence de la compétence et non la compétence elle-même. Les pompiers sont, à leur manière, des comédiens qui jouent aux pompiers. L'encadrement administratif joue ici son premier rôle, de dénonciation d'incompétence.

Le second rôle concerne les objets. Il s'agit de savoir s'il y a dans le théâtre les « outils nécessaires a prevenir l'incendie », ce que demande le commissaire aux pompiers. Leur réponse est négative : « nous ont répondu que non, verification faite par nous ni (*sic*) avons trouvé ni sceaux plein d'eau ni croissant, ni éponge ». Puis le commissaire demande s'il y a

des réservoirs pleins d'eau sur la salle du spectacle, et la réponse est, elle aussi, négative : « nous ont déclaré n'en point connoître ». L'action de police administrative se caractérise par sa mobilité. Le commissaire inspecte l'ensemble du bâtiment théâtral, particulièrement les endroits auxquels le public n'a pas accès. Le commissaire demande donc au machiniste du théâtre de le conduire dans les lieux habituellement inaccessibles : « nous sommes descendus au dessous du theatre où nous avons trouvé deux tonneaux dont un plein d'eau et l'autre vide ». Dans la foulée, le machiniste fait remarquer que le tonneau vide leur sert à construire un poêle, « qui nous a paru en cours de construction dans le dit lieu ». L'ironie de la situation n'échappe pas au commissaire. Là où il devrait se trouver de l'eau, on construit un poêle, c'est-à-dire un outil qui augmente le risque d'incendie. Le procès-verbal indique que la descente sous le théâtre continue, puisque : au « premier dessous du theatre y avons vu un tonneau vuide et tombant en vetusté, nous avons trouvé audit lieu un croissant de la forme monté au ceintre, et nous avons trouvé deux sceaux en osier garni de cuir, et l'autre en bois, tous deux sans eau ; avons observé qu'il n'y en avoit dans aucun vase audit lieu ». C'est donc loin sous la scène que se trouve un matériel qui pourrait servir à l'extinction des incendies : le tonneau pour la réserve d'eau, le croissant pour couper les drisses, les seaux pour jeter l'eau. On finit par trouver, dans l'escalier des acteurs, « un reservoir en plomb » contenu « a peu pres douze sceaux », et « dans une partie de la salle opposée au theatre, donnant sous le peristile du côté de la rue neuve des petits champs à la hauteur des premieres logers, dans un cabinet un tonneau plein d'eau », mais ni seaux ni éponge ni croissant.

L'action administrative de la police consiste essentiellement dans l'écriture de procès-verbaux qui suivent des formes particulières. C'est ainsi que le commissaire se présente au cabinet du régisseur dudit spectacle, « pour y dresser le présent procès-verbal », en présence du machiniste et du régisseur. Le machiniste observe « qu'il ne pouvoit rester à la rédaction, son devoir l'appellant sur le theatre, ce a quoi nous consentimes en le priant de revenir après avoir rempli son devoir ce qu'il nous promis et cependant ne revint pas ». Le commissaire est donc mis en défaut. D'une part, il l'est en raison de sa propre décision de mener son inspection au moment de la représentation. D'autre part, il l'est par le régisseur lui-même, qui n'obéit pas à l'ordre fait de revenir, ce qui pose des problèmes de forme pour la rédaction du procès-verbal. Pendant l'attente, le policier fait part au régisseur de ses « inquiétudes », tandis que ce dernier rejette la faute sur « l'officier des pompiers ». Ils se transportent ensuite auprès des deux pompiers pour les prévenir « d'engager leurs officiers de ne point quitter le spectacle après les avoir inspectés sans se rendre auprès de nous ». L'officier pompier vient donc le trouver, et sur les observations faites à propos des manquements dans le théâtre, il dit : « qu'il

avait plusieurs fois demandé plusieurs objets de nécessité qui manquoient pour le service, mais qu'on a lui avait constamment refusé ». Le régisseur, de son côté, persiste à accuser les pompiers d'incompétence. Vient ensuite l'opposition finale avec le commissaire, sur la question des formes du procès-verbal : « au moment où nous vîmes que le machiniste pouvoit n'être plus occupé nous nous transportâmes au cabinet du régisseur à qui nous fîmes part des dits de l'officier pompier il nous répondit que c'étoit faux » ; le policier présente le procès-verbal, le régisseur répond « qu'il ne le signeroit pas parce qu'il ne nous avoit point accompagné dans notre inspection. »

Le refus de signature de procès-verbal n'a que peu d'impact formel sur la constitution de celui-ci. Sa présence dans les archives en atteste. En revanche, cette forme de micro-résistance à l'encadrement policier des théâtres, circonscrit à la fonction de prévention des incendies, nous éclaire sur les relations entre les professionnels dans le théâtre et la police. Le régisseur n'est pas *a priori* un membre habituel de la graphosphère car son travail ne consiste pas, contrairement, par exemple, à celui de l'écrivain de théâtre, à écrire. Sa connaissance des principes qui régissent la constitution d'un procès-verbal et la possibilité de refuser de signer entraînent sa modification. Parce que l'action administrative de la police se traduit essentiellement par la description dans un procès-verbal, un refus de le signer doit lui-même être décrit. Le régisseur défait le commissaire en le forçant à décrire sa propre défaite. Il faut également noter que cette défaite survient après une intervention concrète de la police dans l'administration même du théâtre, *via* la confrontation de deux discours d'explication des manquements aux réquisitions administratives en matière de lutte contre les incendies : l'explication de manque de moyen de la part du pompier, et celle d'incompétence de la part du régisseur.

La prévention des incendies se traduit également par des demandes de comptes rendus aux théâtres sur leur action en la matière. Par exemple, un procès-verbal du 14 mars 1793¹⁰⁷⁹ indique la venue de Pierre Gervais, un des « intéressés du Lycée des arts » qui au nom de l'administrateur a « déclaré se soumettre à avoir eau et pompiers suffisants pour prévenir les dangers du feu, comme aussi avoir une force suffisante d'hommes armés au dehors de la salle toujours prête à marcher à la requisition de l'officier civil pour le maintien du bon ordre. » Le parallèle fait entre une force d'hommes armés et le matériel de prévention des risques d'incendie ne doit pas étonner. Il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, d'assurer le bon ordre, c'est-à-dire la bonne marche du théâtre et la sécurité du public. Deux phénomènes plus notables sont à signaler concernant cette pièce d'archive. Le premier est la présence même

1079APP, série AA, carton 90, pièce 98.

dudit Pierre Gervais devant le commissaire de section. Il s'agit d'une déclaration et non d'une inspection. Le deuxième phénomène intéressant est un document annexé au procès-verbal, dans lequel il est fait mention des éléments destinés à la lutte contre les incendies. On y retrouve les réservoirs d'eau, les seaux, les « croissans de fers en manchées pour coupéer des cordages et autres [sic] », les éponges « attachées à des perches », à la fois sur le théâtre, en bas des escaliers, derrière les loges des acteurs, « le tout veriffier chaque jour par des gardes pompiers ». Cette déclaration finit par la précision suivante : « L'administration très intéressée à y tenir la main ne négligera jamais rien pour la suretté général », suivi de la mention « signé par nous et au nom de l'administration » et de la signature de Pierre Gervais. À la demande administrative répond une production écrite, une forme d'internalisation par les théâtres eux-mêmes (ou *a minima* par le Lycée des Arts) de la fonction descriptive et préventive de la police.

L'encadrement matériel des conditions de représentation induit un rapport particulier entre les théâtres et la collectivité publique, fait tout à la fois d'un désir de protection – tant des publics que de l'entreprise théâtrale – et d'imposition des règles nécessaires à cette protection. On pourrait le qualifier de *rapport de protection imposée*. Il révèle le fait que la sacralité de la propriété, telle qu'elle est désignée par la Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen, entre en négociation permanente avec les impératifs d'ordre public.

B) Le temps : le jour solennel

L'encadrement matériel des conditions de représentation, par la prévention des risques d'incendie, n'est pas le seul encadrement administratif qui pèse, *via* la police, sur les théâtres. L'administration exerce également un encadrement temporel, de nature différente de l'encadrement matériel. Lorsque nous disons « encadrement temporel », cela se réfère à l'encadrement de l'activité économique du spectacle vivant dans sa dimension temporelle. Il s'agit donc de déterminer quand le public a accès au théâtre et quand il ne peut pas y avoir accès. L'administration déploie un certain nombre de règlements qui touchent de près à la nature économique de l'activité théâtrale.

Par exemple, il existe pour les théâtres à Paris une obligation de relâche à la Pentecôte. Celle-ci donne ainsi lieu à une lettre du département de police de la municipalité de Paris le 12 juin 1791¹⁰⁸⁰, par laquelle l'administrateur de police demande au commissaire de la section du Palais-Royal de vérifier que le théâtre de la Montansier n'ouvrira pas à cette date. Dans le

1080APP, série AA, carton 84, pièce 239.

courrier envoyé au commissaire, l'administrateur s'étonne d'avoir lu « dans les différents journaux » que la Montansier ouvrirait le théâtre à la Pentecôte, pour jouer l'*Homme singulier*, comédie en cinq actes et *Le Mariage clandestin*, opéra en un acte. L'ordre est donc donné au commissaire de se transporter chez la Montansier, afin de lui dire « que nous lui défendons expressément d'ouvrir son théâtre aujourd'hui », ainsi que de faire retirer les affiches qui annoncent le spectacle. L'administrateur précise également qu'il faut que ses ordres connaissent une pleine exécution, et en demande un compte rendu au plus tard dans la journée.

Ce dernier fait par le commissaire est bref et sans incident. Il déclare s'être rendu auprès de la Montansier pour lui interdire de jouer, ce sur quoi elle lui a demandé une copie écrite de l'ordre qui lui a été donnée. Le commissaire a ensuite arraché les affiches qui annonçaient le spectacle, et a envoyé quelqu'un le soir pour vérifier que le spectacle était bien fermé, ce qui était le cas. La réaction de la Montansier offre un contraste saisissant avec le déplacement du commissaire à l'Ambigu-Comique pour la vérification des dispositifs de prévention des incendies. Cependant, on note une fois de plus la connaissance par les organes administratifs des théâtres, en l'occurrence la Montansier elle-même, du jeu des règles et de l'écrit. Le fait, pour la Montansier, de demander une copie de l'ordre donné par la municipalité indique *a minima* une importance certaine accordée à l'inscription, « certifiée par le secrétaire-greffier de la Section », selon les termes du procès-verbal.

Le même jour, le commissaire de la section du Temple se retrouve au théâtre du Lycée dramatique, dans une situation similaire. Dans un procès-verbal datant donc lui aussi du 12 juin 1791¹⁰⁸¹, le commissaire indique qu'il a reçu l'ordre de se transporter sur le boulevard du Temple afin de vérifier si les théâtres de la section souhaitaient donner une représentation et afin de l'interdire le cas échéant. Il raconte ainsi sa déambulation sur le boulevard, et son arrêt dans ou devant chaque théâtre. Il décrit ainsi s'être présenté chez Colon, afin que ce dernier fasse retirer son affiche. Devant l'Ambigu-Comique, il « trouve une affiche portant Relache¹⁰⁸² » ; aux Grands Danseurs, il trouve la même affiche. Au Lycée dramatique, le portier lui apprend qu'on donne une représentation, mais que celle-ci n'est pas donnée par le directeur du théâtre. Elle est en effet donnée par les comédiens du théâtre de la rue de Richelieu. Le commissaire continue : « lui avons fait part de notre mission et l'avons chargé d'en faire part aux dits acteurs ». Il se rend alors au café situé à côté du théâtre, un lieu où l'on vend les billets, afin de faire cesser la vente. Plus tard, « vers trois heures et demie après midi », c'est-à-dire deux heures environ avant le début des spectacles, il retourne sur le

1081APP, série AA, carton 239, pièce 74.

1082Souligné dans le texte.

boulevard afin de vérifier que les ordres ont bien été exécutés. Or, il constate la distribution de quelques « affiches indicatives du spectacle qui devait avoir lieu » au Lycée dramatique. Il demande ainsi au commandant de la garde de s'opposer à l'ouverture des portes de la salle, ce qui occasionne un conflit avec les acteurs, qui souhaitent jouer. Le commissaire et les comédiens vont ainsi à l'Hôtel de ville pour trouver le maire, afin qu'il juge la question de savoir si la relâche est vraiment obligatoire. Le maire étant absent, un officier municipal nommé Mongis interdit la représentation en son nom.

Il convient d'abord de souligner la différence de traitement entre la section du Palais-Royal, où le commissaire est prévenu par l'administrateur de l'intention de la Montansier *avant* d'avoir vérifié quoi que ce soit, et celle du Temple, où un ordre général est donné au commissaire qui découvre au cours de sa tournée la situation du théâtre du Lycée dramatique. Dans un cas, l'information a circulé avant l'agent administratif, dans l'autre cas la circulation de l'agent administratif entraîne celle de l'information. Cependant, dans les deux cas, la situation est la même. À la règle donnée par l'administration, l'un et l'autre théâtre refusent de prime abord d'obéir. Simplement, là où la Montansier se contente d'un ordre écrit, les comédiens qui jouent au Lycée dramatique pour l'occasion cherchent à faire annuler l'ordre, ou du moins à en vérifier la légitimité. S'agit-il d'un effet de genre, causé par le fait que la Montansier est la seule directrice parisienne de spectacle, qui a mauvaise réputation dans le Paris révolutionnaire¹⁰⁸³, et ne peut donc se permettre de s'aliéner le pouvoir municipal ? S'agit-il d'un effet de masse, causé par le fait que les comédiens et comédiennes du Théâtre de la rue de Richelieu sont nombreux, et peuvent donc plus facilement faire pression sur le commissaire seul ? S'agit-il, enfin, d'un effet de pouvoir symbolique, dû au fait que le théâtre de la rue de Richelieu est celui de la Dugazon et de Talma, les « Rouges », ces actrices et acteurs du Théâtre-Français qui adhèrent aux idées nouvelles et qui ont fait sécession avec l'ancienne troupe ? Aucune de ces hypothèses, bien sûr, n'est satisfaisante seule, car aucune ne rend compte de la spécificité de la situation. L'hypothèse la plus probable est la totalité des hypothèses prises ensemble et leur convergence dans cette situation de Pentecôte en 1791, où les pratiques de soumission et de résistance à l'ordre municipal ont lieu presque en même temps, mais pas dans les mêmes espaces géographiques et, surtout, symboliques, attestant par là que ce que Guattari et Deleuze nomment la « micro-politique » trouve son expression concrète jusque dans les relations entre spectacle vivant et administration publique¹⁰⁸⁴.

1083« Malgré ses appuis nombreux et divers, qu'elle entretient à partir de 1790 en son salon littéraire à la mode, les libellistes patriotes moquent la « Ribaude du Palais-Royal », accusée d'être la pourvoyeuse de tous les vices, à la fois Lesbos, Sodome et Gomorrhe. »

P. BOURDIN, *Aux origines du théâtre patriotique*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 11.

L'interdiction de jouer pendant la Pentecôte n'est pas un phénomène isolé dans l'encadrement administratif du théâtre parisien sous la Révolution. En effet, à d'autres occasions, cette interdiction est signalée, toujours pour un motif religieux ; ou du moins pour une fête religieuse. Car la référence religieuse n'est pas elle-même soulignée dans les procès-verbaux et les correspondances administratives. La raison invoquée est plus souvent la « solennité » du jour. Un exemple frappant de l'invocation de la solennité n'est pas une interdiction, mais une autorisation. Ainsi, le 7 septembre 1791¹⁰⁸⁵, l'administrateur de police de la ville de Paris écrit au commissaire de police de la section du Palais-Royal pour lui signaler que si, autrefois, les spectacles fermaient pour le jour de la fête de la Vierge qui a lieu le lendemain, « cette fête n'étant pas aussi solennelle que celle du 15 août », il ne voit aucun inconvénient à « laisser la liberté aux Directeurs ou Entrepreneurs de spectacle de jouer ce jour là, s'ils le désirent ». Il demande ainsi au commissaire de répondre aux directeurs qui lui poseraient la question de savoir s'ils peuvent jouer « qu'ils en sont les maîtres. » La maîtrise laissée aux directeurs est de toute évidence une maîtrise relative, car limitée à la condition d'autorisation par la mairie, qui rappelle la solennité ou non de la fête, dans la continuité des actes du Parlement de Paris sur le théâtre, par exemple celui du 27 janvier 1541 qui rappelle la différence entre jour de fêtes solennelles et jours de fêtes non solennelles¹⁰⁸⁶. On note ici un processus de laïcisation partielle de la décision administrative. Sans quitter son référentiel chrétien, l'administration parisienne trouve des marges de manœuvre en son sein pour déterminer, *a priori* sans intervention préalable d'une autorité religieuse, si le jour doit être ou non férié.

Cette laïcisation partielle et la décision de suspension des spectacles qui l'accompagne posent la question de savoir ce que ces mécanismes impliquent. Dans la correspondance administrative, comme en atteste la référence, l'existence d'un jour férié dans les théâtres pour des raisons religieuses n'est pas nouvelle. Cependant, du fait que « les spectacles ne s'ouvriraient pas autrefois [...] le jour de la fête de la Vierge¹⁰⁸⁷ », la modification du rapport de l'administration aux jours fériés religieux entraîne une modification des rapports entre l'administration et le théâtre. Ce n'est pas parce qu'en apparence, le changement produit par la Révolution semble marginal qu'il l'est. En effet, si avant la Révolution, l'administration royale réaffirmait en fermant les théâtres la congruence entre le pouvoir politique et le pouvoir

1084 Nous empruntons ce concept fécond à G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 2013 [1980], et à des œuvres qui lui ont succédé telles que B. MASSUMI, *Politics of affect*, Cambridge, Polity, 2016 ou encore F. LONDON, *La société des affects: pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil, 2015.

1085 APP, série AA, carton 86, pièce 37.

1086 G. PECTOR, *Le Droit des pauvres ; de la redevance prélevée au profit des hospices et des bureaux de bienfaisance sur la recette des spectacles publics.*, Université de Paris, Faculté de droit, 1886, p. 65.

1087 APP, série AA, carton 86, pièce 37.

religieux, scellée à chaque sacre d'un nouveau roi, l'administration révolutionnaire a changé son rapport à la religion et cela est manifeste quand on en vient aux jours fériés. Cela se traduit, par exemple, par la décision d'autoriser sous certaines conditions la représentation de pièces le 15 août, fête religieuse qui, selon le courrier précédent, est suffisamment solennelle pour entraîner l'interdiction de jouer. La lettre de la Ville de Paris, en date du 14 août 1791¹⁰⁸⁸ et signée par le maire Jean Sylvain Bailly l'atteste. Le début du courrier est, *a priori*, sans équivoque, puisque l'administrateur fait valoir au commissaire de la section du Palais-Royal que : « Les spectacles de Paris sont toujours fermés, Monsieur, le 15 de ce mois par rapport à la solennité de la fête de ce jour ». Il reprend ainsi l'argument de la solennité. Pourtant, une marge de manœuvre est manifestement proposée : « si quelques uns des Entrepreneurs ou Directeurs des spectacles de votre arrondissement [de la section du Palais-Royal], consentaient à faire, en faveur des pauvres en général, sans aucune application quelconque le sacrifice de la totalité de la recette qu'ils pourraient faire, en ouvrant leurs théâtres demain, vous pourrez leur permettre de jouer [...] » L'échange proposé, l'ouverture de la salle contre la recette, nous indique les modalités de ce nouveau rapport entre administration et théâtres, qui deviennent une forme d'extension privée de l'État.

Là où l'administration royale utilisait le théâtre pour les besoins de la cour, c'est-à-dire le centre du pouvoir, l'administration révolutionnaire le fait au profit d'une population marginale. L'administration use ici d'un pouvoir, de fait discrétionnaire, de dérogation à un principe qui n'est manifestement pas inscrit dans la loi, et qui provient donc d'une coutume. L'échange que permet ce pouvoir discrétionnaire est réel, puisqu'il s'agit de verser une somme d'argent aux pauvres, une sorte d'extension du droit des pauvres payé par les théâtres. Le théâtre fonctionne ici comme outil de redistribution et comme extension de l'administration révolutionnaire elle-même, puisqu'il s'agit de jouer pour son compte. Le fait de jouer pour le compte de l'administration se traduit dans le courrier par la mention faite au commissaire que les théâtres ne pourront jouer qu'à la condition que les directeurs « feront entre [ses] mains deverser le produit de la recette, déduction faite de leurs frais à la caisse de la Municipalité. » Paradoxalement, cette action est qualifiée, dans le cadre de l'échange proposé de « bonne œuvre », comme si elle naissait, de la part des théâtres, d'un unique souci de lutte contre la pauvreté.

L'encadrement temporel entraîne donc un nouveau rapport entre collectivité publique et théâtres. Ce rapport est lié au pouvoir de négociation de l'administration, qui provient de sa capacité d'interdire une représentation et de la volonté des théâtres d'ouvrir leurs portes. Si la

1088APP, série AA, carton 85, pièce 256.

loi prévoit une sacralité de la propriété, il est manifeste que l'administration a la capacité de séparer, dans certains cas, l'*usus* (usage) et le *fructus* (bénéfice) du théâtre, et donc de séparer la propriété au profit d'une politique publique déterminée. On pourrait qualifier ce rapport de *compromis obligatoire*, dans lequel l'interdiction de représentation s'accompagne d'une alternative, la représentation sans bénéfice, plus coûteuse encore pour la direction du théâtre, mais qui permet à l'État de compenser le coût symbolique d'une dérogation au caractère férié du jour.

C) Les gens de théâtre

Pour le moment, nous avons vu que plusieurs types de conflits peuvent émerger au théâtre : conflits autour de ce qu'est le théâtre et de ce à quoi il sert, conflits sur sa situation économique et politique, conflits à l'intérieur des théâtres, sur le parquet ou dans le foyer, conflits sur la scène sous la forme de l'*agôn*. Nous souhaiterions ici voir ce que les rapports de police nous apprennent sur le conflit dans le monde du théâtre. Loin d'être harmonieux, le monde du théâtre est conflictuel, traversé de tensions et d'oppositions. Celles-ci peuvent être personnelles ou professionnelles. Elles peuvent s'élever entre une direction et les personnes qu'elles emploient, mais aussi entre comédiennes et comédiens, entre les administrateurs et les danseurs, entre le répétiteur et une actrice. Il y a des récurrences, bien entendu, et les oppositions entre direction et employés sont certainement les plus nombreuses. Cependant, ces récurrences ne cachent pas la foule des différents conflits. Ces derniers ne se résument pas aux voies de fait et à la « violence de sang¹⁰⁸⁹ », d'ailleurs en diminution depuis le mitan du siècle¹⁰⁹⁰, bien qu'ils la contiennent. En dernière analyse, deux types de conflits, essentiellement, sont répertoriés par la police. D'une part, il s'agit des voies de fait, des vols, de tout ce qui porte atteinte aux biens et aux personnes. D'autre part, de nombreux procès-verbaux évoquent les absences des employées et employés des théâtres, absences justifiées par des raisons qui ne semblent pas valables aux yeux des directions, ou parfois des absences complètes. Il est certes possible de dire : dans le premier groupe, il y a la violence (directe – par l'agression – ou indirecte – par le vol ou l'insulte), et dans le second, il y a l'absence. Cependant, cette *summa divisio* du violent et du non-violent, du conflit ouvert et du conflit par l'absence, de la confrontation et de l'évitement, ne reflète pas la réalité ni des situations de conflits directs ni des situations d'évitement. Car, à y regarder de plus près, l'ensemble des

1089A. FARGE, « Les théâtres de la violence à Paris au XVIIIe siècle », *op. cit.*, p. 984.

1090 *Idem*.

situations concernées sont du ressort de ce que nous avons nommé ailleurs, et à ce même sujet, « la violence oblique¹⁰⁹¹ ». Celle-ci se caractérise par le fait de produire une situation dans laquelle la violence et l'évitement, deux situations *a priori* disjointes, se rejoignent et ce selon plusieurs modalités possibles : la succession (violence puis évitement), la causalité (violence par évitement), la permutation (la violence comme évitement).

Un exemple de cette violence oblique qui fait se succéder la violence puis l'évitement date du 17 décembre 1791¹⁰⁹². Le commissaire de la section du Temple se rend à l'Ambigu comique, aux alentours de neuf heures du soir. Il y voit le plaignant, un « fonctionnaire audit spectacle », qui n'est donc pas un artiste. Le plaignant accuse des danseurs de lui avoir fait « de mauvaises plaisanteries auxquelles il n'a pas voulu répondre ». Si la nature même des plaisanteries n'est pas donnée, le procès-verbal semble indiquer qu'elles ont été répétées, et qu'une plainte a d'abord été déposée auprès des directeurs du théâtre. Le dernier événement qui cause la venue du commissaire de police est raconté par le plaignant qui explique qu'on « a jeté sur lui soit un noyau soit une pierre [*sic*] ». Le plaignant a commencé par accuser un danseur directement qui, comme réponse, l'a saisi « par le collet » afin de s'en « débarrasser », selon les termes du procès-verbal. Les autres, explique le plaignant, ont « formé un Complot de s'en venger [*sic*] ». La thématique du complot est monnaie courante pendant la Révolution française¹⁰⁹³. Le complot implique la dérobage, l'évitement du regard, tout comme ce noyau ou cette pierre lancée sur le fonctionnaire sans qu'il puisse savoir précisément d'où elle vient. Le complot est l'opposé de la transparence ; c'est la situation qui n'existe que parce que l'ombre existe et parce que la dérobage est possible. Cependant, l'origine de la plainte ne peut être la pierre ni le complot, puisqu'il n'y a rien de tangible dans ces éléments, pas de coupable à arrêter. C'est donc bien la saisie au collet qui rompt d'un coup le fonctionnement de cette violence oblique, puisqu'elle fait apparaître le coupable, qui jusque-là avait évité soigneusement le regard. C'est d'ailleurs ce qui permet au commissaire de l'arrêter et de l'interroger. Le commissaire commence par faire une « injonction à ce Danseur d'être plus circonspect à l'avenir ». Cependant, ce dernier répond d'un ton menaçant et arrogant, sans, précise le commissaire « écouter notre Représentation ». Le commissaire décide de le faire conduire à l'hôtel de force en raison de la plainte, de sa manière de réagir et de son insubordination « non seulement dans ce théâtre mais encore dans les sept autres

1091G. COT, « Conflits et évitements dans les théâtres sous la Révolution (1790-1794) », dans *Revue d'histoire du théâtre*, n° 286, 2020, p. 161-173.

1092APP, série AA, carton 239, pièce 125.

1093Il s'agit, selon François Furet « « [d']une notion centrale et polymorphe, par rapport à laquelle s'organise et se pense l'action. »

F. FURET, *Penser la Révolution française.*, Paris, Gallimard, 2002, p. 78.

théâtres qui se trouvent sur notre section ». Le danseur finit par s'excuser et le commissaire revient sur sa décision. Cette situation de trouble au sein des théâtres n'est pas la première, puisque le danseur a sévi dans tous les théâtres de la section du Temple. On constate également que la violence n'est pas ouverte entre employés, qu'il faut pouvoir continuer à produire des spectacles, et que le conflit ouvert s'y prête mal. Cela ne signifie pas pour autant l'absence de conflit, bien au contraire. Il est récurrent, répété dans les différents théâtres.

Un deuxième type de rapport entre le conflit et l'évitement est celui de la causalité. Dans de nombreux cas, c'est l'évitement qui cause le conflit. Nous parlons d' « évitement » lorsqu'il s'agit du refus de répéter et de jouer, de la disparition de comédiennes ou encore de musiciens qui ne remplissent pas leur rôle. Cette dernière situation est une hantise pour la direction des spectacles. La disparition peut survenir à différents moments et selon différentes modalités. Il peut s'agir par exemple, du refus d'une comédienne de jouer le rôle de Bethsabée qui lui a été attribué, au motif que celui-ci n'est pas bon. Par la suite, celle-ci ne vient pas à la répétition malgré le rappel de son engagement par le répétiteur du théâtre¹⁰⁹⁴. Une figurante pour les Ballets peut également disparaître malgré son engagement, au motif (du moins tel qu'il est retranscrit par l'archive) que « le temps que lui prenoit les Ballets l'empêchoient de vâquer à ses affaires particulières¹⁰⁹⁵ ».

Parfois, les disparitions sont collectives. C'est ainsi que le 15 mars 1792, le directeur du Théâtre Français Comique et Lyrique requiert la présence des policiers pour faire remarquer : « 1° que le nombre des sujets qui devoient former les chœurs dans la pièce appelée (*sic*) Nicodème dans la lune que l'on donnait ce soir-la (*sic*) à ce spectacle, n'était composé qu'à peu près de la moitié de ce qu'il devait être. 2° que l'orchestre, qui devait être garny de 21 musiciens, ne l'était que par Cinq, au moment où il nous faisait ces observations¹⁰⁹⁶. » La disparition de ces musiciens n'est pas la seule puisque le lendemain, le commissaire constate qu'il n'y a que douze musiciens et seulement trois femmes et un homme sur scène. Le commissaire constate également que « le public n'a pas paru satisfait et manifesté son mécontentement en criant en bas la Doublure¹⁰⁹⁷ ». Le lendemain, seuls huit musiciens sont présents dans l'orchestre¹⁰⁹⁸. Il arrive également qu'une comédienne refuse de revenir pour un bis demandé par le public, comme la comédienne La Croix qui, le 2 décembre 1790 au théâtre des Grands Danseurs du Roy estime qu'il « faisait trop froid¹⁰⁹⁹ », et qui finit

1094APP, série AA, carton 239, pièce 119. La scène se déroule au théâtre de l'Ambigu comique le 10 mai 1793.

1095APP, série AA, carton 239, pièce 4. La scène se déroule également à l'Ambigu comique, le 30 novembre 1790.

1096APP, série AA, carton 75, pièce 4.

1097APP, série AA, carton 75, pièce 5.

1098APP, série AA, carton 75, pièce 6.

1099APP, série AA, carton 239, pièce 5.

par disparaître complètement du théâtre pour ne plus y revenir. Les comédiens et les comédiennes ont ainsi une forme de pouvoir sur le bon déroulé de la représentation. Non qu'elle ne puisse se dérouler sans leur présence, mais lorsqu'elle se déroule c'est par un remplacement de dernière minute. C'est ainsi qu'au théâtre du Lycée, le 16 mai 1793, la disparition de la comédienne Rivière entraîne l'annonce d'un retard, d'un remplacement hasardeux, qui a des conséquences certaines sur le public : « ce retard trop prolongé a fait que le public a manifesté son mécontentement par des murmures violents ». Or, dans un Paris post-1791, où chaque citoyen peut élever un théâtre comme il le souhaite, le mécontentement du public est, sans doute plus qu'en situation de monopole, un danger pour les directeurs de théâtres. Ainsi, les lignes de force qui semblaient prévaloir dans les débats parlementaires (les directeurs et comédiens d'un côté, les auteurs de l'autre) ne sont pas les mêmes que celles du quotidien, où les directeurs des théâtres se trouvent parfois en situations conflictuelles avec leurs employés.

Il existe un dernier cas de rapport entre le conflit et l'évitement, c'est celui de l'usage de la violence comme évitement du dialogue. Un cas est particulièrement significatif. C'est celui de Joséphine Masson, et de son opposition à son employeur, le théâtre du Lycée des Arts. L'événement a lieu le 16 juin 1792¹¹⁰⁰. Quatre jours auparavant, la comédienne « s'est trouvée incommodée et a été obligée de se retirer chez elle au moment même », de sorte qu'elle a été remplacée par une autre comédienne pour son rôle. Une fois revenue au théâtre, elle demande à pouvoir reprendre son rôle, ce que le directeur refuse. Elle se retourne donc vers l'administrateur du théâtre, qui ne se prive pas d'une violence très réelle à son égard. C'est ainsi qu'il répond à Joséphine Masson « qu'il l'avait déjà défendue de venir chez lui et qu'elle n'avait qu'à sortir », tout en « lui disant qu'elle était sourde ». La comédienne répond alors « que si elle l'étois(sic) c'était de s'entendre dire des duretés ».

Qu'une comédienne réponde à l'administrateur était sans doute trop pour ce dernier, qui se lève « aussitôt du fauteuil où il était ainsi la prise par le bras et d'un coup de poing qu'il lui a donné sur le dos il la mise à la porte de l'endroit où il était, que le coup qu'il lui a donné était si violent qu'il l'a presque jeté sur le théâtre ». Cette violence-là n'est pas oblique, n'implique pas d'évitement. Il s'agit de la plus pure expression de violence sociale, de classe, lorsqu'elle s'incarne dans un conflit particulier. Joséphine Masson, sur les conseils du commissaire, va voir le juge de paix¹¹⁰¹. Ce dernier lui conseille de retourner en répétition, sur

1100APP, série AA, carton 88, pièce 395.

1101Nous n'avons pas trouvé trace de cette entrevue. Dans les archives des juges de paix pour les premières années de la Révolution, la seule plaignante nommée Masson et liée au théâtre est une couturière, veuve, qui réclame au directeur du Spectacle des Petits comédiens français 38 livres d'appointements qui lui sont dus. Le juge tranche en sa faveur le 24 septembre 1791. Le jugement se trouve aux archives de la Ville de Paris,

quoi l'administrateur l'accueille de la même manière : « il lui donna plusieurs coups sur la tête et sur les bras, au point que quoi qu'il n'eut que les mains pour la maltraiter, il lui a arraché l'épiderme au dessus du coude du bras droit ».

Dans tous ces conflits, le commissaire de police a pour tâche d'établir une description des faits, soit après qu'ils se sont passés lorsqu'il s'agit d'une agression directe, soit pendant qu'ils se déroulent lorsqu'il s'agit d'absence. De toute évidence, la fonction policière est une fonction de regard, d'évaluation et de qualification des faits. Il observe, écoute, et retranscrit ce qui se passe, pour établir des preuves qui serviront ensuite devant les instances judiciaires. Dans le cadre de ces conflits, le rapport entre collectivité et théâtres devient un rapport *d'intervention différée*, puisqu'il s'agit toujours de consigner le conflit et non de l'empêcher. Cependant, ce rôle n'est pas toujours si simple à remplir. Il s'effectue dans le cadre de relations avec la direction des théâtres qui est parfois une relation de connivence, parfois une relation d'opposition.

D) Le contrôle des billets

Dans son ouvrage intitulé *Comment est la nuit ?*¹¹⁰², Jean-Loup Rivière rappelle que le théâtre commence déjà, un peu, au moment où l'on prend son billet. C'est également la dernière étape avant le début de la représentation. On ne peut pas dire que le théâtre tout entier se résume à l'échange matériel de la prise du billet, ni à sa forme marchande de l'achat de celui-ci. Cependant, il ne faudrait pas non plus exclure le fait que le théâtre constitue une forme d'échange, ni que le billet en est la représentation matérielle. Je prends le billet, c'est-à-dire que j'atteste ma présence, en échange de laquelle une pièce sera jouée. Sans spectateur, pas de spectacle, sauf à découper un spectateur dans du carton¹¹⁰³. Qui plus est, le billet détermine la nature commerciale de l'activité théâtrale et distingue donc le théâtre professionnel, l'entreprise théâtrale, du théâtre de société. Le maintien de l'ordre théâtral implique donc la présence des billets. Non pas que la police se charge de vérifier les billets à l'entrée de la salle, puisque cette fonction-là est intégralement dévolue aux employés du spectacle, dans le cadre de l'activité théâtrale normale. L'activité policière de contrôle des billets est une activité qui s'intéresse d'abord à la distribution des billets plus qu'au contrôle

carton D6U1 39, pièce 323.

1102J.-L. RIVIÈRE, *Comment est la nuit ? : essai sur l'amour du théâtre*, Paris, L'Arche, 2002.

1103Solution retenue par la troupe de Matador au quatrième acte de *l'Architecte et la Forêt* d'Olivier Py. Voir O. PY, *Théâtre complet 1 : La Servante*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 127.

de leur présence. La police intervient toutes les fois que les billets ne sont plus distribués selon le cours habituel des choses.

Le premier cas de distribution inhabituelle des billets est celui d'un délit, celui de la contrefaçon. Dans le cadre du marché de biens de l'Ancien Régime, « l'imitation et la copie ne sont pas une pathologie du marché, mais un mode normal de son fonctionnement, voire une condition de son développement¹¹⁰⁴ ». Dans le monde théâtral, que cela concerne l'industrie de la publication des pièces ou la lutte destinée à faire cesser la contrefaçon, cela rentre dans le cadre des fonctions policières¹¹⁰⁵. Un exemple de cette lutte est donné dans un procès-verbal en date du 16 juin 1793¹¹⁰⁶. Le commissaire de police de la section de Bondy est réquisitionné par l'administrateur du Théâtre français comique et lyrique, le citoyen Delormaison, qui déclare avoir trouvé plusieurs « billets d'entrée signés du nom de Theodore auteur des Annonciades, pièce que l'on jouoit ce jourd'hui, desquels billets la signature paroissoit contrefaite aux yeux dudit citoyen administrateur susnommé, et aux yeux dudit citoyen Theodore auteur ». Le commissaire fait alors comparaître neuf personnes détentrices de ces billets présumés faux, qui, selon les termes du procès-verbal, répondent toutes qu'elles ont obtenu ces billets d'un dénommé Le Sieur, qui est alors amené devant le policier. Un interrogatoire s'ensuit. Il faut d'abord signaler que la pratique de la rédaction d'interrogatoire par les commissaires de police des sections semble relativement rare. Nous n'en avons relevé que trois, dans les archives qui concernent le théâtre. Est-ce à dire que les interrogatoires sont rares ? Sans doute pas, car les déclarations sont nombreuses, et il est possible qu'elles soient en réalité la transcription de brefs interrogatoires. En revanche, la forme écrite, dialoguée, de l'interrogatoire, dans laquelle est mis en évidence le jeu des questions et des réponses, est généralement réservée aux prévenus suspectés de crimes, le plus souvent des jeunes hommes de métier qui manquent d'argent.

L'interrogatoire se déroule à peu près de la manière suivante : l'homme décline son nom (Marie-Joseph Le Sieur), son âge (vingt-cinq ans), son métier (« cÿ devant dessinateur et actuellement attaché au théâtre ou nous sommes en qualité de chanteur dans les coeurs [sic] »), son adresse (12 quai de Bièvre, section du Panthéon, Paris). Puis, le commissaire de police montre les billets signés, et lui demande d'où il les tient. Ce à quoi il répond que : « vers la fin de la semaine derniere, sortant de la répétition du spectacle ou nous sommes et

1104C. MAITTE, « Imitation, copie, contrefaçon, faux : définitions et pratiques sous l'Ancien Régime », dans *Entreprises et histoire*, n° 78, 2015, p. 13-26.

1105C'est par exemple le cas le 21 mars 1793, jour où le commissaire de police de la section du Pont-Neuf va, avec un officier de la paix, perquisitionner une librairie dans laquelle on soupçonne la présence de « fausses éditions ».

APP, série AA, carton 216, pièce 200.

1106APP, série AA, carton 75, pièce 125.

passant sur le boulevard St Martin, il a trouvé un paquet de billet, lesquels ayant ouvert, les a trouvés en blanc et seulement signés du nom de theodore » ; dans le récit qui est fait, donc, la signature, c'est-à-dire l'objet de la contrefaçon, existe indépendamment de tout auteur. Cette réponse, quelle que soit sa véracité par ailleurs, constitue une forme de micro-résistance, celle qui s'effectue par le récit. Au récit présupposé par l'autorité (il a distribué les billets, donc il les a signés) s'élabore un récit différent (dans lequel la signature est intervenue avant le début du récit). Il manque à ce récit une suite, celle du passage de ces billets supposés signés du sol aux personnes à qui ils ont été distribués. Ce passage se fait après une reconnaissance de signature, puisque Le Sieur « ajoute que connaissant la signature du citoyen Theodore et presumant lesdits billets destinés a en faire des billets de spectacle, il les a lui meme remplis pour les distribuer a ses amis. » Nous assistons ici à un double retournement. Les billets contrefaits ne sont pas contrefaits pour tout le monde puisque Le Sieur estime que la signature est bien celle du citoyen Théodore et les clients de la contrefaçon n'étaient pas des clients mais des amis. Face à l'étrangeté, soulevée par le commissaire, de l'attitude qui consiste à distribuer les billets à ses amis, Le Sieur réplique qu'il « a cru ne pas commettre une inconsequence en les remplissant », et que son intention était « de faire plaisir a ses connoissances et a ses amis, en leur distribuant des billets de spectacle. » Cette logique de distribution ou de redistribution « pour faire plaisir » ne convient pas à la logique de la contrefaçon qui n'existe, normalement, que pour le gain économique. Le commissaire demande donc « s'il n'existé [sic] pas entre lui et ceux a qui il a distribué des billets une convention par laquelle lesdits citoyens une fois entres audit spectacle en sortent au meme instant prennent une contremarque et s'en vont rembourser le prix au bureau, pour ledit prix etant partag[é] entre eux », selon un système de fraude manifestement connu à l'époque. Le Sieur répond évidemment par la négative et souligne qu'il n'a pas fait de profit avec les billets, ce qui met en échec la logique policière (pour qui la contrefaçon implique un gain indu) et la logique entrepreneuriale du spectacle (qui veut qu'on donne un spectacle pour en tirer un profit). Par la suite, comme il est demandé à Le Sieur d'observer les billets de contrefaçon, un autre retournement survient. Sept de ces billets ne sont pas de l'écriture de Le Sieur, qui a tout de même rempli les noms des personnes à qui les billets ont été distribués. Cela signifie que tous les faux ne sont même pas les véritables faux de Le Sieur. Certains sont d'une main inconnue, des faux sans origine et sans récit. Quant à Le Sieur, lui, il est envoyé à la prison de la Force pour abus de confiance.

Le second cas qui implique le contrôle des billets concerne celui où des billets sont distribués sans contrefaçon, mais sans que le billet soit valable pour autant. Un tel cas

intervient le 16 mai 1793¹¹⁰⁷. Devant le commissaire de police de la section du Temple, le Citoyen Clergier, administrateur du spectacle des Délassements comiques déclare que le citoyen Neuilly¹¹⁰⁸, associé de Colon, le propriétaire du spectacle, trouble l'entrée de celui-ci. Ainsi, malgré la « vigilance et les oppositions du receveur de billets », Neuilly se place à l'entrée de la salle, prend les billets et les contremarque. Cependant, le problème le plus important, aux yeux de l'administrateur, n'est pas celui-là. En effet, Neuilly fait de plus entrer des gens qu'il connaît et revend généralement « non seulement les billets et contremarques qu'il peut attraper à la porte mais encore des billets blancs qu'il signe et qu'il ne donne en effet qu'à prix d'argent », de sorte qu'il s'enrichit personnellement *via* son statut d'associé du propriétaire du spectacle. L'opposition entre l'administrateur et l'associé trouble le spectacle et va jusqu'à troubler le procès-verbal qui, fait exceptionnel, retranscrit un dialogue supposé entre Clergier et Neuilly, un dialogue rapporté par Clergier lui-même. La situation est la suivante : Clergier demande à deux femmes qui sont entrées sans billet de sortir et Neuilly s'y oppose au motif qu'il les connaît et veut qu'elles entrent. Puis, avec le procès-verbal commence le dialogue : « Mesdames a repri[t] le C[itoy]en Clergier, vous ne pouvez ni ne devez entrer sans billets et je vous prie de vous retirer. Non, réplique le C[itoy]en Neuilly, je ne veux pas, montez Mesdames, montez. Mesdames – reprend encore le C[itoy]en Clergier, retirez vous je vous en prie autrement vous vous exposez peut-être à un affront. Monsieur, nous ne demandons pas mieux, disent ces dames. » L'opposition entre les deux hommes, autour de la question de l'entrée des deux femmes, est presque caricaturale dans les éléments qui la composent. Nous trouvons, d'un côté, un administrateur qui se situe du côté des employés, de l'autre, un associé qui se situe du côté des propriétaires. De part et d'autre, deux hommes¹¹⁰⁹ qui se battent pour savoir si des femmes doivent ou non rentrer dans le théâtre ; leur violence, comme souvent au XVIII^e siècle, est liée à leur masculinité¹¹¹⁰.

Il n'est donc pas étonnant que dans ce conflit, l'accusation de malversation précède l'accusation de violence physique décrite ainsi par Clergier : « le C[itoy]en Neuilly s'est jeté sur lui et l'a frappé de plusieurs coups de poings dont un surtout dans le dos dans le moment où le plaignant s'en alloit ». Puis Neuilly, aux dires de Clergier, sort « sa canne dont sans doute le plaignant eut été frappé s'il ne se fut enfui ; et qu'au travers de cette espèce de rixe le C[itoye]n Neuilly a vomie toutes les imprecations les plus atroces contre lui, en le traitant

1107APP, série AA, carton 239, pièce 202.

1108Aussi nommé, avant le passage à la République, « de Neuilly ». L'abandon de la particule est un phénomène d'usage pendant la période conventionnelle.

1109La rencontre est écrite par un troisième, l'analyse de cette archive par un quatrième.

1110A. FARGE, « Les théâtres de la violence à Paris au XVIII^e siècle », dans *Annales*, vol. 34, n° 5, 1979, p. 984-1015.

notamment de gueux, de gredin, de voleur ». À ce stade, l'unique certitude est qu'un commissaire de police est intervenu sur les lieux, surtout pour « faire cesser le tapage qui se faisoit à la porte du spectacle, qui a occasionné la sortie de beaucoup de personnes ». L'opposition entre les deux hommes subsiste jusque dans l'élaboration du procès-verbal, puisque Neuilly comparaît également, et s'oppose en tout point aux déclarations de Clergier. Son propos est bref puisqu'il déclare ne pas connaître Clergier, souligne qu'il a le droit de faire entrer six personnes par jour dans le théâtre en raison d'un traité échangé avec Colon, et qu'il n'a « point dit d'injure au C[itoy]en Clergier ny meme qu'il ne l'a point frappé ». Le propriétaire est bref dans sa description de la scène, de laquelle il s'efface, puisqu'il ne connaît pas Clergier et ne l'a pas frappé. À le lire, il n'était presque pas au théâtre. Par rapport au problème des faux billets, celui-ci est à la fois plus et moins grave. Il est moins grave, car les faux n'en sont pas, puisqu'il s'agit d'un accord légal entre deux propriétaires, qui autorise *a priori* l'un d'eux à faire entrer *gratis* des personnes dans le théâtre. Cependant, le problème est également plus grave parce que, dans la mesure où le supposé faux billet est légal, son auteur est présent dans le théâtre, de sorte qu'il cause un véritable trouble qui fait fuir le reste du public.

Enfin, le dernier type de trouble de billetterie dans lequel le commissaire de police est requis d'intervenir est en réalité le plus simple. Il s'agit du cas où le billet n'existe tout simplement pas, et où la personne qui devrait le détenir entre au spectacle. C'est ainsi que le 16 mars 1791¹¹¹¹, le commissaire de la section du Palais-Royal¹¹¹², reçoit un lieutenant de cavalerie de garde au spectacle des Variétés qui lui raconte une altercation survenue suite à un problème de billetterie. Le récit de l'altercation se fait à plusieurs voix : celles du lieutenant, du contrôleur de la billetterie, d'un limonadier, du compagnon de l'homme accusé de fraude et celle de ce dernier.

La première voix est celle du lieutenant. Un particulier, dit-il, a voulu forcer la garde pour entrer sans billet au spectacle. Le lieutenant a voulu l'arrêter et le particulier s'est jeté sur lui, lui arrachant son aiguillette. Comme ses camarades du régiment sont venus à son secours, il « leur a donné plusieurs coups de points [*sic*] et craché à la figure. » Cette première voix est, de manière évidente, celle de l'accusation. La deuxième voix est celle de l'accompagnant. Selon ce dernier, ils sont arrivés, lui et son ami, aux Variétés, et ont parlé avec la sentinelle. Puis il a vu que son ami était pris au collet par une sentinelle. C'est là qu'il a commencé à donner des coups de poing. Cette deuxième voix témoigne en faveur de l'accusé et reporte la faute sur la sentinelle. La troisième voix est celle du contrôleur de billets

1111APP, série AA, carton 82, pièce 427.

1112Qui remplace ce jour-là le commissaire de police de ladite section.

des Variétés. Il raconte qu'est entré audit spectacle « côté du roi » un particulier sans billet, auquel le lieutenant a dit qu'il ne pouvait entrer sans billet ni contremarque, et il le lui a « représenté avec toute la douceur propice » ; l'homme aurait alors demandé plusieurs fois à parler à l'officier de cavalerie de service audit spectacle, ce sur quoi « on » lui a dit qu'il n'y était pas, qu'il ne pouvait lui parler et il lui fut répété maintes fois « qu'il falloir qu'il sorte. » La quatrième voix est celle du limonadier. Avant toute chose, il faut souligner que sa situation est, paradoxalement, exceptionnelle, car il est un témoin *a priori* sans intérêt, sans fonction liée au spectacle. Il est en quelque sorte le spectateur de l'action. Il allait monter au spectacle des variétés par le grand escalier et il a rencontré un jeune homme au milieu de cavaliers. Il ajoute que ce jeune homme violent s'est débattu au point d'avoir arraché l'aiguillette du sergent de cavalerie. La cinquième voix est celle de l'accusé. La première question qui lui est posée est celle du billet, et de la raison de son entrée sans ce dernier. L'accusé ne nie pas les faits, mais répond « qu'il n'alloit jamais aux spectacles », « que c'étoit du neuf pour lui », et que « s'il avoit eu un billet il l'auroit montré », mais ignorait qu'il fallait un billet pour entrer. Il déclare ensuite avoir arraché l'aiguillette parce que la sentinelle l'avait insulté. Ses seuls dénis concernent le fait d'avoir craché sur la sentinelle et de l'avoir frappée. Il est ensuite fouillé « pour voir s'il ne portoit point d'armes offensives [*sic*] » et l'on trouve une dragonne appartenant à la sentinelle et d'autres affaires qu'on soupçonne volées. Il est envoyé à la prison de La Force.

Le contrôle des billets est essentiel parce qu'il détermine l'accès à la séance théâtrale, considérée comme un service tarifé reposant sur une transaction matérialisée par l'obtention d'un billet en bonne et due forme. Il est le moment au cours duquel se compose l'assemblée qui assiste au spectacle. Dès lors, essayer de frauder revient à vouloir s'inclure dans une communauté sans en respecter les règles. En outre, l'activité de la police, qui prévient et réprime les abus relatifs aux billets, c'est-à-dire à la part économique du théâtre, constitue une sûreté essentielle à l'entreprise théâtrale. Celle-ci s'inscrit dans un rapport de *dépendance économique vis-à-vis* des pouvoirs publics.

Avant même la représentation théâtrale, quatre rapports s'instaurent entre la collectivité publique, *via* l'exercice du pouvoir de police. Le premier est celui de la *protection imposée*, rendue nécessaire par la prévention des troubles à l'ordre public, au premier rang desquels on compte l'incendie. Le deuxième est celui du *compromis obligatoire*, rendu possible par le pouvoir d'interdiction des représentations que possède la collectivité publique, qui lui permet d'exercer une pression sur les entrepreneurs de théâtre. Le troisième est celui de l'*intervention différée*, par laquelle la police consigne les troubles et en permet l'éventuelle

répression par le pouvoir judiciaire. La dernière est donc la *dépendance économique*, conséquence du maintien de l'ordre économique assuré par la prérogative de puissance publique. Ces différentes facettes de la relation entre l'administration publique et les théâtres indiquent que celle-ci est trouble, faite de contraintes et de protections. Elles s'exercent toujours sur le directeur ou l'entrepreneur de spectacle, interlocuteur primordial du commissaire de police. Ce dernier occupe une place primordiale dans ce processus. En effet, il confère la garantie par la communauté politique, celle qui produit et suit la loi, que les règles de la micro-communauté de la séance théâtrale seront bien suivies, ou alors que ses infractions seront punies. La police est, en l'espèce, au service du bon fonctionnement du théâtre, avec le soutien de la garde armée.

III. Pendant la représentation : les troubles à l'ordre public

Une fois les théâtres contrôlés, les conflits apaisés, les billets vérifiés, la séance commence. Les commissaires de police en assurent le bon déroulé, par une présence permanente dans les théâtres. C'est que les troubles naissent dès l'installation dans la salle. Puis, ils ont parfois lieu sous la forme de sifflets et de chansons, signes de ce public indiscipliné que critiquent les éditeurs du *Moins que rien* de Grimod de la Reynière¹¹¹³. Le public révolutionnaire perturbe la représentation, et à l'occasion il en réclame l'annulation, ou demande une autre pièce, se faisant ainsi un véritable censeur interne à la séance théâtrale. Au milieu de ces cris et de ces chants, il arrive également qu'il soit volé. Le théâtre reste, pendant la Révolution, un lieu de délits.

A) Où s'installer ?

La Révolution française est une révolution juridique, marquée par l'abolition des privilèges, l'avènement d'un principe d'égalité entre les citoyens devant la loi, et d'égalité relative des citoyens (masculins) dans la participation électorale. Il s'agit également d'une

¹¹¹³Décrivant la situation d'une salle parisienne à la veille de la Révolution en note du texte de Grimod de la Reynière, les éditeurs écrivent : « Qu'on juge combien ce charivari doit plaire au modeste habitant du parterre, qui retiré dans un coin, & tout occupé de la pièce qu'il a payé pour entendre, peu à peine en saisir à la dérobée quelques mots ! Il a beau s'épuiser en chut, chut, imaginer tous les moyens possibles d'obtenir du silence, ses efforts sont inutiles, & il sort du Spectacle sans avoir entendu une scène. Lorsqu'une Police exacte & vigilante présidoit encore à nos jeux, qu'une garde attentive & nombreuse circonvolait encore les parterres, cet inconvénient n'existoit pas. »

A.-B.-L. GRIMOD DE LA REYNIÈRE, *Moins que rien, suite de Peu de chose.*, Lausanne, 1793, p. 24, texte de la note 8.

révolution linguistique qui se caractérise par le déploiement de discours et de termes nouveaux, en partie issus de la philosophie des Lumières¹¹¹⁴, d'influences romaines, anglaises, et en partie autogènes, au moins dans leur signification nouvelle. Ce déploiement est extrêmement rapide, puisque le vocabulaire nouveau passe, en l'espace de quelques mois ou années, des milieux intellectuels à une grande partie de la population. Cependant, tout le champ sémantique révolutionnaire, « liberté », « égalité », « loi », « patrie », « souveraineté », « citoyen », reste assez flou du fait même de sa banalisation. L'incertitude des contours des concepts employés produit les nombreux débats autour de ces concepts. Il en est à l'époque comme aujourd'hui, car ces mots ont un sens particulièrement changeant. Le déploiement des mots et l'incertitude de leur sens produisent l'événement révolutionnaire lui-même, qui consiste en un glissement du débat strictement juridique (quelle loi doit être produite dans cette situation donnée ? Quelle action mener ?) à un débat sémantique (que signifie cette liberté d'expression contenue dans notre Déclaration des droits, et que sont ces limitations à l'ordre public ?). C'est qu'à ce moment, l'évolution du système judiciaire représente une « priorité politique, car la souveraineté proclamée de la nation oblige à transformer les logiques judiciaires¹¹¹⁵ ». Les révolutionnaires s'emparent de l'idée montesquienne d'un juge « bouche de la loi¹¹¹⁶ ». Ils font disparaître le lien entre les juges et la souveraineté de l'exécutif¹¹¹⁷, et excluent dans le discours la possibilité d'interprétation de la loi. Le théâtre lui-même n'échappe pas à ces débats sémantiques, et son fonctionnement même peut en être affecté. Le public de théâtre change de statut sous la Révolution française. Là où il était auparavant essentiellement l'interprète de la représentation, de son esthétique et de sa dramaturgie, il se fait interprète des règles d'accès à la séance théâtrale.

Dans ce nouveau cas de figure, le rôle du commissaire de police évolue, puisqu'il s'agit pour lui d'arbitrer entre les interprétations. Il n'est plus tant question d'assumer une fonction policière qu'une fonction judiciaire, ce en quoi il renoue, quoique de manière officieuse, avec son ancien statut de magistrat. La question se pose par exemple dans une archive de la section du Temple en date du 31 mars 1791¹¹¹⁸. Le commissaire de police de la section se trouve le soir au théâtre de l'Ambigu-Comique. Vers huit heures et demie, un

1114D. MORNET, *Les Origines intellectuelles de la Révolution française: 1715-1787*, Paris, Tallandier, 2015 [1933].

1115H. LEUWERS, « Rendre justice à la nation. Révolution constituante et réforme judiciaire (1789 – 1791). », dans M. BIARD et M. VOVELLE, *La Révolution française une histoire toujours vivante*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 123.

1116« les juges de la nation ne sont, comme nous avons dit, que la bouche qui prononce les paroles de la loi. » C. L. de S. de MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois*, volume 1, Paris, Garnier, 1969 [1748], p. 176.

1117J.-L. HALPÉRIN, *Le Tribunal de cassation et les pouvoirs sous la Révolution: 1790-1799*, Paris, Pichon & Durand-Auzias, 1987, p. 54.

1118APP, série AA, carton 239, pièce 44.

particulier se présente en veste, et souhaite s’installer aux premières places du théâtre pour lesquelles il a payé son entrée. Dans une société où le vêtement sert d’outil de distinction et de hiérarchisation des classes, et pas uniquement des ordres, la question de l’habit porté au théâtre est fondamentale, y compris pour un théâtre du boulevard du Temple comme l’Ambigu-Comique. C’est ainsi que la veste, vêtement peu convenable, se trouve ici opposée aux premières places, selon les dires du contrôleur. La réponse du particulier n’est pas de contester l’existence d’un code vestimentaire, implicite ou explicite. En revanche, il conteste la possibilité de son application passés les premiers temps de la Révolution. En effet, il déclare au commissaire de police qu’il « croyait être dans le droit, d’après le nouveau Régime, d’entrer pour son argent dans toutes les places qui lui faisaient plaisir et vetu de telle maniere que ce soit ». La référence au « Nouveau Régime » condense ici toutes les interrogations sur les nouveaux termes diffusés dans la société française. Ce terme-là est autogène. Il n’a pu exister avant la Révolution qui a produit la scission entre Ancien Régime et Nouveau Régime¹¹¹⁹. Ce « Nouveau Régime », dans l’ordre juridique et politique national, correspond à l’ensemble des débats sur la constitution, par la Déclaration des droits de l’homme et du citoyen, par l’abolition des privilèges. En revanche, au niveau micro-politique, le Nouveau Régime ne modifie pas les règles mais – uniquement et pour un temps seulement – les rapports du public à ces règles. Car l’intervention du commissaire consiste justement à tenter de ne pas étendre le Nouveau Régime au micro-politique. Au contraire, il trouve des détours pour faire appliquer la règle antérieure à celui-ci, en faisant valoir que « la décence exigeait que l’on soit revetu d’un habit pour aller aux premières places ». En faisant appel à la décence, le commissaire déplace le débat, depuis le prisme politico-linguistique – la scission entre Ancien Régime et Nouveau Régime qui justifierait le port de la veste – vers un constat qui traverse la frontière entre les deux époques, celui de la décence, c’est-à-dire vers une règle exclue du champ juridique et politique. Dans une période de changement, le commissaire de police est là pour assurer la reproduction de certaines pratiques en les extrayant des grands mouvements de l’époque. C’est ainsi qu’il prie le particulier de bien vouloir obéir aux ordres du théâtre – signe de connivences de circonstance entre l’ordre public, policier, et l’ordre théâtral tel que voulu par les entrepreneurs. En l’espèce, donc, le commissaire soutient les entrepreneurs.

Cependant, il ne faudrait pas croire que cette connivence est constante. Il arrive que des oppositions surviennent entre les ordres du commissaire et ceux du théâtre. C’est ainsi que

1119 On peut noter que si l’historiographie a bien retenu le premier terme, le second est en revanche, devenu désuet, comme si le Nouveau Régime était déjà ancien, et que l’histoire ni la pensée ne pouvaient considérer un nouveau né il y a plus de deux cents ans et qui le serait encore aujourd’hui.

le 1^{er} février 1791, une ouvreuse interdit à une femme de quitter le parquet pour se rendre aux loges¹¹²⁰. À cinq heures du soir, le commissaire constate que les deux femmes se disputent devant une porte. L'une d'elle se plaint de ce que l'autre lui interdise de sortir par ladite porte. L'autre répond « avec impertinence que tels étaient les ordres de M. Nicolet ». Le policier énonce alors (ou du moins écrit qu'il énonce) qu'un tel ordre « ne pouvait subsister puisqu'il tendait à vexer et contraindre la liberté des personnes qui ne vont au théâtre que pour se recréer », et que les personnes ayant payé leurs places pouvaient se placer indistinctement. Par la description de l'appel au principe de liberté, le commissaire rappelle sa propre fonction, celle du garant de la loi et des principes révolutionnaires. La réponse de l'ouvreuse remet en question ce rôle du commissaire, puisqu'elle déclare dans un premier temps « que les personnes qui étaient dans le Parquet étaient entrées avec un billet graté », c'est-à-dire un billet ne permettant pas l'accès aux loges. Puis elle continue et dit « qu'au surplus elle n'avait pas d'ordre à recevoir [du commissaire] ». Ce dernier s'assure que l'ouvreuse comprend son rôle, l'origine de son autorité, en la sommant « comme commissaire de Police » de « laisser circuler indistinctement ceux qui sont dans le Parquet soit qu'ils veuillent quitter le parquet pour aller aux loges, soit qu'ils veuillent rester, attendu que le prix était le même ». La question que pose la remarque du commissaire est double. Elle interroge d'une part sa propre autorité et la compréhension, par l'ouvreuse, de celle-ci ; d'autre part, elle interroge le processus par lequel s'exprime cette légitimité. Il est manifeste, au vu du dialogue entre les deux personnes, que l'ouvreuse refuse l'autorité du commissaire, et que c'est pour cette raison précisément qu'il doit détailler son raisonnement de l'égalité de traitement correspondant à l'égalité des prix¹¹²¹. Or, l'ouvreuse répète qu'elle n'a pas d'ordre à recevoir du commissaire de police, comme si ce dernier, parce qu'il n'appartenait pas au théâtre (ni, manifestement, au complexe théâtral), n'avait pas son billet d'entrée nécessaire pour s'insérer dans la hiérarchie habituelle de l'entreprise de spectacle. C'est pourquoi il se tourne vers Nicolet, directeur du spectacle, « à qui [il a] fait rapport » de l'incident. Nicolet confirme son ordre, et rappelle qu'il a toute liberté de vendre ses billets, ce que le commissaire confirme, en réitérant toutefois sa remarque sur le prix égal de ceux-ci.

Ainsi, la question du billet est récurrente, y compris lors de la séance théâtrale, où les personnes se déplacent et vont, lorsque cela leur est possible, du parquet aux loges. Le déplacement d'une partie à l'autre de la salle correspond à un bouleversement de l'ordre social qui s'inscrit dans les théâtres, raison pour laquelle les ordonnances royales

1120APP, série AA, carton 239, pièce 24.

1121Ajoutons à cela que le fait d'avoir noté un tel raisonnement dans son procès-verbal permet aussi de comprendre à qui le lit, la nature du litige.

réglementaient l'accès aux théâtres, et aux différentes parties à l'intérieur de ceux-ci, pour les personnes de la cour. Il est manifeste que les bouleversements révolutionnaires n'affectent pas ce principe. La gestion de la circulation intra-théâtrale fait l'objet d'une tension entre le pouvoir de police et le pouvoir privé du directeur. Dans ce débat, le directeur l'emporte, puisqu'il n'a pas changé sa politique, et que le commissaire est contraint de lui concéder ses pouvoirs au sein du théâtre. L'espace public reconnaît l'existence de la sphère privée. Il est manifeste que le principe posé par le commissaire – à prix égal, accès égal –, dans une situation où les billets ne donnent pas lieu à une place particulière autre qu'une répartition entre le parquet et les loges, se ramène au principe d'égalité défendu par la praxologie des Lumières autant que par les principes révolutionnaires. L'impossibilité qu'a le commissaire de faire respecter ce principe, tout comme le refus de le faire respecter dans le cas de l'homme en veste, indique que les règles de la séance ne sont pas tout à fait les mêmes que celles qu'établit la Révolution à l'extérieur de la séance. Ces points de tensions rappellent que le théâtre continue d'être guidé par un principe d'autonomie de l'intérieur, qui peut à l'occasion relever de l'atavisme d'Ancien Régime. Il en résulte un rapport de tension entre les normes extra-légales de l'extérieur, l'égal accès aux places, et les normes extra-légales de l'intérieur de la salle, la continuation d'une distinction sociale par le placement.

B) Siffler et chanter

Pendant la période révolutionnaire, le contrôle de la salle de spectacle par la police concerne cependant moins les crimes à l'encontre des personnes ou des droits que ceux que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de politiques. Néanmoins, le concept même de censure est, en vérité, assez flou du fait de la banalisation dont il fait l'objet¹¹²², et il recouvre des expériences très différentes. La censure peut être *préventive*, ce qui permet de bloquer en amont de la représentation, ou bien elle peut être *répressive*, c'est-à-dire qu'elle résulte d'une interdiction de la représentation théâtrale, soit en raison de son contenu même qui révèle un sens subversif du texte qui aurait échappé à la censure préventive, soit en raison de troubles à l'ordre public inattendus¹¹²³. Lorsqu'on parle de censure pour le XVIII^e siècle, il s'agit la

1122 Nous empruntons ce terme à R. DARNTON, *De la censure ; essai d'histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014, p. 290.

1123 La distinction entre la censure préventive et la censure répressive et les interactions entre l'une et l'autre sont notamment étudiées par Odile Krakovitch, qui a mené un travail de dépouillement des archives des bureaux de censure au XIX^e siècle, sises aux archives nationales. Elle a publié deux ouvrages de recensement de ces archives, précédés l'un et l'autre d'introductions éclairantes sur le système de la censure, préventive notamment, depuis le XVIII^e siècle, moment où elle est créée sous l'autorité de la Lieutenance de police. Voir O. KRAKOVITCH, *Les Pièces de théâtre soumises à la censure (1800-1830): inventaire des*

plupart du temps d'une conception classique de la censure, celle qui s'applique sous l'Ancien Régime. Les études concernent la censure des œuvres, laquelle est le plus souvent effectuée *a priori* par un bureau spécialisé. Il ne s'agit cependant que de censure de l'œuvre, et non de celle du public de théâtre. D'autres ouvrages concernent sur la censure de l'opinion publique pendant la Révolution, notamment par le biais de la question de la calomnie¹¹²⁴. L'association entre police politique et Révolution française fait inmanquablement penser à la période appelée, rétrospectivement, et selon Jean-Clément Martin à tort, la Terreur¹¹²⁵. Cependant, il semble que le rôle de contrôle du public et de ses réactions soit antérieur à la période de la Convention nationale. Selon les archives policières, dès l'année 1791, les commissaires de police ont pour charge de vérifier, pour l'ensemble des spectacles, s'il ne se trouve pas dans la salle des personnes dont l'attitude serait contraire au pouvoir politique. Deux pratiques, notamment, sont contrôlées : on ne siffle pas quand on veut, on ne chante pas ce que l'on veut.

Un procès-verbal de la section du Palais-Royal en date du 15 avril 1791¹¹²⁶ raconte un coup de sifflet survenu au théâtre des Variétés vers sept heures et quart. Ce « coup de sifflet aigu » survient au cours d'une pièce nommée *L'École des prêtres*¹¹²⁷, plus précisément « au moment où le maire paroît sur la scène avec la garde nationale pour proclamer le curé évêque ». Face à cet acte typiquement révolutionnaire, qui participe de ce que Suzanne Bérard nomme la « déchristianisation sur les planches¹¹²⁸ », on assiste à une scène où le pouvoir exécutif, en la personne du maire, décide d'un acte religieux. Certes, cette scène peut être considérée comme une suite de la tradition gallicane française, mais elle n'en est pas moins

manuscrits des pièces (Fp18s 581 à 668) et des procès-verbaux des censeurs (Fp21s 966 à 995), Paris, Centre historique des Archives nationales, 1982, et O. KRAKOVITCH, *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906): inventaire des manuscrits des pièces (F18 669 à 1016) et des procès-verbaux des censeurs (F21 966 à 995)*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2003

1124C. WALTON, *Policing Public Opinion in The French Revolution: the culture of calumny and the problem of free speech*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2011.

1125Il est assez significatif que l'ouvrage de Charles Walton sur la police de l'opinion pendant la Révolution commence par ces lignes : « By spring 1793, as France edged toward the Terror, even Tom Paine's patience with free speech began wearing thin. » [« Au printemps 1793, alors que la France se dirigeait vers la Terreur, même la patience de Tom Paine au regard de la liberté d'expression s'amenuisait. » Traduit par nous.] Cf. *supra* p.3.

L'ouvrage porte sur la censure de l'opinion publique, et s'il ne se limite pas à la période conventionnelle, il s'en sert néanmoins comme modèle introductif, sinon explicatif, pour le sujet. Commencer par les craintes de Tom Paine, grand défenseur de la liberté d'expression, vis-à-vis des calomnies contre la République semble exonérer les révolutionnaires français d'une dérive dans l'encadrement de la liberté d'expression. Mais, précisément, ce choix de Paine place l'étude sous le signe de la Terreur, de la dérive et de l'encadrement.

Sur les mythes qui entourent la période conventionnelle, voir J.-C. MARTIN, *Violence et Révolution: essai sur la naissance d'un mythe national*, Paris, France, Seuil, 2006 et J.-C. MARTIN, *La Machine à fantasmes: relire l'histoire de la Révolution française*, Paris, Vendémiaire, 2014.

1126APP, série AA, carton 83, pièce 122.

1127Pièce annoncée dans *La Gazette nationale ou le Moniteur universel*, le 23 mars 1791.

1128S. J. BÉRARD, *Le Théâtre révolutionnaire de 1789 à 1794 : la déchristianisation sur les planches*, Nanterre, Presses universitaires de Paris ouest, 2009.

proprement révolutionnaire dans la mesure où la figure du maire y est centrale. Le fait de siffler une telle scène provoque manifestement une réaction dans la salle, qui ne manque pas d'y voir une opposition politique. Il est ainsi dit que le coup de sifflet a provoqué un « murmure considérable ». En conséquence, pour satisfaire « aux devoirs de [sa] fonction » policière, le commissaire se rend « aux secondes loges d'où était parti le coup de sifflet, pour en connaître l'auteur et pour apaiser les murmures qui étoient beaucoup plus considérables dans cet endroit que partout ailleurs ». Fait notable, l'auteur du sifflet est directement désigné par la foule au commissaire. Ce dernier demande aux personnes alentours de le suivre à son bureau, où il doit amener l'auteur du sifflet, sans doute afin de témoigner, ce qu'une seule personne accepte de faire. Il faut également souligner le fait qu'il s'agit d'un des commissaires de la section, un certain Charles Nicolas Huet [« cy-devant de Paisy »], ancien conseiller du Roy. Ce dernier déclare qu'il se trouvait à « quatre ou cinq loges de distance de celle où se trouvoit le particulier qui a été mené au bureau de la section et qu'il connoit parfaitement bien pour être celui qui s'est adonné au coup de sifflet au moment où le maire paroît avec la garde nationale sur la scène. » S'ensuit un interrogatoire du prévenu, un perruquier, « âgé de vingt à trente ans [sic] », à qui le commissaire demande nécessairement pourquoi il a sifflé la scène.

Car le sifflet n'est, en soi, pas interdit, et il s'agit même d'une pratique courante dans les théâtres au XVIII^e siècle, régie par un code de conduite informel mais connu¹¹²⁹. L'histoire spectaculaire va dans le sens d'un contrôle plus grand du public, promu par les théoriciens des Lumières, qui visent par leurs écrits « à dénier au public cet espace d'expression fraîchement conquis¹¹³⁰ ». Mais si cela se fait pour des motifs esthétiques dans les dernières années de l'Ancien Régime, il semble bien que nous assistions ici à une répression d'ordre politique, quoiqu'elle n'emploie pas nécessairement ce nom. Car ce qui a provoqué les murmures dans ce sifflet est manifestement l'interprétation suivante : le sifflet est né du mécontentement de la représentation, sur la scène, d'un instant patriotique. Or, la réponse du perruquier met en défaut cette interprétation, puisque celui-ci déclare que « ce n'est qu'au moment où l'officier paroît sur la scène avec la soeure (sic) scène qu'il ne trouve pas de son gout ». La notion de goût renvoie ici au jugement esthétique, et non pas au jugement politique. Le spectateur est donc en deçà de l'interprétation nouvelle, révolutionnaire, et son sifflet est, selon lui, un sifflet classique, non un sifflet moderne. Devant cette situation, le commissaire fait lire et signer le

1129M. POIRSON, « Le spectacle est dans la salle. Siffler n'est pas jouer », dans *Dix-huitième siècle*, n° 49, juillet 2017, p. 57-74.

1130Cf. *supra* p. 73.

procès-verbal au prévenu, et en envoie une copie aux administrateurs du département de police de la ville, afin qu'ils déterminent « ce que de raison pour la vindicte publique ».

Si le sifflet est un acte dont la perception est éminemment politique, il n'est cependant pas le plus répréhensible, ni le plus courant. Le théâtre a sans doute été, pendant le XVIII^e siècle, un vecteur de constitution de l'espace public¹¹³¹, il n'a certainement pas causé le même impact que les chansons. On ne saurait sous-estimer l'importance de ces dernières pendant tout le siècle, et pendant les années révolutionnaires, qui ont laissé au répertoire populaire français des classiques tels que *Cadet Rousselle*, *Au clair de la lune*, ou, évidemment, *Ça ira* et *La Marseillaise*¹¹³². La chanson produit un réseau social de transmission de paroles, facilitées par l'accompagnement mélodique, qui permettaient parfois la transmission des faits bruts. Selon Robert Darnton, ces derniers « s'inscrivaient dans des octosyllabes de ballades, des odes classiques, des chansons à boire, des chants de Noël et des airs familiers dont les refrains faisaient écho aux paroles de chansons antérieures¹¹³³ », parfois à des fins de satire. Et justement, les chansons et les satires étaient pendant ce siècle des sœurs voisines. Si la chanson sur scène était une pratique courante, elle pouvait rapidement devenir satire et donc suspicieuse.

Dans un procès-verbal en date du 5 juillet 1791¹¹³⁴, le commissaire de police de la section du Temple reçoit la plainte des directeurs des Délassements comiques, Coulon et de Neuilly. Selon eux, un comédien nommé Courtois aurait chanté sur la scène deux couplets contre la personne du roi. Ils affirment « que le Public fut indigné de ces couplets », et qu'ils ont dû lui assurer que ni eux, les directeurs, ni l'auteur n'étaient en faveur de ces couplets, ce qui n'a pas empêché le public de paraître « fort mécontent en sortant de la salle. » À la demande du commissaire, le comédien lui remet les deux couplets, annexés selon le procès-verbal¹¹³⁵. Courtois assure avoir chanté les couplets à l'insu des directeurs et de l'autre acteur de la pièce, nommée *La Constitution villageoise*. Il déclare en outre qu'il « se repent de l'impudence qu'il a eu de chanter ledit couplet », qu'il fera « toutes les réparations que le public pourra exiger ». Enfin, il précise qu'il a entendu « chanter les dits couplets au café Yon par un petit jeune homme attaché audit café ». Le commissaire enjoint le comédien de ne plus, à l'avenir, ajouter d'éléments à son rôle sans l'approbation des directeurs. Nous le

1131J. HABERMAS, *L'Espace public*, Paris, Payot, 1993.

1132Selon Louis-Sébastien Mercier, *Ça Ira* est « un exemple frappant du pouvoir de la musique » et « excita un transport universel dans tous les spectacles ».

L.-S. MERCIER, *Le Nouveau Paris*, Paris, Mercure de France, 1994, p. 266.

1133R. DARNTON, *L'Affaire des Quatorze: poésie, police et réseaux de communication à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 2014, p. 137.

1134APP, série AA, carton 239, pièce 89.

1135Ils ont, hélas, manifestement disparu des archives, de sorte qu'on ne connaît pas les couplets mais uniquement leur effet.

voyons, les conséquences sont donc limitées pour le comédien, alors même que les couplets sont manifestement plus politiques que les sifflets précédents. On peut émettre plusieurs hypothèses à cet égard. On peut considérer, par exemple, qu'entre avril et juillet 1791, la police municipale est devenue moins politique, que l'indécision marquée à l'égard du sifflet a mené à des directives de clémence. Peut-être également qu'après le mois de juin 1791, qui a vu la famille royale tenter de fuir la France, des couplets contre le roi, s'ils mécontentent le public, ne font pas figure d'exception au sein de la population, et qu'il serait difficile pour la police d'arrêter toutes les personnes qui les chantent. Nous pouvons également postuler que les théâtres du Palais-Royal sont davantage sensibles aux agitations que les théâtres du boulevard du Temple, plus habitués aux débordements. La dernière explication possible est liée à l'origine du sifflet et de la chanson. Le sifflet partait du public, et créait des réactions en son propre sein ; les couplets partaient de la scène et causaient des réactions dans le public. La relative sévérité entre le premier et le second cas pourrait être due au fait que la politique, dans le théâtre, ne se résume pas seulement à la signification de l'acte (sifflet, chant) commis, mais également à son origine. Dans le grand mouvement de pacification du public, la répression politique représente un instrument parmi d'autres.

Le rôle du commissaire de police est de signaler les troubles au sein de la séance théâtrale, parfois de les arrêter. La question que posent les procès-verbaux est celle de la définition même du trouble. Dans cette période, le public est un membre actif de la séance, pendant laquelle les échanges entre la scène et la salle, particulièrement le parquet, sont intenses. Dans ces circonstances, la distinction entre le trouble fait à la représentation et l'activité habituelle, quoique bruyante, du public, n'est pas toujours évidente pour les commissaires. Ces derniers se trouvent donc dans une situation de protection d'un ordre public incertain de la séance théâtrale.

C) Réclamer

Nous avons parlé de « pacification du public », mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un processus, et non pas d'un point d'aboutissement pendant la Révolution française. On se tromperait en imaginant les salles calmes, et systématiquement unies dans une harmonie fraternelle et révolutionnaire – ou plus tard républicaine. L'irruption dans les théâtres des débats juridiques et patriotiques, un ensemble que l'on nomme aujourd'hui politique, a au contraire pour effet de renforcer le sentiment d'appartenance aux factions qui peuvent s'y

rencontrer. Ces factions pouvaient être esthétiques sous l’Ancien Régime (pour ou contre l’auteur, l’acteur, etc.), et deviennent, par anachronisme, politiques sous la Révolution (pour ou contre tel personnage politique). Dans cet ordre des choses, le rôle de la police n’est pas toujours aussi évident qu’il a pu le sembler dans les passages concernant la répression politique. Il ne s’agit pas toujours d’arrêter le fauteur de trouble, de déterminer pourquoi il a agi ainsi. Il arrive parfois que le policier se retrouve face à la foule des spectateurs, divisée et bruyante, empêchant par ses dissensions même le spectacle de continuer. Dans ce cas, le commissaire de police est seul à pouvoir assurer l’ordre, c’est-à-dire à supprimer les divisions et, partant, la politique elle-même. Un exemple nous est donné dans un certain nombre de procès-verbaux concernant le théâtre de la rue Feydeau, nouveau nom du théâtre de Monsieur depuis le 24 juin 1791¹¹³⁶.

Un premier rapport concerne une pièce de Beffroy de Reigny, plus connu sous le nom du Cousin Jacques. Cette pièce est nommée *Nicodème ou les Français dans la planète de Jupiter*, et il s’agit manifestement d’une suite de *Nicodème dans la Lune* du même auteur. Elle est donnée pour la première fois le 21 novembre 1791¹¹³⁷ au théâtre de la rue Feydeau, dans la section de la place de Louis XIV (devenue par la suite section du Mail). Selon le commissaire de police, il est possible d’établir des rapprochements entre la situation des émigrés et des éléments de la pièce. Nicodème a quitté la lune, et retrouve sa famille sur la planète Jupiter. La famille est enchantée de l’accueil qu’elle reçoit chez l’Empereur du « Département de Jupiter », et fait sienne une maxime, *ubi bene, ibi Patria* (où se trouve le bien, là est la Patrie). Nicodème, en revanche, veut rentrer en France. Les troubles éclatent au moment où son frère chante une chanson à propos de la France, dont voici la fin :

*L’or et l’argent sont à foison
La faridondenne la faridondon
Cbacun chante et se diverti[t]
Biribi
à la façon de Barbari
mon ami.*

Le litige consiste dans le fait que quelques personnes aient demandé un *bis* et que beaucoup d’autres s’y soient opposées. Le procès-verbal n’est pas très détaillé sur la première partie du débat puisqu’il ne précise que sa nature (« tumultueux ») et sa durée (un quart d’heure). Les arguments de part et d’autre, le nombre de chaque faction, leur disposition dans

1136A. TISSIER, *op. cit.*, p. 91.

1137APP, série AA, carton 167, pièce 86.

la salle nous sont inconnus. Il ne s'agit donc pas d'un descriptif du trouble lui-même, uniquement du fait qu'il existe un trouble. Surtout, le procès-verbal, rédigé par le commissaire de police, se concentre sur son action. En effet, celui-ci explique qu'au terme du quart d'heure de débat, il se présente sur la scène, « après avoir fait retirer les acteurs et avoir obtenu silence. » La construction du procès-verbal révèle ici la nature de la fonction policière à l'intérieur des théâtres, obtenir le silence lorsque les débats se font trop tumultueux. Ce « trop tumultueux » se définit par le moment où le policier intervient. Ce dernier est là pour tracer la limite, définir la norme de comportement. Ses paroles confirment l'intuition. Il rappelle aux spectateurs que la « loi en écartait la force armée de l'intérieur des spectacles et avait confié la tranquillité aux citoyens eux-mêmes », ce en quoi les spectateurs du théâtre de la rue Feydeau sont coupables de ne pas respecter leurs devoirs. Le retournement s'avère ici saisissant, car le retrait de la garde armée ne confère pas de liberté supplémentaire aux spectateurs, mais au contraire, un excès de devoirs puisqu'ils doivent « être leurs propres magistrats ». Ainsi, le policier invite le public « à la paix » et lui parle « au nom de la Loi ».

La distribution des pouvoirs législatif, exécutif et judiciaire, trouve ici son expression. Le commissaire ne dit pas la loi, mais parle en son nom – il s'en fait le mandataire, ou encore le représentant. L'illusion révolutionnaire d'une loi qu'on n'interprète pas car évidente, semble ne pas troubler la réalité de l'action policière, qui doit évidemment interpréter les faits et la loi elle-même. C'est ainsi que le commissaire décide que la pièce « ne trouble en rien l'ordre public [*sic*] » et que « si la pièce nouvelle pourroit être regardée comme une pomme de discorde [il] en ordonneroi[t] la suspension. » La référence à la pomme de discorde détonne par sa nature étrangement poétique. Elle renvoie à un imaginaire aussi lointain que celui de Nicodème, mais il s'agit moins ici de Lune et de Jupiter que d'Aphrodite et de Pâris, une référence mythologique plutôt qu'astronomique. L'effet de la référence est de dénoter le risque de guerre civile, c'est-à-dire l'absence de cette concorde caractérisant l'imaginaire révolutionnaire.

Comment le public écoute-t-il celui qui parle au nom de la loi ? « En silence », selon ce dernier, sans en spécifier la nature¹¹³⁸. Un nouvel événement trouble la concorde. Un particulier, au balcon, « eleva la voix à plusieurs reprises d'une manière assez marquée pour m'obliger de lui rappeler le respect qu'il devoit à un officier du peuple ». Les faits se sont-ils déroulés spécifiquement ainsi ? Il est bien sûr impossible de le savoir, et il faut se contenter de souligner, dans le texte, le glissement entre celui qui parle au nom de la « Loi » et l'officier

1138 Sur les différentes natures du silence, on pourra lire l'ouvrage de l'abbé Dinouart paru en 1771 et récemment réédité par Antoine de Baecque : A. DINOUART, *L'Art de se taire : Principalement en matière de religion*, A. de Baecque (éd.), Paris, Payot, 2018.

« du peuple », qui survient lorsque le conflit est terminé mais qu'un élément perturbateur subsiste. Preuve, s'il en est, qu'il nuit à l'ordonnement de la séance, le commissaire doit « à [s]es concitoyens le témoignage qu'au seul nom de la loi ils ont promis des sentiments de paix et de satisfaction qu'ils ont manifesté par des applaudissements bien faits pour encourager les ministres de la loi ». La performativité de la loi, prise comme objet passionnel, se révèle ici. Son nom change les comportements, ou du moins engendre des promesses. Son nom permet au policier une translation de sa fonction, de sa personne au public, qui devient son propre magistrat et qui, en applaudissant les « ministres de la loi », en devient un lui-même. Le parallèle entre le policier et l'acteur semble ici justifié. L'un et l'autre ont pour tâche, dans un théâtre, de s'assurer de la bonne circulation des affects, et surtout de s'assurer de la circulation des bons affects. Lorsque le trouble intervient, le commissaire de police se sert de cette circulation pour rétablir l'ordre plus volontiers que d'un fusil ou de la garde, comme cela pouvait se faire dans le reste du siècle. La domestication du public, en cette fin de XVIII^e siècle, ne passe donc plus tant par un État armé de fusils que par un État armé de chair et de mots, comme le théâtre lui-même. Peut-être est-ce de là que vient la préférence révolutionnaire pour le théâtre, du fait qu'il s'agisse d'un lieu dans lequel la parole publique a davantage de portée et d'efficacité peut-être qu'à l'Assemblée. En tout cas, il est certain que pour ce soir-là, cette parole est efficace puisqu'aux dires de son transmetteur, « la pièce a été continuée sans interruption et écoutée paisiblement jusqu'à la fin. On a demandé l'auteur, et un acteur a nommé le Cousin Jacques¹¹³⁹ ». Cela signifie que la pièce s'est terminée *normalement*, c'est-à-dire selon le déroulé habituel d'une pièce qui a du succès, et non selon celui, inhabituel sans doute, d'une pièce qui cause des troubles au point d'en empêcher la représentation. Le procès-verbal finit tout de même sur une note prudente. Selon ses termes, « plusieurs passages de cette pièce sont susceptibles de causer un choc d'opinions qui pourroit encore troubler la tranquillité », d'où l'écriture même du rapport. Selon le commissaire, « les détails qui y sont contenus puissent mettre l'administration a porté de prendre le parti que sa guise lui suggerra [sic] ».

Un deuxième exemple nous est donné par un rapport en date du 16 février 1792¹¹⁴⁰, à l'occasion de troubles causés par une autre pièce du Cousin Jacques. Il s'agit, cette fois-ci, du *Club des bonnes gens*, créée sur ce même théâtre le 24 septembre 1791, et jouée 80 fois en

1139 Cette pratique, de demander que vienne sur scène l'auteur, rebutait Louis-Sébastien Mercier qui y voyait « l'empreinte d'un caractère brutal, malhonnête » ; on note cependant ici que l'auteur semble ne pas apparaître, ce qui aurait peut-être ravi Mercier.

Voir L.-S. MERCIER, *Tableau de Paris* [tome 2], Paris, Mercure de France, 1994, p. 1133.

1140 APP, série AA, carton 167, pièce 120.

deux ans, selon Patrick Berthier¹¹⁴¹. Un conflit naît à l'occasion d'un couplet chanté « par un passant » selon les termes du procès-verbal, en réalité par Nigaudinet, jardinier du curé du village. Le couplet se termine par les mots « ma motion patriotique est au bout de mes bras ». Le procès-verbal ne suffit pas à comprendre pourquoi ces seuls mots créent un conflit. Dans la pièce (Acte I, scène 6), Nigaudinet se demande ce qu'est cette assemblée « D'tout nos compagnons / Qui pardont tout' leu' soirée / A fair' des motions », puis il brandit son rateau et s'écrie « Pour moi v'la ma politique / Sans tant d'embarras / ma motion patriotique / Est au bout d'mes bras ». Face à ce personnage qui semble contredire la politique démocratique révolutionnaire, mais qui le fait avec humour, la salle est divisée. Une partie (« un grand nombre de citoyens ») demande un *bis*, selon une pratique courante à l'époque. Une autre partie (« quelques voix ») s'élève pour refuser le *bis*. Le commissaire raconte que « les deux parties tour à tour se sont fortifiées, des motions particulières se sont fait entendre, l'acteur qui avoit en vain essayé de recommencer le couplet, s'étoit déterminé à quitter les lieux ». L'ordre théâtral est éminemment bouleversé, puisque l'acteur quitte la scène, ne remplit plus son rôle. C'est donc au commissaire de remplir le sien. Il affirme ainsi s'être « vu forcé de paroître ». Il a « rappelé [sic] aux citoyens que [s]on devoir étoit de maintenir la tranquillité publique et d'assurer leurs plaisirs ». Il s'agit sans doute de l'expression la plus claire de ce rôle de la police dans les théâtres, la tranquillité, en vue du plaisir. La tranquillité, si l'on en croit la suite du procès-verbal, est celle de faire ce qui a été. Le commissaire rappelle aux spectateurs « que l'usage étoit de recommencer les couplets redemandés », et que ceux qui « n'aprecioient pas ce couplet [devaient] faire par amour pour la paix le sacrifice de leur opinion ». Encore une fois, les termes mêmes du commissaire sont parlants. La tranquillité, qui est la paix et la perpétuation de l'ordre des choses, consiste en un sacrifice de l'opinion. Le discours porté par le commissaire de police est un discours de pacification qui s'appuie sur une tradition théâtrale (le fait de demander un *bis*) et qui remet dans le même temps en cause ce qui pourrait également apparaître comme une autre tradition (les débats et les chahuts). La réponse à l'ordre et au maintien de l'ordre du commissaire consiste en des « applaudissements multipliés ». Ceux-ci sont signes d'une approbation, certes, mais d'une approbation spécifique, indissociable du contexte de leur production : applaudissements dans un théâtre, par un public. Ce dernier applaudit bien la capacité du commissaire à tenir son rôle et à exercer sa fonction.

Cependant, l'ovation n'est pas unanime, puisque « quelques voix se sont encore élevées pour crier non non », ce qui suscite une « indignation générale » contre « ces citoyens

1141P. BERTHIER, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 70.

si peu dociles à la voix de la raison », c'est-à-dire à la voix du commissaire de police. Fonction policière et raison vont, dans l'ordre exécutif et son discours, ensemble, même si cette raison doit être appuyée par des applaudissements, signes d'une approbation passionnée. Quelle action mener face à cette opposition ? Le commissaire reparaît « pour éviter de nouveaux débats » avec toujours la nécessité de produire l'ordre, la tranquillité, et donc d'éviter le débat. Le commissaire annonce : « Si quelqu'un donne une voix turbulante, c'est aux bons citoyens que je confie le soin de les faire connoître ». Il revient donc aux citoyens eux-mêmes d'assurer, en partie, la fonction policière. La proposition fonctionne, la distribution du pouvoir à l'intérieur même de ceux sur qui ce dernier s'exerce permet le retour à l'ordre : « Le couplet a été recommencé et écouté avec la plus grande tranquillité. »

Le public, pendant la Révolution, se fait interprète des pièces de théâtre. Les grands cas de tentatives de censures, de bouleversements, d'interdictions par la salle d'une pièce sont, à cet égard, quelques arbres qui cachent la forêt herméneutique dans laquelle évolue le théâtre révolutionnaire. La foule des spectateurs est toujours aux aguets des signes de patriotisme ou au contraire d'autres de nature à entraîner la suspicion sur l'appartenance politique de l'auteur, voire du théâtre lui-même. Mais là où, sous l'Ancien Régime, la recherche de tels signes par les censeurs se fondait sur la base des atteintes à la personne du roi ou au bon fonctionnement du royaume, la Révolution française a changé la nature de cette enquête par un phénomène nouveau : la Constitution. Longtemps avant la théorisation de la hiérarchie des normes par Hans Kelsen¹¹⁴², le public de théâtre de la Révolution française se réfère à la Constitution conçue comme norme supérieure au décret-loi de 1791 afin de déterminer si une pièce doit être interdite ou pas. C'est, par exemple, le cas décrit par un procès-verbal de la section de la place Louis XIV (plus tard du Mail) du 2 mars 1792¹¹⁴³. Le commissaire de police de la section¹¹⁴⁴ se présente au spectacle de la rue Feydeau où la tranquillité publique est selon lui sur le point d'être troublée. Arrivé sur place, il constate que « les citoyens ont fait placer sur la scène un drapeau aux couleurs nationales, il y avoit a presumer d'après la satisfaction générale que les couleurs de la liberté seroient aussi les couleurs de la paix ». Cependant, un acteur chante quelques couplets qui suscitent de vifs débats quant à leur nature et à leur positionnement politique. Le commissaire de police semble rétablir le calme, jusqu'à ce qu'un autre couplet soit applaudi par un spectateur, et qu'ainsi ce « seul citoyen a attiré sur lui tous les regards », parce qu'apparemment « il avoit dit aux

1142H. KELSEN, *Théorie pure du droit*, C. Eisenmann (trad.), Paris, L.G.D.J., 2010 [1960 pour la seconde édition].

1143APP, série AA, carton 167, pièce 121.

1144Il s'agit en réalité de l'ancien commissaire, qui précise qu'il travaille ce jour-là : « malgré que [s]a demission soit donnée, [s]on successeur n'étant pas nommé, [il] doi[t] toujours continuer mes fonctions ».

spectateurs qu'ils [les couplets] étoient factieux » et qu'il s'en félicitait. Le procès-verbal est, par sa concision, énigmatique sur la suite immédiate : « Sa retraite a rétabli la paix. » Est-ce à dire que les regards ont suffi à le faire fuir ? Ou qu'un débat s'est élevé ? Est-ce le commissaire qui l'a fait sortir ? Mais alors, pourquoi ne pas parler de son rôle dans cette affaire ? Il est probable que le spectateur favorable aux couplets factieux, soit sorti de son plein gré car justement le commissaire évoque par la suite un rôle décisif. En effet, après le spectacle, le public « a demandé le directeur », qui n'était pas présent. Le tumulte, précise le procès-verbal, augmente, de sorte que le commissaire intervient, et paraît « sur le théâtre », c'est-à-dire sur la scène. Fait rare dans ces situations, un « citoyen¹¹⁴⁵ » unique intervient, « se disant l'interprète de tous ». Il demande que la pièce ne soit plus jouée « attendu qu'elle étoit contraire à la constitution ». Le public se fait donc l'interprète de la constitution et de la pièce, ce en quoi il s'attribue lui-même une fonction exécutive, voire judiciaire. Or, que les spectateurs se saisissent eux-mêmes de ces fonctions s'avère contraire à l'ordre constitutionnel, ainsi qu'à la pensée politique révolutionnaire qui est éminemment représentative. C'est pourquoi la réponse du commissaire est celle d'un rappel à l'ordre, mais pas celui qu'invoquent les spectateurs : « J'ai répondu que la loi n'avoit qu'une volonté que les citoyens qui trouvoient la pièce contraire à la constitution pouvoient et même devoient la dénoncer aux tribunaux on s'en retenir d'en demander la suspension jusqu'à ce que la dénonciation fut faite. » Le rôle du citoyen, rappelle le commissaire, est de dénoncer, et non pas de demander l'interdiction. Seules les autorités peuvent l'obtenir. La répartition des rôles promue par le commissaire s'avère conforme à l'idéologie révolutionnaire d'encouragement de la délation¹¹⁴⁶.

La situation, cependant, ne s'arrête pas au rappel de la répartition des rôles. Le public nourrit d'autres exigences, notamment que le drapeau national orne le haut de l'avant-scène. Là encore, le commissaire cherche à empêcher que les « citoyens » modifient eux-mêmes le déroulé de la séance, en promettant que « la salle recevrait cette espèce de baptême civique », ce qui implique que la seule présence des citoyens et leur volonté n'y suffise pas, quoique la loi ne prévoie pas de baptême civique pour les bâtiments. On propose alors au commissaire de rejoindre le parterre, ce qu'il refuse, car la séance est fermée. Il évacue donc la salle, et ne consent à parler aux autres qu'une fois dans le foyer, c'est-à-dire hors du lieu où, habituellement, le public se charge de l'interprétation de la pièce. Il souligne donc qu'il y a eu

1145 Car les procès-verbaux des commissaires, particulièrement à partir de 1792, tendent systématiquement à parler de « citoyen » au lieu de « particulier » ou de « spectateur », preuve de l'entrée dans les théâtres d'un terme qui leur était jusque-là extérieur, ce qui est représentatif de l'évolution de la Révolution à cette période.

1146 V. MARTIN, « La Révolution française ou « l'ère du soupçon » », dans *Hypothèses*, n°12, 2009, p. 131-140.

là une « conversation vraiment fraternelle », et qu'à son issue, il lui a été demandé de transmettre à la municipalité le « vœu public pour que les spectacles deviennent à l'avenir l'école des mœurs et du patriotisme et qu'on en écarte soigneusement tout ce qui peut troubler la paix publique ». On ne s'étonnera pas ici de retrouver les marques du diderotisme révolutionnaire, pour lequel le théâtre est une école de mœurs, et que c'est en vertu de ce rôle qu'il doit être en paix. Par la transmission de ce vœu, le commissaire sauve son rôle. Il canalise les contestations du public et les réoriente vers la municipalité, c'est-à-dire vers les instances exécutrices détenant le monopole de légitimité d'action. Le commissaire note en outre que pendant l'entretien, les citoyens étaient « chapeau bas », signe de déférence, et qu'ils n'ont pas consenti « à ce qu'[il] depouillasse [s]on caractère d'homme public et dépose [s]a marque de distinction ». La reconnaissance de l'autorité par le public, manifeste par le refus du dépouillement de la marque de distinction, achève de redonner au commissaire sa fonction, après un moment de trouble certain. Il redevient la figure du bon magistrat, représentant du bon gouvernement, selon un imaginaire d'Ancien Régime réinvesti par la Révolution¹¹⁴⁷. Il commente ainsi cette marque de déférence : « Le triomphe des hommes publics est toujours un bienfait de la loi. » L'œil de la loi triomphe, et avec lui la loi.

Le commissaire de police tient donc son autorité de deux sources, intimement liées mais distinctes. La première est la source administrative, le bureau de police de la Ville de Paris, qui lui donne ses instructions et lui confère son pouvoir. La seconde est la loi elle-même, à la fois dans la mesure où la Révolution en fait le fondement de toute action publique légitime, et dans la mesure où elle constitue un imaginaire que le commissaire peut invoquer lorsqu'il souhaite créer l'union et la concorde au sein de la séance théâtrale. Il se fait donc agent, par cette invocation, d'une unification affective du public.

D) Voler

Un autre type de contrôle exercé par la police est plus classique. Le maintien de l'ordre théâtral implique le maintien de l'ordre public, c'est-à-dire, particulièrement à partir de la fin du XVIII^e siècle, une limitation des délits et des crimes. Le commissaire de police n'est pas le seul garant de l'ordre public à cet égard puisque la garde présente dans les théâtres, au moins jusqu'en 1791, reste toujours à proximité, et l'assure également.

1147N. ALZAS, « « Des magistrats Républicains ne doivent s'occuper que de votre bonheur » », dans *Annales historiques de la Révolution française*, n° 370, 2012, p. 57-79. Sur l'imaginaire du bon gouvernement et son usage dans l'art, voir l'ouvrage désormais classique de P. BOUCHERON, *Conjurer la peur : Siègne, 1338*, Paris, Seuil, 2013.

La présence de voleurs dans les théâtres parisiens du XVIII^e siècle est attestée de longue date, et a été répertoriée par Jeffrey Ravel¹¹⁴⁸. Le lieu théâtral, pendant cette période, se prête assez bien à ce type de larcin. Lorsque la pièce fonctionne correctement, le parterre – ou parquet – est rempli de personnes qui, d’une part, se tiennent debout et sont relativement proches les unes des autres, et qui d’autre part fixent leur attention sur la scène. La proximité des corps produit l’habitude du contact, et émousse la sensibilité à ce dernier. L’attention se détourne de son corps propre. Le spectacle, quant à lui, permet de trouver à l’attention un objet de report. On pourrait dire, d’une certaine manière, que le théâtre est un lieu producteur de vol à la tire, dans la mesure où il en pose les conditions idéales, exploitées par des voleurs indépendants ou organisés en bande. Cette pratique est rendue d’autant plus aisée que dans cette fin de siècle, les petits objets de luxe font partie de la vie et de la représentation sociale, voire constituent un objet de reproduction des codes sociaux¹¹⁴⁹. Malgré des querelles économiques et politiques¹¹⁵⁰, la Révolution suit le reste du siècle dans la démocratisation du luxe et du demi-luxe¹¹⁵¹. L’ensemble des petits objets, bagues, boîte à priser, montres, facilite le vol à la tire, puisque tous entrent aisément dans la main du voleur, et leur poids n’est pas suffisant pour que leur absence s’en fasse remarquer. Un exemple de ces vols est donné dans un procès-verbal en date du 18 février 1791¹¹⁵². À huit heures du soir comparaît devant le commissaire de police de la section de la place Vendôme un particulier, architecte juré expert en bâtiment dans la section, qui demeure rue de la Chaussée d’Antin. Celui-ci porte plainte contre un particulier qui lui a volé, le 12 décembre 1790, une « boîte d’homme en or en forme de baignoire étroite guillochée à mouches, bordure de couleur, le tout or et poinçon de Paris », au spectacle de Monsieur, « dans la salle de la foire Saint-Germain ». Ce type de larcin, où l’on dérobe un objet de petite taille, est fréquent dans les salles de théâtre, qui sont des lieux sombres, où l’attention est principalement captée par la scène, et où les circulations du parquet rendent plus facile la disparition nécessaire du voleur.

Un autre exemple de vol nous est donné par un procès-verbal en date du 29 octobre 1791¹¹⁵³. Celui-ci diffère du précédent, car ce n’est pas uniquement le récit de la plainte qui est amené devant le commissaire, mais l’accusé lui-même. Les circonstances du vol s’avèrent

1148J. S. RAVEL, « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII^e siècle », dans *Revue d’histoire moderne & contemporaine*, n° 49, 2002, p. 89-118.

1149R. FLAMEIN, « L’univers matériel et la construction de l’identité bourgeoise : le cas Le Couteulx », dans *Annales historiques de la Révolution française*, n° 362, 2010, p. 3-30.

1150A. DIEMER, « Quand le luxe devient une question économique : retour sur la querelle du luxe du 18^e siècle », dans *Innovations*, n°41, 2013, p. 9-27.

1151N. COQUERY, *Tenir boutique à Paris au XVIII^e siècle : luxe et demi-luxe*, Paris, CTHS, 2011, p. 266 et *passim*.

1152APP, série AA, carton 207, pièce 102.

1153APP, série AA, carton 82, pièce 187.

également légèrement différentes. Tout d'abord, le larcin a eu lieu au spectacle de la Montansier, au Palais-Royal, et non à la foire. Preuve, s'il en est, qu'aucun théâtre n'échappe à la possibilité du vol. Ensuite, le vol n'a pas eu pour cadre la salle de spectacle, mais le bureau de distribution des billets. Ainsi, le caporal de garde au spectacle affirme avoir vu « un monsieur [qui] prenait un billet et avait a sa main son porte feuille, mais qu'un particulier a mis la main dans la poche de ce monsieur », ce que, aux dires du caporal, « plusieurs personnes ont vue » ; il a ainsi prié l'accusé de venir avec lui, ce à quoi l'accusé a répondu qu'il préférerait monter au spectacle, avant de finir par obéir aux ordres du caporal.

Un interrogatoire suit l'arrestation et nous renseigne sur l'identité du voleur présumé. La fiche de renseignement, si l'on peut dire, fournie par l'interrogatoire correspond à celle du criminel-type décrit par Arlette Farge dans son article « Le théâtre de la violence à Paris au XVIII^e¹¹⁵⁴ », à savoir celle d'un jeune homme provincial et sans moyen. La première question porte sur « ses surnoms, age, pays de naissance, etat et demeure ». C'est ainsi que nous apprenons qu'il est âgé de dix-huit ans, natif de « Saul en Franche-Comté¹¹⁵⁵ », et qu'il est garçon perruquier, demeurant dans une auberge du Faubourg Saint-Antoine. Par la suite, nous apprenons de l'interrogatoire que ce garçon perruquier déclare ne pas travailler, affirme qu'il est arrivé deux mois auparavant à Paris, qu'il est tombé malade en arrivant, et qu'il vient seulement de sortir de l'Hôtel-Dieu. Lorsque le commissaire lui demande son billet de sortie de l'Hôtel-Dieu, il répond qu'on ne le lui en a pas donné. La suite de l'interrogatoire concerne sa présence au théâtre. Le prévenu affirme qu'il y était uniquement parce qu'il « y passait ». On lui pose ensuite la question de son propre argent. Il est ainsi sommé de dire s'il possède de l'argent dans l'auberge où il loge (il n'en a pas) et s'il en détient sur lui (il n'en a pas). Après une fouille, le commissaire constate qu'il « ne s'est rien trouvé sur lui de suspect et point d'argent ». Ce dernier demande alors « pourquoi il a mis la main dans la poche d'un particulier a la porte du spectacle de la Dlle Montansier », ce que l'accusé nie. Il lui est demandé comment il compte subvenir à ses besoins à Paris, attendu qu'il n'a ni emploi ni argent, et la réponse est qu'il « avait l'intention de retourner dans son pays ». C'est ainsi que l'interrogatoire se termine, et qu'une solution policière est trouvée.

Le problème du vol n'est pas un problème de vol, selon le commissaire, mais un problème de pauvreté, et c'est ainsi qu'il est traité, la pauvreté et la criminalité trouvant une solution identique : « Constatant qu'il est sans occupation sans argent sans domicile sans ressource nous avons ordonné qu'il seroit conduit sous bonne et sure garde en prison » de la

1154A. FARGE, « Les théâtres de la violence à Paris au XVIII^e siècle », *op. cit.*

1155 Nous présumons qu'il s'agit en réalité du village de Saulx, situé avant la Révolution dans le baillage d'Amont, puis dans le département de la Haute-Saône.

force « pour y rester en depot », laissant le soin aux administrateurs du département de police « [d']aviser un moyen qui leur paraîtra le plus convenable pour le faire rejoindre sa municipalité ». Le voleur n'est donc pas seulement évacué hors du théâtre. Il l'est hors de la ville elle-même, ostracisé de la communauté politique après avoir l'éché de la communauté théâtrale.

Le travail du commissaire consiste, pour le théâtre comme pour le reste des lieux publics, à sélectionner, à trier entre les personnes pour savoir qui peut se trouver en un lieu donné, et qui perd ses droits d'y être. Ce faisant, le commissaire de police est un participant actif de la communauté politique, en ce qu'il en fait respecter les modalités d'accès et, au besoin, ordonne l'ostracisation d'un de ses membres.

Pendant la représentation théâtrale, au sein de la séance, le commissaire de police remplit donc plusieurs rôles. Il doit faire respecter la loi révolutionnaire bien que celle-ci s'appuie parfois sur des principes extra-légaux, comme l'idéal d'égalité. Ces derniers entrent en conflit avec ces autres principes extra-légaux de la séance théâtrale comme la répartition des spectateurs en différentes catégories. En outre, dans la mesure où les règles sociales qui président à la séance ne sont pas toujours claires, la protection de l'ordre public qui est de son ressort reste souvent incertaine, notamment lorsqu'il s'agit d'arrêter ou pas les sifflets et les chansons. D'ailleurs, son pouvoir vient parfois moins de son autorité administrative que de son statut de représentant symbolique de la loi. Cette dernière possède donc une performativité propre lorsqu'il s'agit de produire l'union au sein du public. Le commissaire à la fois membre éminent de cette communauté et suffisamment en dehors pour exercer sur elle un jugement et une observation permanente. Au besoin, il en détermine les conditions d'accès et écarte les membres qui la troublent.

Conclusion

Le commissaire de police occupe une fonction particulière au sein du complexe théâtral, une fonction dont il rend compte jour après jour dans ses rapports et ses procès-verbaux. Elle est intimement liée à la nécessité d'assurer l'ordre, une pratique qui fonde l'État moderne. Dans le cas du théâtre, celui-ci peut être matériel lorsqu'il s'agit d'éviter les incendies. Il peut également être temporel lorsqu'il faut faire respecter les jours fériés, ou encore social quand les hiérarchies sont troublées au sein de la séance. Enfin, il existe un

ordre théâtral spécifique, troublé lorsque la représentation ne se passe pas comme elle le devrait. La raison pour laquelle le commissaire se rend dans tel ou tel théâtre pour assurer l'ordre est la territorialité de sa charge. Chaque commissaire est lié à une section, c'est-à-dire à un espace géographique et administratif limité.

Le caractère territorial de sa fonction et la manière dont il l'exerce indiquent en quoi celle-ci consiste précisément. Il nous renseigne sur la manière dont le législateur révolutionnaire a modifié le fonctionnement même du droit par rapport aux habitudes juridiques de l'Ancien Régime. Le commissaire de police est un représentant de la loi, les archives le rappellent régulièrement. Cette dernière s'élabore en un lieu précis, l'Assemblée législative. Elle rayonne ensuite *via* l'administration en général et le pouvoir de police des municipalités en particulier. Ce fonctionnement juridique diffère de celui qui présidait aux institutions d'Ancien Régime. Dans ces dernières, la loi était plus largement élaborée à un niveau local, par la triple alliance de la coutume, du juge et du seigneur.

Dans son exercice de la police des spectacles, le commissaire entre dans un rapport d'interlocution avec deux autres instances. La première est la direction des théâtres, que celle-ci parle par la voix de l'entrepreneur ou directeur du spectacle ou par celle d'un subalterne. Avec la direction l'administration de police entretient des relations de compromis, d'interventions différées et de dépendance. Les directeurs de théâtre ont besoin de la police des spectacles en même temps qu'ils cherchent à échapper à ses règles lorsque celles-ci ont un coût. Pour le commissaire de police, l'ordre est une finalité, tandis que pour l'entrepreneur il s'agit d'un moyen pour assurer les recettes de la représentation.

La deuxième instance est le public lui-même. Il s'agit d'une masse tantôt unie et tantôt divisée de spectateurs qui se renouvelle soir après soir. La question qui se pose le plus souvent, entre ces trois instances, est de savoir ce qui constitue l'ordre théâtral et qui en assure le bon respect. L'ordre social, par exemple, est une source de tension entre le public cherchant parfois à y échapper, le commissaire de police et le directeur du spectacle. Les règles extra-légales peuvent se dérober à la force de la loi. Parfois, elles donnent lieu à des situations où la direction les impose en dépit des demandes du commissaire de police. Dans l'ordre théâtral, ce dernier doit négocier avec le public. En effet, la frontière entre l'ordre et le désordre n'est pas toujours si claire. Face à la multitude des spectateurs, les commissaires semblent d'ailleurs parfois débordés. Dans ces cas-là, l'invocation de la loi permet souvent de nouer des rapports pacifiques, de provoquer l'unification d'un public dissipé. Celle-ci se révèle donc être bien plus qu'une technique juridique d'élaboration de normes sociales. En dernière instance, la loi et l'imaginaire qu'elle produit et qui la soutient confèrent son pouvoir au

commissaire. Ce dernier devient alors garant de la communauté du public, qui semble, par homothétie, se constituer en communauté politique.

Sixième chapitre : Juge de paix et créances théâtrales

« *Toujours plus fort* »

Devise de Jean-Baptiste Nicolet,
directeur de la troupe des Grands Danseurs du Roi.

L'entrepreneur de spectacle, le directeur de salle, n'est pas uniquement en prise avec les instances policières. Cette figure est centrale dans le fonctionnement théâtral de la période révolutionnaire. D'abord parce que les entrepreneurs sont à l'origine de la création de petites salles de spectacles qui ont, dès le début du XVIII^e siècle, fait concurrence aux institutions monopolistiques. Ensuite parce que la libéralisation de la construction des théâtres permise par le décret-loi du 13 janvier 1791 a augmenté leur nombre, en accroissant le nombre de salles. Enfin parce que l'entrepreneur de spectacle est le centre névralgique de l'économie du spectacle révolutionnaire. Il est celui qui embauche les comédiens et le personnel, programme les pièces, organise la construction des décors, fixe le prix des billets, ouvre et ferme le théâtre, vérifie la caisse, s'acquitte des impôts et paye l'ensemble des fournisseurs et des employés du théâtre. Ce qui définit au premier chef l'entrepreneur de spectacle est son rapport à l'argent et à sa circulation. Un de ces entrepreneurs, Jean-Baptiste Nicolet, avait une devise : « *Toujours plus fort* ». *Toujours plus fort* pour amener le public à voir ses spectacles, pour faire concurrence, pour fidéliser les spectateurs, en un mot pour amasser de l'argent.

Ce centre névralgique de l'économie spectaculaire n'est pas uniquement un accumulateur de monnaie : il en dépense aussi. Dans cette période, et ce champ d'activité, où s'élabore une économie capitaliste, le directeur-entrepreneur emprunte, commande en promettant un paiement différé. Il signe un certain nombre de contrats, soit d'engagement des comédiens, soit d'achat de pièces¹¹⁵⁶, soit d'achat de fournitures. L'entrepreneur est donc pris entre deux modes de production du droit. D'une part, il est tenu d'obéir aux ordres donnés par la loi, et l'autorité administrative qui l'exécute ; d'autre part, il s'engage lui-même et il est tenu d'obéir à ses engagements, notamment le premier d'entre eux, qui est celui de payer.

Or, précisément, les paiements ne sont pas systématiquement effectués dans les temps. Les entrepreneurs doivent gérer une trésorerie qui n'est pas stable, puisque les flux entrants fluctuent dans la mesure où ils dépendent du succès des pièces, que les flux sortants possèdent

¹¹⁵⁶On trouve ainsi à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra un contrat de vente par lequel Destival de Braban, auteur d'une parodie du *Tarare* de Beaumarchais intitulée *Turelure*, vend sa pièce à Nicolet, le 3 août 1787.

une part fixe (les gages et salaires) et une part variable (le paiement aux fournisseurs). Ainsi, les entrepreneurs de spectacle se retrouvent régulièrement devant la justice, lorsque les tentatives d'extension des délais, de conciliation, de remise de dette n'ont pas fonctionné. L'Assemblée constituante invente une nouvelle justice de proximité, une justice civile à laquelle les employés et fournisseurs des théâtres font régulièrement appel : la justice de paix. Que nous apprend cet encadrement nouveau des théâtres par le pouvoir juridique ? Le juge de paix constitue-t-il un personnage important du complexe théâtral révolutionnaire ? La création de cette juridiction nouvelle mène-t-elle à la pacification promise ? Le nouveau régime juridique de la Révolution trouble le principe du jugement, qu'elle prend en méfiance. Ainsi, de figure fondamentale qu'il était dans l'ordre juridique de l'Ancien Régime, le juge devient un personnage de second plan dans l'ordre juridique nouveau. Il est pourtant producteur de jugements, d'archives qui permettent de comprendre la vie des entrepreneurs, et la manière dont ceux-ci s'arrangent, ou non, des litiges récurrents dont ils font l'objet.

I. Juger en temps de Révolution

Afin de saisir l'importance de cette institution nouvelle, la justice de paix, il est important de comprendre la manière dont la question du jugement s'empare du personnel politique révolutionnaire. Dans son ensemble, ce dernier fait preuve d'une méfiance quant au principe même du jugement. Celui-ci ne cesse pourtant de s'exercer pendant la Révolution. Les révolutionnaires reconfigurent la place du jugement dans l'imaginaire politique et dans l'ordonnement juridique, dans un mouvement qui allie la méfiance vis-à-vis des jugements en même temps que leur multiplication.

A) Les jugements en Révolution

Nombreux sont les souvenirs, mythes et fantasmes révolutionnaires qui impliquent le jugement. Le premier d'entre eux est certainement le jugement de Louis XVI, avec sa cohorte de débats : est-ce le Roi ou l'homme qui est jugé ? Qui peut avoir autorité pour le déclarer innocent ou coupable ? Le peuple ou l'Assemblée ? Juger le roi et l'exécuter est un acte qui semble avoir été décisif pour l'histoire et les représentations en France, à tel point qu'on a pu voir dans cet événement l'aune servant à mesurer les autres morts politiques en France et dans

le monde¹¹⁵⁷. Sans aucun doute, ce jugement a eu une portée symbolique considérable. D'abord parce qu'il ramenait à dimension humaine un être qui, jusque-là, avait, selon la mythologie de l'Ancien Régime, tenu son pouvoir de Dieu. Ensuite parce qu'il surimposait la mort des deux corps du Roi¹¹⁵⁸. Enfin parce que la sentence qui a mené à l'exécution de Louis XVI, devenu Louis Capet, puis l'exécution furent l'occasion de mises en spectacle marquantes, notamment la *scène de l'échafaud* détaillée par Daniel Arasse dans *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*¹¹⁵⁹. À la suite du procès du Roi, il y a également celui de la Reine, qui n'est pas moins symbolique, et qui a donné lieu à toute une littérature apothéotique autour de la figure de Marie-Antoinette. Cependant ces grands jugements cachent la foule des autres jugements plus ou moins légaux, plus ou moins encadrés, que la décennie révolutionnaire a produit : jugements habituels des tribunaux civils et pénaux, procès extraordinaires des tribunaux révolutionnaires institués par la loi du 10 mars 1793.

Un appareil législatif et une congruence des événements ont mené à ces institutions (les tribunaux révolutionnaires) et à ces fantasmes (leur éternel retour dans les débats qui entourent la Révolution française). Ainsi, dès le 17 novembre 1791, un décret dispose que les prêtres réfractaires sont présumés suspects, et produit par là une entorse majeure à la présomption d'innocence. Par la suite, le décret du 19 mars 1793 prévoit la mise hors de la loi pour les contre-révolutionnaires. Son article premier dispose ainsi que :

Ceux qui sont ou seront prévenus d'avoir pris part aux révoltes ou émeutes contre-révolutionnaires, qui ont éclaté ou qui éclateroient à l'époque du recrutement dans les différens départemens de la république, & ceux qui auroient pris ou prendroient la cocarde blanche ou tout autre signe de rébellion, sont hors de la loi : en conséquence ils ne peuvent profiter des dispositions des loix concernant la procédure criminelle & l'institution des jurés.¹¹⁶⁰

Ce décret qui semble spécifiquement dirigé contre les Vendéens n'est en réalité que le second à prévoir une mise à mort spécifique, ainsi que le rappelle Jean-Clément Martin¹¹⁶¹. En effet, il est précédé la veille d'une loi prévoyant la mort pour les personnes qui proposeraient une loi agraire, « ou toute autre subversive des propriétés territoriales, commerciales &

1157J. JULLIARD et A. BEN-AMOS, *La Mort du roi : autour de François Mitterrand : essai d'ethnographie politique comparée*, Paris, Gallimard, 1999.

1158E. H. KANTOROWICZ, *Les Deux corps du Roi*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2000.

1159D. ARASSE, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 2010

1160Décret de la Convention nationale du 19 mars 1793 concernant la punition de ceux qui sont ou serot prévenus d'avoir pris part à des Révoltes ou Émeutes contre-révolutionnaires qui ont eu ou auroient lieu à l'époque du recrutement, article premier.

1161J.-C. MARTIN, *La Machine à fantasmes : relire l'histoire de la Révolution française*, Paris, Vendémiaire, 2014.

industrielles¹¹⁶² ». Cependant, le décret du 19 mars a sans doute plus retenu l'attention en raison du réseau fantasmatique dans lequel il est pris. S'opposant aux contre-révolutionnaires lors du recrutement, il vise la Vendée, et renvoie donc dans l'imaginaire collectif à toutes les exécutions sommaires qui y ont eu lieu (baptêmes et mariages républicains qui joignent la violence réelle à la violence symbolique de la subversion des rites chrétiens), en même temps qu'il semble préparer le troisième acte législatif de cette série, la *loi des suspects*. En outre, le décret du 19 mars frappe par son effet d'extension du domaine hors-la-loi. Sont d'abord hors-la-loi des actions, comme celle de déposer une loi agraire ou de prendre les armes contre la République, puis des signes, comme la cocarde blanche ou les autres signes de rébellion. Exception, violence, extension : les trois plans du décret en font une référence symbolique pour les études consacrées aux autres procédures instaurant des justices d'exception¹¹⁶³. Le dernier acte législatif retenu par l'imaginaire collectif est la loi des suspects, qui est en réalité un autre décret de la Convention nationale¹¹⁶⁴, appliquant la loi du 12 août 1793, qui prépare l'arrestation des suspects. Ce couple loi-décret pousse plus avant la scission au sein de l'État entre l'autorité législative et l'autorité judiciaire. Car si le décret du 19 mars 1793 rend le jugement à la place des juges, en déclarant coupables sans jugement (autre que celui de la Convention) les personnes agissant ou portant des signes contre la Révolution, celui du 17 septembre 1793 abolit toute présomption d'innocence en reconnaissant l'arrestation de suspects, c'est-à-dire de personnes qu'une juridiction n'a pas déclaré coupables.

Cet arsenal législatif a marqué l'historiographie révolutionnaire et les débats qui ont eu lieu autour de la Révolution. Ce n'est, en revanche, pas uniquement en raison des violences exercées par la Convention et de la « rhétorique de l'horreur¹¹⁶⁵ », laquelle a eu une influence certaine sur la manière d'écrire les histoires de la Révolution, à commencer par l'emploi du terme de « Terreur » pour désigner un moment spécifique de l'histoire de la Convention. La violence seule n'explique pas l'impact des lois d'exception de la Révolution. Ce dernier s'explique également par le fait que l'exception elle-même semble à la fois inscrite dans la logique de la Révolution et aller à son encontre. À son encontre, le fait est évident. Cette logique est, dès le début, légicentriste, jusque dans ses théâtres, et promeut dans sa Déclaration des droits de l'homme et du citoyen une séparation des pouvoirs, notamment dans son article 16 (« Toute société dans laquelle la garantie des droits n'est pas assurée ni la

1162 Décret de la Convention nationale du 18 mars 1793, qui prononce la peine de mort contre quiconque proposera une loi agraire.

1163 S. THÉNAULT, « L'état d'urgence (1955-2005). De l'Algérie coloniale à la France contemporaine : destin d'une loi. », *Le Mouvement Social*, no 218, n° 1, 2007, p. 63-78.

1164 Décret de la Convention nationale du 17 septembre 1793 relatif aux gens suspects.

1165 J.-C. MARTIN, *op. cit.*, p. 116.

séparation des pouvoirs déterminée, n'a point de Constitution »). Cela explique d'ailleurs la nécessité qu'a Robespierre de théoriser le « Gouvernement révolutionnaire » dans son rapport du 5 nivôse an II. Cependant, dans la mesure où elle est légicentriste, la Révolution se méfie des juges. Pour cette raison, la logique révolutionnaire se fonde sur la loi pour déterminer qui appartient et qui n'appartient pas à la Nation. Dit autrement, l'arsenal législatif est révélateur du rapport de la logique révolutionnaire à la loi et à la population. La situation même de crise dans laquelle cet arsenal est né force la logique révolutionnaire à se dévoiler : « Le souci théorique d'exclure s'est joint au besoin pratique de détruire. Certes, il faut tuer les contre-révolutionnaires, les rebelles, puis tous les ennemis de la République, parce qu'ils sont des dangers pour l'État ; mais on doit aussi les retrancher formellement de la cité parce qu'ils ne tiennent pas à l'association¹¹⁶⁶. ». L'intrusion du législatif dans les affaires théâtrales prolonge donc, nous le verrons, cette inscription de l'ordre révolutionnaire dans les rapports entre la loi et le peuple.

B) Ce qu'est un jugement

Ce *retranchement* formel est précisément au cœur de la logique révolutionnaire, qui fonctionne sur l'opposition permanente du dedans et du dehors, du révolutionnaire et du contre-révolutionnaire, du tyran et du peuple, voire du tyran et de la nature, ainsi que le rappelle Daniel Arasse¹¹⁶⁷. Ce retranchement va évidemment jusqu'à celui de la tête, au travers de l'outil de la guillotine, qui retranche de manière presque industrielle les corps et les têtes. Or, force est de constater que cette logique du retranchement n'est pas seulement la conséquence du jugement, mais se trouve en son principe même. Le pouvoir judiciaire est par nature un pouvoir de séparation, une séparation effectuée par la qualification juridique selon des concepts marqués par la binarité (innocent/coupable, responsable/irresponsable, citoyen/étranger), suivant la logique toute aristotélicienne selon laquelle une chose ne peut être elle-même et son contraire, ou du moins ne peut être dite elle-même et son contraire. Quelle que soit la définition du jugement que l'on admet, autrement dit quel que soit le membre de la *famille* des jugements, au sens où Ludwig Wittgenstein parle d'*airs de famille*, le principe de séparation demeure. Ainsi, le jugement esthétique sépare ce qui est beau de ce qui ne l'est pas, le jugement criminel le coupable de l'innocent, la faculté de juger kantienne

1166Y. LEMOINE, *La Loi, le citoyen, le juge*, Paris, Flammarion, 1990.

1167« Cette logique révolutionnaire s'articule sur une philosophie du droit naturel qui exclut le tyran de l'ordre de la nature. »

D. ARASSE, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 2010, p. 86.

le plaisir de la peine. Cette fonction séparatrice du jugement se retrouve en grec ancien dans le champ sémantique qui regroupe le juge, l'action de juger : κρίνω signifie juger, trancher, décider ; il a autant donné κριτής, celui qui juge, que le nom commun « crime », qui désigne l'acte par lequel on se sépare de la société. Une autre série sémantique rejoint la première. Le juge, δικαστής, est celui qui dit le droit, δίκη, c'est-à-dire celui qui tranche, ἐκδικάζω. Le sage juge de la tradition judéo-chrétienne n'en est pas moins un retrancheur. Dans la Bible, par exemple, Salomon prétend vouloir séparer un enfant en deux, ruse employée pour discerner (du latin *discernere*, « séparer ») la vraie mère de la fausse. On en trouve une parodie chez La Fontaine, Raminagrobis, qui dans « Le Chat, la Belette et le Petit lapin » rend sa sentence en croquant l'un et l'autre plaignants, c'est-à-dire en les séparant de leur propre vie. Séparation célèbre, enfin, que celle du Jugement dernier, une thématique dont nous aurons à reparler, dont les représentations picturales marquent constamment le retranchement des bonnes âmes des mauvaises, la séparation du bon grain de l'ivraie.

Le jugement n'est certes pas la seule opération de l'esprit, ni du corps, qui opère une séparation et il ne s'y limite pas non plus. Car si ce principe de séparation est fonction essentielle du jugement, juger signifie également le fait de dire le droit, la loi. Cette idée, présente dans l'étymologie grecque, l'est autant dans la française : la juridiction, le *jūdicare* latin, signifie très précisément le fait de dire (*dicere*) le droit (*jus*). De cette étymologie vient la formule proposée par Montesquieu dans *De L'Esprit des lois* (1748), livre XI, chapitre 6, aux termes de laquelle « les juges de la nation ne sont, comme nous avons dit, que la bouche qui prononce les paroles de la loi¹¹⁶⁸ ». La conception révolutionnaire, puis républicaine du juge est contenue dans cette formule. Le juge est censé dire la loi, non la créer. Il s'agit sans doute d'une des différences fondamentales entre les systèmes de droit romain et les systèmes de *common law*¹¹⁶⁹. Cependant, dans les deux systèmes, malgré des modalités différentes, le juge reste défini par sa charge, qui est de dire le droit. Il est l'instance de parole en dernier recours, l'ultime interprète, au sens théâtral, des règles de l'ordre social. À ce titre, le pouvoir judiciaire est le seul des trois pouvoirs qui se situe très exactement sur le plan de la fonction performative du langage. Car si le pouvoir législatif semble effectuer des actes performatifs (*ce comportement est interdit*), la performativité de son acte de langage ne vaut qu'en tant qu'elle est énoncée en dernière instance par un juge, selon la néo-théorie réaliste de l'interprétation juridique à laquelle nous souscrivons ici¹¹⁷⁰, une énonciation présupposée par

1168C. L. de S. de MONTESQUIEU, *De L'Esprit des lois*, Paris, Garnier, 1969 [1748], p. 176.

1169G. CUNIBERTI, *Grands systèmes de droit contemporains*, 2e édition, Paris, LGDJ, 2011.

1170 Sur les débats qui ont entouré la théorie néo-réaliste de l'interprétation juridique, voir : pour une critique exhaustive de la théorie, E. PICARD, « Contre la théorie réaliste de l'interprétation juridique », sur *Actes du colloque « L'office du juge »*, Sénat, 2006.,

l'acte législatif et qui lui donne sa force. Quant au pouvoir exécutif, s'il lui arrive d'user d'un langage performatif (*je vous mets en examen*), l'intégralité de son pouvoir ne repose pas dessus, puisqu'il est chargé d'exercer, selon la formule de Max Weber, le « monopole de la violence légitime¹¹⁷¹ », qui n'est pas que langagière et symbolique, mais justement physique, qu'il s'agisse de guerre ou d'opérations de maintien de l'ordre intérieur.

Séparer et dire la loi sont les deux principes du jugement. Ces principes semblent être au fondement de la Révolution elle-même, avec ses rhétoriques de distinction et son légicentrisme. Ce dernier, loin d'abolir le jugement ou de le reléguer en instance mineure, en fait en réalité le moteur de son action. Le déploiement révolutionnaire du jugement est autant extensif qu'intensif. Extensif, car il n'appartient plus au seul juge de prononcer le jugement – preuve en est avec le développement des jurys révolutionnaires, ou avec le jugement du Roi par la Convention. Intensif, parce qu'à mesure que les jugements se multiplient, ils s'aggravent, débordent les lois prévues pour les arrêter, font d'autres lois : c'est la suite législative des suspects, inaugurée par la loi du 17 septembre 1793. En remontant légèrement dans le temps, avec l'aide de Jürgen Habermas, on se rend compte que la naissance même de la sphère publique bourgeoise comme lieu des débats politiques trouve sa source dans le développement d'un jugement profane sur les œuvres d'art : « La lutte la plus dure pour faire droit au jugement du profane et pour faire admettre le public comme une instance critique a eu lieu là où jusqu'alors un cercle de connaisseurs avait rendu la compétence spécialisée solidaire d'un privilège social¹¹⁷² », c'est-à-dire « au sein des institutions de la critique d'art, de la critique littéraire, théâtrale et musicale¹¹⁷³ » où se déploient d'abord les jugements bourgeois et populaires. En un sens, le théâtre a permis l'extension du domaine du jugement, qui a fini par prendre corps dans les événements et les jugements, révolutionnaires.

http://www.senat.fr/colloques/office_du_juge/office_du_juge5.html [consulté le 15 novembre 2018], À noter également, les débats instructifs qui ont eu lieu entre Michel Troper et Otto Pfersmann : O. PFERSMANN, « Contre le néo-réalisme juridique. Pour un débat sur l'interprétation », *Revue française de droit constitutionnel*, n° 52, 2002, p. 789-836, avec la réponse de Michel Troper, M. TROPER, « Réplique à Otto Pfersmann », *Revue française de droit constitutionnel*, n° 50, 2002, p. 335-353, et la réponse de Pfersmann à la réponse de Troper, O. PFERSMANN, « Une théorie sans objet, une dogmatique sans théorie », *Revue française de droit constitutionnel*, n° 52, 2002, p. 759-788.

1171M. WEBER, *Le Savant et le Politique*, J. Freund, E. Fleischmann et É. de Dampierre (trad.), Paris, France, 10-18, 2002.

1172J. HABERMAS, *L'Espace public*, Paris, Payot, 1993, p. 50.

1173Id. p.51.

II. Les juges de paix

L'institution nouvelle des juges de paix est une conséquence de cette évolution du rapport au jugement, qui s'élabore avant la Révolution et trouve son point d'aboutissement avec elle. Mais il est impossible de comprendre tout à fait cette institution sans s'attarder sur son caractère exceptionnel de recherche d'un juge qui n'est pas tout à fait un juge, une instance civile qui ne doit user du jugement qu'en dernier recours, symptôme d'une méfiance révolutionnaire envers les institutions judiciaires.

A) La création des juges de paix

Comme pour les pouvoirs législatif et exécutif, la première question qui se pose est celle de savoir comment le droit encadre le théâtre. Dans le cas des jugements, la justice révolutionnaire offre à l'analyse une nouvelle instance, inexistante auparavant : le juge de paix. Ce dernier, créé par la loi des 16 et 24 août 1790, est une institution chargée de régler les litiges de faible montant pouvant naître entre les particuliers, c'est-à-dire les litiges les plus courants, les plus banaux. La nouveauté permet d'étudier l'encadrement du théâtre par une instance spécifiquement révolutionnaire. Le fait que le juge de paix s'occupe des litiges habituels assure que son intervention est relativement régulière, répétée, voire qu'elle fait partie de la vie théâtrale au sens large. Avec la justice de paix, la dimension conflictuelle de la production théâtrale se déploie selon des modalités différentes de celles des archives de la préfecture de police étudiées dans le chapitre précédent. Mais là où les archives policières donnaient accès à tous les conflits pouvant survenir dans les théâtres, c'est-à-dire les conflits entre spectateurs, professionnels et administration, selon toutes les configurations possibles, les conflits réglés par les juges de paix sont professionnels et s'articulent autour de problèmes de paiements : comédienne contre marchand, directeur de spectacle contre musicien, marchand contre directeur de spectacle. Les configurations sont nombreuses mais restent dans la dimension économique du champ de l'activité spectaculaire.

On ne peut comprendre la naissance des juges de paix sans l'inscrire dans le contexte plus large de la loi des 16 et 24 août 1790 qui modifie en profondeur la justice française. Cette évolution du modèle judiciaire français a été qualifiée par Hervé Leuwers de « priorité politique, car la souveraineté proclamée de la nation oblige à transformer les logiques

judiciaires¹¹⁷⁴ ». Œuvre proprement révolutionnaire, la réforme de la justice a très largement contribué à redéfinir les relations entre la population française et la justice nationale. En cela, elle a eu une influence certaine sur les théâtres, dans la mesure où leur encadrement judiciaire a été déterminé par elle, et a contribué à développer des dramaturgies du jugement.

La loi des 16 et 24 août 1790 est représentative de la précipitation des événements révolutionnaires. Moins de deux mois après la prise de la Bastille, moins de trois après la proclamation du Serment du Jeu de paume et la naissance de l'Assemblée Constituante le 9 juillet 1789, cette dernière transforme en profondeur le système judiciaire français. La compression des événements révolutionnaires de l'été 1789 facilite l'identification des principes qui les ont portés et qui sont largement connus. Comme événements politiques, et juridiques, majeurs, retenons les étapes classiques dans l'historiographie de la Révolution : création de la Constituante (9 juillet 1789), abolition du régime féodal (4-5 août 1789), réforme du système judiciaire (16-24 août 1789), liberté d'opinion et de la presse (23-24 août 1789), Déclaration des droits de l'homme et du citoyen (26 août 1789). Le mois d'août 1789 est chargé de toute la sémantique révolutionnaire et de sa translation juridique, le principe d'égalité, avec l'abolition du régime féodal des privilèges. Le principe de liberté se traduit par la conquête de la liberté d'opinion, de la presse, mais aussi avec le projet d'établir une constitution fondatrice d'une liberté politique nouvelle en France. Le principe de souveraineté nationale, et non personnelle, trouve son expression dans le projet de constitution. Enfin, le principe de séparation des pouvoirs est contenu autant dans les projets de constitution que dans la réforme du système judiciaire. Dans une certaine mesure, la vie théâtrale révolutionnaire ne peut être comprise hors de son contexte juridique, et ce dernier ne peut être compris sans cette temporalité des réformes. Celle-ci est peut-être la cause, dans l'imaginaire politique français contemporain, de l'idée selon laquelle une réforme doit se faire rapidement pour être efficace. Le rêve d'une Révolution toujours renouvelée n'est jamais loin. Il s'agit dès lors de déterminer les éléments qui constituent la réforme du système judiciaire, réforme dans laquelle s'inscrit la création des juges de paix.

La réforme judiciaire opérée par la loi des 16 et 24 août 1790 constitue en quelque sorte un point d'aboutissement de l'Ancien Régime, si on l'étudie du point de vue tocquevillien de la continuité. En effet, le XVIII^e siècle est marqué par des tensions entre le pouvoir judiciaire et le pouvoir royal, qui ont donné lieu à des tentatives de réforme et, en un sens, à l'avènement de la Révolution elle-même. Cette opposition entre le pouvoir royal et les

1174H. LEUWERS, « Rendre justice à la nation. Révolution constituante et réforme judiciaire (1789 – 1791). », in M. BIARD et M. VOVILLE, *La Révolution française une histoire toujours vivante*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 123.

Parlements a donné lieu à cinq crises épiphénoménales majeures au cours des XVII^e et XVIII^e siècles¹¹⁷⁵ : la période de la Fronde (1648–1653), la crise provoquée par l’enregistrement de la bulle papale *Unigenitus* qui condamne le jansénisme, la crise du refus des sacrements entre 1752 et 1754, la crise de 1771 (et son signe avant-coureur, la séance dite de la Flagellation de 1766) qui provoque le renvoi du chancelier Maupeou, et enfin la crise des années 1780 qui débouche, par circonstance d’événements, à la Révolution française. Il serait trop long de faire ici l’histoire de chacune de ces crises, d’autant plus qu’elles ont été largement étudiées. Cependant, il est nécessaire d’en rappeler les grands traits. En effet, l’histoire de l’opposition entre les Parlements et le Roi est celle d’un ferment qui donne naissance, en congruence avec d’autres événements, à la Révolution française. Ensuite parce que la question de savoir ce que sont les juges de paix, de connaître des modalités de leur action et plus généralement la place de la fonction de juge sous la Révolution, est difficilement dissociable de la longue histoire des réformes, réussies ou avortées, du système judiciaire d’Ancien Régime. Enfin, parce que cette histoire est une histoire de conflits institutionnels, un type de conflits que la Révolution cherche à supprimer, en considérant qu’il s’agit là de travers de l’Ancien Régime. Or, l’institution des juges de paix répond justement à ce besoin de mettre en œuvre une justice non-conflictuelle.

La première crise épiphénoménale, nommée la Fronde, se déroule entre 1648 et 1653. Sur fond de mécontentement fiscal, la Fronde se constitue d’abord comme une opposition institutionnelle au pouvoir royal et à sa tendance absolutiste. Cela se traduit notamment par l’arrêt dit d’Union, du 13 mai 1648, par lequel le Parlement de Paris propose aux autres grandes cours (la Cour des Aides, le Grand Conseil, la Chambre des Comptes) de délibérer en commun. Un certain nombre de réunions des cours ont lieu entre les mois de juin et juillet 1648. Ces assemblées y rédigent ensemble un texte qui appelle, entre autres, à la limitation de la création des offices (qui les dévaluaient), ainsi qu’à la suppression des lettres de cachets, qui contournaient le processus judiciaire. Cette première « révolte des juges¹¹⁷⁶ » donne lieu à un aboutissement favorable au pouvoir judiciaire, puisque le pouvoir royal (au travers de la Régence du Cardinal de Mazarin et d’Anne d’Autriche) cède. Mais, suite à la victoire de Louis II de Bourbon-Condé sur l’Espagne en août 1648, les autorités royales, fortes de ce succès, font arrêter trois parlementaires réputés être à la tête de la Fronde. Les tensions entre

1175 Nous en comptons cinq principales, mais il convient de signaler que le nombre des remontrances, lits de justice, vœux malvenus, publications, et autres révélateurs de tensions sont bien plus nombreux. Pour un compte rendu détaillé de cette histoire tumultueuse pendant la seule période 1715-1774, voir : J. EGRET, *Louis XV et l’opposition parlementaire.*, Paris, Colin, 1970.

1176 Formule empruntée à l’ouvrage d’A. L. MOOTE, *The revolt of the judges: the Parlement of Paris and the Fronde, 1643-1652*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

le Parlement et la Régence se font de plus en plus importantes, jusqu'à éclater en conflit armé, à partir de 1649. Au cours de cette période, la guerre civile se double d'une guerre littéraire, au travers du développement du genre de la mazarinade¹¹⁷⁷. La masse des pamphlets, libelles, poèmes de tous genres produits durant cette période, qui s'opposent à Mazarin, avoisine les cent mille pages. On y trouve une littérature politique, politisée, qui se déploie dans tous les genres de l'époque, depuis les discours traditionnels jusqu'aux pamphlets, en passant par des poésies satiriques, des sonnets, des épigrammes inspirés de la poésie latine, ou encore des formes dramatiques, comme les farces, les saynètes, les ballets, ou des tragi-comédies¹¹⁷⁸. Avatars de la littérature politique, les mazarinades montrent à leur manière comment un type de discours, issu des champs juridiques et politiques, avec son langage propre, peut circuler, s'adapter dans des formes variées, et se répandre dans toute la société. À ce titre, la Fronde est peut-être la période qui, dans notre perspective, ressemble le plus à la Révolution française.

L'autre point de comparaison, historique cette fois-ci, concerne le mode d'organisation des Parlements pendant cette période de guerre civile. Alanson Llyod Moote l'exprime dans ces termes : « *The formation of a grand coalition of all the public authorities of Paris (except the Grand Conseil) was in actuality the establishment in Paris of a wartime government in opposition to the royal administration. Committees were formed for war, finance, dispatches, information and passports*¹¹⁷⁹. » Si la comparaison ne fournit pas seule une analyse, et que les comités évoqués par Moote ne correspondent pas aux comités révolutionnaires, l'existence, à Paris, d'un groupe saisissant le pouvoir, en temps de guerre, et l'exerçant au travers d'un certain nombre de comités rappelle la période conventionnelle. L'association de la mazarinade et des comités de guerre renseigne peut-être sur les spécificités du théâtre révolutionnaire, et du fait que la circulation entre des champs spécifiques (théâtre et droit) de types de discours homogènes est liée à la perturbation de la circulation habituelle des discours telle qu'ordonnée par les institutions courantes, c'est-à-dire, dans un cas comme dans l'autre, le pouvoir royal, quoique à des stades d'absolutisme différents entre le XVII^e et la fin du XVIII^e siècle. Cette crise engendrée eu une résolution en faveur de la monarchie, notamment après la défaite du Grand Condé et le retour du jeune Louis XIV à Paris le 21 octobre 1652. Cependant, cette

1177 Sur les mazarinades, voir l'ouvrage de H. CARRIER, *Les Muses guerrières : les Mazarinades et la vie littéraire au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1996.

1178 Sur les formes dramatiques, voir le chapitre « La vogue du dialogue et des formes dramatiques », dans Carrier, *op. cit.*, p. 457-492. L'auteur y montre notamment qu'une partie des formes dramatiques, notamment les mazarinades burlesques et les ballets, furent effectivement jouées, tandis que la tragi-comédie restèrent, selon sa reprise de la formule de Musset, un spectacle dans un fauteuil.

1179 « La formation d'une grande coalition de toutes les autorités publiques de Paris (à l'exception du Grand Conseil) revint en fait à l'établissement à Paris d'un gouvernement de guerre en opposition à l'administration royale. Se formèrent des comités de la guerre, des finances, des dépêches, de l'information et des passeports. » [traduit par nous]

A. L. MOOTE, *The Revolt of the judges*, *op. cit.*, p. 189.

résolution n'a pas eu pour effet de diminuer l'opposition des Parlements à l'absolutisme royal¹¹⁸⁰.

La deuxième de ces crises est à la croisée du XVII^e et du XVIII^e siècles. Elle s'articule autour de l'enregistrement de la bulle papale *Unigenitus* qui dénonce le jansénisme. La fulmination de cette bulle par le pape Clément IX en 1713 donne lieu à une nouvelle opposition entre le pouvoir royal et le Parlement de Paris, ou selon la formule de Jean Égret, à un « réveil des cours souveraines¹¹⁸¹ ». Une déclaration royale du 4 août 1720 fait entrer la bulle *Unigenitus* dans le droit français, sous réserve d'être interprétée par des commentaires élaborés par un corps de doctrine en 1714 et en 1720, qui en atténuent la violence. Ce système d'un texte papal transformé en texte français et renvoyant à un ensemble de textes élaborés par des corps de doctrine français donne lieu à une tentative d'enregistrement avec réserves par le Parlement de Paris, à la suite de quoi la Déclaration est retirée par le Régent et soumise au Grand Conseil. Ce dernier fait alors des difficultés avant de l'enregistrer, sans que cela lui confère une autorité suffisante. Après des conflits théologiques et politiques dus à la bulle, une Déclaration royale est publiée le 24 mars 1730. Le Roi exige dans celle-ci que la bulle *Unigenitus*, une « loi de l'Église par l'acceptation qui en a été faite, soit aussi regardée comme une loi [du] Royaume », selon son article 3. La résistance du Parlement de Paris donne lieu à un lit de justice le 3 avril 1730¹¹⁸².

Les tensions nées à l'occasion de la bulle *Unigenitus* sont l'occasion, dans l'historiographie de la Révolution française, de faire un lien entre les questions religieuses portées par le XVIII^e siècle, et particulièrement par la crise janséniste, et la Révolution. Cette filiation a notamment été explorée par Dale Van Kley dans son ouvrage intitulé *Les Origines religieuses de la Révolution française*¹¹⁸³, un titre qui vient compléter les *Origines intellectuelles* de Daniel Mornet¹¹⁸⁴, et les *Origines culturelles* de Roger Chartier¹¹⁸⁵. Cette triade des origines ne doit pas faire oublier que ces trois objets d'explication se déploient ensemble au cours du siècle, sous la forme d'écrits ou de paroles orales, avec des degrés d'écriture et d'oralisation qui diffèrent certes sensiblement. En effet, les écrivains des Lumières étudiés par Mornier ou les loges maçonniques chez Chartier ne possèdent pas le

1180A. N. HAMSCHER, *The Parlement of Paris after the Fronde 1653-1673.*, Pittsburgh, Univ. of Pittsburgh Pr., 1976.

1181J. EGRET, *Louis XV et l'opposition parlementaire.*, op. cit., p. 9.

1182Le lit de justice est la procédure par laquelle le Roi, malgré les remontrances du Parlement, faisait enregistrer ses lois. La procédure impliquait une mise en scène particulière. Sur les lits de justice, leurs modalités et significations, voir le livre de S. HANLEY, *Le « Lit de justice » des rois de France: l'idéologie constitutionnelle dans la légende, le rituel et le discours*, Paris, Aubier, 1991.

1183D. K. VAN KLEY et A. SPIESS, *Les Origines religieuses de la Révolution française: 1560-1791*, Paris, Éd. du Seuil, 2006

1184D. MORNET, *Les Origines intellectuelles de la Révolution française: 1715-1787*, Paris, Tallandier, 2015.

1185R. CHARTIER, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, 2000.

même régime d'expression. Cependant, aucun de ces groupes ne se dépare pas de sa forme logocentrique. On pourrait imaginer de nouvelles origines *affectives*, qui ne tiendraient pas compte des circulations de langages pour elles-mêmes, mais uniquement comme vecteurs ou conséquences des modifications corporelles induites par le siècle : corps affamé par les mauvais hivers, corps colérique du jeune avocat, corps las de l'aristocrate. Il s'agirait d'une histoire de l'idéologie révolutionnaire, façonnée par les corps et leurs affects. Une telle histoire reste à faire¹¹⁸⁶.

Les deux dernières crises judiciaires de l'Ancien Régime rapprochent de la Révolution. La première est celle de la réforme de Maupeou, opérée en 1771 et annulée en 1774. La réforme en elle-même est relativement simple. Il s'agit, suite à une série d'oppositions entre le pouvoir royal et les Parlements de Rennes et de Paris entre 1765 et 1770, de créer un nouveau Parlement de Paris après avoir exilé l'ancien. Ce nouveau parlement repose sur des magistrats n'ayant pas hérité de la tradition d'opposition du Parlement précédent et dont les offices ne sont pas achetés. En supprimant la vénalité, et l'hérédité des offices, Maupeou retire son pouvoir aux magistrats. Autour de la réforme sont produits un certain nombre d'écrits qui alimentent le débat constitutionnel français. On y retrouve des textes en défense position absolutiste, textes écrits par des auteurs comme Voltaire¹¹⁸⁷, ou encore Beaumarchais qui en 1773 s'oppose au « parlement Maupeou » dans des *Mémoires judiciaires*. Si l'on admet une tripartition des théoriciens du droit de l'époque entre absolutistes, parlementaristes et patriotes¹¹⁸⁸, la crise qui se produit entre 1765 et 1774, date à laquelle le jeune Louis XIV rappelle le Parlement de Paris, constitue certainement le centre de l'affrontement entre les deux premières tendances, et le moment où, paradoxalement, la troisième gagne du crédit.

La dernière crise, celle de la fin des années 1780, ressemble à la répétition des crises précédentes. Le Parlement de Paris rechigne à l'enregistrement d'édits royaux, et une fois de plus la confrontation aboutit à une situation où le roi force à la main à ce dernier, au cours d'une séance royale le 18 novembre 1787. Celle-ci royale donne lieu à un enregistrement

1186À certains égards, cette approche, en réalité théâtralisante sinon théâtrale, des relations entre l'attitude corporelle et la parole, apparaît en creux dans l'article de Yann Robert consacré à l'évolution du métier d'avocat et à sa théâtralisation au cours du XVIII^e, théâtralisation qui a eu des conséquences certaines sur les formes prises par les discours révolutionnaires et les attitudes des députés. Y. ROBERT, « Des acteurs au barreau, ou l'invention de l'avocat moderne », *Dix-huitième siècle*, n° 49, 2017, p. 119 à 131.

On peut également citer à nouveau l'ouvrage de Lynn Hut, *Inventing Human Rights*, qui s'attache à montrer que l'évolution de la sensibilité proxémique, suivant l'évolution des pratiques de sommeil, par exemple, a contribué à l'élaboration de la sensibilité nouvelle qui produisit les Droits de l'Homme de 1789.

1187V. COSSARUTTO, « En première ligne. Voltaire face aux théories parlementaires pendant la « révolution » Maupeou (1771-1772) », *Histoire, économie & société*, 35^e année, n° 3, 7 octobre 2016, p. 97-113.

1188C'est la thèse de M. DUCLOS-GRÉCOURT, *L'Idée de loi au XVIII^e siècle dans la pensée des juristes français*, Paris, LGDJ, 2014. Voir notamment p.325 pour la justification de cette tripartition.

forcé par le roi, alors même que ce type d'action n'est possible qu'en séance de lit de justice. La question de la légalité des actions du roi se pose alors. Les partisans de l'absolutisme estiment que la volonté royale fait la loi. Les légalistes sont d'avis qu'il existe des formes à respecter, et que le parlement en est le gardien – tout comme il est le gardien des lois fondamentales du royaume. Cette crise finit par aboutir à la convocation des États généraux, en 1788, pour l'année 1789, Louis XVI ayant estimé que ceux-ci se montreraient plus dociles que les parlementaires.

Parallèlement à ces cinq crises, le discrédit jeté sur la justice de l'Ancien Régime, réputée favoriser les plus riches, s'est cristallisé autour de l'affaire Calas. Cette affaire fut au nombre de celles qui, selon la thèse de Lynn Hunt¹¹⁸⁹, produisirent une nouvelle sensibilité politique en France. Ainsi, le sort de Jean Calas ne fut pas accepté, et une machine de guerre fut lancée contre les capitouls toulousains qui l'avaient condamné. L'influence de l'affaire Calas, et du rôle joué par Voltaire, sur l'esprit des révolutionnaires français ne saurait être sous-estimée. Elle eut d'ailleurs un écho dans le théâtre révolutionnaire, où la figure de Calas, et parfois même celle de Voltaire, défenseur de ce dernier, fut plusieurs fois mise en scène¹¹⁹⁰. Ainsi, au début de la Révolution, le pouvoir judiciaire trouve une nouvelle place dans les jeux de pouvoir institutionnels et idéologiques. L'opposition des parlementaires à l'absolutisme royal faisait du juge un défenseur du droit, notamment des lois fondamentales. Cependant, la condamnation par les philosophes des Lumières d'un régime injuste sape sa légitimité au regard de la conception jusnaturaliste qui s'était développée au cours du XVIII^e siècle. Sous la Révolution, le garant du droit l'Assemblée législative endosse le rôle de garant du droit¹¹⁹¹, et le pouvoir judiciaire n'a plus pour lui le soutien idéologique des défenseurs du jusnaturalisme.

La modification du pouvoir judiciaire qui a lieu sous la Révolution française est le fruit de ces deux versants de l'histoire parlementaire : l'opposition au pouvoir royal, et la méfiance des Lumières. En s'attribuant la fonction idéologique et institutionnelle de garante de l'ordre, l'Assemblée n'a plus besoin des anciens Parlements comme lieux de propagation des énoncés anti-absolutistes. Institution législative, amenée à s'approprier la souveraineté nationale, l'Assemblée n'a aucun intérêt à maintenir un contre-pouvoir fort. Ce faisant, au nom même de l'idéologie qu'avaient défendu les Parlements, ces derniers sont dissous, au profit d'une nouvelle justice. Paradoxalement, la Révolution française a élaboré une réforme

1189L. HUNT, *Inventing Human Rights - A History*, W. W. Norton & Company, 2008.

1190Voir à ce propos Y. ROBERT, « The everlasting trials of Jean Calas: justice, theatre and trauma in the early years of the Revolution », in T. WYNN (éd.), *Representing violence in France, 1760-1820*, Oxford, Voltaire foundation, 2013.

1191L'évolution du terme de « parlement », d'abord appliqué au pouvoir judiciaire puis plus tard au pouvoir législatif est la traduction lexicale de cette modification des fonctions.

judiciaire dans la continuité de celle de Maupeou. L'article premier du titre II de la loi des 16 et 24 août 1790 qui dispose que « la justice est rendue au nom du roi » traduit une forme de filiation avec l'Ancien Régime. Si les pouvoirs connaissent une répartition nouvelle, l'apparence de la sauvegarde d'un pouvoir judiciaire royal est maintenue. Cependant, cet article ne doit pas faire oublier les changements qui surviennent pour l'ensemble des juges de l'Ancien Régime. Au signe de la continuité contenu dans la loi répond un signe de la discontinuité, à l'article 10 prévoyant que les juges seront habillés de noir. La rupture des costumes des juges rejoint un problème posé lors de la réunion des États Généraux, qui était de savoir s'il pouvait exister une différence vestimentaire entre les membres des différents ordres, une proposition qui avait indigné la plupart des membres du Tiers¹¹⁹². L'évolution vers davantage de sobriété dans le costume des juges est le signe d'une mutation du rapport à la justice. Plus proche de la bourgeoisie grâce à la suppression des robes et l'adoption du noir, entièrement soumise à la loi, la justice nouvelle se rend certes au nom du roi, mais dans les cadres déterminés par la loi, jusque dans les costumes.

Au-delà des signes de la nouveauté de la justice révolutionnaire, celle-ci obéit à des règles qui modifient son fonctionnement. Ainsi, au titre II de la loi des 16 et 24 août 1790, plusieurs articles abolissent, en quelques mots, la justice de l'Ancien Régime. L'article 2 dispose que « la vénalité des offices de judicature est abolie pour toujours¹¹⁹³ », et prévoit la gratuité de la justice et la rémunération des juges par l'État. La socialisation de la dépense de justice représente certainement une évolution importante. Auparavant, les frais de justice, payés par les justiciables eux-mêmes, pouvaient atteindre des sommes conséquentes. Ainsi, dans son analyse économique des anciens parlements, David Feutry se réfère à Auger de Montyon qui rapporte que les frais de justice pouvaient s'élever jusqu'à près de 2 000 livres¹¹⁹⁴. Cette somme comprenait notamment les frais d'instruction, les droits à payer au roi, les frais de jugement proprement dits, et les épices, taxe d'abord volontaire, devenue obligatoire, qui payait les juges directement, et était parfois la cible du discrédit jeté sur la justice de l'Ancien Régime, et ce depuis *Les Plaideurs* (1664) de Racine. En supprimant les charges et en mettant la justice à la charge de l'État et non plus des justiciables, l'Assemblée

1192J. BOEDEL, « Les costumes des gens de justice pendant la Révolution de 1789 à 1793 », in R. BADINTER, *Une Autre justice: contributions à l'histoire de la justice sous la Révolution française*, Paris, Fayard, 1989, p. 325-344.

1193Nous pouvons, au passage, noter l'étrangeté d'une loi qui prévoit sa propre durée, et contrevient par là au principe même du vote de la loi, sur laquelle le législateur peut, par principe, toujours revenir par une autre loi. Cela s'explique par la conception révolutionnaire de la loi et de la volonté générale qui, coïncidant avec la nature, ne peuvent se tromper, et ne peuvent donc être abolies sans que cette abolition constitue une perversion de la loi elle-même.

1194D. FEUTRY, « La balance et le trébuchet: enjeux et perspectives de l'étude économique et financière du parlement de Paris dans le renouvellement de son historiographie », *Histoire, économie & société*, 31e année, n° 1, 2012, p. 99.

rend la justice accessible à un plus grand nombre et, dans le même temps, transforme les juges en fonctionnaires. Pour remplacer la nomination des juges par achat de charge, la loi des 16 et 24 août prévoyait également, dans son article 4, l'élection des juges. De la vénalité à l'élection, ce changement semble à lui seul résumer la situation nouvelle des juges par rapport à l'Ancien Régime. Le dernier changement important amené par la Révolution au système judiciaire français fut le fait, non de la loi des 16 et 24 août, mais de celle des 27 novembre et 1^{er} décembre 1790, instituant un tribunal de cassation. Si la cassation existe dans l'Ancien Régime, sous forme de justice retenue du roi, elle a fait l'objet d'attaques de la part des Parlements¹¹⁹⁵. Ces dernières ont accentué les tensions avec le pouvoir royal et encouragé les réformes. Avec la loi de décembre 1790, l'Assemblée nationale place la cassation sous le signe de la loi. Casser un jugement revient à déclarer sa non-conformité avec la loi. Selon Jean-Louis Halpérin, « ce fondement exclusivement légal donné à la cassation fait disparaître le lien qui existait sous l'Ancien Régime entre la cassation et les pouvoirs de justice du roi¹¹⁹⁶ ». Autrement dit, la cassation retrouve son pouvoir d'avant l'opposition parlementaire, mais perd sa fonction de contrôle par l'exécutif du pouvoir judiciaire, au profit d'un encadrement par la loi. Gratuité, élection, encadrement par la loi assuré par la cassation représentent les trois piliers de la réforme judiciaire révolutionnaire.

La création des juges de paix s'inscrit dans ce mouvement général de réforme judiciaire. Cependant, pour comprendre la logique spécifique présidant à la création des juges de paix, il faut se référer aux articles de la loi des 16 et 24 août 1790 qui leur sont consacrés. Le troisième titre de la loi, consacré à cette nouvelle juridiction, contient douze articles qui déterminent la répartition des juges de paix, leur condition d'éligibilité, leur mode d'élection, leur mode de fonctionnement et leur compétence.

Le juge de paix est un juge issu de la conception populaire de la justice révolutionnaire, ainsi qu'en atteste Jean-Pierre Royer : « Entraient aussi dans cette justice populaire les juges de paix, en qui les constituants fondaient tous leurs espoirs et que leur titre même enchantait -- "ce mot fait bien au coeur", dira Prugnon¹¹⁹⁷. » Il s'agit d'abord d'un juge de proximité, puisqu'il est prévu dès les articles 1 et 2 du titre III qu'il y aura un juge de paix par canton, et un par bourg ou ville de plus de « deux mille âmes », et plus d'un pour les villes dépassant huit mille habitants, avec un nombre exact déterminé, selon la loi, par le législateur lui-même. La répartition géographique des juges de paix tente donc d'y établir un maillage

1195J.-L. HALPÉRIN, *Le Tribunal de cassation et les pouvoirs sous la Révolution : 1790-1799*, Paris, Pichon & Durand-Auzias, 1987, p. 33.

1196*Id.*, p. 54.

1197J.-P. ROYER, « Les innovations des constituants en matière de justice civile ou la 'Cité idéale' », in R. Badinter, *op.cit.*, p. 68.

serré, qui en fait une juridiction de proximité. Il s'ensuit d'une part que la justice de paix est commune et connue, et que le juge de paix n'est pas un personnage rare et lointain. D'autre part, cela signifie que ces juges forment une profession qui, si elle est nouvelle, n'en constitue pas moins un corps relativement important.

Ensuite, le juge de paix est élu pour deux ans, renouvelables, par les assemblées primaires et les sections, à la pluralité absolue des suffrages, sans autre condition d'éligibilité qu'une condition d'âge, trente ans minimum. Ainsi, là où les autres juridictions requièrent le plus souvent une certaine expérience professionnelle¹¹⁹⁸, conférant des connaissances sur les coutumes et/ou l'application de la législation, la justice de paix est conçue comme une justice sans compétence et sans expérience autre que celle de l'âge, c'est-à-dire d'un certain temps passé dans la société. L'idéal révolutionnaire de l'égalité entre les hommes s'incarne dans cette fonction, pour laquelle on est admissible par ses seules vertus et ses talents, selon les termes de l'article 6 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen. Cet idéal, dans l'élaboration de l'institution de la juridiction de paix, ne se comprend que lorsqu'on se souvient que la France est rurale et par conséquent que les députés la perçoivent ainsi. C'est ainsi que, selon Serge Bianchi, « les débats nous plongent au cœur de la réforme, dressant le portrait idéal d'un arbitre, d'un homme des champs. Pour Thouret, le juge de paix est conçu dans le cadre d'un monde rural – dominant 85 % de l'espace national –, en rupture avec les juristes professionnels, trop compétents, trop urbains, trop techniques¹¹⁹⁹. » Ainsi, le juge de paix est dans une certaine mesure une projection du bon citoyen, telle qu'elle se déploie dans les dramaturgies révolutionnaires, avec toutes ses caractéristiques, y compris celle de la ruralité. Même en ville, le juge de paix est une institution des champs.

Par ailleurs, les juges de paix sont assistés de quatre assesseurs, élus dans les mêmes conditions qu'eux. De fait, il est probable qu'une étude sociologique des élections des juges de paix montre que ces derniers, même en l'absence de conditions spécifiques, sont le plus souvent des hommes de loi. C'est ainsi le cas de François Marie Botot, juge de paix de la section du Temple de 1790 à 1792, qui est avocat avant d'être élu juge¹²⁰⁰. Juge non professionnel, élu, de proximité, le juge de paix constitue une pièce importante du nouveau dispositif judiciaire créé par la Révolution. L'étendue de ses compétences en fait sans doute un des juges les plus sollicités.

1198Ainsi, les juges de droit commun et chargés des fonctions du ministère public doivent avoir été hommes de lois pendant cinq ans (titre II, article 9), tandis que les juges du tribunal de commerce doivent avoir résidé et fait commerce pendant cinq ans avant leur élection, ou dix pour être président du tribunal (titre XII article 9).

1199S. BIANCHI, « La justice de paix pendant la Révolution. Acquis et perspectives », dans *Une justice de proximité, la justice de paix (1790-1958)*, Paris., Presses Universitaires de France, 2003, p. 37.

1200G. MÉTAIRIE, *Des juges de proximité - Les juges de paix. Biographies parisiennes (1790-1838)*, Paris, Harmattan, 2003, entrée « BOTOT François Marie », p. 43.

En effet, la compétence d'un juge de paix est double. L'article 9 du titre III de la loi de 1790 prévoit que ce juge « connaîtra avec eux de toutes les causes purement personnelles et mobilières, sans appel jusqu'à la valeur de cinquante livres, et à charge d'appel jusqu'à la valeur de cent livres ». Si les causes immobilières sont exclues de son champ de compétence, la référence aux causes personnelles et mobilières semble *a priori* comprendre un large champ d'actions civiles. L'article 10 étend le champ de compétence à six domaines. Les quatre premiers sont exclusivement agricoles (dommage aux champs, usurpation des terres, réparation locative des fermes, indemnités pour non-jouissance des terres). Cela rappelle que la France est encore un pays rural à l'époque, et donc que la question théâtrale à Paris est à la fois marginale, car ne concernant qu'une part réduite de la population, et centrale, car cette part réduite est précisément celle qui fait la loi. Les deux domaines suivants concernent plus directement le théâtre. Le cinquième *item* de la liste concerne « le paiement des salaires des gens de travail » ; le sixième sur les « actions pour injures verbales, rixes et voies de fait, pour lesquelles les parties ne se seront point pourvues par la voie criminelle ». Conflits salariaux et conflits violents sont les deux sources des relations agonistiques au sein des théâtres. Ces compétences recouvrent donc un champ relativement large des activités, puisqu'à l'exclusion des affaires purement criminelles et des affaires purement commerciales, toutes les relations interpersonnelles sont susceptibles de donner lieu à des conflits portés devant le juge de paix, à l'exclusion du champ immobilier. Celle-ci est d'ailleurs partielle, puisqu'il existe des affaires portant sur une dette de loyer et opposant propriétaire immobilier et locataire¹²⁰¹. Enfin, on constate dans les archives rurales des cas où le juge de paix est chargé de mener une enquête en tant qu'officier de police, comme dans l'affaire Simonneau décrite par Serge Bianchi¹²⁰².

Le juge de paix occupe une place spécifique au sein du dispositif de règlement des conflits. En effet, la fonction de la justice de paix est, dans un premier temps, très exactement signifiée dans son nom : il s'agit d'une instance de pacification. Cela ne signifie pas seulement que la justice de paix a pour objectif de ramener l'ordre social par un jugement, ainsi que peut le faire, à sa manière, n'importe quel juge. Le juge de paix a pour mission de produire la paix entre les parties, de les amener elles-mêmes à la résolution du conflit qui les oppose. Il ne constitue donc pas simple reprise de la justice seigneuriale, contrairement à ce qu'on pouvait affirmer à la fin du XIX^e siècle¹²⁰³, mais bien une « oeuvre originale,

1201 Par exemple, le 10 août 1791, le juge de paix de la section du Temple juge une affaire qui oppose un sieur De La Porte et une comédienne, Dlle Gosset, qui doit 30 livres de loyer au premier. Archives de la Ville de Paris, ci-après AVP, D6U139, pièce 115.

1202 S. BIANCHI, *op. cit.*, p. 45.

spécifiquement issue des idées nouvelles¹²⁰⁴ ». Cette fonction qui consiste à permettre la paix entre les parties est en adéquation avec des notions révolutionnaires comme celles de la concorde et de l'égalité. La France révolutionnaire considère que le conflit n'est pas censé faire partie de la Révolution. Cette idée a sans doute produit les plus grandes violences révolutionnaires, puisque son idéologie (au sens arendtien de la logique d'une idée) pousse à vouloir retrancher de la Nation, c'est-à-dire en termes révolutionnaires de l'humanité elle-même, toutes les personnes à l'origine de conflits internes.

Cette spécificité est soulignée lors des débats à l'Assemblée nationale. Lorsque Jean-Baptiste-Charles Chabroud défend une motion pour inscrire dans la loi la possibilité d'appel des jugements de paix devant les juges de district, il le fait, au cours de la séance du 20 juillet 1790, en faisant valoir qu'il « regarde les juges de paix comme n'étant pas placés dans l'ordre judiciaire : les juges de paix ont été établis en avant de l'ordre judiciaire, et afin d'empêcher que, pour de petits intérêts, les habitants du royaume ne fussent obligés d'entrer dans les formes ; et, en effet, les juges de paix ne jugent point de procès. L'ordre judiciaire ne commence que lorsqu'il y a procès ; donc les juges de paix ne sont pas dans l'ordre judiciaire¹²⁰⁵ ». La démonstration est intéressante. En effet, quoique tous les révolutionnaires ne considèrent pas que les juges de paix soient hors de l'ordre judiciaire, les débats soulignent toujours plus ou moins une forme de nouveauté. L'idée d'un juge hors de l'ordre judiciaire n'est, à la rigueur, qu'une nouveauté de plus. Soulignons la logique de Chabroud : les juges de paix ne jugent pas de procès, c'est-à-dire qu'ils ne jugent pas d'après les mêmes formes que les autres juges. Le vocabulaire de Chabroud va plus loin, puisqu'il estime même que les juges de paix permettent d'échapper aux formes. Ces derniers termes lorsqu'ils sont appliqués à une institution sont paradoxaux. En effet, le juge de paix n'est pas, quoi que Chabroud puisse en dire dans son interprétation de la loi, une instance informelle.

En raison de la loi du 13 janvier 1791, le nombre de théâtres augmente, la concurrence s'accroît et l'instabilité économique est de mise. Dans une telle période, la création d'une instance comme celle du juge de paix devient donc décisive. Dans la mesure où il s'agit d'un juge de proximité et du quotidien qui s'occupe notamment des conflits économiques, le juge de paix devient une figure familière des professionnels du théâtre. Cependant, pacifier un monde économique déstabilisé comme peut l'être celui du théâtre après 1791 s'avère parfois difficile pour les juges de paix.

1203A. de MALZAC DE SENGLA, *Quelques réflexions sur l'organisation des tribunaux inférieurs avant la Révolution française et sur la réorganisation des justices de paix, à propos de la réforme judiciaire.*, Nîmes, Impr. de Soustelle et Dubois, 1876.

1204H. Dontenville, « *Magistrats et Révolution* », in R. BADINTER, *Une autre justice...*, op. cit., p. 350.

1205J. MADIVAL, *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, Paris, p. Dupont, 1875, t.17, p. 311.

B) La dramaturgie des jugements de paix

Nous avons cherché à comprendre la logique qui a présidé à la création des juges de paix dans la loi des 16 et 24 août 1790. Nous souhaitons désormais savoir quels liens les juges de paix ont noué avec le monde théâtral, et à quel point les juges peuvent être désignés comme une partie du complexe théâtral révolutionnaire. Avant cela, pourtant, il nous faut savoir précisément comment existe le juge de paix. La connaissance de ses compétences théoriques peut empêcher celle de son fonctionnement pratique. Il est également nécessaire de prendre en compte les fonctions passées sous silence par la loi, car considérées soit comme secondaires, soit comme inexistantes. Il arrive même que certaines de ces fonctions disparaissent des discours tant elles font partie du paysage mental.

Parmi les fonctions évidentes de la justice de paix, prise dans son ensemble, la première d'entre elles est la production de signes écrits. S'il existe des archives, c'est qu'il y a eu de l'écriture. Mais l'inscription des signes judiciaires dans la graphosphère, pour évidente qu'elle soit, n'en est pas moins essentielle.

D'une part, l'appartenance à cette graphosphère implique une translation des signes. Cette translation est multiple. D'une part, plusieurs indices dans les archives des juges de paix de la Ville de Paris laissent penser que la pratique de la rédaction d'un mémoire est courante au sein de cette juridiction¹²⁰⁶. Cette pratique est une obligation des parties, qui doivent se transmettre respectivement leurs mémoires, faute de quoi le jugement est repoussé jusqu'à ce que le mémoire soit envoyé¹²⁰⁷. Les règles encadrant le processus de jugement de paix forcent donc à la rédaction, pour chaque action, d'un mémoire. La force de cette obligation, en termes de production de signe écrit, est qu'elle n'a aucun impact, justement, sur la production ou non par le juge d'un écrit : si toutes les parties ont rédigé un mémoire et se sont transmises leurs mémoires respectifs, le juge écrit sa décision ; dans le cas contraire, il écrit qu'il n'écrira pas sa décision. Ainsi, la première conséquence de l'appartenance de l'activité judiciaire à la graphosphère est une forme de *conatus* de la graphosphère elle-même, selon deux modalités. La première est l'obligation faite aux parties d'écrire, plutôt que de présenter oralement leur

1206Ce que semble par exemple indiquer le jugement en date du 22 mars 1791, Archives de la Ville de Paris (ci-après « AVP) carton D6U1 39, pièce 81, ou encore celui en date du 20 octobre 1791, AVP D6U1 39, pièce 359. Ils font l'un et l'autre mention d'un mémoire.

1207Comme c'est le cas dans l'action qui oppose Lambert, tapissier, et Clergier, caissier du spectacle des Délassements comiques, le 14 février 1793. Faute de remise du mémoire de Lambert à Clergier, le jugement est repoussé à la semaine suivante. AVP D6U1 42, pièce 734.

affaire. La seconde est l'écriture permanente de la part du juge, quel que soit le cas de figure. L'écrit entraîne l'écrit.

Cette prééminence de l'écrit possède une conséquence évidente et liée à l'alphabétisation de la population. Selon Alain Rey, « le taux d'alphabétisation [à la fin du siècle] reste encore assez bas¹²⁰⁸ ». Il s'agit donc d'exclure de fonctions ne requérant officiellement aucune compétence particulière une partie de la population qui n'a pas acquis la compétence de l'écriture. Ainsi, qui ne sait ni lire ni écrire ne saurait être greffier auprès du juge de paix, puisque le greffier rédige et transporte les actes produits par l'institution judiciaire. Mais qui ne sait ni lire ni écrire ne saurait non plus être juge ou assesseur, puisque le juge a comme charge de vérifier que le jugement prononcé oralement correspond bien au jugement écrit. Il doit vérifier que le processus de translation d'une mode de signification vers l'autre s'effectue selon les règles socialement admises. Or, en l'absence du juge, les assesseurs ont la même charge, puisqu'il leur arrive de prendre sur eux de juger seuls l'affaire¹²⁰⁹. Mais cette exclusion en cache une autre d'une nature différente, notamment à Paris au XVIII^e siècle. En effet, tous les habitants de la ville ne sont pas nécessairement parisiens, et toutes les personnes qui se retrouvent devant le juge de paix n'appartiennent pas nécessairement à la même classe sociale. Or, la langue des jugements écrits est relativement uniforme : nulle mention n'est faite de manières de parler différentes, qu'il s'agisse de différences produites par la géographie (patois locaux), par la situation sociale (parler populaire) ou même par la situation professionnelle (vocabulaire spécifique). Ainsi, au *conatus* graphosphérique s'ajoute le *conatus* linguistique : un même langage se reproduit à l'écrit, et s'impose face aux autres langues.

Cette fonction du juge de paix, celle de produire une trace écrite, est en un sens proche de celle du commissaire de police. Comme lui, le juge de paix agit au sein d'une institution administrative, et comme lui il a pour fonction de décrire la réalité. Cette fonction est, dans son fonctionnement, semblable à celle du dramaturge, qui produit également une représentation de la réalité, une image, comprise comme « un modèle de la réalité¹²¹⁰ », dont la structure entre en correspondance avec celle de la réalité, avec ce que cela comporte comme pertes d'énergie, de signification, mais aussi comme gains. Cependant, nous pourrions faire valoir qu'il existe une différence fondamentale entre l'activité du dramaturge et celle du juge. Le dramaturge écrit un modèle de la réalité, avec d'éventuelles distorsions qui peuvent

1208A. REY, *Mille ans de la langue française: nouveaux destins du français*, Paris, Perrin, 2011

1209C'est par exemple le cas dans une affaire qui oppose Maugry, mercier, et Berthaud, directeur du spectacle des Petits comédiens français, le 5 janvier 1792. Voir VDP D6U1 41, pièce 421.

1210L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, G. G. Granger (trad.), Paris, Gallimard, 2009, entrée 2.12, p. 38.

produire un monde merveilleux, mythologique ou très manifestement fictif. Ce modèle a vocation à subir une nouvelle translation vers la réalité au travers de la mise en scène¹²¹¹, qui consiste à faire dire ce qui était écrit. Pourtant, le processus judiciaire possède ses propres mises en scène¹²¹² : les mémoires écrits par chacune des parties servent de fondement à leur prise de parole. Une fois le jugement rédigé, il est certainement lu avant d'être signé par le juge et ses assesseurs, ne serait-ce que pour le vérifier. Le processus judiciaire n'est certes pas un processus théâtral à part entière, mais comme le théâtre il constitue un processus de translation de la réalité vers le texte puis du texte vers la réalité. Certainement, entre les deux, quelque chose a changé par-delà la représentation elle-même, puisque le monde judiciaire est, par définition, un monde où le langage est performatif¹²¹³.

Mais à y regarder de plus près, la performativité du jugement, c'est-à-dire la capacité qu'y montre le langage à modifier la réalité est un argument qui le rapprocherait de la pièce de théâtre. Le jugement a pour fonction expresse de modifier la réalité. Qu'en est-il du théâtre ? D'abord, il existe peu de théories théâtrales qui lui dénie cette fonction : qu'il s'agisse de la fonction *cathartique* décrite par Aristote¹²¹⁴, de la fonction *tentatrice* que condamnent Bossuet¹²¹⁵ et Pascal¹²¹⁶, de la fonction *politique* que lui attribue Augusto Boal¹²¹⁷, le théâtre en tant qu'ensemble d'activités spectaculaires fondées sur la représentation de la réalité par la réalité, impliquant le plus souvent la parole, est une activité conçue comme faisant usage de la fonction performative du langage. Quand bien même on n'attribuerait au théâtre ni rôle cathartique, ni tentateur, ni politique, les expériences de spectateur font penser que le théâtre produit toujours quelque chose. Qu'il s'agisse de l'expérience amoureuse du théâtre ou de l'expérience de l'ennui¹²¹⁸, l'expérience théâtrale est toute aussi transformatrice que l'expérience judiciaire. La distinction entre l'acte judiciaire et l'acte théâtral correspond à celle de l'illocutoire et du perlocutoire dans la théorie austinienne¹²¹⁹. L'acte judiciaire est illocutoire, en cela que le changement produit par son acte de langage est doublé d'une

1211 Nous faisons ici abstraction du fait que la translation et le nouveau modèle font partie intégrante de la réalité elle-même.

1212 Pour une description à la fois synchronique et diachronique de la mise en scène du rituel judiciaire, voir : C. BIET et L. SCHIFANO (DIR.), *Représentations du procès, droit, théâtre, littérature.*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2003.

1213 J. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, Oxford, Seuil, 1991.

1214 ARISTOTE, *Poétique*, B. Gernez (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2008.

1215 J. B. BOSSUET, *Maximes et réflexions sur la comédie*, C. Urbain et E. Lévesque (éd.), Paris, Eurédit, 2007.

1216 B. PASCAL, *Les Pensées*, Paris, Garnier-Flammarion, 1976 [1670], p. 52 (pensée 11 édition Brunschvig, 764 édition Lafuma).

1217 A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 2014.

1218 Sur l'expérience amoureuse du théâtre, voir J.-L. RIVIÈRE, *Comment est la nuit ? Essai sur l'amour du théâtre*, Paris, L'Arche, 2002. Sur l'expérience de l'ennui, voir P. BROOK, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 1977.

1219 Austin développe cette distinction dans sa huitième conférence sur la performativité du langage. Voir J. AUSTIN, *Quand dire... op. cit.*, p. 109-118.

intentionnalité manifestée¹²²⁰, dans ce cas-ci, par la loi des 16 et 24 août qui attribue au juge sa puissance linguistique performative, ce en quoi la loi fait elle-même utilisation de la fonction performative, de sorte que celle-ci, comme l'écrit, ne cesse de se reproduire et donc de circuler. L'acte théâtral est perlocutoire, en ce que le changement produit chez les spectateurs ou chez les acteurs eux-mêmes n'est pas nécessairement doublé d'une intentionnalité, ou que celle-ci diffère du changement effectif. Par exemple, lorsqu'un juge énonce que le règlement d'une dette doit être effectué dans le mois et que le défendeur est condamné aux dépens de trois livres, il s'attend à ce que la dette soit effectivement payée, de même que les dépens. En revanche, lorsque le théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, programme pour le 25 août 1830 un opéra d'Auber, *La Muette de Portici*, ni la direction du théâtre, ni les participants à l'élaboration du spectacle, ne prévoient aussi spécifiquement que la représentation donnera lieu à une révolution et à la naissance d'un nouveau pays.

Que le juge prenne en charge le conflit n'est pas étonnant. Il s'agit de sa fonction première. Cependant, il faut souligner que cette fonction diffère fortement de celle de l'agent de police. Ce dernier, nous l'avons vu, se réfère à un *ordre public*, c'est-à-dire à un ordonnancement social qu'il doit maintenir presque coûte que coûte. L'agent de police n'a d'autre fonction que la permanence des circulations courantes, afin d'éviter qu'elles ne soient empêchées, bloquées, par des éléments perturbateurs. Pour l'ordre public, dont l'agent de police est garant, le conflit n'est qu'un élément de perturbation parmi d'autres. Le lien entre conflit et ordre public n'est ni nécessaire ni systématique. Un exemple d'atteinte à l'ordre public sans conflit est le fait pour un théâtre de n'avoir pas prévu le matériel suffisant pour prévenir ou faire cesser les incendies. Lorsqu'il y a conflit autour de ce phénomène, il n'intervient généralement qu'après l'inspection du commissaire. De même, un conflit peut exister sans atteinte à l'ordre public, comme dans une dispute de couple qui s'effectue dans l'intimité d'un logement privé, sans violence socialement condamnée ni perturbation sonore au-delà de la norme socialement acceptée.

Le juge, en revanche, ne saurait se passer de conflit, ou dans des termes tragiques, d'*agôn* conçu comme opposition des volontés apparentes. L'action en justice désigne une telle opposition : volonté des commerçants dans le cas de l'action devant le juge de commerce, volonté de l'État et du présumé dans le cas de l'action criminelle, opposition des volontés de particuliers dans le cas de l'action civile. Opposition des volontés apparentes, car en réalité la compétence des juges n'est pas déterminée par des volontés particulières déterminées *a priori*.

1220Que l'on ne prenne en compte que le jugement lui-même, en tant qu'acte linguistique pur, ou le jugement entouré de tout son régime de significations institutrices de l'autorité judiciaire, dans lequel entrent en compte l'habit du juge, des assesseurs, le rituel par lequel l'huissier va porter la notification aux parties, l'ouverture des portes, ou encore l'emplacement des parties et du juge.

Le rôle de la justice est autant de désigner le conflit que de le résoudre. En cela, le juge agit comme un dramaturge qui donne sa signification au conflit. Il produit des personnages à qui il attribue une volonté et propose une résolution du conflit. Dans la mesure où il désigne la signification, les personnages et les volontés, il finit par déterminer la nature même des conflits. Ainsi, c'est parce que le juge de commerce accepte de connaître un conflit entre deux personnes que ce conflit est un conflit commercial, et ces personnes sont déterminées comme commerçantes dans le cadre de leur conflit. Certes, il existait un commerçant avant l'action en justice, dans la mesure où il effectuait des actes de commerce de manière régulière et à titre principal. Il est socialement reconnu comme tel, il a peut-être appartenu à un conseil ou à une chambre de commerce, avant leur disparition lors de la séance de l'Assemblée constituante du 27 septembre 1791¹²²¹. Seulement, ce même commerçant peut très bien, devant un juge, devenir un simple particulier qui comparaît pour avoir commis des violences, ou qui est pris dans un conflit avec son voisin. Le fait de remplir les conditions pour pouvoir être identifié par le juge comme commerçant ne signifie pas que l'on est nécessairement identifié comme tel par lui, pas plus que cela ne permet de présumer de la forme que prendra la dramaturgie judiciaire. L'identité personnelle ne produit pas davantage de signification au conflit que le nom d'un personnage ne produit de dramaturgie.

Pour désigner le conflit, et préparer sa résolution, le juge retranscrit un certain nombre d'éléments. Tout d'abord, et c'est peut-être le premier point souligné par les jugements, il désigne les parties. Le nom, les professions, les adresses soigneusement transcrites dans les actes de jugement n'ont pas de portée ontologique, uniquement des buts pragmatiques, car il faut bien que des corps soient jugés, et il faut bien pouvoir les trouver. Mais ces identités ne sont pas les celles du conflit, uniquement celles permettant sa résolution : le nom, la profession et l'adresse ne varient pas d'un jugement criminel à un jugement civil, d'un jugement de commerce à une conciliation. Ce qui est le plus individuel dans un acte de jugement est précisément ce qu'il y a de moins spécifique au judiciaire. Il ne s'agit que d'une variante de l'institution judiciaire d'une pratique administrative de désignation des administrés. Il s'agit là d'un signe supplémentaire du fait que la justice révolutionnaire représente une administration au sens moderne du terme, productrice d'individus autant que juge des conflits. Une fois la désignation effectuée, le juge observe et retranscrit dans son jugement, l'action des parties. En cela, le juge est aristotélien, qui s'attache à l'imitation (sous forme écrite dans le jugement) de l'action des hommes et non à celle des hommes eux-

1221L. BIOLLAY, *Études économiques sur le XVIIIe siècle ; Le Pacte de famine ; L'administration du commerce*, Paris, Librairie Guillaumin et Cie, 1885, p. 500.

J. MADIVAL, *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, op. cit., t. 31, p. 396-399.

mêmes. Ainsi, la description physique ne lui importe pas, pas plus que ses pensées. Ce qui compte dans le jugement est l'action précise, qui seule peut déterminer ce qui est en jeu dans le conflit : acte de commerce, acte de violence, acte par lequel une partie est lésée d'un bien, par exemple. La dramaturgie judiciaire est donc, en un sens, une dramaturgie qui commence sans avoir besoin d'une personne physique précise. Les costumes eux-mêmes ne sont pas dévoilés. Seules les relations familiales à l'intérieur d'une des parties sont, à l'occasion, décrites : un père et sa fille, deux époux peuvent ester ensemble. Sont donc indiqués des noms, des lieux, des professions, des relations familiales, soit tout ce qui fait la description des personnages dans les pièces de théâtre de l'époque. La scène, dans les jugements, se passe toujours à Paris, mais les protagonistes varient au rythme des affaires.

C) Approche quantitative et qualitative des jugements

Deux sections révolutionnaires concentrent la majorité des théâtres de la ville de Paris. La première est la section du Palais-Royal, dans laquelle se situe notamment une partie de ce que le langage de l'Ancien Régime nomme les « grands théâtres », la seconde la section du Temple, au sein de laquelle se situent les théâtres parfois appelés « petits théâtres », héritiers du théâtre de foire : spectacle des Délassements comiques, théâtre des Petits comédiens français, théâtre du Lycée dramatique, théâtre des Grands danseurs du Roi. Cette répartition géographique sommaire permet de comprendre la spécificité du corpus qui nous occupe ici. En effet, au sein des archives de la Ville de Paris, seules celles du juge de paix de la section du Temple demeurent. Les archives qui manquent le plus à cette étude sont celles du juge de paix de la section du Palais-Royal, ou Butte des Moulins, section où se trouvent de nombreux théâtres. L'existence d'un juge de paix dans cette section est attestée par une archive policière, dans laquelle est évoquée la promesse faite par une comédienne d'être présente à un spectacle, « en présence du juge de paix de la section de la Butte des moulins¹²²² ». Le devenir de ces archives est incertain. Peut-être ont-elles brûlé dans l'incendie de 1871, peut-être ont-elles disparu avant ou après cet événement. Toujours est-il que notre corpus se limite nécessairement à l'activité judiciaire qui entoure les théâtres majoritairement sis sur les grands boulevards (notamment le boulevard du Temple et le boulevard Saint-Martin), des théâtres essentiellement *entrepreneuriaux*, ce qui se traduit dans les archives par une somme importante de litiges dont l'une des deux parties nommées, souvent la partie défenderesse, est

1222APP, série AA, carton 90, section de la Butte des moulins, pièce 448, procès-verbal en date du 25 avril 1793.

constituée d'un ou plusieurs entrepreneurs de spectacles. Leurs noms sont connus de l'histoire spectaculaire : « Nicolet », « Sallé », « Colon », « Cauvin », « Lazari » et « Grazier » sont les signes donnés à des pratiques qui forment un patronat, non organisé, du spectacle vivant.

L'activité de la justice de paix de la section du Temple révèle donc tout d'abord la nature commerciale de l'activité théâtrale à la fin du XVIII^e siècle. La section contient en son sein la plupart des anciens « petits théâtres », devenus des théâtres parmi d'autres à partir du décret-loi de janvier 1791. Leur particularité est d'hériter une véritable tradition de théâtre mercantile¹²²³, et d'être dirigés par des entrepreneurs de spectacle et non, comme la Comédie-Française, par des artistes. Or, le propre de l'entreprise de spectacle est de déterminer des stratégies de différenciation et d'innovation afin de capter l'attention du public. Mais la nature commerciale et mercantile de ces théâtres implique des problèmes qui sont moins spécifiques aux théâtres qu'aux commerces : difficulté à concilier une masse salariale, si l'on nous permet cet anachronisme, et des revenus qui ne sont pas assurés au long cours ; problèmes posés par les travailleurs, ou par la direction, notamment dans la question du paiement des dettes au sein de l'entreprise (gages) ; difficulté pour les travailleurs d'obtenir leur dû en situation de faillite de l'entreprise. L'entreprise théâtrale est, au premier chef, lorsqu'on l'observe par le prisme de la justice de paix, une entreprise commerciale.

Force est de constater, cependant, que cet aspect commercial du spectacle est le plus souvent éludé. Il l'est dès la période révolutionnaire, où la conception mercantile du théâtre reste minoritaire dans les écrits appelant à la réforme. Les petits théâtres y sont décrits comme dangereux, lorsqu'ils sont évoqués. Bien plus souvent, le théâtre est pris dans sa dimension idéologique, avec toutes ses variantes (politiques, éducatives). La seule exception, notable, est celle du rapport fait à la Commune de Paris par ses commissaires, le 27 mars 1790, relativement aux spectacles¹²²⁴, dans lequel les commissaires insistent sur les effets positifs des théâtres parisiens sur l'économie de la ville, et sur la renommée qu'ils créent et qui attire des étrangers : le théâtre est un élément de la politique économique de la municipalité. Mais il ne s'agit d'une vision économique du théâtre que vue de son extérieur, de ses retombées économiques, non du point de vue de sa constitution même. Les écrits sur le théâtre tendent au contraire à rendre invisibles non les contraintes économiques qui pèsent sur le spectacle vivant, mais les relations économiques qui existent à l'intérieur de celui-ci. Ainsi, la *Poétique* d'Aristote n'évoque jamais le rôle des chorèges (évoqués uniquement dans la *Constitution d'Athènes* du même auteur), pas plus que d'Aubignac n'évoque l'intendant de la maison du

1223Expression empruntée à M. POIRSON, *Spectacle et économie à l'âge classique: XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

1224CHOLET DE JEPHORT *et al.*, *Rapport de MM. les commissaires nommés par la Commune relativement aux spectacles*, Lottin l'aîné et Lottin de Saint-Germain, Paris, 1790.

Roi ; lorsque les metteurs en scène modernes évoquent la question économique, la relation évoquée est toujours celle qui existe entre la troupe d'une part et l'État d'autre part, comme si le metteur en scène n'avait pas pour charge de payer ses comédiens. La relation de *travail* entre metteur en scène et comédien est le plus souvent présentée comme une relation qui n'est pas une relation de *travail* au sens juridique du terme : les contrats, la rémunération, c'est-à-dire *in fine* la distribution de l'argent est absente des descriptions de travail. Plus encore, le passage sous silence des considérations économiques d'une troupe, en dehors des descriptions de style romanesque des tournées et des conditions difficiles dans lesquelles elles se déroulent¹²²⁵, mène à invisibilisation de tous les métiers qui entourent le spectacle et qui ne sont ni celui de comédien, ni celui de metteur en scène. Les scénographes, techniciens, costumiers, ouvreurs, toutes les professions qui ne se trouvent pas sur scène ou qui *ne dirigent pas* ont rarement une présence importante dans les textes, tant de pure théorie théâtrale que de compte-rendu d'expérience, quand bien même on admet volontiers leur importance et qu'on ne ferait pas de théâtre sans leur présence¹²²⁶.

À ce titre, la relation entre justiciables replace le théâtre dans la sphère économique, où les rapports interpersonnels ne sont pas placés sous le signe de la relation affective ou artistique, ni même sous celui de la relation agonistique violente. Car il arrive qu'on aille chez le juge de bonne foi, en vue d'une conciliation. De fait, les conciliations chez le juge de paix existent, dans les cas où le défendeur reconnaît sa dette et demande une remise partielle ou un délai de paiement. Si les archives policières mettent au jour les conflits qui font irruption à l'intérieur des théâtres, des conflits inattendus, spontanés, il en va autrement chez les juges de paix. Les conflits présentés sont le plus souvent mûris par le temps, il s'agit en grande partie de dettes accumulées sur des périodes de plusieurs mois, des appointements non payés pendant une durée déterminée. L'arrivée chez le juge de paix n'est pas une surprise, pas un événement non plus. Si l'intervention policière est toujours surprenante, celle du juge de paix est attendue. Les directeurs de spectacles, dont nous verrons qu'ils sont souvent défendeurs, et d'ailleurs pas toujours présents, ont l'habitude de se présenter devant le juge de paix. Plus encore, lorsqu'une dette n'est pas payée par un directeur, il s'agit souvent d'une parmi d'autres, car le théâtre connaît des difficultés financières. Un passage chez le juge de paix est donc rarement solitaire, il est suivi d'autres passages, avec le même défendeur mais des

1225Par exemple : « Nous faisons du théâtre, jeune homme, cela veut dire que depuis plus de deux mille ans nous avons froid aux pieds et mal à la gorge pour que le poète ne soit pas qu'une hypothèse de papier mais un dieu dansant dans l'absurdité du présent. » Olivier Py, *Illusions comiques*, in *Théâtre complet III*, Actes Sud, Arles, 2003, p. 466.

1226Ces métiers ont néanmoins fait l'objet d'un numéro de la *Revue d'histoire du théâtre* intitulé « Histoire(s) de travail » (n°285), co-dirigé par Léonor Delaunay, Martial Poirson et Jean-Claude Yon, paru en janvier 2020.

plaignants différents. Cela se passe comme si la connaissance circulait aussi vite que les mots : tel directeur n'a pas payé son comédien qui est allé se pourvoir devant le juge de paix et a gagné, et ainsi les autres comédiens décident à leur tour de se pourvoir. Quoiqu'on soit seul devant le juge, du moins face à celui-ci et aux assesseurs, et face à la partie adverse, on entreprend rarement l'action de manière tout à fait solitaire.

Une approche quantitative des jugements nous permet de déterminer quels théâtres sont les plus concernés par les affaires portées devant les juges de paix¹²²⁷. Dans la majorité des archives retenues, les théâtres sont représentés ou censés être représentés par leurs directeurs. Mais même à ne considérer que ces archives, un problème se pose, celui de savoir ce qui fait un théâtre. S'agit-il d'un bâtiment ou d'une entreprise ? Car dans le premier cas, on répertorie toutes les actions concernant un même bâtiment sous un nom unique en ne tenant pas compte de la succession des propriétaires. C'est alors considérer, en quelque sorte, l'action judiciaire comme extension du lieu-théâtre plus que de l'activité-théâtre. Dans le second cas, on considère l'entreprise. C'est évidemment cette seconde méthode qui a été retenue, car il s'agissait ici d'étudier le théâtre dans son économie, non dans son architecture.

En premier lieu, il faut souligner que la majorité relative des conflits portés devant les juges de paix ne concernent pas les institutions théâtrales : sur 72 conflits, 22 concernent des relations interpersonnelles, souvent entre acteurs ou actrices et fournisseurs de marchandises. Sitôt qu'on aborde les théâtres eux-mêmes, le premier d'entre eux est, de loin, le théâtre du Lycée dramatique, avec quinze conflits concentrés sur une période allant de septembre à décembre 1791. Cette concentration de conflits est en réalité le préalable à une faillite commerciale. Loin derrière, avec huit conflits portés devant la justice de paix, se tient le spectacle des Délassements comiques. Ensuite, nous trouvons le spectacle des Grands danseurs du roi et celui des Variétés italiennes et amusantes (six conflits) qui a succédé au Lycée dramatique. Le spectacle des Petits comédiens français n'est présent que dans cinq conflits judiciaires. Les Variétés amusantes et les Variétés dramatiques ne connaissent pour leur part que trois séances devant le juge de paix, contre deux pour le Théâtre-Patriotique. L'Ambigu-Comique, qui est au demeurant un théâtre important parmi les petits théâtres¹²²⁸, ne

1227 Il faut commencer par signaler que toutes les archives relatives à la vie théâtrale dans la section ne sont pas nécessairement relatives aux théâtres eux-mêmes. En effet, un certain nombre de conflits opposent, par exemple, des actrices aux propriétaires de leurs logements, ou des acteurs aux marchands. Nous avons choisi de les inclure dans les archives traitées, mais elles sont en marge de la vie théâtrale elle-même. Elles ont une utilité pour constater, par exemple, que les entrepreneurs de spectacle ne connaissent de difficultés financières qu'au regard de leur entreprise, mais jamais d'un point de vue personnel, contrairement aux comédiennes qui sont le plus souvent touchées par des dettes auprès des fournisseurs. Elles permettent également, parfois, de constater qu'un endettement peut être à la fois personnel et professionnel, comme dans le cas d'un vêtement commandé pour la scène mais payé par le comédien lui-même.

1228 Ainsi, l'*Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces* (dit *Almanach Froullé*), pour 1791, 1792, Paris, Froullé, 1791-1792, (2 vol.), juge que la salle de l'Ambigu Comique est l'une des plus

se retrouve devant le juge de paix qu'une seule fois sur la période. Il en va de même pour le spectacle des Grands danseurs du Roi qui ne connaît qu'un unique conflit, c'est-à-dire autant que le café de Monsieur et Madame Yon, qui n'est certes pas un théâtre, mais dont les propriétaires ont néanmoins employé pendant quelques jours un comédien afin qu'il joue et chante dans leur établissement, le transformant *de facto* en lieu de spectacle¹²²⁹.

Cette répartition des conflits par théâtre nous apprend peu et beaucoup en même temps. Peu, car la série n'est pas suffisamment ample pour pouvoir dégager avec certitude des grandes lignes, des habitudes judiciaires des uns et des autres. Que signifie que tel ou tel théâtre se soit retrouvé, dans un espace de deux ans et demi, trois ou sept fois devant un juge de paix, sinon que son directeur a connu trois ou sept conflits qui l'ont porté devant le juge plutôt que devant le commissaire de police ? Et, il faut bien l'admettre, de trois conflits à sept conflits, la différence, si elle est proportionnellement importante (du simple au double environ), ne l'est guère numériquement au regard de la période considérée. Cependant, ce peu de choses nous apprend beaucoup. Par exemple, les directeurs de théâtre ne passent pas leur temps devant le juge, malgré la récurrence des conflits pouvant exister par ailleurs. Ils y passent d'ailleurs d'autant moins de temps qu'ils se présentent en général assez peu aux audiences, particulièrement lorsqu'ils savent qu'ils vont perdre. Mais nous apprenons également que l'importance économique d'un théâtre et son activité judiciaire sont dissociées, et que d'autres facteurs, peut-être, expliquent que le théâtre d'Audinot, l'Ambigu-Comique et celui de Nicolet connaissent des habitudes judiciaires si différentes.

Une fois établie la répartition institutionnelle des conflits, il s'agit de savoir de quel type de conflits nous parlons. Nous l'avons vu, la compétence des juges de paix, est, somme toute, assez vaste. Elle s'articule cependant essentiellement autour de deux types de conflits : les premiers sont monétaires, tandis que les seconds concernent les « actions pour injures verbales, rixes et voies de fait, pour lesquelles les parties ne se seront point pourvues par la voie criminelle ». Qu'en est-il donc de cette répartition matérielle des conflits ? Elle est, si l'on peut dire, sans appel. Sur l'ensemble des conflits concernant des gens de théâtre que connaît le juge de paix de la section du Temple, seulement deux concernent des conflits de la seconde catégorie, et plus spécifiquement des injures verbales. Dans le premier cas, un acteur du Spectacle des enfants comiques demande à être reconnu « homme d'honneur et de probité » après avoir été accusé de vol par Babin, employé au spectacle de l'Ambigu-Comique¹²³⁰.

belles de France, que la pantomime y est parfaite, l'orchestre estimé, la danse pas mauvaise, et que quelques acteurs y sont fort bons (p. 172-173).

1229AVP, D6U1 41, pièce 550, jugement daté du 12 juin 1792.

1230AVP, D6U1 41, pièce 507, jugement daté du 28 avril 1792.

demande également à être reconnu « homme d'honneur et de probité », après avoir été insulté, par les mots « gueux » et « faquin » par un employé du spectacle¹²³¹. Dans le premier cas, le jugement se fait en faveur du plaignant. Dans le second, le juge demande au plaignant d'avancer la preuve de ce qu'il affirme, le défendeur niant avoir employé ces termes. Comment expliquer ces deux affaires, portées devant le juge de paix à un mois d'écart ? La première explication serait que dans un esprit de fraternité et de concorde révolutionnaire, il y a eu un moment où l'on allait plus volontiers devant le juge de paix que devant la police. Cependant, les nombres en jeu font penser le contraire. La présence de ces deux affaires semble relever du hasard : les archives policières montrent que les conflits sont fréquents. S'il avait existé un esprit de concorde poussant à aller devant le juge de paix, c'est-à-dire à demander une pacification des relations, le nombre de ce type d'affaires aurait été plus élevé. La répartition des affaires, avec une surreprésentation des conflits monétaires, marque en un sens un échec de la justice de paix par rapport à la justice ordinaire. On ne va chez le juge de paix que lorsqu'on y est obligé, c'est-à-dire lorsque le conflit est monétaire, mais ne concerne pas deux commerçants.

Dans tous ces conflits, nous constatons une répartition des rôles bien différente entre les parties plaignantes et les parties défenderesses. Parmi les plaignants se trouve une majorité de gens de métiers : coiffeurs, menuisiers, tourneurs et peintres essentiellement. Sur les 72 affaires, 31 sont à leur initiative¹²³². Ils sont suivis de près par les acteurs, actrices et musiciens, l'origine de 26 affaires. Nous trouvons ensuite les employés des spectacles qui ne sont pas sur scène : ceux qui sont nommés « employé », les ouvreuses de loge, ainsi qu'un ferblantier chargé d'allumer les bougies. Ils représentent un total de douze affaires. Viennent ensuite deux auteurs, ainsi qu'un propriétaire immobilier¹²³³. Pour la partie adverse, nous constatons que les directeurs et propriétaires de spectacles constituent la majorité des défendeurs : 49 sur 72. Viennent ensuite les acteurs, actrices et musiciens, pour onze affaires. Il serait d'ailleurs plus juste de les catégoriser sous le seul terme « actrices », puisque ces dernières sont à l'origine de dix affaires sur les onze. Cela permet d'ores et déjà de constater une disparité de genre : lorsqu'il s'agit de se pourvoir, les gens de spectacle sont essentiellement des hommes (21 cas sur 26). Après les directeurs et les comédiennes, nous trouvons les employés de spectacle (six affaires), puis les gens de métier (cinq) et enfin un propriétaire immobilier. On peut déduire de ces nombres que, si la présence devant le juge de

1231AVP, D6U1 41, pièce 532, jugement daté du 19 mai 1792.

1232Ce qui ne signifie pas qu'il n'existe que 32 créanciers qui sont gens de métier : dans certaines affaires, plusieurs d'entre eux estent en justice ensemble, et leur affaire est jugée en une seule fois par le juge.

1233En réalité, d'autres affaires impliquent des propriétaires immobiliers : les gens de métier réclament souvent une dette principale, qui est la fourniture de marchandises, et une dette secondaire qui est un loyer.

paix n'est pas une habitude courante pour les directeurs de spectacle, il n'en reste pas moins que ces derniers s'y retrouvent plus souvent comme défendeurs que n'importe quel autre professionnel du spectacle. On constate également que si les interventions policières s'effectuent le plus souvent pendant la séance théâtrale et, si l'on peut dire, sous le feu des projecteurs (ou du moins des bougies), les recours devant le juge de paix se font essentiellement pour des conflits se déroulant hors de la scène : appointements non payés, dettes pour livraison de décors, de costumes, ou encore dette pour non-paiement d'un loyer.

Puisque la majorité des affaires (70 sur 72) concernent des règlements monétaires, la question des montants en jeu se pose. Cependant, cette question emporte avec elle son lot de problèmes, car la signification d'une somme réclamée ne va pas de soi. Elle ne va pas de soi évidemment pour nous, lorsque nous évoquons la période révolutionnaire, avec ses livres, ses sols et ses deniers, qui ne signifient pas grand-chose à nos yeux. Le rapport au salaire ouvrier moyen ne donne pas beaucoup plus d'indications. En effet, l'histoire économique rappelle depuis longtemps qu'à diverses périodes, le prix des consommations se modifie, et ce qui est considéré comme la consommation de base change autant que les salaires, de sorte que l'échelle de comparaison entre les salaires moyens n'est pas suffisante¹²³⁴. Cependant, l'argent ne possède pas non plus une signification stable à une époque donnée, car il n'en va pas de même d'ester pour 5 livres ou pour 50 livres, selon que les appointements que l'on gagne sont de 500 ou de 1 000 livres par année. Pour le plaignant et le défendeur, la somme qui est mathématiquement identique n'est ni économiquement ni symboliquement semblable. Elle n'existe que par un ensemble de relations, qui varient d'un côté de l'affaire à l'autre. La seule stabilité qui existe, en termes de signification et en termes monétaires, est le paiement des dépens, qui est très majoritairement de trois livres, correspondant aux frais d'huissier. Cependant, cette stabilité-là ne vient que du juge lui-même, qui en apporte le prix, l'explication et la signification.

Toutefois, l'absence de signification évidente du montant des sommes en jeu ne saurait, à elle seule, justifier de les donner. En moyenne, une affaire qui concerne les gens de théâtre devant le juge de paix porte sur une somme de 77 livres¹²³⁵. Cependant, la médiane des affaires se situe, elle, à 50 livres. Cela traduit une disparité entre certaines affaires qui concernent des sommes importantes, notamment celles où plusieurs créanciers sont présents¹²³⁶, et d'autres pour lesquelles les sommes relativement réduites. Ainsi, l'affaire la

1234J. FOURASTIÉ, « Quelques réflexions sur l'évolution du niveau de vie des classes ouvrières », *Revue économique*, vol. 1, n° 4, 1950, p. 467-479.

1235Nous avons choisi, pour cette série de descriptions, d'arrondir les sommes à la livre, et de ne pas tenir compte des sols et deniers.

plus importante d'un point de vue financier concerne une somme de 560 livres¹²³⁷, tandis que les moins importantes portent sur sept livres¹²³⁸. Cela constitue un écart de 553 livres. À titre de comparaison, les appointements moyens d'un comédien ou d'un musicien, dans les petits théâtres, pendant cette période, se situent le plus généralement entre 500 et 600 livres (la seule exception notable est le cas de l'actrice Catherine Girard, employée au spectacle des Délassements comiques pour 1 000 livres par mois).

Peut-être est-ce le hasard des archives, ou peut-être est-ce représentatif de la réalité théâtrale révolutionnaire : l'affaire de 560 livres fait partie des deux conflits concernant un auteur. Dans celle-ci, Philippe-Aristide-Louis-Pierre Plancher dit Plancher-Valcour ou Plancher de Valcour réclame aux directeurs du spectacle des Délassements comiques ladite somme en paiement de plusieurs pièces fournies au théâtre. Le litige sur ces pièces concerne leur origine, les directeurs du spectacle faisant valoir que :

Dans le nombre des pièces dont le S. de Valcour leur demandoit le paiement plusieurs étoient servilement copiées des Proverbes dramatiques du S.[ieur] Carmontel¹²³⁹ qu'ils n'entendoient pas payer au S.[ieur] de Valcour une pièce qui au moyen de l'impression appartenoit au public, qu'ils déposaient sur le Bureau les manuscrits des d.[ites] pièces ainsi qu'une pièce imprimée du S. [ieur] De valcour qu'il leur a paroillement vendu sous un autre titre.¹²⁴⁰

Comme pour les relations entre députés et dramaturges, cette affaire concernant un écrivain de théâtre laisse supposer une solidarité de fait au sein de la graphosphère, entre l'ensemble juges-asseurs-greffier et l'écrivain, au détriment des entrepreneurs de spectacle.

La dernière question qui se pose est assez naturellement celle de l'issue de la procédure portée devant le juge de paix. Car les sommes en jeu, la qualité des parties, ne comptent que pour autant que ces procès ont une suite indiquée par le jugement. Il s'agit de savoir qui gagne. Cette question est sans doute contraire à l'esprit même de la justice de paix, qui se veut conciliatrice et réconciliatrice, une justice d'harmonie et de concorde. Cependant, il ne s'agit pas de savoir qui gagne au sens où l'on gagne un match lors d'une compétition sportive. Ici, il s'agit bel et bien de gain, de savoir dans quel sens l'argent va circuler, ou ne pas circuler, de savoir à qui profite l'action. Le premier constat que nous pouvons faire est que lorsque le jugement intervient en faveur du défendeur, personne ne gagne tout à fait, puisque

1236 Voir par exemple AVP, D6U1 39, pièce 372, jugement daté du 8 novembre 1791 et qui oppose Louise de Noyon, actrice de l'Ambigu Comique, à six créanciers différents.

1237 AVP, D6U1 39, pièce 372, jugement daté du 30 avril 1791. Il oppose un auteur et les directeurs du spectacle des Délassements comiques.

1238 AVP, D6U1 39, pièce 201, jugement daté du 31 mai 1791 et AVP, D6U1 42, pièce 118, jugement daté du 17 juillet 1793.

1239 Il s'agit des *Proverbes dramatiques* de Carmontelle, créés en 1768-1769, qui ont notamment servi de source d'inspiration à Musset.

1240 AVP, D6U1 39, pièce 372, jugement daté du 30 avril 1791, p. 2.

la seule somme qui circule est celle des dépens payés au juge par la partie plaignante. En un sens, le défendeur ne gagne jamais, il se contente de ne pas perdre davantage que du temps. De ces cas-là, il en existe huit sur les 72 affaires. Ainsi, ester devant le juge de paix est souvent profitable. Dans 55 cas sur 72, il y existe un gain pour le plaignant. Nous disons « un gain », mais il ne s'agit pas toujours de celui auquel s'attend le plaignant. Ainsi, dans l'affaire précédemment citée, Plancher de Valcour n'obtient pas les 560 livres demandées, mais la somme de 443 livres. Qu'en est-il des neuf derniers cas ? Pour huit d'entre eux, le jugement est reporté, sans d'ailleurs que le nouveau jugement n'apparaisse forcément dans les archives : abandon de l'action en justice, conciliation officieuse, disparition de la cause de l'action, toutes les hypothèses sont permises, surtout lorsqu'elles ne sont pas vérifiables. Le dernier cas, lui, est celui d'une conciliation à venir. Ce dernier jugement est le premier des archives et, à bien des égards, il est un des plus originaux. Les autres jugements concernent le plus souvent une dette dont le paiement est réclamé par le plaignant au défendeur, que ce dernier ne conteste jamais véritablement. Il en va autrement ici.

Le demandeur est un certain Garnier, peintre décorateur. La somme en jeu est de 333 livres pour un « ouvrage de peinture en décors (...) détaillés au mémoire¹²⁴¹ ». Le défendeur est le S. Sallé, entrepreneur de spectacle, directeur du Théâtre-Patriotique. Or, dans cette affaire, le défendeur ne conteste pas l'existence de la dette, mais il en conteste le montant. En effet, il offre le paiement de 150 livres pour les ouvrages de peintures car, selon le jugement, « c'étoit tout ce qu'ils valaient ». Le sieur Garnier répond qu'il ne peut accepter cette somme, « que ses ouvrages avoient été portés a leur juste valeur. » Ici se trouve la première différence entre cette affaire et la grande majorité des cas portés devant le juge de paix de la section du Temple pendant la période. Lorsque les comédiens réclament une dette pour appointements, la qualité de leur prestation n'est pas mise en cause. Le seul type de mise en cause de la qualité du travail d'un comédien ou d'une comédienne se trouve dans les archives policières, et précède souvent un renvoi, non une action en justice. Cette affaire nous éclaire sur une différence de rapport entre comédiens et gens de métier. Si les deux peuvent ester en justice, il semble que la qualité du travail d'acteur ne soit pas quantifiable *a posteriori* (les appointements sont fixés au moment de l'embauche), et que le montant qui leur est associé ne soit pas contestable. En revanche, pour un ouvrage de décor, la contestation de la somme due est possible. Mais cette contestation ne forme pas la seule singularité de cette affaire. Le jugement en est une autre. En effet, plutôt que de trancher, le juge s'en remet à un professionnel. Après avoir pris acte de la proposition de Sallé, il renvoie les parties « par-

1241AVP, D6U1 39, pièce 81, jugement daté du 22 mars 1791.

devant Monsieur Woyens peintre en décor que nous nommons d'office pour cet effet lequel les conciliera si faire se peut, sinon donnera son avis pour être à nous rapporté (*sic*) », se conformant en cela au principe de la justice de paix qui doit fonctionner essentiellement sur des tentatives de réconciliation. Est-ce un hasard des événements si cette seule tentative de conciliation intervient au début de l'année 1791, année de la création de la juridiction, et plus par la suite ? Peut-être. Force est de constater, cependant, que ce recours, apparemment réussi puisque Garnier ne reparait plus jamais devant le juge, est unique sur les 72 affaires de notre *corpus*.

L'étude quantitative des jugements montre la fois la surreprésentation des entrepreneurs, qui sont le plus souvent défendeurs, et des disparités de genre évidentes, puisque les comédiennes estent plus souvent en justice que les comédiens. En outre, l'analyse qualitative révèle que la justice de paix est un échec par rapport aux objectifs que lui a fixés le législateur, dans la mesure où elle ne parvient que rarement à la conciliation. Alors qu'il devait être un magistrat d'un type nouveau, avec un costume et une légitimité différents de ceux de l'Ancien Régime, son rôle ressemble à celui d'un juge classique. La performance judiciaire conserve son efficacité, qui consiste dans le fait de trancher des litiges plus que d'amener les parties à discuter. La discussion est d'ailleurs souvent impossible, puisque les entrepreneurs de spectacle sont rarement présents à l'audience. Responsables économiques du théâtre, ces derniers occupent une place unique dans le dispositif judiciaire.

III. L'exemple du Lycée dramatique

Parmi toutes ces affaires portées devant le juge de paix, il est un ensemble singulier : les quinze cas dans lesquels le directeur du Lycée dramatique, Cauvin, est défendeur. Cet ensemble permet de comprendre les ressorts des actions judiciaires et de constater que le juge de paix est un passage obligé dans le cas d'une faillite théâtrale. En outre, les actions qui s'y attachent sont davantage liées à l'immeuble théâtral qu'à l'entreprise.

A) Un théâtre dans l'impasse

L'*Almanach* Froullé décrit la salle de la manière suivante : « Cette Salle est maudite ; les *Élèves de la Danse de l'Opéra*, les *Feux Physiques*, les *Beujolais* l'ont occupée successivement ; mais elle est trop isolée et devancée par trop de Spectacles pour en avoir autre chose que les éclaboussures une fois par hasard. Il faut deviner qu'il y a là un Spectacle¹²⁴². » Le peu d'enthousiasme de l'*Almanach* concernant la salle elle-même, qui serait trop isolée – elle se situe à l'extrémité du boulevard du Temple, plus loin de son épiceutre que les autres théâtres – se prolonge dans la description de son directeur, Cauvin :

M. *Briois*, malheureux Directeur ambulant y avait cependant rassemblé une Troupe passable, et il commençait à y faire quelque chose quand une espèce de garçon menuisier vint l'en chasser, en accaparant l'entreprise. Ce Menuisier, qui est Directeur du Lycée depuis ce temps-là donnait Spectacle une ou deux fois la semaine ; on ne joue plus chez lui que tous les Dimanches ; encore n'y tient-il que des billets *gratis*¹²⁴³.

Ainsi, Cauvin aurait chassé un valeureux entrepreneur qui, malgré la malédiction que subit la salle, avait commencé, mais uniquement commencé, à y faire un spectacle. Le terme de « garçon menuisier » souligne que Cauvin n'est pas un homme de spectacle, ni même un menuisier accompli. La référence à sa jeunesse, à son emploi et à la manière dont il acquiert le théâtre dépeint un personnage ambitieux. La suite en fait un directeur incompetent : on donne spectacle « une ou deux fois la semaine », c'est-à-dire bien trop peu souvent pour être économiquement viable ; puis l'article indique qu'on ne joue plus que les dimanches. Au sein même d'un équilibre économique précaire, une dégradation s'est donc produite. Comme si cela n'y suffisait pas, la plupart des billets ne sont, toujours selon l'article, pas payants. C'est le signe d'un entrepreneur incapable de tenir sa comptabilité, et ne sachant qu'un spectacle doit rapporter de l'argent.

La description continue et s'intéresse plus spécifiquement à ce qui va produire la matière même des jugements de paix : « Un Musicien de son Orchestre engagé à tant par semaine (vu l'incertitude de l'existence de ce Spectacle du soir au lendemain) ne pouvant parvenir à se faire payer, fit saisir, dit-on, tous les rabots du Directeur et les garda chez lui jusqu'à parfait paiement. Il avait dans sa chambre dix-huit rabots et treize verlopes, mêlés avec des cors, des violons et des clarinettes ». Le premier constat du texte est que le déséquilibre économique du théâtre est connu, y compris de ses employés. Le second est que Cauvin n'arrive pas, ou ne veut pas payer, ses employés. Ce refus du paiement entraîne

¹²⁴²*Almanach* Froullé, p. 294.

¹²⁴³*Id.*

l'usage d'une autre monnaie, celle des instruments de menuiserie. Le portrait du directeur de spectacle en menuisier, qui servait à établir son incompetence, permet de décrire les conséquences de l'incompétence. L'instrument de menuiserie (le rabot, la varlope – nommée ici « verlope ») sert de monnaie devant l'échec et côtoie dans ces marchandages forcés les instruments de musique. La confusion des ordres dans la description est conséquence de la confusion des genres dans la personne de ce menuisier-directeur. Nous remarquons qu'il se joue ici, une fois de plus, une opposition entre écrivain et directeur, une opposition de groupe qu'accentue la référence à la menuiserie. Celle-ci tend à souligner que n'importe qui peut devenir directeur de spectacle, même en n'y connaissant rien, à la condition d'assumer les faillites.

Si nous regardons la programmation du Lycée dramatique, qui se trouve notamment dans l'ouvrage d'André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution*¹²⁴⁴, nous comprenons que, contrairement à ce qu'indique l'*Almanach* qui estime que les pièces données au Lycée dramatique sont « détestables¹²⁴⁵ », ces dernières ne se singularisent pas par rapport au répertoire moyen des théâtres parisiens. Ainsi, parmi les auteurs joués, nous retrouvons Voltaire, Racine, Molière, Chénier, Marivaux, de Belloy, La Harpe ou encore Diderot. Les pièces qui constituent la spécificité du répertoire du Lycée dramatique sont les scènes d'imitation de Thiémet, qui vaut au théâtre un *post-scriptum* dans l'*Almanach* : « Le sieur Thiémet faisait seul tout l'intérêt de ce Spectacle¹²⁴⁶. » La qualification de « détestable » pour les pièces est ainsi difficilement compréhensible. Nous pourrions penser qu'il s'agit de la représentation, mais dans ce cas, pourquoi prendre soin de préciser ensuite que « de bons Acteurs, il n'y en a pas¹²⁴⁷ » ? Le terme pièce semble se référer, selon le dictionnaire de l'Académie française de 1798 à l'œuvre écrite : « On appelle *Pièce de théâtre*, et absolument, *Pièce*, Une Comédie ou une Tragédie. *On joue aujourd'hui une pièce nouvelle. Cet Auteur a fait plusieurs pièces de théâtre, a donné plusieurs pièces au théâtre. On a rassemblé ses pièces. Il a plusieurs bonnes pièces. L'original de cette pièce est Italien*¹²⁴⁸. » Ainsi, le Lycée dramatique programme, semble-t-il, des classiques davantage que des pièces modernes. Or, ces classiques auraient *a priori* dû attirer le public révolutionnaire, qui était friand de ces pièces¹²⁴⁹.

1244A. TISSIER, *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*, 1992. p.297 – 303.

1245 *Almanach* Froullé, p. 295.

1246 *Idem*.

1247 *Id.*

1248 *Dictionnaire de l'Académie française... Tome 2 / revu, corr. et augm. par l'Académie elle-même*, 1798, p. 282.

1249E. KENNEDY, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: Analysis and Repertory*, Greenwood Publishing Group, 1996.

B) La ruine du Lycée, chronique judiciaire d'une faillite théâtrale

Cette entreprise de spectacle finit par faire faillite. Ce lent processus a des conséquences manifestes sur l'activité de la justice de paix de la section du Temple. L'ensemble des jugements relatifs au Lycée dramatique et à son directeur, Cauvin, forment une véritable chronique judiciaire de la faillite du théâtre. La chronique est composée, nous l'avons vu, de quinze jugements différents, soit au moins deux fois plus sur la période que tout autre théâtre de la section. Le premier date du 24 septembre 1791¹²⁵⁰, et le dernier du 22 décembre 1791¹²⁵¹. Ces jugements concernent des gens de métier (six jugements), des employés (quatre jugements), des comédiens et musiciens (quatre jugements) et un auteur dramatique (un jugement). L'issue de ces actions est en faveur des plaignants, ce qui ne donne pas d'indication sur la suite des jugements et sur le respect ou non de l'obligation portée par ceux-ci. La moyenne des sommes en jeu s'élève à 69 livres, soit moins que la moyenne de la totalité des jugements étudiants, mais la médiane est la même, à savoir 50 livres. En réalité, les deux tiers des jugements portent sur des sommes comprises entre 35 et 68 livres, et le tiers restant est composé de jugements aux sommes exceptionnellement basses (quinze livres) ou hautes (un comédien, par exemple, réclame 249 livres et dix sols¹²⁵²).

Le premier acte du récit judiciaire de la faillite commence par deux jugements en date du 24 septembre 1791^{1253 1254}. Un musicien du Lycée dramatique, Julien Mavoigelle, réclame dans le premier jugement « le paiement de la somme de soixante six livres huit sols et quatre deniers pour un mois et dix jours d'appointemens en qualité de musicien à raison de six cents livres par année ». Personne ne se trouve face à lui, puisque Cauvin, le directeur, est déclaré « non comparant, ni personne pour lui ». Dans la deuxième affaire, Louis Pierre Branchard, musicien, réclame « la somme de soixante six livres neuf sol quatre deniers pour un mois et six jours d'appointemens en qualité de musicien à raison de six cents livres par année. » Quant à Cauvin, il est à nouveau, « non comparant, ni personne pour lui. » D'apparence anodine, ces deux affaires sont en réalité révélatrices des relations qui composent le théâtre, autant comme lieu de représentation que comme lieu d'activité économique. Le premier constat que nous pouvons faire est que ces deux archives sont presque identiques. Preuve, s'il en fallait, de la reproduction permanente des pratiques : paiement au même moment des

1250AVP, D6U1 39, pièce 329, jugement daté du 24 septembre 1791.

1251AVP, D6U1 39, pièce 411, jugement daté du 22 décembre 1791.

1252AVP, D6U1 39, pièce 365, jugement daté du 2 novembre 1791.

1253AVP, D6U1 39, pièce 329.

1254AVP, D6U1 39, pièce 330.

musiciens, dont le contrat est identique, absence de paiement produisant deux actions dans le même temps, absence commune du directeur. Les musiciens se sont sans doute concertés.

Au-delà de la circulation des pratiques, nous constatons également un phénomène dont l'omniprésence, tout au long des jugements suivants, est criante. Il s'agit de l'absence de Cauvin et, dans la majorité des cas, de l'absence de toute représentation. Le plus souvent, dans les affaires portées devant le juge de paix, les défendeurs se présentent en personne. Dans une petite partie des cas, ils ont un ou une représentante : collègue¹²⁵⁵, agent du spectacle¹²⁵⁶, épouse¹²⁵⁷. Il est des cas dans lesquels le jugement signale l'absence du défendeur. La même formule revient alors : « non comparant ni personne pour lui ». Cette mention est systématiquement associée aux directeurs de théâtre : lorsqu'elles sont défenderesses, les comédiennes sont présentes, et il en va de même pour les artisans. On peut poser plusieurs hypothèses pour expliquer cette absence. La première serait que le directeur défendeur connaît son tort, il n'a pas besoin d'aller à l'audience. Cependant, il est étrange qu'un même défendeur comme Cauvin, soit, selon les affaires, parfois absent ou parfois présent, soit personnellement soit *via* un mandataire. La deuxième serait que l'action s'effectue sans que le défendeur ne soit mis au courant. Elle est invraisemblable, puisque doit systématiquement apparaître sur le jugement le signe de la notification, par l'huissier, du jugement à venir. Or, cette notification est l'annonce d'une présence attendue et elle se retrouve dans tous les jugements. La troisième hypothèse serait que l'absence ne signifie rien d'autre que l'absence.

La structure du jugement théâtral – un juge, un musicien ou comédien, un directeur absent – reprend la structure de la représentation théâtrale. Si elle ne la reprend pas systématiquement, puisqu'il existe des moments où le directeur est présent ou représenté, pouvons-nous établir ce parallélisme, en déduire une circulation des structures, une reproduction des relations, et pouvons-nous voir dans ces parallélismes, circulations, reproductions, autre chose qu'un jeu de l'esprit ? Il ne s'agit pas de dire que l'absence du directeur indique la reproduction de la structure relationnelle théâtrale. En revanche, la fréquence de cette absence l'indique. Elle souligne à la fois que le directeur n'a aucun intérêt à se présenter devant le juge, à y perdre du temps pour une action qu'il sait perdue, mais aussi qu'il a une certaine habitude de l'absence, quoique cette absence ne soit pas systématique. Au

1255AVP, D6U1 39, pièce 332, jugement daté du 29 septembre 1791. Le directeur de spectacles Colon est représenté par Deneuilly.

1256AVP, D6U1 42, pièce 118, jugement daté du 17 juillet 1793. Le directeur de spectacle Grazier est représenté par son agent.

1257AVP, D6U1 39, pièce 201, jugement daté du 31 mai 1791. Le directeur de spectacle Nicolet est représenté par la Dame Nicolet son épouse.

théâtre non plus, le directeur n'est pas toujours absent, même s'il paye systématiquement. Les rapports de police l'indiquent, lorsqu'un problème apparaît, un directeur aussi. Garant de l'ordre théâtral, assisté à l'occasion de la police, il doit sa présence aux troubles qui agitent le théâtre. C'est également le cas au cours de cette faillite. Par exemple, le 28 octobre 1791, le commissaire de la section du Temple doit se rendre à six heures du soir au Lycée dramatique. Il indique que le matin, Cauvin lui avait donné « une somme de quatre cent quatorze livres¹²⁵⁸ » pour « sequestre de ses recettes jusqu'au parfait paiement en arrangement qu'il auroit pris et convenu avec les acteurs et les actrices », somme remise le jour même à Cauvin avec approbation de ses employés. À cette occasion, une comédienne pensionnaire dudit spectacle, après avoir reçu sa part de la paye, dit ne pas vouloir jouer dans la pièce affichée pour le soir, arguant que puisqu'elle possède de l'argent, selon les termes du procès-verbal, elle « alloit dîner en compagnie¹²⁵⁹ ». Les difficultés financières causent ainsi des recours à des techniques juridiques de sûreté (le séquestre de la recette), et à des conflits sociaux dans les théâtres pour lesquels on fait appel à la police. Ces conflits entraînent à leur tour des difficultés, comme le fait de devoir jouer une pièce autre que celle qui a été affichée, et accentuent donc les problèmes financiers du théâtre, pour lesquels le directeur se retrouve, ou plutôt devrait se retrouver, devant le juge.

Il s'agit donc de savoir comment interpréter son absence récurrente devant le juge, alors même que le théâtre connaît une faillite qui empêche le déroulement normal des représentations. Car si le rôle du directeur est d'être présent, directement ou par un mandataire, sa présence devant le juge devrait aller de soi, puisque ce dernier est une instance à qui l'on fait appel, justement, en cas de trouble, lorsque le cours normal des choses est perturbé. À nouveau, plusieurs hypothèses sont possibles : soit on ne fait pas appel au juge en cas de trouble et on fait appel à celui-ci pour une raison différente ; soit les troubles pour lesquels on fait appel ne concernent pas le théâtre ; soit le directeur change de rôle devant la justice.

La première hypothèse, celle d'un appel au juge pour des faits ne constituant pas des troubles, est contredite par les archives elles-mêmes, et produit une forme de non-sens. En effet, chaque jugement énonce une demande : le plus souvent, le paiement d'une dette, parfois le rétablissement d'un honneur altéré par les mots du défendeur. Or, ce qui constitue un trouble, une atteinte à un ordre préexistant, peut se définir par la demande elle-même. Celle-ci est le signe même du trouble, tout comme l'appel à la police. Il s'agit de deux manières, très

1258APP, série AA, carton 239, pièce 119, procès-verbal en date du 28 octobre 1791.
1259Id.

proches¹²⁶⁰, de rétablir l'ordre, par la parole et/ou l'action. La deuxième hypothèse est que les troubles ne concernent pas le théâtre. À un premier niveau, elle semble dénuée de sens : elle concerne des professionnels du théâtre, au sujet d'une dette due à la profession ; le juge compétent est celui de la section où se trouve le théâtre. Cependant, à un second niveau, il semble bien que ces affaires ne constituent pas un trouble du théâtre lui-même. Car à proprement parler, ces jugements prononcés devant le juge sont récurrents. Ils constituent une partie de la vie quotidienne des théâtres, parfois pour des montants plus importants que ceux qui sont en jeu ici, sans pour autant que l'activité en soit perturbée. Contrairement à l'intervention policière, qui est souvent due à un trouble au sein de la séance théâtrale elle-même, un trouble si fort qu'il empêche la pièce d'être jouée, ou empêche la bonne pièce d'être jouée, les conflits qui amènent devant le juge de paix sont, en quelque sorte, des conflits du dehors du théâtre : dettes d'appointments, de contrats de fournitures, de loyers. Ces conflits concernent certes le théâtre, la production des pièces, mais ils ne se situent jamais en son sein, le lieu de vie, si l'on peut dire, du directeur. La question de la présence ou de l'absence du directeur serait donc essentiellement géographique et territoriale¹²⁶¹. Le directeur est présent dans son théâtre car celui-ci est son territoire et il doit le défendre. En revanche, le lieu des jugements de paix ne constitue pas son territoire. Enfin, la troisième hypothèse est celle d'un rôle différent du directeur dans son théâtre ou devant le juge de paix.

Cette troisième hypothèse commence par une métaphore théâtrale, celle du rôle. Elle n'est pas gratuite, car il s'agit ici de comprendre la place du directeur dans la dramaturgie de son spectacle, telle que représentée notamment dans les procès-verbaux de police, et sa place dans les jugements de paix. L'analyse que nous proposons ici n'est pas seulement produite par le filtre d'un trope, dans la mesure où elle part de l'hypothèse qu'un texte issu d'institutions juridiques crée sa propre dramaturgie. Celle-ci se fonde sur l'action et les paroles de personnages. Parmi eux, le directeur est un personnage récurrent, presque omniprésent, mais dont le rôle n'est pas toujours identique¹²⁶². Ainsi, nous avons vu dans les archives policières

1260Que l'on se souvienne : jusqu'à la Révolution française, le commissaire de police est lui-même un magistrat. Voir à ce sujet : V. MILLIOT, « *L'Admirable Police* » : *tenir Paris au siècle des Lumières*, Ceyzérieu, France, Champ Vallon, 2016.

1261La référence au concept de territoire fait inmanquablement signe vers la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari, et aux concepts de déterritorialisation et de reterritorialisation. Cependant, il faut noter que précisément, le directeur de spectacle ne connaît pas ce double processus, car il n'existe pour lui qu'un territoire, et il y reste. Sur ces notions, voir : G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 2013 [1980].

1262En cela, une analyse du rôle du directeur de spectacle dans les procès-verbaux de police et dans les jugements de paix est semblable, mettons, à l'étude de la place dramaturgique du valet dans *Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro* et *La Mère coupable*. Il ne fait aucun doute, ni pour l'auteur, ni pour le spectateur, ni pour le lecteur, ni pour aucun des participants que Figaro est le même personnage, mais n'a pas le même rôle dramaturgique dans chacune des pièces.

que le directeur de spectacle est un des acteurs du maintien de l'ordre théâtral avant, pendant et, parfois, après la séance. Il en va manifestement autrement ici. D'une part parce que nous ne pouvons pas parler d'un désordre qui concerne le théâtre, car une seule affaire ne trouble pas tout le théâtre, et par ailleurs le désordre ne se situe pas, nous l'avons vu, à l'intérieur de celui-ci. D'autre part, parce que le directeur se signale par son absence, et ne peut donc jouer un rôle actif. Quel est donc le rôle de Cauvin ? Celui d'un signe d'égalité devant le juge. Le nom de Cauvin suivi mention « non comparu ni personne pour lui » permet au juge de paix de remplir son office. Le directeur de spectacle, dans une action devant le juge de paix, n'est que le référent d'un signe permettant à la phrase judiciaire de s'écrire. Sa présence ou son absence importent peu, tant que adresse et son nom sont connus, car son nom est le celui du responsable, l'adresse le lieu et la cause du litige. Là où le directeur possède en personne un rôle dans l'action policière, il n'est qu'un nom dans l'action judiciaire, comme un personnage auquel il serait fait référence sans qu'il apparaisse sur la scène (Beckett n'est pas loin).

Le deuxième acte de cette faillite ne présente pas de particularité. Il s'agit d'une suite récurrente d'actions portées contre Cauvin qui ne cesse de ne pas comparaître. Deux actions sont ainsi entamées par Laurent Rebours, ferblantier et allumeur de spectacle, contre Cauvin pour la somme de 50 livres, huit sols et trois deniers, pour un mois et trois jours d'appointements, à raison de 600 par année. La première a lieu le 4 octobre 1791¹²⁶³, la seconde le 8 octobre 1791¹²⁶⁴. Dans les deux cas, Cauvin est condamné au paiement de la somme et aux dépens¹²⁶⁵. S'ensuit une action menée par un menuisier, Pierre Paul Barel, contre Cauvin pour la somme de 68 livres et dix sols pour ses appointements en qualité de menuisier, à raison de 50 par mois¹²⁶⁶. À nouveau, Cauvin est condamné au paiement de la somme et aux dépens de trois livres pour la citation faite par l'huissier. Apparaît ensuite dans les archives une affaire qui ne concerne plus des appointements, mais un loyer. Il s'agit d'une action menée par François Nicolas, « lutiste (*sic*) », qui réclame la somme de 35 livres pour cinq mois échus d'un loyer d'une contrebasse, à raison de neuf livres par mois¹²⁶⁷. Dans cette affaire, Cauvin ne comparaît pas personnellement, mais par un fondé en son service spécial, le sieur Vigier. Ce dernier obtient un sursis d'un mois (jusqu'au 19 novembre suivant) au nom du sieur Cauvin, qui doit par ailleurs rendre la contrebasse et, au surplus de la dette, régler les

1263AVP, D6U1 39, pièce 337, jugement daté du 4 octobre 1791.

1264AVP, D6U1 39, pièce 344, jugement daté du 8 octobre 1791.

1265Il est étrange de constater que les deux actions portent sur la même somme, c'est-à-dire certainement sur la même dette, à quelques jours d'écart, sans que cette répétition des actions soit soulignée dans le second jugement. Peut-être s'agit-il de deux actions différentes, quoi que la somme soit la même, ce qui semble néanmoins improbable.

1266AVP, D6U1 39, pièce 347, jugement daté du 19 octobre 1791.

1267AVP, D6U1 39, pièce 353, jugement daté du 19 octobre 1791.

dépens. Il faut noter ici deux différences. D'une part, il s'agit d'un fournisseur et non d'un employé ; d'autre part, un fondé de pouvoir représente Cauvin. Une nouvelle indication nous est donc donnée des relations qui existent au sein du monde théâtral, dans les rapports judiciaires qu'entretiennent ses différents membres. Lorsqu'une affaire concerne un directeur de spectacle et ses employés, ce dernier se fait volontiers absent. En revanche, lorsque l'affaire concerne le directeur et un fournisseur, c'est-à-dire une personne étrangère au spectacle, le directeur est présent ou bien représenté, et donc prend une part active à la séance judiciaire. Cette tendance se vérifie tout au long des jugements, où les absences des directeurs concernent généralement les employés de spectacle. Quelle différence entre fournisseur et employé justifie la présence ou l'absence du directeur ? Il ne s'agit manifestement pas du montant de la dette, puis qu'ici François Nicolas, fournisseur de contrebasse, ne réclame que 35 livres, contre 50 livres, huit sols et trois deniers pour le ferblantier-allumeur de spectacle.

Cette différence d'attitude semble bien due à la situation du plaignant et à sa relation au théâtre et à la justice. L'intervention devant le juge des gens de métier, des fournisseurs de toute sorte, est la plus fréquente dans les archives, plus que celle des employés et employées de spectacle. La présence devant le juge de paix du directeur dans ces cas-là a une portée symbolique plus grande que la seule présence d'un justiciable devant l'institution judiciaire. Il s'agirait de la présence d'un agent économique, d'un client, devant son fournisseur et donc d'une modalité de la relation mercantile. Celle-ci est certes conflictuelle, mais elle n'en est pas moins habituelle. Dans ces affaires judiciaires se joue la répétition des rencontres pour affaires commerciales. La présence de Cauvin tendrait à montrer que le recours au juge fait partie intégrante de la dimension mercantile du théâtre.

C) D'une entreprise l'autre : la continuité des actions de justice

Une fois la faillite passée, la salle des Élèves de l'Opéra est reprise. Le nouveau directeur est Vigier¹²⁶⁸, le fondé de pouvoir de Cauvin dans l'affaire qui l'opposait au luthiste. Le nouveau nom donné au lieu est celui des Variétés dramatiques. Il existe trois traces de ce spectacle dans les archives judiciaires, ce qui tend à montrer une certaine continuité avec la direction précédente. Ainsi, Nicolas Desnoyers, danseur, et son épouse, une ouvreuse de loge, se retrouvent avec Vigier devant le juge pour réclamer 26 livres d'appointements en tout¹²⁶⁹. Environ deux semaines plus tard, c'est au tour d'Antoinette Desmaisons, ouvreuse de loge, de

1268A. TISSIER, *Les Spectacles à Paris. pendant la Révolution*, op. cit., p. 317 .

1269AVP, D6U1 41, pièce 473, jugement daté du 23 février 1792.

réclamer 50 d'appointements¹²⁷⁰. Deux jours plus tard, Julien Ravoiget, musicien du spectacle, réclame 55 livres d'appointements¹²⁷¹. Or, selon André Tissier, la salle de Vigier ne dure que jusqu'au 15 avril 1792¹²⁷². À partir du 29 avril, une nouvelle troupe du Lycée dramatique prend possession des lieux, jusqu'au 24 juin 1792¹²⁷³. Il semble qu'après ce court retour d'un Lycée dramatique, de nouvelles variétés s'installent dans le bâtiment, les Variétés italiennes et dramatiques de Lazari. Six affaires, entre janvier et août 1793 concernent son théâtre, systématiquement décrit comme étant situé boulevard du Temple, face à la rue Charlot, ce qui correspond au lieu anciennement appelé Lycée dramatique. Or, les Variétés italiennes font partie de ces théâtres qui attirent beaucoup d'affaires judiciaires : sur huit mois, le théâtre connaît six affaires, ce qui est supérieur à la moyenne des autres théâtres. Seul le Lycée dramatique, c'est-à-dire l'ancienne entreprise située dans le même bâtiment, l'emportait de loin dans la création d'affaires judiciaires.

Nous pouvons en tirer une conclusion inattendue : le lieu théâtral lui-même produit le jugement. Les conflits menant devant le juge ne proviennent ainsi pas tant des personnes qui sont dans le théâtre, qui seraient agents de leur propre cause, que du bâtiment lui-même. Peut-être est-ce dû à son emplacement éloigné des autres spectacles, qui le rend plus difficile d'accès spontané au public parisien, et fragilise donc les conditions économiques de survie des entreprises. Cette difficulté entraîne des retards de paiement, multiplie les affects négatifs, entraîne une recherche de l'apaisement devant le juge. Ainsi, ce ne serait pas la gestion, la programmation, l'attitude du directeur, ou des employés, qui serait cause de la récurrence des affaires du Lycée dramatique puis des Variétés italiennes devant le juge. L'emplacement même de la salle produirait cette forme de continuité des dettes malgré la faillite de la première entreprise et son indépendance, en apparence, totale, avec l'autre. La fiction juridique de l'entreprise théâtrale ne suffit pas dans ce cas à effacer la réalité économique qui est une conséquence du lieu où elle est implantée.

Un élément donne du crédit à cette hypothèse. Il s'agit de la situation du second Lycée dramatique, qui se situe donc après la faillite de Cauvin et avant la reprise par Lazari. Une archive policière nous donne des indications sur la situation causée par la faillite de Cauvin. Le 29 avril 1792, vers neuf heures du soir, le commissaire de police de la section voit arriver un comédien, Edmond Dufresnil. Ce dernier déclare qu'en vertu d'un acte passé entre lui et Cauvin, qui aurait donc gardé la propriété du lieu malgré la faillite de son entreprise de spectacle, il s'est rendu le jour même à la salle « a l'effet d'en faire l'ouverture fixée et

1270AVP, D6U1 41, pièce 478, jugement daté du 8 mars 1792.

1271AVP, D6U1 41, pièce 482, jugement daté du 10 mars 1792.

1272A. TISSIER, *loc.cit.*

1273A. TISSIER, *op. cit.*, p. 298.

annoncée par affiche ledit jour¹²⁷⁴ ». Il s'agit donc bien du jour de l'ouverture du nouveau Lycée dramatique. Or, continue Dufresnil, il y était à quatre heures, et la garde n'était pas encore à son poste. Sur quoi « le foyer s'est trouvé rempli d'une foule de personnes des deux sexes, les uns se disant acteurs, les autres se disant gagistes de la direction précédente », désignée comme étant le sieur Cauvin. En effet, les membres de la foule annoncent « qu'ils ne souffriraient pas que l'on fasse l'ouverture du spectacle avant que le d. s. Cauvin ne fut forcé de comparaitre. » La réponse de Dufresnil à ces demandes est de faire valoir « qu'il ne pouvait payer les dettes du S. Cauvin et que si ce dernier leur devait de l'argent, qu'ils aient à se pourvoir comme ils aviseraient bon être », incitant donc au recours devant le juge. Cela ne calme en rien la petite foule qui se trouve dans le foyer, à l'heure où le public commence à arriver. Selon le récit de Dufresnil, « les buralistes effrayés n'osoient ouvrir leur bureau et le public degouté de cette confusion s'est enfin retiré ; la garde requise de prêter main forte pour faire vider le foyer des perturbateurs a répondu qu'elle n'avait pas d'ordre. Il était alors cinq heures. »

De cet épisode, nous pouvons d'abord retenir que la faillite de l'ancien théâtre est la cause des troubles du nouveau. En effet, le jour de l'ouverture du nouveau Lycée dramatique, l'absence de paiement reçu par les employés de la direction précédente cause une agitation. Les problèmes économiques créent des affects négatifs, en l'occurrence la colère, qui créent potentiellement de nouveaux problèmes économiques. Ensuite, il faut souligner que ces troubles interviennent bien dans le lieu même qui les cause : le théâtre. Si le bâtiment qui est à l'origine de la multiplication des conflits, c'est aussi en son sein, dans le foyer, que ceux-ci s'expriment. Par ailleurs, nous pouvons constater que ces troubles perturbent avant tout, du point de vue du comédien, l'activité économique, en la personne des « buralistes effrayés » ces figures de l'honnête marchand qu'accable la foule furieuse, et le public qui risque de ne pas revenir. Enfin, les deux références à l'institution étatique, sous sa forme judiciaire et policière, sont également impuissantes à calmer les tensions. L'appel au pourvoi devant le juge est sans effet, et la garde refuse d'intervenir. L'appel à la police, par Dufresnil qui s'y rend, ne sert, lui, qu'à l'établissement d'un procès-verbal, quatre heures après les faits.

Le cas du théâtre du Lycée dramatique est donc singulier. Il s'agit d'un cas limite, dans lequel le lieu théâtral emporte avec lui la faillite économique et, partant, le recours au juge de paix. Cette situation permet de comprendre que les difficultés économiques ne sont pas intrinsèquement liées à la personne du directeur du spectacle, quoiqu'en dise l'*Almanach* Froullé à propos de Cauvin. Le système économique et juridique révolutionnaire fait pourtant

1274APP, série AA, carton 239, section du temple, pièce 133, procès-verbal en date du 29 avril 1792.

retomber sur l'entrepreneur la responsabilité de la faillite de l'entreprise. Le rôle du juge de paix est donc autant de pacifier les relations intra-personnelles et inter-professionnelles du monde du théâtre que de réactualiser sans cesse la figure du directeur ou de l'entrepreneur comme responsable, car propriétaire, de l'entreprise théâtrale.

Conclusion

La figure de juge de paix, pacificatrice, est connue du monde théâtral. Ces recours devant la justice de paix s'effectuent, par nature, hors du lieu du théâtre lui-même, et concernent l'ensemble des participants à la production théâtrale. Contrairement aux interventions policières, qui ont lieu essentiellement pendant la représentation ou autour d'elle, leur pendant judiciaire a lieu soit en aval de la représentation, par exemple pour forcer au paiement de dettes d'appointements, soit en dehors de toute représentation, afin de forcer au paiement de dettes de fournitures.

Le principal agent de ces affaires est le directeur de spectacle, comparant privilégié des juges de paix. Mais ce comparant a cependant la spécificité de ne pas comparaître systématiquement, voire de prendre l'habitude d'être absent lors des jugements. Il ne reste alors de lui que son nom, signe de l'égalité nécessaire des parties, de leur co-présence fictive même en l'absence de l'une d'elles. Cette absence est la conséquence du fait que le directeur de spectacle reste sur son territoire qu'est le théâtre, comme bâtiment. Lorsqu'il consent à le quitter, c'est le plus souvent lorsque son opposant dans l'affaire est un autre entrepreneur, un commerçant, un fournisseur. Le jugement n'est alors qu'une partie de l'activité économique, et les affaires judiciaires, théâtrales et commerciales se confondent. Or, le territoire sur lequel reste le directeur, le théâtre, est précisément la source des troubles. Car lorsqu'il y a troubles, ceux-ci ne concernent pas tant l'entreprise théâtrale que le bâtiment du théâtre lui-même, comme en attestent les successions de dettes entre des entreprises qui, juridiquement, n'ont *a priori* rien à voir les unes avec les autres. De sorte que la mission pacificatrice du juge de paix est mise en échec par le bâtiment théâtral, et par la répétition de situations agonistiques créées par la détresse économique de celles et ceux qui y travaillent.

Le recours au juge de paix indique que cette détresse ne trouve pas de solution dans le théâtre lui-même. L'État devient la tierce instance qui permet la résolution du conflit. Ainsi, non seulement il encadre les théâtres par des lois, par des actions policières, mais il en permet aussi l'équilibre interne, en rétablissant les paiements, en proposant des conciliations. Il révèle

l'impossibilité de l'entreprise théâtrale de fonctionner sans lui, tout en réactualisant la figure de l'entrepreneur qu'il désigne comme juridiquement responsable de la bonne tenue économique de son spectacle. Ce rôle économique ne s'accompagne en revanche pas, dans les discours révolutionnaires, d'une responsabilité symbolique du contenu des pièces, qui incombe bien plus à l'auteur dramatique, au propriétaire nouveau de la pièce plutôt que du lieu théâtre.

Conclusion de la deuxième partie

« ...La Commission appelle autour d'elle les hommes et les lumières, le patriotisme et le génie. »

Lettre circulaire de la Commission exécutive de l'instruction publique, adressée aux directeurs et entrepreneurs de spectacles, aux autorités municipales et aux auteurs dramatiques, le 5 messidor an II, soit le 23 juin 1794¹²⁷⁵.

La lettre circulaire du 5 messidor an II, écrite à la demande d'un « Comité de salut public [qui] a donc joué un rôle prépondérant dans le processus d'instrumentalisation et de surveillance des théâtres sous la Terreur¹²⁷⁶ », est un document qui révèle, par sa forme même, l'organisation nouvelle des spectacles à Paris sous la Révolution. Il révèle autant leur organisation réelle que les réagencements mentaux des révolutionnaires. C'est que cette lettre, qui émane de l'organe législatif de son époque, s'adresse à trois instances : les entrepreneurs de spectacles, l'autorité municipale et les auteurs dramatiques.

Aux entrepreneurs de spectacles, il est demandé de « faire passer à la Commission l'état de leur répertoire actuel, les manuscrits nouveaux qu'on leur présente¹²⁷⁷ », autrement dit d'assurer la surveillance à l'intérieur des théâtres. Aux officiers municipaux, « administrateurs de la police de Paris », il est demandé de « renvoyer sans délai à la Commission tous les registres et répertoires qui leur auraient été remis¹²⁷⁸ » et de se « dépouiller d'une responsabilité qui ne peut plus être la leur », celle de la surveillance morale des théâtres. Aux auteurs, il est fait une injonction claire :

Et vous, écrivains patriotes qui aimez les arts, qui, dans le recueillement du cabinet, méditez tout ce qui peut être utile aux hommes ! déployez vos plans, calculez avec nous la force morale des spectacles ; il s'agit de combiner leur influence sociale avec les principes du gouvernement ; il s'agit d'élever une école publique où le goût et la vertu soient également respectés.¹²⁷⁹

Dans ce texte se dessine une répartition des rôles légèrement modifiée par rapport à la période pré-conventionnelle, mais qui en hérite. Aux entrepreneurs et à la police d'assurer conjointement une surveillance. À l'organe législatif d'en exercer le contrôle, notamment

1275J. GUILLAUME (éd.), *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, Paris, Imprimerie Nationale, 1901, vol. 4, p. 711.

1276M. NADEAU, « La politique culturelle de l'an II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », dans *Annales historiques de la Révolution française*, n° 327, 2002, p. 70.

1277J. GUILLAUME (éd.), *Procès-verbaux...*, *loc.cit.*

1278Ibidem, p. 712.

1279Ibidem.

moral. Aux auteurs, en collaboration avec l'organe législatif, d'en produire la matière, à force de plans et de calculs.

Cette lettre circulaire résume bien les rapports nouveaux qui se nouent dans les premières années de la Révolution au sein du complexe théâtral.

D'un côté, entrepreneurs et policiers collaborent, parfois difficilement, parfois avec des oppositions internes, mais dans un objectif commun : le maintien de l'ordre théâtral. Les entrepreneurs eux-mêmes y ont d'autant plus intérêt qu'ils sont régulièrement endettés, sans doute en raison de la concurrence entre les spectacles accentuée par le décret-loi du 13 janvier 1791. Cette concurrence fait suite à une situation concurrentielle à la fin du siècle, entre les théâtres, mais pas uniquement, puisque la « multiplication des divertissements offerts aux Parisiens à la fin du 18e siècle crée un contexte fortement concurrentiel pour les entrepreneurs de spectacles¹²⁸⁰ », notamment par le développement des salons, dont le théâtre se saisit pour le porter à la scène. Ces entrepreneurs peuvent d'ailleurs être des enthousiastes de la Révolution, au point de se servir de leur statut socio-économique et de leur pouvoir artistique pour en propager les idées, comme ce que tente de faire la Montansier à Bruxelles, au théâtre de la Monnaie dès 1792-1793. Cela aboutit certes à un échec, aux dires du correspondant permanent du ministre des Affaires Étrangères, qui l'attribue notamment à la différence linguistique – le peuple bruxellois parle flamand, les élites seules parlent français¹²⁸¹. Cette tournée de la Montansier à Bruxelles s'inscrit d'ailleurs dans la lignée d'une tradition de tournées françaises en Europe¹²⁸², comme celle de Jean Monnet à Londres au milieu du siècle¹²⁸³. Celles-ci donnent d'ailleurs lieu à des oppositions d'entrepreneurs qui, dans une situation où ils doivent assurer la rentabilité de leur théâtre « [ont] donc tout intérêt à ne pas se charger d'un spectacle français¹²⁸⁴ » et invitent par là à la défense d'un théâtre national. Intérêt personnel et intérêt national : c'est cette équation avec laquelle doivent jouer les entrepreneurs. La lettre circulaire leur montre qu'ils ont un intérêt personnel à jouer des pièces dans l'intérêt national – au risque de déplaire au pouvoir politique, au risque aussi de déplaire au public qui le fait savoir par l'éventuel désordre au sein de la séance théâtrale. Le commissaire de police est doublement présent pour rétablir l'ordre : il s'assure que les pièces

1280S. LEFAY, « Du Salon de peinture à la scène remarques sur quelques cas de transpositions à la fin du 18e siècle », dans *Dix-huitième Siècle*, n° 50, 2018, p. 299.

1281R. MARKOVITS, « Théâtre, « propagande » et exportation de la révolution : la troupe de la Montansier à Bruxelles (1792-1793) », dans *Annales historiques de la Révolution française*, n° 367, 2012, p. 93-117.

1282 Voir à ce sujet l'ouvrage de R. MARKOVITS, *Civiliser l'Europe politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2014.

1283M. FUCHS, « Comédiens français à Londres (1738 – 1755) », dans *Revue de littérature comparée*, n° 13, s. d., p. 43-72.

1284R. MARKOVITS, « L'« Europe française », une domination culturelle ? », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 67, n° 3, 2012, p. 732.

ne sont pas antipatriotiques, et surtout que la représentation théâtrale peut avoir lieu. Le cas échéant, il fait intervenir la garde.

D'un autre côté, au sein de ce complexe théâtral, nous trouvons le couple des auteurs et des législateurs. Leur proximité sociologique est dévoilée par la composition du Comité d'Instruction publique, dans lequel nous retrouvons Louis-Sébastien Mercier et Marie-Joseph Chénier, mais en revanche aucun entrepreneur. Plus généralement, le fonctionnement des assemblées législatives révolutionnaires, leurs lieux de réunions, leur mode de production de textes législatifs, en font des assemblées liées au théâtre et à l'écriture. Dans cette situation, leur rapport avec les auteurs de théâtre est triple : ils en sont à la fois les protecteurs, notamment par la mise en place d'un droit d'auteur réel ; les commanditaires, par exemple via l'interdiction en 1793 des pièces tendant à dépraver l'esprit public ; les collaborateurs, dans la mesure où ces assemblées finissent par considérer que la transformation de leur esprit public revient autant au législateur qu'à l'auteur de théâtre. Cette dernière situation trouve son paroxysme dans une formule de la lettre circulaire : « La Commission interroge le génie, sollicite les talents, s'enrichit de leurs veilles¹²⁸⁵. » La Commission interroge, sollicite, s'enrichit : elle propose un véritable échange, là où elle n'envoie aux entrepreneurs et aux autorités de police municipale qu'un ordre descendant de remontée d'informations pour un contrôle.

Le grand paradoxe de ce théâtre révolutionnaire est que si la législation tend à l'extrême-concentration, par la centralisation du système juridique articulé autour de la loi, le théâtre parisien, en revanche, apparaît comme plus éclaté, en raison de la fin du système oligopolistique d'Ancien Régime. Or, c'est dans ce système théâtral éclaté que les auteurs se veulent para-législateurs, à la demande même du législateur, et doivent changer l'esprit public afin de le rendre toujours plus révolutionnaire.

1285J. GUILLAUME (éd.), *Procès-verbaux...*, *op. cit.*, p712.

Troisième partie : les dramaturgies du droit

Introduction de la troisième partie

« Lois sur les spectacles.

Le nouvel ordre des choses, relativement aux Spectacles, étant fondé sur les Décrets de l'Assemblée Nationale, nous placerons ici ceux qui ont été rendus sur cette matière. »

*Les Spectacles de Paris, 1791*¹²⁸⁶

À partir de l'année 1792, le *Calendrier historique des spectacles* place, après son calendrier, une rubrique consacrée aux lois sur les spectacles. Le « *nouvel ordre des choses* » bouleverse le *Calendrier des spectacles*. En effet, ce dernier avait l'habitude d'indiquer pour chaque spectacle de Paris son histoire, sa composition, son répertoire, quelques anecdotes le concernant, puis la liste des nouveaux ouvrages dramatiques récents. À partir de 1792, l'ouverture de nouveaux lieux en perturbe l'ordonnement, car la publication est trop restreinte pour mettre la totalité des noms des acteurs, actrices, musiciens, artisans des nouveaux théâtres qui ouvrent, année après année, suite au décret-loi de janvier 1791. La masse d'informations à traiter, analyser, publier devient trop importante. La loi modifie la vie théâtrale, ce qui affecte le périodique, lequel rappelle le contenu de la loi. Pourquoi annoncer le contenu de la loi de 1791 ? Certainement pas pour les entrepreneurs, qui la connaissent, puisqu'ils ont ouvert de nouveaux théâtres. Il s'agit d'informer les lecteurs d'un phénomène majeur : le nouvel ordre des choses s'étend jusqu'au théâtre et entre en relation publique avec lui. Plus loin, dans le *Calendrier*, nous découvrons la multiplication de pièces qui exaltent la loi et les passions patriotiques, comme la *Liberté conquise*¹²⁸⁷, *Vashington*¹²⁸⁸ ou *Calas ou l'École de Juges*¹²⁸⁹. Le théâtre rend à la loi ce que la loi lui a donné : un ordre des choses, ici un ordre fictionnel et dramatique, dont le périodique rend compte.

Entre média, loi et théâtre se noue un tissage particulier de liens qui les renforcent mutuellement. La liberté est acquise au théâtre, à la presse, par la loi. La presse et le théâtre en font usage afin d'informer de la loi et pour lui donner une légitimité particulière sous la forme de pièces de théâtre ou d'articles de presse. Le nouveau « contrat théâtral », qui règle les relations entre théâtre et pouvoirs publics, s'insère lui-même dans un texte plus large, fait de

¹²⁸⁶*Les Spectacles de Paris, et de toute la France, ou Calendrier historique & chronologique de tous les spectacles, n°41*, Paris, La veuve Duchesne, 1792.

¹²⁸⁷Pièce de Harny de Guerneville, créée le 4 janvier 1791 au théâtre la Nation. *Ibidem*, p. 238.

¹²⁸⁸Pièce de Billardon de Sauvigny, créée le 13 juillet 1791 sur le même théâtre. *Ibid.*, p. 240.

¹²⁸⁹Pièce de Marie-Joseph Chénier, créée le 7 juillet 1791 au théâtre de la rue de Richelieu. *Ibid.*, p. 252.

relations inter-médiales, de jeux d'écritures et de renvois. C'est sous cette appellation de *Texte* que Pierre Legendre pense les rapports entre l'histoire du droit et l'histoire de la société en Occident, rapports qu'il place sous le signe de l'écriture :

Mettre en avant la notion de *Texte*, c'est partir de ce relevé anthropologique élémentaire : le jeu d'une prolifération de discours et d'écritures, une effervescence à la fois chaotique et réglée où s'entremêlent ces discours et ces écritures, différenciés et en relations d'entre-appartenance, est constitutif du phénomène social dans l'espèce douée de parole.¹²⁹⁰

Pour Pierre Legendre, la textualité de la société occidentale vient de ses racines chrétiennes et romaines, et serait présente dès le Moyen âge. Or, il est manifeste que la textualité change de nature lorsque son support change, que ses transductions inter-médiatiques ont des effets sur l'imaginaire qu'elle véhicule. Marshall Mac Luhan le souligne lorsqu'il affirme que la désacralisation du monde et des systèmes de pouvoirs est un phénomène médiatique, causé par le passage de la parole à l'imprimé, et par la production de « *l'homme typographique*¹²⁹¹ ». En effet, l'invention de la typographie à caractère mobile a permis l'essor de l'imprimerie et a causé à la fois l'individualisation des sujets et la centralisation du pouvoir¹²⁹². La Révolution française serait une des conséquences nombreuses de cette évolution de temps long, et la réécriture du *Texte* legendrien un épiphénomène de celle-ci. Le législateur moderne et l'écrivain de théâtre seraient, chacun à sa manière, des hommes typographiques.

Le média rappelle la loi. Il fait également circuler l'information sur la pièce de théâtre (son titre, son auteur, son lieu et sa date de représentation, etc.). Cette dernière joue avec le dispositif législatif, le loue à l'occasion, joue avec elle, comme peuvent le faire également les textes littéraires, et ce depuis l'âge classique¹²⁹³. La loi permet, elle, à la fois le média et le théâtre, les protège en fixant les règles de représentation, de distribution. Au sein du *Texte*, le droit occupe une place particulière aux côtés de l'État, ce dernier « occupant la place du pouvoir d'articulation, le Droit enserrant la scène des pratiques normatives¹²⁹⁴ ». Le droit est l'ensemble des textes normatifs, les textes dont l'écart au réel vient de ce qu'ils disent *ce qui doit être*, de leur dimension performative. À côté du droit, nous trouvons des textes dont la fonction est de dire *ce qui est*, qui sont essentiellement descriptifs, à la manière du *Calendrier des spectacles*. Enfin, il existe un autre ensemble, celui des textes qui disent *ce qui pourrait être*, que Jean Duvignaud nomme le « sous-texte » :

1290P. LEGENDRE, *De la Société comme texte : linéaments d'une anthropologie dogmatique*, Paris, Fayard, 2001, 178-179

1291M. McLUHAN, *La Galaxie Gutenberg : la genèse de l'homme typographique*, J. Paré (trad.), Paris, Gallimard, 1977, p. 139-142.

1292Ibidem, p. 427.

1293C. BIET, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime ; le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, 2002.

1294P. LEGENDRE, *De la Société...*, op.cit., p. 229.

La couche apparente et superficielle d'une société est tissée de lois et de règles. Sous la surface pour ainsi dire officielle de la vie présente se déploient des régions où se trament des relations, des intrigues diverses, parfois contraires, souvent différentes de ce qui paraît être l'assentiment général.

Stanislavski demandait aux acteurs de ne pas dire seulement le texte d'une pièce, mais de jouer surtout le « sous-texte » : les situations qu'implique le scénario. Et de donner ainsi vie aux suggestions de l'écriture. On devrait alors parler d'un sous-texte de la vie sociale, des combinaisons que l'on y découvre et qui toutes paraissent ressortir à la part du possible sous un monde qui s'impose comme réel.¹²⁹⁵

Le sous-texte serait donc, dans le grand tissage du *Texte*, ce qui s'écrit en deçà de la vie sociale, ou à côté d'elle, en marge. Le texte de droit, normatif, annonce une *prescription*, voire une *proscription*. Le texte du périodique, du journal, dit ce qui est, propose une *description*. Quant au texte de théâtre, il dit ce qui n'est pas réellement, ce qui pourrait être, ou dit ce qui a été dans un cadre toujours fictif. Il donne à voir une *ex-scription*, un texte qui se tient hors du monde et le regarde.

Il va de soi que le théâtre n'est pas réductible à un texte, pas plus que la société ni même que la loi. La question que pose au début de la Révolution française tient moins à la textualité du droit qu'à celle de l'ensemble de la société, et au rapport entre texte et normativité. La normativité d'un texte, qui est une des modalités de la performativité du langage, se définit par sa capacité à affecter le hors-texte, les corps humains notamment. Or, la normativité ne se limite pas à la seule prescription, ni à la proscription. Il est évident qu'un texte théâtral n'est pas d'abord prescriptif, pas plus que ne l'est sa représentation. Cependant, les auteurs révolutionnaires, les politiques révolutionnaires, à la suite de Rousseau, Diderot, Beaumarchais, Mercier, attribuent au théâtre une forme de normativité. Ainsi, si le texte théâtral est d'abord ex-scriptif, il est *aussi* prescriptif en même temps que descriptif. De même, si le texte de loi est d'abord prescriptif, il est également descriptif (de ce qui existe ou n'existe pas – on proscrie le meurtre parce que le meurtre existe), et peut-être aussi ex-scriptif (l'interdiction du meurtre fait imaginer une société sans meurtre). Le média périodique est d'abord descriptif, mais il est aussi prescriptif, car il donne généralement un jugement vis-à-vis des pièces. Il s'agit donc moins de savoir si un texte théâtral est normatif que de savoir comment il l'est. Quelles sont les règles de répartition de la normativité, entre le texte de loi et la représentation théâtrale ? Comment s'insère l'activité médiatique, périodique, dans ces relations ? Les régimes révolutionnaires s'appuient-ils sur une forme de *mythocratie*¹²⁹⁶, que le théâtre viendrait renforcer, sinon créer, par ses effets de performativité ?

1295J. DUVIGNAUD, *Le Prix des choses sans prix*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 96.

1296Nous empruntons le terme à Y. CITTON, *Mythocratie : storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.

Il est nécessaire d'étudier la manière dont trois figures conceptuelles, celles du législateur, du pédagogue et du dramaturge, forment ensemble les cadres interprétatifs du paysage dramatique révolutionnaire (chapitre 7). Au sein de ce dernier, les pièces du répertoire patriotique assurent une fonction de soutien à l'imaginaire social de la Révolution. Pour en comprendre le fonctionnement, nous nous proposons donc d'étudier deux cas extrêmes. Le premier est celui d'une dramaturgie qui échoue à remplir sa fonction, ce qui est le cas pour la pièce de Jean-Louis Laya, *l'Ami des lois*, qui a créé une dissension certaine au sein des mondes théâtral et politique révolutionnaires (chapitre 8). Le second cas est celui d'une dramaturgie qui remplit sa fonction, bien qu'elle apparaisse rétrospectivement comme un hapax dramaturgique de la période : il s'agit du *Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal (chapitre 9).

Septième chapitre : les trois rôles de l’auteur et le paysage révolutionnaire

« Nous sommes dominés depuis deux ou trois décennies par un certain genre de théâtre, lequel trouve son point de départ et même son inspiration dans le désir apparemment désintéressé de rendre les gens meilleurs. »
Howard Barker, *Argument pour un théâtre*¹²⁹⁷.

Le phénomène que décrit Howard Barker, un écrivain britannique du XX^e siècle, semble s’inscrire dans une histoire ancienne. Les auteurs souhaitant informer et améliorer le public sont nombreux pendant la Révolution. À l’opposé d’une dramaturgie de la catastrophe telle que la propose Barker, la dramaturgie révolutionnaire relève de ce que ce dernier décrit féroce­ment comme « une bienfaisance paternaliste de celui qui sait à l’égard de ceux, nombreux, qui ne savent pas¹²⁹⁸ ». Le contrat théâtral révolutionnaire assigne de nouveaux rôles aux auteurs dramatiques. Ceux-ci sont d’autant plus facilement endossés que les pièces se font plus nombreuses et que l’ouverture de nouveaux théâtres permet la coexistence des œuvres classiques et de nouvelles dramaturgies révolutionnaires.

La loi du 13 janvier 1791 a sur la production dramatique écrite de la Révolution une conséquence sans précédent. La multiplication des théâtres – on en dénombre une cinquantaine pour la période 1789-1799¹²⁹⁹ – donne lieu à une inflation des œuvres. Les pièces du répertoire de l’Ancien Régime continuent certes d’être jouées ou publiées, parfois avec des modifications lorsque l’auteur est encore vivant¹³⁰⁰, parfois avec un sens plus actuel donné à la pièce. Cependant, tout un répertoire nouveau se constitue pendant les événements révolutionnaires. Les auteurs qui, avant la Révolution, n’avaient comme seul espoir que d’être joués à la Comédie-Française ou à la Foire voient leurs pièces acceptées ailleurs. Ceux qui ne

1297H. BARKER, *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, E. Angel-Perez (trad.), Besançon, Solitaires intempestifs, 2006, p. 100.

1298 *Idem*.

1299E. KENNEDY *et al.*, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: Analysis and Repertory*, Westport, Greenwood Publishing Group, 1996, p. 3.

1300 On trouve ainsi dans le *Patriote François* en date du 27 janvier 1792 l’annonce suivante : « ANNONCE. Le ci-devant Noble, comédie ; par L. Mercier. - Prix 1 liv. 5 sous, et 8 sous en sus, franc de port par la poste, - Paris, chez les directeurs de l’imprimerie du Cercle social, rue du Théâtre français. Lorsque L. Mercier fit cette pièce en 1781, tous les abus féodaux, les privilèges d’une caste inutile, et toutes les sottises du moyen âge prédominoient en France, en changeant le dénouement pour l’appliquer au 4 août 1789, il n’a pas eu à changer le texte de la pièce, preuve des talents, et plus encore de l’ame de cet auteur. Nous invitons tous les amis de la liberté à lire cette pièce, ils se pénétreront des bienfaits de la révolution. » En outre, les manuscrits de souffleurs montrent souvent que les textes sont adaptés, coupés, selon les besoins politiques de l’époque. Voir M. POIRSON, « Introduction », dans *Le Théâtre sous la Révolution: politique du répertoire, 1789-1799*, Paris, France, Desjonquères, 2008, p. 35-37.

vivaient de leur art peuvent espérer le faire. Parmi l'ensemble des auteurs répertoriés pendant la période, presque la moitié d'entre eux sont des professionnels, tandis que le second groupe le plus important est celui des magistrats¹³⁰¹. Sans surprise, les proximités que nous trouvions à l'Assemblée entre les auteurs et les juristes se retrouvent chez les auteurs mêmes : les deux mondes échangent entre eux, il existe des passerelles de l'un à l'autre et une formation commune¹³⁰². Ces échanges ne doivent pas être sous-estimés. En effet, s'il y a bien du droit représenté dans les pièces révolutionnaires, et avant cela dans le théâtre de l'Ancien Régime, la spécificité révolutionnaire est peut-être de concevoir l'auteur *comme* législateur ou du moins comme para-législateur.

Dans leur ouvrage consacré au théâtre de la Révolution française et intitulé *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris : Analysis and Repertory*, Emmet Kennedy, Marie-Laurence Netter et Mark Olsen avancent que le théâtre révolutionnaire n'est que marginalement lié à la Révolution elle-même, et qu'il est bien plus en continuité avec l'Ancien Régime qu'on ne le croit en ne s'attardant que sur les pièces politiques. Les auteurs avancent ainsi : « Most of these plays [...] had nothing to do with the Revolution. They dealt uncritically with peasants and lords and the seignorial regime, naïve bucolic lovers, masters and maids, deaf-mutes in country inns, nuns disturbed by a male intruder -- and only occasionally with an idealized 1789 or with an operatic consecration of liberty¹³⁰³ ». Il est manifeste que l'innovation révolutionnaire consiste dans le fait de dramatiser la Révolution et, partant, de créer un nouveau type de théâtre politique – peut-être même la naissance du théâtre politique. Cette tendance n'est pas, d'après l'ouvrage, principale.

Cependant, la principale innovation théâtrale de la Révolution française ne réside pas (uniquement) dans le contenu des pièces elles-mêmes. À n'étudier le théâtre que par ses écrits, nous risquons de n'analyser l'objet théâtral révolutionnaire qu'à partir du point de vue émique d'un de ses groupes, celui des auteurs (qu'ils soient dramatiques ou politiques). Ce faisant, l'ouvrage d'Emmett, Kennedy et Olsen montre, par l'étude des pièces, qu'il existe un

1301E. KENNEDY *et al.*, *Theatre...*, *op. cit.*, p. 11. Marie-Laurence Netter, autrice du chapitre, avance les chiffres de 39% d'auteurs professionnels et de 15% d'auteurs magistrats.

1302Selon la formule de Christian Biet, qui parle des auteurs ayant vécu principalement sous l'Ancien Régime, y compris donc les révolutionnaires des premiers temps ; « Le droit, à l'époque, n'est pas une discipline extérieure aux compétences de l'homme de lettres. Auteurs et lecteurs du temps sont liés par une connaissance plus ou moins précise du droit. La formation, au contraire d'aujourd'hui, inclut systématiquement la discipline juridique, et ce n'est pas un hasard si Molière, La Bruyère, Furetière, pour ne pas parler de Corneille, ont été tous inscrits dans les facultés de droit ». Voir C. BIET, *Droit et littérature*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 39.

1303« la plupart de ces pièces [...] n'avaient rien à voir avec la Révolution. Elles traitaient sans critique les sujets des paysans et des seigneurs et du régime seigneurial, des amants bucoliques et naïfs, des maîtres et des servantes, de sourd-muets dans des auberges de province, des nonnes perturbées par un intrus masculin – et seulement occasionnellement d'une version idéalisée de 1789 ou d'une consécration opératique de la liberté. » E. KENNEDY *et al.*, *Theatre...*, *op. cit.*, p. 87, traduit par nous.

décalage entre l'objectif annoncé par certains révolutionnaires, la diffusion transparente du patriotisme, et des pièces qui ne l'évoquent pas toujours ainsi¹³⁰⁴. Cependant, l'étude des réactions des publics et de ce qui se passe en salle montre deux phénomènes qui contribuent à nuancer les conclusions d'une place marginale d'un esprit politique dans le théâtre révolutionnaire. Le premier est le fait que tout ce qui se passe au théâtre ne se réduit pas au texte, qu'il arrive qu'un comédien chante un air patriotique au milieu ou à la fin d'une pièce, que le public lui-même chante *Ça Ira* en fin de représentation. La pièce ne le prévoit pas, mais tout le complexe théâtral prédispose l'événement révolutionnaire à s'introduire au sein du théâtre. Le second est lié à la catégorisation même de ce que peut être un drame proprement révolutionnaire. Car Emmett, Kennedy et Olsen cherchent par leur lecture à déterminer si une pièce correspond à cet idéal. Or, ce qui prime au spectacle révolutionnaire n'est pas la pièce mais l'espace entre la scène et le public, entre l'objet représentationnel proposé par le complexe théâtral et l'interprétation qu'en donne le public¹³⁰⁵.

L'innovation révolutionnaire ne réside donc uniquement dans l'existence de pièces d'un genre nouveau, politique, mais également dans celle de nouveaux modes d'interprétation. Ces derniers se déploient potentiellement dans tous les théâtres et s'appliquent potentiellement à toutes les pièces, y compris celles écrites avant la Révolution, qui sont parfois changées, ne serait-ce qu'à la marge, afin s'adapter aux temps nouveaux¹³⁰⁶.

1304 Mais on peut se poser la question de savoir comment déceler le caractère politique ou non d'une pièce.

Ainsi, Philippe Bourdin rappelle que pendant la Terreur, « derrière les titres anodins [de pièces apparemment de divertissement] sommeillent de vigoureuses démonstrations de légalisme » ; en outre, il constate que les deux tiers des pièces créées pendant la période appartiennent au répertoire politique. Voir P. BOURDIN, *Aux origines du théâtre patriotique*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 99.

1305 C'est ainsi que *Paméla*, une pièce de François de Neufchâteau, ne devrait pas figurer au rang des pièces politiques. Cette adaptation de la *Pamela* de Goldoni, elle-même adaptée du roman de Samuel Richardson, a été écrite en 1788, et jouée en 1793 au théâtre de la Nation. Le drame met en scène une héroïne vertueuse, dans la tourmente. Servante de Lord Bonfil, Paméla repousse ses avances, jusqu'à ce que celui-ci consente à l'épouser. Or, elle n'est pas si roturière qu'elle n'y paraît, puisque son père est en réalité le comte d'Oxpen, de sorte que la mésalliance n'en est pas une : les apparences de l'Ancien Régime sont sauvées. Elle est jouée le 1^{er} août 1793 au Théâtre de la Nation. Or, si la pièce n'est pas en elle-même révolutionnaire, elle a fait l'objet d'une lecture politique par le public sous la Révolution et par le Comité de Salut Public. À la scène 12 de l'acte IV, le père de Paméla s'écrie : « Ah ! les persécuteurs sont les plus condamnables, / Et les plus tolérants sont les plus raisonnables. » Comme le rappelle Martin Nadeau, « Des spectateurs et spectatrices ont alors effectué une application au contexte politique immédiat, c'est-à-dire que ce passage a été vivement applaudi en tant que commentaire sur la tolérance politique et donc critique de la Terreur. » Voir M. NADEAU, « Des héroïnes vertueuses : autour des représentations de la pièce *Paméla* (1793-1797) », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 344, 2006, p. 96..

Dans l'ensemble, la pièce a été un succès, si l'on en juge par la recette globale de 25 126,19 livres, selon les comptes dépouillés par Martial Poirson pour les besoins de l'édition critique. Voir N. L. FRANÇOIS DE NEUFCHÂTEAU, *Paméla ou La vertu récompensée*, M. Poirson (éd.), Oxford, Voltaire Foundation, 2007, p. 43. Cependant, elle a donné lieu à un arrêt du Comité de Salut Public, du 2 septembre 1793, qui condamne l'auteur et le fait arrêter en même temps que les Comédiens français, et ferme le Théâtre-Français.

1306 Un autre exemple de l'interprétation politique d'une pièce est celui de l'incident qui entoure la représentation, le 5 janvier 1793, de *La Chaste Suzanne* de Barré, Radet et Desfontaines. Dans la pièce, un personnage, Azarias, prononce cette phrase : « Vous avez été ses accusateurs, vous ne sauriez être ses juges. » Intervenant pendant le procès de Louis XVI, la réplique a été lue comme une critique dudit procès. Cet incident, à la fois étonnant et peu surprenant, est caractéristique de l'évolution des interprétations du

C'est ainsi que le 27 janvier 1792, *Le Patriote Français* annonce dans ses colonnes une nouvelle parution :

Le ci-devant Noble, comédie ; par L. Mercier. - Prix 1 liv. 5 sous, et 8 sous en sus, franc de port par la poste, - Paris, chez les directeurs de l'imprimerie du Cercle social, rue du Théâtre français. Lorsque L. Mercier fit cette pièce en 1781, tous les abus féodaux, les privilèges d'une caste inutile, et toutes les sottises du moyen âge prédominoient en France, en changeant le dénouement pour l'appliquer au 4 août 1789, il n'a pas eu à changer le texte de la pièce, preuve des talents, et plus encore de l'âme de cet auteur. Nous invitons tous les amis de la liberté à lire cette pièce, ils se pénétreront des bienfaits de la révolution.¹³⁰⁷

La formule selon laquelle le dénouement a été changé pour être appliqué au 4 août 1789 indique une conscience chez les auteurs (tant de la pièce que de l'annonce) que l'événement historique devient une grille de lecture permanente de l'événement dramatique. Le texte est rédigé dans un journal modéré, comme Mercier lui-même, et cette proximité politique n'est pas anodine. Il annonce tout à la fois que l'auteur dramatique a changé et n'a pas changé la pièce, qu'il a modifié le dénouement sans toucher au texte, qu'il était donc révolutionnaire avant la Révolution et que sa pièce est maintenant révolutionnaire.

Les commentateurs du théâtre révolutionnaire notent parfois la multiplication des pièces, déjà évoquée. Il convient également de souligner la diversité générique qu'occasionne la Révolution : les sans-culottides dramatiques, les drames lyriques et patriotiques, les faits historiques, les bluettes patriotiques s'ajoutent aux tragédies, aux comédiens, aux farces, aux drames. La diversité générique peut être lue comme une continuité historique avec le théâtre de foire, ou comme une tentative pour les théâtres de s'adapter à un équilibre économique bouleversé par la loi de 1791 et à une concurrence plus intense. Ces nouveautés génériques peuvent également être lues comme le signe plus vaste d'une époque troublée et d'un théâtre troublé par son époque, dans son écriture même et dans la définition qu'elle se donne par son titre.

Avec ce trouble coïncide un phénomène que les lecteurs habituels du théâtre révolutionnaire constatent : la récurrence de structures dramaturgiques classiques, modèles calqués d'une pièce à l'autre. Non pas, bien entendu, que le théâtre révolutionnaire soit entièrement uniforme, pas plus que la Révolution elle-même. On constate que la

public. La critique a d'ailleurs, très tôt dans la Révolution, du mal à suivre, ainsi que le rappelle Michel Biard, qui pose le problème en ces termes : « Comment en effet peut-on être en adéquation avec un public qui évolue aussi vite, au gré des luttes partisans ? » M. Biard, « Le Pour et le Contre, ou la critique théâtrale parisienne face aux ruptures de 1791 », dans *Les arts de la scène & la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 259.

¹³⁰⁷*Le Patriote français*, 27 janvier 1792.

multiplication générique dans les titres ne fait pas table rase des formes dramaturgiques d'Ancien Régime. Les modèles du drame, de la comédie, de la tragédie et de la farce restent *a priori* des opérateurs dramaturgiques sous-jacents dans de nombreuses pièces. Les troubles révolutionnaires de la représentation politique n'ont pas donné lieu à des révolutions franches dans la représentation théâtrale, du moins pas en apparence. Nous écrivons « pas en apparence », car la lecture de ces pièces prise hors du contexte de la critique politique ne permet pas de comprendre ce que l'auteur cherche lorsqu'il écrit. C'est que la figure de l'écrivain telle qu'elle se dessine en ce début de Révolution est ambiguë. D'une part, celui-ci est le porte-étendard des valeurs révolutionnaires pour qui la liberté de la presse a été proclamée et pour qui le décret-loi modifiant les règles d'ouverture des théâtres a été voté. D'autre part, l'auteur se doit d'être un chantre de la liberté et de l'idéal révolutionnaire. Il est libre de dire qu'il est libre, et il écrit sous le contrôle d'un public qui juge la scène à partir d'une loi nouvelle, de valeurs nouvelles.

Cette nouvelle figure de l'auteur en para-législateur est le signe d'une recomposition, liée à la forme moderne de la représentation théâtrale. Un nouveau personnage naît, qu'on nomme plus tard, également au XIX^e siècle, le dramaturge. La question qui se pose ici est donc de savoir comment naît cette figure du dramaturge, ce qu'est son lien avec le législateur moderne, et de comprendre comment l'un et l'autre ont contribué à peindre un paysage dramaturgique nouveau pendant la Révolution.

I. Trois figures : le législateur, le pédagogue, le dramaturge

La dramaturgie des pièces révolutionnaires, particulièrement du répertoire patriotique, ne peut se comprendre qu'à partir de l'élaboration de trois figures qui constituent l'imaginaire politique révolutionnaire. Il s'agit de celle du législateur, source du texte social de référence, la loi, celle du pédagogue, chargé d'enseigner les valeurs nouvelles de la Révolution, et celle du dramaturge.

A) Le législateur, la nécessité de produire un objet désirable

La figure du législateur est indissociable de ce qu'il produit : la loi. Cependant, le terme est plurivoque, à de nombreux égards : dans son histoire longue, dans les écrits du XVIII^e siècle, mais également pendant la Révolution française.

Le terme de « loi » vient du latin *lex* qui désigne originellement une forme de pouvoir religieux par la parole, et qui ne s'insère que par la suite dans les dispositifs civiques et juridiques. D'un point de vue historique donc, la loi ne constituerait pas un dispositif juridique propre au XVIII^e siècle, et on trouve toutes sortes de lois au travers de l'histoire du droit : loi Gombette (501), loi salique (IV^e siècle ap. J.-C, puis 1316-1317), lois fondamentales. La datation précise de ces dernières est complexe, mais il est possible de dire qu'elles apparaissent *a minima* avec le sacre de Pépin le Bref en 752. On pourrait même considérer que l'histoire du droit n'est jamais qu'une histoire des lois et de toutes les modalités de pouvoir qu'elles mettent en place. Mais à envisager ainsi une histoire générique de « la loi » en tant que phénomène historique continu, donc les variations successives ne seraient tout au plus que les adaptations locales d'un dispositif inchangé, on risquerait de ne pas saisir les spécificités de chaque époque. Ainsi, le fait que la *lex romana* civile ait succédé à une *lex* divine a des influences sur ses modes de fonctionnement (les formules liées à l'élaboration du contrat en droit romain, par exemple). Cependant, le fait qu'on l'appelle « loi » ne permet pas de conclure, par exemple, qu'elle est l'équivalent des lois fondamentales du royaume, auxquelles elle ne se rattache que rarement. Elle entretient en effet avec elles peu de liens historiques (même si, ponctuellement, des rois de France ont pu vouloir se lier symboliquement au passé romain), et peu de liens en matière d'économie juridique. Les lois fondamentales sont certes, d'après le discours qui les encadre, d'une origine divine et historique, mais elles ne fonctionnent pas selon les mêmes cadres que la *lex romana*, n'impliquent pas les mêmes modes de rites (le sacre n'est pas exactement un contrat), et ses garanties ne fonctionnent pas de la même manière. Ainsi, si la loi romaine portait un autre nom que *lex*, on ne saurait la rapprocher tout à fait des lois fondamentales, lesquelles, si elles ne se nommaient « lois », nous paraîtraient éloignées de nos lois actuelles. L'illusion des *airs de famille* sémantiques fait oublier que ce terme de loi est employé, à diverses époques, dans des jeux de langages (performatifs, certainement) aux règles bien différentes.

Parfois, l'aplanissement conceptuel qu'induit la logique du langage va jusqu'à rapprocher des aires géographiques, historiques, linguistiques et culturelles très différentes. On trouve ainsi dans un ouvrage sur la loi un développement sur la loi naturelle : « Notion ancienne attestée dès l'Antiquité, son caractère universel déborde le cadre de la pensée occidentale. Confucius s'y réfère dans ses entretiens avec ses disciples, bien avant que Platon puis Aristote ne la mentionnent en des sens d'ailleurs différents.¹³⁰⁸ » On note certes un compromis : ce terme admet des acceptions diverses. Mais la concession elle-même fait

1308J.-C. BÉCANE, M. COUDERC et J.-L. HÉRIN, *La Loi*, Paris, Dalloz, 2010, p. 10.

oublier le point fondamental, contre lequel s'élève ce texte, à savoir que le *mot n'est pas le même*, voire que *les mots* ne sont pas les mêmes¹³⁰⁹, pas plus que leur signification, leur contexte culturel d'apparition, leurs jeux linguistiques ni les rituels auxquels ils renvoient¹³¹⁰. Cette tentation de l'universel est peut-être héritière des Lumières, ce qu'aurait tendance à attester les nombreux articles de l'*Encyclopédie* consacrés à la loi et qui la définissent ainsi : « la raison humaine, en tant qu'elle gouverne tous les peuples de la terre ; & les lois politiques & civiles de chaque nation ne doivent être que les divers cas particuliers où s'applique cette raison humaine.¹³¹¹ » La plurivocité de la notion est donc telle qu'elle tend à être employée par-delà les frontières géographiques et culturelles, et que ses contours sont, encore aujourd'hui, parfois mal définis. Il est nécessaire de les démêler pour comprendre ce qu'est « la loi » pendant la Révolution française, et la manière dont le théâtre s'en saisit.

Cette plurivocité existe déjà dans la pensée des juristes du XVIII^e siècle, que se propose d'étudier, dans une œuvre magistrale, Marie Duclos-Grécourt¹³¹². Son discours se présente comme une forme d'enquête historique à rebours, puisqu'elle part de la Révolution pour remonter le siècle, et affirme que le « légicentrisme [révolutionnaire] est un héritage de la nomophilie du XVIII^e siècle¹³¹³ » qu'elle entend décrire. Pour ce faire, elle commence par constater que le terme même de loi est polysémique et plurivoque, et qu'il se développe sur de vastes champs sémantiques, des sciences de la nature à la religion. Elle conclut que « c'est évidemment la loi entendue dans son acception première et juridique qui nous intéresse¹³¹⁴ ». Chez une historienne du droit, les termes « première et juridique » sont indissociables, si bien que l'expression aurait pu être « première *car* juridique ». Elle aurait ainsi rappelé que

1309 Kristofer Schipper rappelle ainsi que le terme de « loi » peut-être traduit, du chinois classique au mandarin, de six manières différentes, selon qu'on parle de décrets impériaux (法 *fǎ*), de rituel religieux (義 *yì*), des règles contenues dans le canon des *Cinq classiques* (典 *diǎn*), de lois codifiées (律 *lǜ*), des décrets impériaux post-confucéens (令 *lìng*) ou des règlements d'époques précédentes (格 *gé*). Voir K. SCHIPPER « Chinois / Loi », dans P. LEGENDRE (éd.), *Tour du monde des concepts*, Paris, Fayard, 2014, p. 166-171.

1310 Nous ne généralisons pas cette critique des études juridiques, nous pointons du doigt le risque méthodologique. On trouve chez les juristes certains qui, comme Alain Supiot, font remarquer que « seul un bien mauvais juriste pourrait imaginer par exemple que le mot anglais *right* puisse être traduit sans reste par le français *droit*, l'allemand *Recht* ou l'italien *diritto*. » A. SUPIOT, « Grandeur et petitesse d'un professeur en droit », *Les Cahiers du droit*, vol. 42, 2001, p. 561.

Concernant le terme spécifique de « loi », on trouve chez d'autres juristes des délimitations bien plus précises. Ainsi, Bertrand Mathieu la fait remonter au XVIII^e siècle, et indique que la question de ce qui fait une bonne loi remonte à Montesquieu. Voir B. MATHIEU, *La loi*, Paris, Dalloz, 2010, p. 69.

1311 *Encyclopédie*, tome 19, 1764, p. 643. À la suite de cet article, des pages 649 à 678, s'ensuivent une longue liste des différentes lois répertoriées dans l'histoire, notamment romaine, depuis la *Loi Acilia* jusqu'à la *Loi des Wisigoths*. L'effet d'aplanissement historique joue à plein. Il faut également souligner que l'*Encyclopédie* distingue la loi en tant qu'issue du droit naturel (dont vient la définition citée) et la loi en tant que résultante de la jurisprudence, définie comme « un commandement émané d'une autorité supérieure, auquel un inférieur est obligé d'obéir », qui peut donc désigner tant la loi *naturelle* que la loi *civile*, selon les termes encyclopédistes. *Ibidem*, p. 647.

1312 M. DUCLOS-GRÉCOURT, *L'Idée de loi au XVIII^e siècle dans la pensée des juristes français*, Paris, LGDJ, 2014.

1313 *Ibidem*, p. 20.

1314 *Ibidem*, p. 17.

« première » n'est pas à prendre au sens d'origine historique¹³¹⁵, mais d'origine politique et idéologique.

Du point de vue de l'analyse historique, Duclos-Grécourt voit se dégager dans le siècle une tendance qu'elle identifie comme une « dépréciation progressive de la loi naturelle¹³¹⁶ », qui est le résultat d'une lutte entre une conception de la loi comme volontarisme divin, que l'on trouve notamment chez Barbeyrac, et l'apparition de l'idée d'autonomie de la raison – une conception notamment défendue par Montesquieu¹³¹⁷. Ainsi, selon Duclos-Grécourt, « la laïcisation et la rationalisation de la sphère juridique conduisent inéluctablement à une remise en cause du concept traditionnel de loi naturelle¹³¹⁸ », conçue comme tirant ses origines de la religion et de l'idée d'un ordonnancement du monde par son créateur. Selon l'ouvrage, cette laïcisation est due à un culte du progrès et une confiance dans la raison, dont la loi serait le parangon¹³¹⁹. Dans ces conditions, nous pouvons nous demander si ces présupposés ne tombent pas dans une forme d'illusion rétrospective, qui tend à appliquer des schémas héritiers du XIX^e siècle (le scientisme et le progressisme) au siècle qui le précède. S'il y a bien une idée de progrès qui émerge au cours du siècle des Lumières, elle ne se déploie pas en corollaire d'une notion de *confiance* en la raison, mais de lutte permanente, entre le parti philosophique et la foule des personnes perçues comme antiphilosophes¹³²⁰. Cela ne signifie pas pour autant que le droit naturel disparaît entièrement, mais plutôt qu'il subit une mutation, en parallèle de son opposition au droit positif, liée à un « net anthropocentrisme », dans lequel « la loi apparaîtrait rapidement comme l'instrument permettant à l'homme de maîtriser son environnement¹³²¹ », une analyse qui n'est pas sans rappeler l'idée cartésienne selon laquelle l'homme doit se rendre comme « *maître et possesseur* de la nature¹³²² ». Cependant, selon M. Duclos-Grécourt, cette notion de loi naturelle s'amenuise progressivement au cours du siècle¹³²³, face au développement d'une

1315Car la *lex* romaine est religieuse avant d'être juridique, et le terme de loi en ancien français (*lei*) désigne dans ses premières acceptions « la règle exprimant la volonté de Dieu ».

A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française. Tome 2*, Paris, Le Robert, 2000, p. 2049.

1316M. DUCLOS-GRÉCOURT, *L'idée de loi... op. cit.*, p. 49.

1317Ibidem, p. 59-81.

1318Ibid., p. 115.

1319Ibid., p. 35.

1320Les philosophes de Lumières ne conçoivent pas les progrès humains comme inexorables mais comme « partiels, lacunaires, toujours susceptibles d'être remis en cause par une crise politique, des guerres, le renforcement de la censure et le retour de l'obscurantisme. » A. LILTI, *L'héritage des Lumières: ambivalences de la modernité*, Paris, Seuil, 2019, p. 264.

1321Ibid., p. 168.

1322R. DESCARTES, *Discours de la méthode*, dans *Œuvres et lettres*, André Bridoux (éd.), Paris, Gallimard, 1953, p. 168.

1323Y compris, parfois, chez des penseurs qui s'opposent aux principes qui fleuriront pendant la Révolution. Duclos-Grécourt montre ainsi que Simon-Nicolas-Henri Linguet réfute la notion de droit naturel, mais plaçant la liberté du côté de la nature, une liberté dont il se méfie, car elle détruit l'obéissance due aux institutions. M. DUCLOS-GRÉCOURT, *L'Idée de loi... op. cit.*, p. 402-403.

conception légaliste du droit, qui affecte les théories de la souveraineté. En 1740, Claude-Joseph de Ferrière écrit ainsi : « la marque la plus éminente de la souveraineté est le droit de faire des Loix¹³²⁴ ». Cette nomophilie positive se traduit par une ascension de la loi au détriment des autres sources du droit, notamment la coutume et le droit romain¹³²⁵, jusqu'à une conception de la loi qui met sous tutelle le roi lui-même¹³²⁶, qui est tout l'objet de la première constitution française, mais aussi de l'opposition entre le Roi et les parlements au XVIII^e siècle¹³²⁷.

La plurivocité de la loi, comme sa centralité, persiste pendant la Révolution française. Par exemple, dans un article intitulé « Essai sur l'évolution de la notion de loi en droit français¹³²⁸ », Georges Burdeau étudie la conception révolutionnaire de la loi. Il en démontre la plurivocité en structurant son analyse autour d'une triade thématique : la loi en Révolution est à la fois idéaliste, restrictive et juridique. Il la nomme « idéaliste » parce qu'elle ne reposerait que sur « une construction de l'esprit¹³²⁹ », opposée aux pratiques d'observations développées dans les sciences naturelles au XVIII^e siècle. Il en veut pour preuve les définitions que proposent Rousseau, Montesquieu et Jaucourt au sujet de la loi, devenant une expression de la raison humaine qui peut seule découvrir « le principe des normes associées à notre nature¹³³⁰ ». La Révolution se retrouve alors associée à l'école du droit naturel, qui ne doit pas masquer, dit Burdeau, le caractère politique de la loi révolutionnaire. Ce faisant, il reproduit lui-même la distinction entre le politique et le naturel qu'il entend pourtant briser. Il ajoute que cette conception fait de la loi un objet immuable et permanent (car produit par la raison), abstrait et général (car la raison ne saurait être partielle), et monopolisé par le législateur (qui exprime la volonté générale). Dans une conception restrictive, la notion de loi ne se propose pas, dit Burdeau, de procurer la « félicité générale¹³³¹ ». Elle n'envisage qu'un seul dessein : « délimiter la sphère de liberté de chaque homme¹³³² ». Ceci est l'objet même de la critique marxiste qui voit la Révolution française comme bourgeoise et ne s'intéressant pas à la réalité concrète et matérielle des conditions d'existence. Cette conception restrictive, inspirée de l'idéologie physiocrate et du libéralisme

1324C.-J. DE FERRIÈRE, *Dictionnaire de droit et de pratique*, tome II, p. 157, cité par M. DUCLOS-GRÉCOURT, *L'idée de loi... op.cit.*, p. 178.

1325 *Ibidem*, p. 216.

1326 *Ibid.*, p. 330.

1327 Cette opposition entre le pouvoir royal et les Parlements a donné lieu à cinq crises épiphénoménales majeures au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. À ce sujet, voir le chapitre précédent.

1328 G. BURDEAU, « « Essai sur l'évolution de la notion de loi en droit français » », *Archives de philosophie du droit et de sociologie juridique*, n° 1-2, 1939, p. 7-55.

1329 *Idem*.

1330 *Ibid.*, p. 14.

1331 *Ibid.*, p. 19.

1332 *Ibid.*, p. 20.

est critiquée par Burdeau qui y perçoit un « optimisme, très libéral en apparence, [qui] est peut-être la plus inhumaine de toutes les doctrines libérales¹³³³ ». Enfin, Burdeau décrit la loi comme conception juridique, dans la mesure où elle produit l'oubli du processus politique qui la forme : « la loi passe à travers le creuset politique et n'en conserve aucune éclaboussure¹³³⁴ ». En effet, le législateur ne possède aucune volonté autonome, dans la mesure où il n'est, dans l'idéologie révolutionnaire, que le représentant de la nation. La loi est un énoncé sans sujet d'énonciation, ou plutôt dont celui-ci s'efface au moment même de l'énonciation¹³³⁵.

Là où Burdeau souligne que la plurivocité implique des ambiguïtés fondamentales du système révolutionnaire, Duclos-Grécourt semble plutôt y voir l'aboutissement d'une tension qui parcourt l'ensemble du siècle, entre loi naturelle et droit positif, entre esprit religieux et esprit de raison, au profit de ce dernier. Or, toutes ces tensions recoupent celles qui sont à l'œuvre dans les débats théâtraux. Il nous appartient ici de poser une hypothèse : le développement de la loi comme force légitimée du droit dans le contexte révolutionnaire serait un effet de la praxologie des Lumières, et ce de deux manières. D'une part en raison de ses fondements mêmes, les idées d'égalité, de nature et de transparence, semblent se déployer dans les discours révolutionnaires comme des fondations du légicentrisme. D'autre part, elle l'est en raison de son mode principal de propagation qui est l'écrit, et qui s'accompagne d'une valorisation de l'écrivain en être raisonnable, et *raisonnable parce qu'écrivain*. En effet, parallèlement l'évolution conceptuelle de la notion de loi, l'histoire du droit retient également une transformation médiatique de ses modes de production.

Il existe une longue histoire du passage de la *juridictio* à ce que l'on pourrait nommer la *juriscriptio*. Il est nécessaire d'en comprendre les ressorts afin de saisir les fondements de la notion de « loi » en situation révolutionnaire. Le droit romain, sur lequel se fonde une partie du système juridique médiéval, est essentiellement oral et formel. L'adverbe ne signifie pas ici que l'écrit y est absent, pas plus que l'oralité ni qu'une certaine forme rituelle font défaut aux systèmes juridiques reposant sur l'écrit¹³³⁶. Cependant, le fondement de la validité du droit romain repose sur des formules et des rituels. La place de la religion, compris comme système de référencement et de validation des rites, y est fondamentale, et le chef religieux occupe une position première de pouvoir, liée au droit. Il faut souligner que le personnel révolutionnaire,

1333 *Ibid.*, p. 23.

1334 *Ibid.*, p. 24.

1335 On reconnaît ici le thème propre à la dramaturgie idéale de Diderot et des post-diderotiens : l'auteur doit s'effacer au moment de la représentation, alors même qu'il est le garant de la transparence.

1336 Le procès, par exemple, possède sa part de ritualité. Voir C. Biet et L. Schifano, *Représentations du procès, droit, théâtre, littérature*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2003.

qui vit dans un régime d'historicité singulier dans lequel la Révolution est à la fois progrès et retour au modèle romain, n'a pas choisi de reprendre ce fonctionnement juridique oral et rituel. De même, il n'entend pas revenir au modèle médiéval du droit fondé sur le jugement (par le seigneur ou le bailli) et de la coutume¹³³⁷. La Révolution est le point d'aboutissement du long processus d'abolition du droit coutumier, permis par la rédaction de ce droit, autrement dit du passage progressif de la *juridictio*, système juridique dans lequel le droit est *dit*, à la *juriscriptio*, qui fait de ce dernier une inscription matérielle signifiante, que le juge rappelle par sa parole. Le schéma est esquissé. Le système juridictionnel peut admettre de l'écrit, comme le système juriscriptionnel peut inclure de l'oral. Sur le temps long, cependant, l'importance d'un système de médiation diminue au profit de l'autre. Cette évolution est concomitante du phénomène de centralisation du pouvoir royal français. Ce dernier est lié, dans un premier temps, à un système féodal fondé sur la suzeraineté royale, avant d'opérer une transition vers l'État moderne reposant sur la souveraineté. La réorganisation du système de pouvoir est dépendante d'un réagencement médiatique : la presse de Gutenberg a peut-être davantage fait pour la centralisation du pouvoir royal français que toutes les stratégies et intrigues de cour¹³³⁸. On peut supposer que les causes médiatiques de la Révolution française sont indépendantes de sa praxologique, ou plutôt la transition médiatique soutient à la fois celle de la praxologique et celle du système politique. Cependant, les rapports de causalité ne sont pas si simples : si le *medium* est la cause, si l'écrit a seul produit le légicentrisme, nous pouvons nous demander pourquoi celui-ci n'est pas né, dans les discours comme dans les pratiques, au XVI^e siècle, par exemple. Pourquoi n'a-t-il pas émergé au XIX^e? Une réponse à cette question peut être fournie par l'analyse marxiste traditionnelle. Le XVIII^e siècle coïncide avec l'avènement économique de la bourgeoisie – et avec Habermas, nous pouvons dire qu'il correspond à l'avènement médiatique d'une sphère publique bourgeoise, laquelle est d'abord fondée sur l'écrit. Plus que la transition médiatique, c'est bien l'accélération de celle-ci au cours du siècle qui a permis la révolution juridique du légicentrisme. Cette dernière est d'ailleurs portée par Diderot lui-même. Comme producteur de cette nouvelle sphère publique écrite, l'encyclopédiste était « incontestablement légicentriste¹³³⁹ ».

1337La distinction française entre pays coutumiers, correspondant peu ou prou à l'ère géographique de la langue d'oïl, et pays de droit romain, peu ou prou l'ère de la langue d'oc, a longtemps été rapprochée de l'opposition entre droit oral (coutumier) et droit écrit (romain). Or, cette *summa divisio* ne correspond pas exactement à la réalité, plus complexe.

1338L'écrit a même produit l'idée d'un droit *français*, un droit commun proto-national, durant la période de rédaction des coutumes de la seconde moitié du XVI^e siècle. Voir J. KRYNEN, « Le droit romain « droit commun de la France » », *Droits*, n° 38, 2003, p. 21-36.

1339F. GUÉNARD, « La liberté et l'ordre public : Diderot et la bonté des lois », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 45, 2005, p. 112.

Avec le légicentrisme arrive la notion du législateur, en partie héritière de la figure absolutiste royale¹³⁴⁰. À cette évolution médiatique correspond une évolution conceptuelle qui lui est liée, l'avènement du contractualisme. Cette conception serait le fondement du pouvoir souverain pour les juristes de la fin du siècle¹³⁴¹ : certains vont jusqu'à parler d'un principe d'élection du roi par la volonté nationale, à l'instar de Morizot dans le *Sacre royal* de 1776¹³⁴². Ce contractualisme est lié à cet instrument juridique particulier qu'est la constitution : « Toute la seconde moitié du XVIII^e siècle est rythmée par l'émergence du concept de Constitution¹³⁴³ », qui permet l'encadrement du pouvoir par la loi. Duclos-Grécourt souligne d'ailleurs que « La loi apparaît aux yeux de nombreux juristes comme étant le rempart au despotisme¹³⁴⁴ ». Au fur et à mesure que le contractualisme progresse, la loi aussi ; de sorte qu'elle se mue en outil pensé comme universel. Mais cette universalité, précise Duclos-Grécourt, est fondée sur « l'ignorance supposée du peuple¹³⁴⁵ ». Celle-ci peut être pensée comme un phénomène *a priori* (par exemple chez Pierre-Louis-Claude Gin) ou conçue comme un effet du mauvais gouvernement, ce que font François-Armand de Saige et Emmanuel-Joseph Sieyès. Avec la Révolution française triompherait une forme de contractualisme national, dont la loi, en tant qu'instrument juridique devenu dominant¹³⁴⁶.

Cette ignorance supposée du peuple souligne une tension fondamentale dans la pensée juridique révolutionnaire. Celle-ci est soulignée par Georges Burdeau, dont l'objectif est

1340 La doctrine du roi législateur a donné lieu à une historiographie complexe, qui a tantôt décrit le pouvoir absolutiste comme la concentration progressive du pouvoir législatif dans les mains royales, et tantôt nuancé le propos en rappelant que d'autres modes du droit ont existé à côté. Jean-Marie Carbasse est allé jusqu'à considérer que la caractéristique de la législation royale était son ineffectivité. En cela, la vraie rupture du droit révolutionnaire serait donc celle de l'*effectivité* du législateur. Voir J.-M. CARBASSE, « Le roi législateur : théorie et pratique », *Droits*, n° 38, 2003, p. 3-20.

1341 M. DUCLOS-GRÉCOURT, *L'Idée de loi... op. cit.*, p. 496.

1342 Cité par Duclos-Grécourt, *ibidem*, p. 503.

1343 *Ibid.*, p. 357.

1344 *Ibid.*, p. 334. Cette analyse est très juste, et permet d'aller plus loin encore : non seulement la loi offre, chez les philosophes et les juristes du XVIII^e siècle, un rempart contre le despotisme (le plus souvent qualifié de « ministériel » afin de ne pas s'attaquer au Roi), mais ce faisant, la notion de loi crée la figure du despote, qui est un personnage conceptuel que développe notamment Montesquieu dans *De l'Esprit des Lois*, Livre III, chapitre IX, « Du Principe du gouvernement despotique ». Ce personnage conceptuel du despote vient des analyses historiques de la Perse et de l'Empire ottoman, deux zones géo-politiques connues essentiellement, à l'époque de Montesquieu (et, majoritairement, à la nôtre encore) par des sources adverses, greco-européennes. Le personnage conceptuel du despote charrie avec lui un imaginaire orientaliste, qui associe le luxe, la cruauté, l'arbitraire et le gouvernement par la crainte. En cela, on peut dire que ce personnage conceptuel n'est pas que porteur de percepts, mais aussi d'affects. L'usage de la figure de Domitien par Montesquieu montre le risque que porte la décadence des gouvernements, puisque l'Empire romain lui-même peut devenir comme un royaume oriental si son empereur règne par l'arbitraire et la crainte. Sur la notion de personnage conceptuel, voir G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, les Éditions de Minuit, 1991, p. 60-81. Sur l'orientalisme, on pourra se référer au classique d'E. SAÏD, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2015.

1345 *Ibid.*, p. 537.

1346 En atteste le troisième article de la première section du deuxième chapitre de la constitution de 1791 : « Il n'y a point en France d'autorité supérieure à celle de la loi. Le roi ne règne que par elle, et ce n'est qu'au nom de la loi qu'il peut exiger l'obéissance. »

d'étudier la loi « comme idée et comme institution, comme procédure et comme élément de la conscience politique des citoyens¹³⁴⁷ ». Il en trouve les racines politiques dans la Révolution et constate qu'elles sont prises dans une tension entre individualisme et étatsisme¹³⁴⁸. Celle-ci dissimule l'opposition entre une loi naturelle et celle issue de la volonté du législateur. Cette tension se résout, pendant la période révolutionnaire, par la notion de représentation :

La représentation en effet qui, dans la doctrine du XVIII^e siècle fait du représentant l'organe du représenté et réalise entre eux une communauté si parfaite que l'un sans l'autre n'est plus rien, a permis de voiler l'opposition entre l'idée de loi expression de la volonté du législateur qu'implique nécessairement l'étatsisme et l'identification de la loi avec la règle de droit, préexistant à toute intervention d'un organisme politique quelconque, commandée par l'individualisme.¹³⁴⁹

Elle fonctionne donc un dépassement des deux conceptions du droit. Le système de représentation, dont on a vu qu'il était lui-même traversé par la tension de l'écrit et de l'oral, de l'acteur et de l'acte, permet le légicentrisme révolutionnaire en dépassant les oppositions entre droit naturel et droit positif, autrement dit en contournant les plurivocités de la loi.

Il résulte de ces évolutions conceptuelle et médiatique que la Révolution française est une période résolument *nomophile*¹³⁵⁰, à condition d'entendre *nomos* ici comme désignant spécifiquement la loi, comprise comme acte juridique suprême¹³⁵¹, voté par la représentation nationale qui s'approprie la figure du législateur. Le texte de loi est supérieur à la seule volonté individuelle, jusque dans l'ordre politique lui-même. Comme le rappelle Jean-Louis Halpérin, « la rupture est totale avec la monarchie absolue, le *Roi des Français* doit prêter serment de maintenir la constitution, il ne règne que par la loi et les constituants l'ont présenté comme le premier fonctionnaire de l'État¹³⁵². » L'homme révolutionnaire, y compris s'il est royal, est d'abord un *homo juridicus*¹³⁵³. Il ne l'est pas uniquement parce que le droit encadre, enserre, norme les divers aspects de son existence, depuis ses relations commerciales ou familiales¹³⁵⁴, ou à la désignation nouvelle du territoire dans lequel le vit, le département.

1347Ibid., p. 8.

1348De manière assez classique, il oppose une première Révolution, en 1789, individualiste, à une seconde, 1793, étatsiste.

1349Ibid., p. 12.

1350La formule se trouve notamment chez J. CARBONNIER, *Essais sur les lois*, Paris, Répertoire du notariat de France, 1995, dans le passionnant chapitre intitulé « La passion des lois au siècle des Lumières », p. 239-260.

1351Il a depuis été détrôné, avec le soutien des théories de Hans Kelsen, par la Constitution et les conventions internationales. La période révolutionnaire ne connaît en revanche pas une telle hiérarchie des normes, puisque la Constitution n'y est qu'une loi d'organisation des pouvoirs publics, et où les conventions internationales n'ont pas d'impact sur le droit intérieur.

1352J.-L. HALPÉRIN, *Histoire des droits en Europe : de 1750 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003, p. 41.

1353Selon la formule au cœur de l'ouvrage d'A. SUPIOT, *Homo juridicus : essai sur la fonction anthropologique du droit*, Paris, Seuil, 2009.

1354Sur les tribulations du droit familial en Révolution, voir C. BIET et I. THÉRY, *La Famille, la loi, l'Etat, de la Révolution au code civil.*, Paris, Éditions du centre Georges Pompidou, 1989.

L'*homo juridicus* révolutionnaire entretient avec la loi un rapport singulier, puisque cette forme nouvelle de droit. Celle-ci n'est plus, comme l'étaient les édits, ordonnances et déclarations royales, œuvre d'un seul homme, mais apparaît au contraire comme une écriture collective à laquelle le révolutionnaire a participé, personnellement ou par ses représentants, selon les termes de l'article 6 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789.

Cette participation à la rédaction de la loi est naturellement, dans une large partie, fictionnelle : seuls les représentants font œuvre collective d'écriture. De même, parmi ces derniers, il en est qui participent plus ou moins à la rédaction, selon qu'ils sont présents ou non dans le comité chargé de sa préparation. Le citoyen, quant à lui, ne collabore que de manière indirecte par l'élection, geste certes signifiant, mais ne constituant pas un acte d'écriture ni même de validation de la loi. L'imaginaire de coproduction de la loi est cependant essentiel pour établir la légitimité de cette dernière, qui est consubstantielle à son efficacité sociale.

La loi est sans doute le type de texte qui repose le plus sur la fonction conative du langage, et ce de plusieurs manières. Elle permet elle-même une action linguistique performative : l'exemple topique donné par John Austin, à savoir le juge qui dit « je vous marie », n'existe pas sans convention ni sans loi, que ce soit dans l'Amérique du XX^e siècle ou dans la France révolutionnaire¹³⁵⁵. La loi vise également à contrôler les actions, à les restreindre ou à les encourager. Elle contrôle partiellement les actes des personnes qui lui sont soumises, par le régime de l'interdiction, mais elle justifie aussi l'existence de l'appareil d'État : garde, police, juges, gardiens de prison, bourreaux, sont autant de figures instituées par et pour elle.

La loi trouve son efficacité dans le consentement des populations qui l'acceptent. Celles-ci peuvent soit qu'elles la respectent, soit mettre en œuvre les mécanismes de punition et de contrôle de ceux qui ne s'y conforment pas. La question qui se pose est donc celle des ressorts de cette obéissance. Sous l'Ancien Régime, celle-ci est produite à la fois par un système de peur amplifiée par les modalités violentes de punition, par l'habitude sociale que sanctionne par la coutume, et par une légitimité royale liée à la religion. L'imaginaire social de la Révolution modifie le socle fondateur, l'imaginaire de la loi. La nomophilie trouve en elle-même son propre fondement : la loi est bonne parce que c'est la loi.

Cette nomophilie trouve son expression, par exemple, dans la mystique légale de l'abbé Sieyès, qui l'exprime dans sa brochure, *Qu'est-ce que le Tiers-État ?* :

¹³⁵⁵Pour que l'acte performatif ait lieu, « il doit exister une procédure, reconnue par convention, dotée par convention d'un certain effet, et comprenant l'énoncé de certains mots par certaines personnes dans de certaines circonstances ». J. Langshaw AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, G. Lane (trad.), Paris, Seuil, 1991, p. 49.

Je me figure la loi au centre d'un globe immense ; tous les Citoyens, sans exception sont à la même distance sur la circonférence, et n'y occupent que des places égales ; tous dépendent également de la loi¹³⁵⁶.

La métaphore de la loi-centre s'inscrit dans l'histoire intellectuelle de l'onto-théologie occidentale, qui n'a cessé de se figurer Dieu et le monde par l'usage formel de la sphère¹³⁵⁷. L'abbé Sieyès opère ici une translation de l'image de la sphère depuis Dieu, vers la loi : les sujets humains, égaux sous la figure divine, le deviennent sous la géométrie de la loi. En mettant la loi au centre du « globe immense » de la communauté politique, Sieyès opère une double substitution, celle de Dieu par la loi dans l'ordre ontologique qui produit l'égalité, et celle du roi, par la loi encore, dans l'ordre juridique. La politique y est une mystique nomophile.

Une autre de ces modalités est le discours propriétaire de la loi, développé par Georges Burdeau : « loin d'être un concept juridique dont l'analyse relève presque exclusivement de la compétence des techniciens, l'idée de loi appartient à tout citoyen¹³⁵⁸ ». On note ici deux présupposés, chargés de sens et de conséquences. D'une part, les juristes y sont décrits comme des *techniciens*, à une période où le positivisme et le technicisme optimiste associent la *teknè* à l'idée de progrès. Ainsi, derrière l'ouverture apparente au *demos* se cache une perpétuation de l'appropriation technique du droit par ce groupe social dont Burdeau fait partie. D'autre part, le rapport même proposé entre l'idée de loi et le citoyen est significatif en ce qu'il s'attache au vocabulaire de la propriété (« appartient à tout citoyen »), et induit ainsi une relation d'extériorité et d'unilatéralité entre les deux idées, celle de loi et de citoyenneté. La loi est y apparaît comme une idée extérieure au citoyen, de la même manière que le bien dont on est propriétaire nous est extérieur. Ainsi, le rapport de propriété qui en découle fait du citoyen un maître-sujet de la loi, dont il aurait implicitement l'*usus*, le *fructus* et l'*abusus*. En d'autres termes, il serait libre de disposer de l'idée de loi comme bon lui semble, et de ne pas être disposé, comme citoyen, par cette idée, alors même que la citoyenneté et la loi sont indissociables. Burdeau occulte le fait que la loi produit autant le citoyen ce dernier produit celle-ci, non uniquement dans l'ordre juridique (car c'est, après tout, une loi constitutionnelle qui établit, en 1939, la citoyenneté), mais également dans l'ordre idéologique. Ce rapport de propriété dépasse la dimension juridique : il crée le citoyen comme individu qui possède, aussi chose étrange que cela puisse paraître, un lien personnel avec la loi. Cette

1356E.-J. SIEYÈS, *Qu'est-ce que le Tiers-État ?*, troisième édition, s. l., Bibliothèque nationale de France, 1789, p. 163.

1357 Voir P. SLOTERDIJK, *Globes : macrosphérologie*, O. Mannoni (trad.), Paris, Fayard, 2011.

1358 *Ibidem*, p. 7.

personnalisation du rapport est constitutive de la nomophilie, qu'il faut concevoir comme une relation affective à la loi.

Une certaine tradition a été portée à faire de la dialectique de la Loi et du désir le fondement de la dynamique psychique de l'être humain¹³⁵⁹. Là où le discours historique, par la répétition du mot « loi », peut être enclin à en aplanir les significations au sein des systèmes de pouvoir, le discours psychanalytique va plus loin encore, puisqu'il tend à déshistoriciser la notion même, pour en faire un attribut universel. La loi serait un effet de la civilisation, en contradiction avec le désir fondamental qui est, lui, un effet de la biologie¹³⁶⁰. Appliquée à l'histoire du droit, cette approche peut parfois mener à une forme de discours universalisant qui gomme les réalités historiques particulières. Si, par exemple, la loi révolutionnaire procède de la Loi, comprise comme phénomène inscrit dans la psyché qui s'extériorise socialement dans l'histoire ; que, de la même manière, la loi salique procède de la Loi, comme c'est le cas d'un règlement administratif, d'un jugement de bailli ou des actions d'Hamlet lui-même, alors l'usage de la Loi comme outil descriptif des situations particulières risque de faire oublier les différences fondamentales qui existent entre ces processus particuliers¹³⁶¹. Or, il apparaît que, pendant la période révolutionnaire, la nomophilie inverse les relations du désir et de la loi : la seconde est secondée par le premier.

Il est manifeste qu'un droit nomophile n'a pas les mêmes effets ni les mêmes ressorts, qu'un qui ne l'est pas. Si le législateur produit un objet passionnel (la loi), ce dernier a cependant des conséquences qui ne relèvent pas uniquement du domaine des affects. Deux éléments caractérisent la loi révolutionnaire. La première est sa matérialité : elle fait du droit une forme écrite¹³⁶², qui circule dans les journaux et pour lequel il faut pouvoir parler français

1359 Cette tendance a eu de nombreux épigones, jusque chez les plus grands penseurs du XX^e siècle. On pense par exemple à Roland Barthes qui a souvent pensé la langue, et les textes, à partir de ces catégories psychanalytiques. Tout jeune chercheur sera d'ailleurs immédiatement séduit à la lecture de l'introduction du numéro de la revue *Communications*, dans laquelle Barthes oppose « d'un côté le discours de la scientificité (discours de la Loi) et de l'autre, le discours du désir, ou écriture. »

Voir R. BARTHES, « Jeunes chercheurs », *Communications*, vol. 19, n° 1, 1972, p. 1-5.

Il n'en reste pas moins que la dialectique du désir et de la loi possède ses limites, qu'elle risque de faire oublier l'importance des sphères médiatiques dans les déterminations de l'écriture, l'existence d'une production du désir qui n'est pas moins légiférante que les organismes de contrôle scientifique, et la jouissance propre qu'il y a, parfois, chez certaines personnes, à suivre les injonctions du contrôle de la Loi, c'est-à-dire à les faire respecter non seulement chez autrui, mais chez soi-même. Dans ce dernier cas, la loi devient désir de loi, car le désir devient lui-même support et objet de la loi.

1360 Cette dialectique est au fondement, par exemple, de deux ouvrages de Freud, *Totem et Tabou* et de *Malaise dans la culture*.

1361 On retrouve, là encore, des épigones de Freud chez les juristes. Par exemple, François Terré affirme, dès le début d'un ouvrage introductif au droit, que « dans l'inconscient des hommes, existe déjà l'idée de droit. » F. TERRÉ, *Introduction générale au droit*, Paris, Dalloz, 2000, p. 1.

1362 Associée à la liberté d'expression, et d'impression, la production d'un droit essentiellement écrit change le rapport de l'État à ce média : là où l'Ancien Régime s'appuyait sur un État régulateur de la production écrite, le nouveau s'appuie sur un État produit par l'écrit. Sur la notion d'État régulateur de l'écrit, voir J. Quéniart, *Les Français et l'écrit (XIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Hachette, 1998, p. 102.

– d'où le combat mené par l'abbé Grégoire visant l'anéantissement des patois. La deuxième est son rapport au temps. En effet, la loi moderne ne s'appuie plus, comme le faisait le droit coutumier, sur la transformation d'habitudes en principes juridiques. Il en résulte qu'elle possède un caractère de *représentance* souligné par Gérard Timsit¹³⁶³, qui l'emprunte lui-même à Paul Ricœur. Ce dernier, dans le troisième tome de *Temps et Récit*, annonce dans l'introduction :

Nous donnerons le nom de *représentance* (ou de *lieutenance*) aux rapports entre les constructions de l'histoire et leur *vis-à-vis*, à savoir un passé tout à la fois aboli et préservé dans ses traces. Le paradoxe qui s'attache à cette notion de *représentance* (ou de *lieutenance*) m'a suggéré de mettre le concept naïf de passé « réel » à l'épreuve de quelques « grands genres » librement inspirés du *Sophiste* de Platon : le Même, l'Autre, l'Analogue. Disons tout de suite que nous n'attendons pas de cette dialectique de la *représentance* qu'elle résolve le paradoxe qui afflige le concept de passé « réel », mais qu'elle *problématise* le concept même de « réalité » appliquée au passé. Existe-t-il, du côté de la fiction, quelque relation au « réel » que l'on puisse dire correspondre à celle de *représentance* ? Il semble à première vue que cette dernière relation doive rester sans parallèle, dans la mesure où les personnages, les événements, les intrigues projetées par les fictions narratives sont « irréels ». Entre le passé « réel » et la fiction « irréal », l'abîme paraît infranchissable. Une investigation plus fine ne saurait pourtant en rester à cette dichotomie élémentaire entre « réel » et « irréel ». ¹³⁶⁴

Chez Ricœur, la *représentance* problématise l'opposition classique entre le réel et l'irréel, à partir d'une étude du texte historique comme reproduction présente d'un passé inaccessible. L'auteur procède par déplacement du problème de la différence entre récits historiques et fictionnels au niveau des règles de production du texte et de sa signification¹³⁶⁵. Par le concept de *représentance*, Ricœur cherche à comprendre le fonctionnement d'un discours historique et la manière dont il peut se distinguer par ses règles intrinsèques de production du discours fictionnel avec lequel il partage pourtant le principe de mise en récit du temps¹³⁶⁶. Or, dans le texte de Gérard Timsit, la *représentance* est explicitement associée à la loi. Il écrit ainsi : « de la même manière que l'historien est chargé de reconstituer une réalité qui a cessé d'exister, le Législateur est chargé, lui, de figurer dans la loi une réalité qui n'existe pas encore¹³⁶⁷ ». La

1363G. TIMSIT, « La loi et ses doubles. Thématiques du raisonnement juridique », *Droits*, n° 36, 2002, p. 135-160.

1364P. RICŒUR, *Temps et récit 3 ; Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1983, p. 149.

1365Il a également défini plus tard la *représentance* de la manière suivante : « La *représentance* exprime le mélange opaque du souvenir et de la fiction dans la reconstruction du passé. » P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2003, p. 359.

1366Ricœur s'appuie, pour penser son sujet, sur le *Sophiste* de Platon, qui a été écrit après le *Théétète*, et avant le *Politique*. Ces dialogues se suivent et forment une conversation continue entre Socrate, Théétète, Théodore et un étranger d'Élée. Le premier dialogue (le *Théétète*) porte sur la métaphysique socratique, le second (le *Sophiste*) sur la production linguistique, le troisième (le *Politique*) sur la politique. Ricœur ne peut évidemment ignorer qu'en s'appuyant sur le *Sophiste* pour penser le discours historique, il prépare le terrain à une translation politique de son concept.

1367G. TIMSIT, « La loi... », *op. cit.*, p. 137.

représentance, conçue comme la caractéristique de rendre *présent* par le texte, prend un sens nouveau. Chez Ricœur, elle était *re-présentance* parce qu'il s'agissait de rendre le passé de nouveau présent. Cette dernière notion disparaît donc de l'analyse de Gérard Timsit, qui voit dans la *représentance* une mise au présent de tous les temps, y compris de l'avenir dans toutes ses potentialités¹³⁶⁸. Ce faisant, elle est constitutive du droit en général et de la loi en particulier.

Or, il existe des proximités entre la représentation, qu'elle soit théâtrale ou politique, et la représentance. On ne peut exclure l'idée selon laquelle la frontière séparant les textes fictionnel, historique ou juridique est loin d'être aussi nette qu'on le voudrait¹³⁶⁹, peut-être encore moins concernant le texte de théâtre. Si la représentance désigne la qualité du texte qui rend présent un temps hors-présent (passé dans le cas de l'histoire, futur dans le cas de la loi), le texte de théâtre contient la représentance de sa propre mise sur scène, ce avec des degrés plus ou moins élevés¹³⁷⁰. Toutefois la particularité de la pièce de théâtre, dans l'usage étendu du concept de représentance, repose sur deux autres modes. Le premier est celui de la création d'un *temps hors-temps*. La représentation théâtrale moderne utilise un certain nombre de techniques par lesquelles elle produit une illusion. Il ne s'agit pas de l'illusion mimétique, dont on sait qu'elle ne fonctionne que sur le mode du *comme-si* (je regarde la pièce *comme si* je croyais en l'existence des personnages). Cela désigne l'illusion d'une séparation baroque entre le temps de la représentation et le temps hors-représentation. Parmi ces techniques, nous pouvons mentionner la technique architecturale (l'intérieur plutôt que l'extérieur, et un intérieur qui ne ressemble à aucun autre de la vie courante), le principe de la billetterie qui sépare le dedans et le dehors, le principe de début et de fin de la représentation, la séparation, même sommaire, de la scène et du public. L'ensemble permet d'abstraire, de manière provisoire, le théâtre des règles de fonctionnement habituelles du réel et de l'inscrire dans une durée particulière. La triade des unités aristotéliennes, le temps, l'espace et l'action, fondent la représentation théâtrale, un moment singulier comportant ses propres règles.

Par conséquent, avec cette scission, une recomposition des temps s'opère au sein de la séance théâtrale, qui peut se passer des règles unitaires aristotéliennes pour produire la supposée illusion dramatique. Cela signifie que le théâtre devient lieu d'une représentation, d'un mode inédit de la *mimésis*, et d'une recomposition du temps dont la

1368 Cette analyse a le mérite de revenir implicitement aux sources du projet de Ricœur qui se fonde sur l'analyse faite par Augustin du temps, dans ses *Confessions* : tout temps n'existe qu'au présent. Parler de la *représentance* de l'avenir, c'est rappeler que tout avenir n'existe déjà qu'au présent.

1369 L'absence d'une frontière naturelle et évidente entre les deux a donné lieu à une défense vive d'une frontière, fut-elle artificielle, par F. LAVOCAT, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

1370 C'est ainsi que l'*Impromptu de Versailles* de Molière prévoit déjà dans l'écriture du texte sa propre distribution. *A contrario*, il est des auteurs ou autrices qui écrivent avant de songer à une distribution *réelle*.

représentance est le signe. Le théâtre rend de nouveau présent quelque chose qui ne l'est pas. Il s'agit évidemment, d'une part, du texte théâtral lui-même. Cela concerne toutefois également la fiction, qui apparaît alors comme extraite d'un hors-texte et d'un hors-théâtre pour y être conduite. Nous pouvons demander d'où vient cette fiction. Les dramaturges du second XVIII^e répondent le plus souvent : de la nature – sans préciser néanmoins de laquelle il s'agit, ni comment elle agit précisément dans le texte théâtral. La nature n'est naturellement pas le « réel », car ni texte ni le théâtre ne sont moins réels que le reste de la vie. La nature des dramaturges est l'espace dans lequel se trouve le dramaturge lui-même, entre le hors-texte et le texte, l'espace par lequel il prend acte du hors-théâtre et hors-texte pour le transformer en texte de théâtre. C'est ce qui est représenté sur scène, de sorte que la représentance du texte de théâtre est la possibilité d'établir une analogie entre le hors-texte et le texte, *via* la figure du dramaturge. C'est ainsi que les pièces révolutionnaires peuvent représenter le présent de la Révolution.

La Révolution elle-même constitue une période qui où l'on recompose le temps, à deux égards. D'une part, la société modifie son régime d'historicité, en réécrivant l'histoire. Celle de la succession des rois sous patronage divin devient une histoire longue de la tyrannie qui opprime la nature humaine et de la liberté (voire de l'antique liberté) retrouvée. D'autre part, les révolutionnaires cherchent à marquer la nouveauté de ce temps retrouvé par l'instauration d'un calendrier inédit. Le rapport de Romme, présenté à la Convention le 20 septembre 1793, annonce : « Le temps ouvre un nouveau livre à l'histoire ; et dans la marche nouvelle, majestueuse et simple comme l'égalité, il doit graver d'un burin neuf et vigoureux les annales de la France régénérée¹³⁷¹ ». Le nouveau régime d'historicité, la métaphore du livre, l'égalité, la nature régénérée, tout le discours révolutionnaire et ses présupposés sont contenus dans cette entrée en matière. La modification des mois, avec leur nombre équitable de jours¹³⁷², permet d'introduire l'idée d'égalité jusque dans le rapport au temps¹³⁷³.

La représentance de la pièce de théâtre n'est pas dissociable de la représentance de la loi, ou du discours historique, dans le sens où les trois participent de concert à la production du temps, et particulièrement à celle du présent en relation avec les deux autres temps. Sur ce point, la critique augustinienne nous rappelle qu'ils se produisent au sein même du présent, de sorte que ces trois temps ne sont donc que trois modes d'existence différents du présent. L'idée de théâtre, telle qu'elle se construit au XIX^e et particulièrement aux XX^e puis XXI^e siècles dépend étroitement de sa capacité à produire du présent, à tel point que le caractère

1371AP, tome LXXIV, p. 550.

1372Romme admet que la réforme a pour objectif, entre autres, de combattre « l'inégalité bizarre des mois ».

1373Sur la construction sociale du temps, et le fétichisme dont il fait l'objet, voir l'ouvrage de N. ELIAS, *Du temps*, M. Hulin (trad.), Paris, Fayard, 2014 (1984).

fictionnel de ce dernier finit par en être oublié¹³⁷⁴. Le théâtre est un organe de contrôle du temps et de production du monde. Par la représentation fictionnelle d'un dialogue et d'une mise en intrigue, du moins dans le drame moderne, il produit le sujet comme personnage qui évolue dans le temps¹³⁷⁵.

Cette association entre la loi et le théâtre peut s'enrichir d'une autre dimension. Il s'agit du rapprochement, pensé, débattu et voulu par les assemblées législatives révolutionnaires, entre le pouvoir de légiférer et celui d'instruire.

B) Le pédagogue, la mission d'instituer un peuple

La loi révolutionnaire n'est pas qu'un objet passionnel. Elle est également un outil de transformation de la société, œuvre de régénération de la France. Cette mutation passe par l'instruction à la vertu publique, un travail de pédagogie qu'institue le législateur révolutionnaire.

Nous l'avons vu, la praxologique des Lumières et ses modalités d'existence au sein de champ dramatique pré-révolutionnaire ont donné lieu à l'idée que l'auteur était l'origine du théâtre et de la vertu elle-même. La question qui se pose pendant la Révolution est donc de savoir en quoi consiste la vertu révolutionnaire. La situation historique a ceci de particulier qu'elle reconfigure les significations et modifie les jeux de langage. Or, la vertu est de ces mots qui revêtent un sens nouveau et une densité inédite du fait même de la Révolution.

Chez Diderot, elle est essentiellement une valeur privée, familiale : Dorval faisait preuve de vertu en rejouant le *Fils naturel* pour célébrer la mort de son père. La conception diderotienne de la vertu se résume peu ou prou à sa description de la *Piété filiale* de Greuze dans le *Salon de 1763*¹³⁷⁶ :

1374L'idée d'un art du *présent*, de l'*éphémère*, qui touche par là à l'*éternité* est récurrente chez des metteuses et metteurs en scène à cheval sur les deux derniers siècles. On peut citer en exemple Ariane Mnouchkine et Daniel Mesguich, qui ont occasionné ou participé ou écrit des ouvrages dont les titres sont révélateurs : A. MNOUCHKINE et F. PASCAUD, *L'art du présent*, Arles, Actes Sud, 2016, J. FÉRAL et A. MNOUCHKINE, *Dresser un monument à l'éphémère : rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Éditions théâtrales, 2001, D. MESGUICH, *L'éternel éphémère*, Lagrasse, Verdier, 2006.

1375Cette production n'est pas spécifique à la Révolution française. Le monologue de Jaques à la septième scène du deuxième acte de *Comme il vous plaira* est un cas d'école. À s'arrêter à la formulation « *All the world's a stage* » qui entame le monologue, ou oublie sa nature chronopoiétique, puisque le monologue raconte les sept ages de la vie.

1376Jean-Baptiste Greuze, *La Piété filiale* ou *Le Paralytique*, huile sur toile, 115 × 146 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg, Russie.

C'est vraiment là mon homme que ce Greuze. Oubliant pour un moment ses petites compositions qui me fourniront des choses agréables à lui dire, j'en viens tout de suite à son tableau de la *Piété Filiale*, qu'on intitulerait mieux, *De la récompense de la bonne éducation donnée*. [...] Il n'y a pas jusqu'au fond qui ne rappelle les soins qu'on prend du vieillard. C'est un grand drap suspendu sur une corde et qui sèche. Ce drap est très bien imaginé et pour le sujet du tableau, et pour l'effet de l'art. On se doute bien que le peintre n'a pas manqué de le peindre largement. Chacun ici a précisément le degré d'intérêt qui convient à l'âge et au caractère. Le nombre des personnages rassemblés dans un assez petit espace est fort grand ; cependant ils y sont sans confusion, car ce maître excelle surtout à ordonner sa scène. La couleur des chairs est vraie. Les étoffes sont bien soignées. Point de gêne dans les mouvements. Chacun est à ce qu'il fait. Les enfants les plus jeunes sont gais, parce qu'ils ne sont pas encore dans l'âge où l'on sait. La commisération s'annonce fortement dans les plus grands. Le gendre paraît le plus touché, parce que c'est à lui que le malade adresse ses discours et ses regards. La fille mariée paraît écouter plutôt avec plaisir qu'avec douleur. L'intérêt est sinon éteint, du moins presque insensible dans la vieille mère; et cela est tout à fait dans la nature *Jam proximus ardet Ucalegon*. Elle ne peut plus se promettre d'autre consolation que la même tendresse de la part de ses enfants, pour un temps qui n'est pas loin. Et puis, l'âge qui endurecité les fibres, dessèché l'âme.¹³⁷⁷

Il n'est évidemment pas anodin que la vertu se déploie dans le spectacle pictural et apparaisse à partir de ce dernier dans le théâtre diderotien¹³⁷⁸. Comme Kant plus tard, Diderot privilégie essentiellement la vue, puis l'ouïe, dans le cadre de son théâtre. La vertu conçue comme valeur privée se développe dans l'espace public *via* l'écriture diderotienne, qui transforme le tableau en scène théâtrale. Dans cette dernière, le drap blanc de fond rappelle un décor et la position détaillée des personnages évoque la pantomime diderotienne. L'attitude de chacun d'entre eux est décrite par Diderot en référence à un modèle de vertu, qui diffère selon l'âge et le caractère, et auquel tous doivent se conformer. L'auteur opère ainsi la scission entre le modèle et la représentation et, par contrecoup, le réel auquel elle est supposée renvoyer. L'ordonnement des corps, la vérité désignée de la couleur des chairs, le soin des étoffes et l'absence de gêne dans les mouvements sont des effets de la correspondance entre modèle de vertu et représentation.

1377D. DIDEROT, *Arts et lettres, (1739-1766): critique I*, J. Varloot (éd.), Paris, Hermann, 1980, p. 394-396.

1378Quoique ce texte soit postérieur au *Fils naturel* et au *Père de famille*, il est manifeste que la notion de *tableau* est déjà présente dans la pensée théâtrale de Diderot.



Jean-Baptiste , *La Piété filiale ou Le Paralytique*

Dans la description que donne Diderot des personnages de la *Piété filiale* se lit la tentative à peine voilée d'y trouver une forme de chronopoiétique, c'est-à-dire de « restitution du flux temporel¹³⁷⁹ », ici dans la représentation picturale. En effet, les personnages les plus jeunes sont gais, dit Diderot, « parce qu'ils ne sont pas encore à l'âge où l'on sait ». Ainsi, l'ignorance et l'insouciance sont associées à la jeunesse. Dans le discours diderotien, les « plus grands » prennent la suite, comme si le texte avait la charge de réorganiser sur une liste chronologique ce que le tableau doit mettre sur un plan. Si le texte recherche une chronopoiétique du tableau, force est de constater que c'est dans son agencement propre qu'il la produit, et qu'il ne la trouve pas telle quelle dans l'œuvre picturale. Aux plus jeunes succèdent donc le gendre et la fille mariée, puis enfin la vieille mère presque éteinte – à chaque âge, la peine prend un nouveau visage. Chez cette dernière, il est poétique, voire virgilien : on retrouve le principe du *ut pictura poesis* cher à Diderot.

Le texte de Diderot s'appuie sur le tableau de et s'articule donc autour de trois idées : d'une part, la théâtralisation des postures qui semblent tirées d'une pantomime idéale des *Entretiens sur le Fils naturel* ou de *La poésie dramatique* ; d'autre part, la scission entre la

1379J.-P. SÉMON, « Postojat' ou la perfectivité de congruence : définition et valeurs textuelles », *Revue des Études Slaves*, n° 58, 1986, p. 623.

représentation et un modèle vertueux sur lequel celle-ci se calquerait, sous la forme d'une correspondance entre les deux, qui laisse entrevoir la possibilité d'une non-correspondance ; enfin, la nature chronopoiétique, non du tableau lui-même, mais du texte, par la description successive des trois âges de la vie.

Or, la Révolution change la signification de la vertu, qui n'est plus une valeur strictement privée, mais qui ne cesse de se mouvoir entre les sphères publique et privée. Chez Diderot, l'*ethos* de philosophe, qui provenait de sa *praxis* particulière de méditation sur ses actions et ses sensations, était nécessaire à l'assise de sa légitimité de producteur de vertu. Elle est redoublée, pendant la Révolution, d'un *ethos* que l'on qualifierait aujourd'hui de politique : aux vertus privées s'ajoutent les publiques, ou plutôt, ces dernières s'y déplacent. Ce déplacement progressif, qui constitue la sphère publique en même temps qu'elle la relie à la sphère privée, trouve son paroxysme dans l'article 4 de la Déclaration des devoirs liée à la constitution de l'an III : « Nul n'est bon citoyen, s'il n'est bon fils, bon père, bon frère, bon ami, bon époux¹³⁸⁰. » La vertu privée est une condition *sine qua non* de la vertu publique et l'existence d'une vertu privée est donc un enjeu d'intérêt public.

Cela signifie que la transformation des esprits, ou leur « régénération », selon le vocable révolutionnaire, est une partie intégrante de l'œuvre législative de la Révolution. De tels systèmes n'existaient pas sous l'Ancien Régime. Les pratiques religieuses, le principe de la confession et la récurrence des liturgies représentent un ensemble de techniques qui visent de même à produire des mondes et à transformer les esprits. À ce titre, la différence entre Ancien et nouveau régimes ne relève donc pas des fins, mais des moyens. La Révolution opère un glissement des techniques utilisées – la déchristianisation constitue en quelque sorte l'aboutissement d'une modification du contrôle social¹³⁸¹, ou du moins de la production de la subjectivité, à l'œuvre dès les premières années de la Révolution. Il faut rapporter ce glissement au développement, pendant le XVIII^e siècle, d'une nouvelle forme philosophique matérialiste. Ainsi, avec Diderot et les Encyclopédistes, c'est à partir du cerveau comme matière que se pensent l'esprit et ses productions, y compris la vertu et l'action politique. Chez Diderot, la métaphore du « livre qui se lit lui-même¹³⁸² » se déploie hors de ses textes

1380« Constitution du 5 Fructidor An III » [en ligne : <https://www.conseil-constitutionnel.fr/les-constitutions-dans-l-histoire/constitution-du-5-fructidor-an-iii> ; consulté le 12 décembre 2020].

1381La déchristianisation a largement été étudiée par Michel Vovelle, particulièrement pour la période 1793-1794. Voir M. VOVELLE, *La Révolution contre l'église : de la Raison à l'Être suprême*, Bruxelles (Belgique), Éditions Complexe, 1988.

1382C. T. WOLFE, « Le cerveau est un « livre qui se lit lui-même ». Diderot, la plasticité et le matérialisme », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 49, 2014, p. 157-178.

scientifiques, dans l'ensemble de son œuvre littéraire, où la physiologie agit comme opérateur fictionnel fondamental¹³⁸³.

Au cœur de cette capacité à changer les cœurs se trouve le discours de l'instruction, hérité des volontés pédagogiques des Lumières. Le succès d'un ouvrage comme l'*Émile* de Rousseau, inspirant par exemple l'éducation que le marquis de Girardin délivre à ses enfants¹³⁸⁴, atteste une passion pédagogique de l'époque. Le projet encyclopédique lui-même propose un plan d'éducation et d'instruction, dans lequel celles-ci sont explicitement pensées comme un « problème d'intérêt national¹³⁸⁵ ». La seconde moitié du siècle généralise aussi les débats éducatifs au sein Académies. C'est ainsi qu'en 1777, l'Académie de Besançon pose la question suivante : « Comment l'éducation des femmes pourrait contribuer à rendre les hommes meilleurs¹³⁸⁶ ? » Outre l'enseignement de la vertu et des classiques, les projets éducatifs de la Révolution insistent également sur l'apprentissage de l'histoire. En 1768, Rolland d'Erceville, un magistrat chargé de superviser les collèges à partir de l'expulsion des jésuites, constate dans son plan d'éducation le faible niveau de connaissances historiques des élèves de ces établissements¹³⁸⁷. Intérêt national et histoire se rejoignent ultérieurement dans les projets révolutionnaires, et se lient au théâtre. En 1703 notamment, le *Projet d'éducation du peuple français* de Lakanal prévoit un système « de représentations historiques dont les acteurs seraient des “citoyens instruits” et appartenant à la population locale¹³⁸⁸. »

Le discours révolutionnaire poursuit donc, en partie, celui des Lumières. De même que pour d'autres champs, par exemple le théâtre, la Révolution multiplie les discours, les projets ou les interrogations sur la possibilité et la nécessité d'un régime d'instruction publique. Cette théorie de la pédagogie théâtrale est d'ailleurs profondément ambiguë au regard du reste des discours révolutionnaire, puisque, selon les termes de Bronislaw Baczko, elle « implique une distribution tranchée des rôles sociaux dans le processus éducatif : entre ceux qui instituent le peuple nouveau et le peuple à instituer, entre les enseignants et les enseignés, entre le destinataire du message pédagogique et les destinataires de celui-ci, entre les élites éclairées et

1383C'est notamment le cas dans *La Religieuse*. Voir l'article de M. MENIN, « Les larmes de Suzanne. La sensibilité entre moralité et pathologie dans *La Religieuse* de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 51, 2016, p. 19-39.

1384A. MARTIN-DECAEN, *Le Marquis...*, *op.cit.*

1385L. PÉROL, « Plan d'éducation et modèle politique dans l'Encyclopédie », *Dix-huitième siècle*, n° 17, 1985, p. 346.

1386L. TRENARD, « Culture, alphabétisation et enseignement au 18e siècle », *Dix-huitième siècle*, n° 5, 1973, p. 149.

1387P. GERBOD, « L'Histoire dans les projets éducatifs français au siècle des Lumières », *Dix-huitième siècle*, n° 25, 1993, p. 309.

1388*Ibid.*, p. 310.

le peuple à éclairer¹³⁸⁹. » Jusque dans son iconographie, la Révolution est représentée comme le passage d'un peuple s'extirpant de la situation de minorité pour acquérir sa majorité¹³⁹⁰. De sujet qu'il était, il devient souverain, et d'enfant, adulte. L'usage du terme *instruction* ramène le citoyen à l'état minoritaire, au moment même où il est collectivement devenu majoritaire, à la fois dans le sens où il atteint politiquement l'âge adulte, et où la majorité numérique égalitaire constitue le fondement de la politique. Le discours pédagogique réintroduit dans la Révolution ce qu'elle doit supprimer : l'inégalité. Cette dernière, Bronislaw Baczko le souligne, n'est sans doute pas perçue comme telle par les législateurs, puisqu'ils « semblent prendre terriblement au sérieux leur mission d'instituer un peuple nouveau¹³⁹¹ ».

Parmi l'ensemble des discours qui s'attachent à élaborer une pédagogie nouvelle, l'allocution de Talleyrand lorsqu'il présente son rapport sur l'instruction publique à l'Assemblée, le 10 septembre 1791 au matin, semble particulièrement révélatrice du lien entre le législateur, le pédagogue et le dramaturge. Le député cherche notamment à trouver les moyens par lesquels on instruit, et développe une véritable réflexion pédagogique :

C'est alors surtout qu'il est vrai de dire que les hommes sont disciples de tout ce qui les entoure : mais ces éléments d'instruction, ainsi universellement répandus, ont besoin d'être réunis, combinés et dirigés, pour qu'il en résulte un art, c'est-à-dire un moyen prompt et facile de faire arriver à chacun, par des routes sûres, la part d'instruction qui lui est nécessaire. Dans une heureuse combinaison de ces moyens réside le vrai système d'instruction.¹³⁹²

Il est manifeste que, pour Talleyrand, le langage fonde toute instruction. Si « les hommes sont disciples de tout ce qui les entoure », il est entendu ici que ce qui les *entoure* doit être compris à la fois comme une désignation du monde en général et du langage en particulier. Cette situation n'a alors de valeur que si elle est elle-même disciplinée. La direction de la communication des idées est le seul moyen de produire l'instruction réelle : la communication d'idées *seule* est condition nécessaire mais non suffisante.

Elle doit donc être transformée en art, dit Talleyrand, et cet art porte le nom d'instruction. Encore faut-il savoir comment cette communication d'idées existe, par quels

1389B. BACZKO, « Introduction », dans B. BACZKO (éd.), *Une éducation pour la démocratie: textes et projets de l'époque révolutionnaire*, Genève, Droz, 2000, p. 23.

1390« La France esclave d'avant 1789 est souvent représentée par l'image d'un Français encore enfant, peureux et faible, parfait antonyme du Français adulte et viril libéré par la Révolution. »

C. RAINETTE, *Le Peuple et sa souveraineté dans l'art révolutionnaire (1789-1794)*, Paris, Harmattan, 2015, p. 136.

1391B. BACZKO, « Introduction », *loc.cit.*

1392Archives Parlementaires... *op. cit.*, tome XXX, p. 449.

moyens elle se déploie. C'est ici que le matérialisme des Lumières trouve une expression politique qui lui est liée, dans les cadres explicatifs de cette pédagogie nouvelle :

L'homme sent, il pense, il juge, il raisonne, il invente ; il communique ses idées par des gestes, par des sons, par des discours écrits ou prononcés; il communique ses affections par l'harmonie des vers, des sons, des formes et des couleurs; il les consacre par des monuments ; il recherche quelle est la nature des êtres, ce qu'il est lui-même, ce qu'il doit, ce qu'on lui doit, ce qu'il peut et ce qu'il fut.¹³⁹³

L'ordre du discours de Talleyrand organise et révèle son idée : l'homme commence par sentir, avant toute forme de pensée. Les techniques de l'impression pédagogique sont – de ce fait – avant tout des techniques sensorielles. En effet, à partir de la sensation se déploie la pensée, dont on comprend qu'elle est une forme de transformation intérieure de la première : le discours de Talleyrand suit le cheminement des sensations tel qu'il est décrit dans les discours matérialistes. La pensée elle seule ne suffit pas et doit s'accompagner du jugement, qui est avant toute chose un principe de séparation. S'ensuit le raisonnement, que l'*Encyclopédie* décrit comme un « enchaînement de jugemens qui dépendent les uns des autres¹³⁹⁴ », qui permet ensuite l'invention, c'est-à-dire la réorganisation nouvelle des pensées. Sensation, transduction en discours intérieur, principe de séparation puis de liaison, principe de réorganisation : la marche proposée par Talleyrand résume en quelques verbes les théories de la pensée, pré-kantiennes, du XVIII^e siècle. Une fois l'invention atteinte, elle se communique selon deux modes. La communication des idées opère la jonction des gestes, des sons et des discours. La logique de Talleyrand fait écho, sans doute malgré elle, au discours diderotien, qui relie le texte et la pantomime, le geste et la parole.

Le discours de Talleyrand ne se contente pas d'une approche philosophique de l'instruction et de sa relation avec la formation des idées. Il lie également la pédagogie au théâtre, et le fait sous les auspices inattendus du pouvoir :

L'instruction est en effet un pouvoir d'une nature particulière. Il n'est donné à aucun homme d'en mesurer l'étendue ; et la puissance nationale ne peut elle-même lui tracer les limites. Son objet est immense, indéfini : que n'embrasse-t-il pas ! Depuis les éléments les plus simples des arts jusqu'aux principes les plus élevés du droit public et de la morale ; depuis les jeux de l'enfance jusqu'aux représentations théâtrales et aux fêtes les plus imposantes de la nation ; tout ce qui suit, agissant sur l'âme, peut y faire naître et y grave d'utiles ou de funestes impressions, est essentiellement de son ressort.¹³⁹⁵

1393 *Ibid.*, p. 462.

1394 *Encyclopédie*, article « Régénération », T.13, 1765, p. 776.

1395 *AP*, tome XXX, p. 448.

On le voit, le discours de Talleyrand admet d'emblée que l'instruction est un pouvoir, fût-il d'une « nature particulière ». Dans l'économie de son discours, « pouvoir » est à entendre au sens le plus politique du terme¹³⁹⁶. La nature publique de l'instruction n'y fait aucun doute, pas plus que son incommensurabilité. Pourquoi ne peut-on la mesurer ? Certainement parce que l'instruction ne se perçoit pas dans le réel, du moins pas directement. Elle échappe à la mesure, car elle ne laisse que des signes, qui sont le bon gouvernement et la vertu. Talleyrand reprend le vocabulaire matérialiste de l'impression. Ici, il s'agit de l'impression sur l'âme *via* le corps, un atavisme religieux de l'ancien évêque d'Autun. On y imprime des principes, et cela s'effectue par tous moyens. Il faut souligner que son champ d'action, tel qu'il est relevé dans le discours de Talleyrand, est double : arts d'un côté, morale et droit public de l'autre. Les deux vont de pair dans le discours révolutionnaire, comme dans le discours de la seconde moitié du XVIII^e siècle. L'artiste est aussi à sa manière moraliste et législateur, en même temps que pédagogue¹³⁹⁷. Les techniques de l'instruction décrites par Talleyrand sont révélatrices. En effet, on constate qu'y sont mélangés jeux d'enfants, théâtre et fêtes. Le pouvoir de l'instruction est explicitement lié à la mise en minorité du peuple, quoique cette idée, à l'époque où elle est énoncée, puisse être interprétée comme un progrès¹³⁹⁸.

Talleyrand l'admet dans son rapport, l'instruction n'est pas uniquement un pouvoir, mais un « pouvoir qu'il faut organiser¹³⁹⁹ », précisément parce qu'elle forme le monde et qu'elle est liée à la législation elle-même¹⁴⁰⁰. En serré dans le réseau des techniques

1396Le début de son discours évoque l'organisation des pouvoirs publics, et compte l'instruction en leur sein, « puisqu'elle embrasse un ordre de fonctions distinctes qui doivent agir sans relâche sur le perfectionnement du corps politique et sur la prospérité générale. » *Ibidem*, p. 447.

1397Derrière le *pédagogue* se cache le *mystagogue*. Les textes révolutionnaires sur la pédagogie théâtrale rappellent la différence entre l'art sobre et l'art mystagogue qu'évoque Jean-Luc Nancy dans une lettre (publique) à Philippe Lacoue-Labarthe : « Cela me conduit à un dernier mot, à propos du principe de *sobriété* que tu invoques. J'aimerais essayer de lui donner un contenu plus défini. Pour le moment, je proposerais ceci : la sobriété ne s'opposerait pas d'abord, de façon simplement extérieure et formelle (car, précisément, où comment « la forme »?), à la surcharge ou à l'ivresse. Elle signifierait d'abord qu'il ne s'agit pas de croire à un alcool des mots et des formes, dont les vapeurs donneraient accès à quelque révélation. L'art sobre s'opposerait à l'art mystagogue – finalement mystifiant. » P. LACOUÉ-LABARTHE et J.-L. NANCY, *Scène, suivi de : Dialogue sur le dialogue*, Paris, Christian Bourgois, 2013, p. 41.

L'art révolutionnaire est, si nous suivons la bipartition proposée par Jean-Luc Nancy, résolument mystagogue, dans la mesure où cherche un amour de la loi qui confine à la mystique, ce qu'indiquait plus haut le discours de l'abbé Sieyès. La catégorie du mystagogue permet de penser la pédagogie révolutionnaire comme davantage qu'une simple transformation de l'esprit pour obtenir un comportement citoyen. Le théâtre agit comme une véritable initiation citoyenne, qu'il s'agit d'expliquer et d'encourager. Il est producteur, dans cette perspective, d'un amour de la loi.

1398Dans les discours pédagogiques du XVIII^e siècle, l'instruction est réservée à la noblesse. Son extension au peuple est intimement liée au processus révolutionnaire. Voir R. GRANDEROUTE, « Le peuple dans le discours pédagogique avant la Révolution », dans *Peuple, plèbe, populace : idées, représentations, quotidien de l'Ancien régime au temps des Girondins*, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1993, p. 309-322.

1399AP, tome XXX, p. 448.

1400Ce lien entre l'*instituteur* et le *législateur* est souligné par le doyen Carbone qui, à propos de l'usage du terme « *instituteur* » utilisé par Rousseau dans *Du Contrat social* pour parler du législateur, écrit : « Terminologie suggestive : l'*instituteur*, avant d'être le premier enseignant, a été le législateur, de même que le législateur est l'enseignant suprême ; la législation est l'institution, l'éducation de l'adulte, de même

pédagogiques révolutionnaires, le spectacle théâtral doit pouvoir participer à la perfection du citoyen, et plus généralement de l'humain. De ce fait, l'objectif révolutionnaire, s'il part de la province socio-culturelle française, n'entend pas s'y arrêter. C'est le sens du discours de Talleyrand qui étend les objectifs de la pédagogie à l'échelle de l'espèce elle-même :

Un des caractères les plus frappants dans l'homme est la perfectibilité ; et ce caractère sensible dans l'individu, l'est bien plus encore dans l'espèce : car peut-être n'est-il pas impossible de dire de tel homme en particulier, qu'il est parvenu au point où il pouvait atteindre, et il le sera éternellement de l'affirmer de l'espèce entière, dont la richesse intellectuelle et morale s'accroît sans interruption de tous les produits des siècles antérieurs.¹⁴⁰¹

La perfectibilité n'implique pas uniquement la transformation, mais la possibilité que celle-ci s'effectue vers un mieux. Ce faisant, le discours de la perfectibilité humaine, qui est prise en charge par l'instruction au sens large, donne à l'État le droit, et même l'obligation, d'améliorer l'humanité qui, sans lui, ne peut atteindre son but. Ce raisonnement, quoi qu'il s'appuie sur l'idée d'une « richesse intellectuelle et morale [qui] s'accroît sans interruption de tous les produits des siècles antérieurs », constitue en réalité un discours de la rupture historique annonçant l'ère de la perfection. Celle-ci y est entendue comme processus entamé par la force politique nouvelle. Dans ce système de pensée, le théâtre, dont Talleyrand annonce qu'il fait partie de la famille des institutions pédagogiques, occupe une place singulière.

Il relève en effet de ces endroits où l'on s'assemble, et dont la vocation pédagogique apparaît évidente au député :

Et d'abord, il est impossible de concevoir une réunion d'hommes, un assemblage d'êtres intelligents, sans y apercevoir aussitôt des moyens d'instruction. Ces moyens naissent de la libre communication des idées, comme aussi de l'action réciproque des intérêts.¹⁴⁰²

Est désigné ici tout type de réunion, mais avant tout l'Assemblée même dans laquelle le rapport est prononcé et qui n'est pas exclue des rangs de l'instruction. L'intelligence des êtres de l'assemblage, liée à leur faculté de perception, est la condition *sine qua non* de la communication des idées. Celui-ci est même l'origine de toute instruction : c'est parce qu'on voit l'assemblée que l'on voit l'instruction. Or, rares sont les lieux, au XVIII^e siècle, où l'on s'assemble de la même manière qu'au théâtre : les cafés ou les loges maçonniques constituent de telles zones d'assemblage horizontal. Or, l'instruction suppose la division des enseignants

qu'il y a dans l'éducation de l'enfant les prémices d'une législation. Il serait téméraire de chercher là-dessous une réminiscence de la loi-pédagogue, telle que l'avait dépeinte l'apôtre Paul. Ce n'est qu'une dialectique toute humaine entre la pédagogie et la législation. » J. CARBONNIER, *Essais sur les lois*, Paris, Répertoire du notariat defrénois, 1995, p. 251.

1401AP, tome XXX, p. 448.

1402Ibid., p. 449.

et des enseignés, et elle nécessite un agencement qui permet l'unilatéralité. Le théâtre, et c'est bien ce que lui reprochait Rousseau, permet cette inégalité nécessaire à l'instruction, puisque la parole est censée aller de la scène à la salle, malgré les remous que le parterre peut causer.

Le lien entre le théâtre et l'instruction ou la pédagogie, vient aussi issu d'une longue tradition. Le théâtre du XVII^e siècle fait déjà l'objet d'une telle conception, quoique sans doute marginale, au travers de deux maximes : « *placere et docere* » d'une part, et « *castigat ridendo mores* » d'autre part. La conception d'un théâtre comme lieu d'instruction est également partagée par des juristes au XVIII^e siècle. En effet, le *Répertoire universel et raisonné de jurisprudence* de Guyot souligne qu'avant le XVII^e siècle, « Les théâtres étoient bien éloignés alors d'être des écoles de morale & d'humanité¹⁴⁰³ ». Le plus souvent, la conception d'un théâtre comme lieu d'instruction se fait sous la forme de l'appel, comme dans la *Lettre à Louis Racine* du marquis de Pompiignan, écrite en 1752 et qui réclame « sue la face des spectacles change, que le théâtre devienne une école de vertu : la profession de comédien n'aura plus les caractères qui la dégradent¹⁴⁰⁴ ». En réalité, le lien entre théâtre et école correspond à une pratique existante. En effet, le théâtre d'éducation a représenté un outil fondamental des démarches pédagogiques des jésuites¹⁴⁰⁵, et son usage s'est répandu au-delà de cette seule confrérie. C'est ainsi que le collège des Oratoriens, à Niort, a également conçu du théâtre comme une activité essentielle de l'enseignement ; or, il s'agit du collège dans lequel un révolutionnaire comme Billaud-Varenne a étudié¹⁴⁰⁶. Certains révolutionnaires furent donc entraînés à ce théâtre pédagogique. On peut considérer que le projet éducatif et théâtral de Madame de Genlis est lui-même l'héritier de ces pratiques pédagogiques, puisqu'il constitue une forme de théâtre édifiant laïcisé¹⁴⁰⁷.

Il existe cependant une différence entre les pratiques et écrits pré-révolutionnaire et la période révolutionnaire. Dans le discours de Talleyrand, celle-ci est la Révolution elle-même. De fait, il s'agit d'une perturbation qui contraint ses acteurs. La période révolutionnaire représente un temps de recomposition du monde, au sein duquel les imaginaires se substituent aux habitudes. C'est ainsi que Talleyrand amène à repenser

1403J. N. GUYOT, *Répertoire universel et raisonné de jurisprudence civile, criminelle, canonique et bénéficiale*, Pancoucke, Paris, 1777, vol. 12, p. 264.

1404J.-J. LE FRANC DE POMPIIGNAN ET L. RACINE, *Lettre à Louis Racine*, dans *Œuvres de Louis Racine*, t.5, Paris, Le Normand, 1808, p. 207.

1405P. PEYRONNET, « Le théâtre d'éducation des jésuites », *Dix-Huitième Siècle*, n° 8, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1976, p. 107-120.

1406F. BRUNEL, « L'acculturation d'un révolutionnaire : l'exemple de Billaud-Varenne (1786-1791) », *Dix-huitième siècle*, n° 23, 1991, p. 264.

1407M.-E. PLAGNOL, « Le théâtre de Mme de Genlis. Une morale chrétienne sécularisée », *Dix-huitième siècle*, n° 24, 1992, p. 367-382.

l'instruction de la manière la plus générale possible, et à travers elle, le principe même de la performativité du langage et de la rhétorique :

N'est-ce pas lorsque, sur nos théâtres, la scène s'étend à tous les états, à toutes les situations de la vie, et lorsqu'en se prêtant ainsi à toutes les formes, il est à craindre qu'elle ne dégénère par cela même qui doit contribuer à l'agrandir ? N'est-ce pas lorsque les orateurs de nos tribunes nationales doivent réfléchir longtemps encore sur le genre d'éloquence qui convient à leurs discours, lorsque la chaire elle-même offre un champ nouveau, et que, dans les tribunaux comme ailleurs, ce n'est plus l'ancien langage qui peut être entendu ; n'est-ce pas alors que les hommes les plus exercés dans la connaissance du beau, que ceux dont le goût est le plus sûr, doivent se réunir pour traiter de ces nouvelles convenances, et pour diriger dans toutes ces routes la jeunesse impatiente de les parcourir ?¹⁴⁰⁸

Le rapport de Talleyrand, à ce stade, évoque la création d'un institut où seraient enseignés les arts libéraux : la réunion des « hommes les plus exercés dans la connaissance du beau », une variation de l'assemblée, de l'assemblage, en est le motif fondamental. Ce discours se caractérise surtout par la description d'une situation historique inédite : celle du vacillement. Dans ce cadre, la scène, explique Talleyrand, « s'étend à tous les états, à toutes les situations de la vie » et se prête à « toutes les formes ». Ces situations et ces états auxquels la scène s'est étendue, coïncident peut-être avec l'arrivée de personnages modernes et bourgeois au sein du théâtre, un phénomène que décrit Robert Abirached¹⁴⁰⁹. Il est possible qu'ils incarnent la situation historique révolutionnaire elle-même. Il convient de souligner ici la reconnaissance d'un point de bascule dramaturgique, d'une extension du domaine de la scène à la vie, conçue comme telle. Les éléments qui ont un impact sur le théâtre et produisent l'extension, influent également sur l'éloquence elle-même. Tous caractérisés par leur nouveauté, le champ, l'éloquence et le langage font de la Révolution française une révolution linguistique. Celle-ci touche en premier lieu la parole performative, du moins dans sa fonction perlocutoire. Le théâtre, la loi, la pédagogie et le discours politique sont pareillement affectés.

Le projet révolutionnaire procède donc d'une forme de continuité avec les projets des Lumières. Il repose sur une volonté d'imprimer dans le public un type de vertu, précisément parce que celui qui prend place au théâtre est assemblé et que l'instruction repose sur ce regroupement. Bien que cette conception induise une inégalité fondamentale entre enseignant et enseigné, elle est partagée au sein des assemblées révolutionnaires.

Elle est même partagée au-delà, sans se limiter à l'entourage, politique ou sociologique, de Talleyrand. La conception d'un théâtre pédagogique est manifestement plus

1408AP, tome XXX, p. 463.

1409R. ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1978.

répandue, puisque parmi les événements rapportés par le commissaire de police de la section du Mail, le 2 mars 1792, le public du spectacle de la rue Feydeau demande au théâtre d'être une école. Le commissaire note ainsi : « nous avons eu une conversation vraiment fraternelle dont le resultat a été que je transmettrois à la municipalité le vœu public pour que les spectacles deviennent à l'avenir l'école des mœurs et du patriotisme et qu'on en écarte soigneusement tout ce qui peut troubler la paix publique.¹⁴¹⁰ » La demande émane du public, si l'on en croit le commissaire auteur du procès-verbal. On constate que le bon fonctionnement de l'école théâtrale nécessite une forme de censure de ce qui peut « troubler la paix publique » – c'est-à-dire de ce qui peut provoquer, au sein du public, des réactions telles qu'il est nécessaire de suspendre la pièce. La situation est problématique. Après avoir interrompu la représentation, les spectateurs demandent à ce le théâtre soit une école des mœurs et du patriotisme. Il est possible de fournir deux explications à ce paradoxe apparent. D'une part, les membres du public qui font cesser la pièce et ceux protestent contre l'interruption ne sont pas les mêmes. Autrement dit, l'assemblée n'est jamais une et indivisible. D'autre part, il apparaît, dans les discours relatifs à l'instruction citoyenne, que celui qui doit être instruit est toujours *autrui*. Il en va pour la vertu en temps de Révolution comme pour le bon sens dans le *Discours de la méthode* de Descartes : « chacun pense en être si bien pourvu que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils n'en ont¹⁴¹¹. »

Ce discours d'une école théâtrale se retrouve dans l'assemblée législative comme dans l'assemblée théâtrale. Sa circulation est donc large. Il est d'ailleurs promu par l'administration elle-même et véhiculé par les divers médias révolutionnaires. C'est ainsi qu'une lettre du procureur de la commune de Paris à l'adresse des directeurs de théâtre, parue dans le *Patriote français* le 25 mars 1792, soutient l'ouverture des théâtres pendant le carême, dans les termes suivants :

Le théâtre ne me paroît pas seulement un moyen d'instruction entre les mains du philosophe qui éclaire le peuple, il en est aussi de bon ordre entre celles de l'administration qui le conduit. M. Sartines, avec ses cent mille bras et ses cent mille yeux, convenoit que la ville, trop immense, de Paris ne l'embarassoit jamais plus que quand le clergé, interdisant les plaisirs honnêtes, livroit des hypocrites à l'oisiveté, qui conseille les vices et les crimes.

Nous touchons à l'époque où le fanatisme doit tendre de nouveaux pièges à l'ignorance. Il seroit bien à désirer que Rome toute entière dans ses sacristies s'aperçût à la fin du carême qu'elle n'a plus de privilèges, et rien ne

1410APP, série AA, carton 167, pièce 121, cité au cinquième chapitre.

1411R. DESCARTES, *Discours de la méthode*, D. Moreau (éd.), Paris, Librairie Générale Française, 2000 [1637], p. 67.

prouvera mieux les progrès de la raison que l'indépendance des théâtres, qui, pendant que les chrétiens assisteront à ténèbres, représenteront, pour les amis de la constitution, la mort de César.

Le tableau peint de la situation administrative et théâtrale de la Révolution face à l'Église explicite le rôle de la déchristianisation. Dans ce cas, la bipolarité fonctionne comme opérateur essentiel du discours. D'une part se trouve le théâtre qui est tout à la fois moyen d'instruction et de bon ordre pour l'administration¹⁴¹², d'autre part le carême dont se plaignait Sartine, le célèbre commissaire de police décrit ici comme une hydre, qui aurait compris avant les révolutionnaires l'importance du théâtre. Ce discours s'articule autour d'une opposition fondatrice établie entre Rome et Paris. La première cité apparaît dans le discours comme une entité déplacée à deux égards. Elle est anachronique, car elle ne s'aperçoit pas que les privilèges sont abolis. Elle est déterritorialisée, car elle ne comprend pas comment fonctionne la ville de Paris. À ce double déplacement correspond la place des chrétiens dans les ténèbres. L'invocation de l'office des Ténèbres¹⁴¹³, par son usage de la polysémie, sert à pour rappeler que les « progrès de la raison » se placent sous le signe de la lumière. Ainsi, en 1792, le discours pédagogique du théâtre est lié tout à la fois à la déchristianisation et au bon ordre.

Lorsque Martin Nadeau rappelle que « le 2 juillet 1793, explicitement pour la première fois dans les rapports du Comité d'instruction publique, est fait mention des spectacles du point de vue de leur instrumentalisation¹⁴¹⁴ », il faut souligner le fait qu'il ne parle que des rapports du Comité d'instruction publique : l'idée d'une instrumentalisation du théâtre sous la forme de la pédagogie est plus ancienne et plus répandue¹⁴¹⁵. La loi du 2 août 1793 relative à la police des spectacles ne peut être comprise qu'en ce sens. Ainsi, les deux premiers articles de la loi sont complémentaires. Le premier article dispose que :

À compter du 6 de ce mois, et jusqu'au 1^{er} septembre prochain, seront représentées trois fois la semaine, sur les théâtres de Paris qui seront désignés par la municipalité, les tragédies de *Brutus*, *Guillaume Tell*, *Caïus Gracchus*, et autres pièces dramatiques qui retracent les glorieux événements de la Révolution, et les vertus des défenseurs de la liberté ; une de ces représentations sera donnée chaque semaine aux frais de la République.¹⁴¹⁶

1412Or, nous savons que loin de garantir le bon ordre, le théâtre est un lieu où la police doit sans cesse intervenir.

1413Qui désigne les messes des trois derniers jours de la semaine sainte. Cet office a donné lieu à un genre musical, les Leçons de Ténèbres, très en vogue à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e.

1414M. NADEAU, « La politique culturelle de l'an II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 327, 1^{er} mars 2002, p. 61.

1415Annette Graczyk parle à ce propos de *média de masse* – l'expression est assez juste. Son analyse repose sur deux traditions critique : l'école de Francfort, à qui elle doit l'idée de culture de masse, et l'école de Bakhtine, puisqu'elle insiste sur la dimension carnavalesque du théâtre révolutionnaire. Si l'analyse est contestable, elle n'en est pas moins stimulante. Voir A. GRACZYK, « Le théâtre de la Révolution française, média de masses entre 1789 et 1794 », É. Landes (trad.), *Dix-huitième siècle*, vol. 21, 1989, p. 395-409

Le second article est moins prescriptif que prohibitif :

Tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public, et à réveiller la honteuse superstition de la royauté, sera fermé, et les directeurs arrêtés et punis selon la rigueur des lois.¹⁴¹⁷

À la lumière du texte de Talleyrand et du procès-verbal, nous pouvons constater que ces deux articles sont dans la continuité de l'esprit du début de la Révolution. Le premier parce qu'il élabore un *corpus* spectaculaire non restrictif, et qu'il considère que cette instruction est publique et donc gratuite. Les représentations *gratis* par et pour le peuple relèvent à la fois de l'élaboration d'une politique culturelle conçue comme telle et de la mise en œuvre d'une politique éducative¹⁴¹⁸. Le deuxième article révèle la face sombre de la politique d'instruction. Alors que la pensée rousseauiste voyait dans le *medium* même les germes de l'inégalité et de la monarchie, les révolutionnaires considèrent que celui-ci est neutre, ou du moins que son usage formel n'implique pas une certaine direction d'esprit. Reconnaître au théâtre son pouvoir d'impression, en tant que tel, c'est aussi avouer que ce *medium* peut être utilisé contre la Révolution elle-même. La censure royale vise à prévenir le délit de lèse-majesté, que la majesté soit civile ou religieuse. La faute consiste dans la pièce écrite elle-même. La censure révolutionnaire est bien différente, puisqu'elle vise à prévenir une instruction du public par le théâtre. Cela explique notamment que la censure ne soit pas préventive : elle se fait au moment de la représentation de la pièce.

Les trois pièces citées (*Brutus*, *Caius Gracchus* et *Guillaume Tell*), ont en commun leur éloignement historique ou mythique. Ce n'est pas le cas de toutes les pièces révolutionnaires, ni même de tout le répertoire patriotique. Il existe, en effet, une relation spécifique dans cette conception du théâtre, entre instruction et enseignement de l'histoire,

1416J. BOULAD-AYOUB et M. GRENON (éd.), *Édition nouvelle et augmentée des procès-verbaux du Comité d'instruction publique de l'Assemblée législative et de la Convention publiés et annotés par James Guillaume*, Paris, L'Harmattan, 1997, volume IV, « Convention », tome 2, annexe B, p. 491.

1417 *Idem*.

1418 À noter que ce qui compte ici est l'institutionnalisation de la représentation *gratis*, qui n'a pas attendu 1793 pour exister. C'est ainsi que le *Patriote François* note en 1791 : « Hier, les comédiens françois ont donné gratuitement une représentation de cette pièce, intitulée : *La Liberté conquise*. Comme tous les traits en ont été saisis ! quel enthousiasme ! Pour le rendre, les expressions sont trop foibles ; c'est à l'ame à y suppléer. Les comédiens françois ont, dans tous les temps, offert à l'indigence le produit de quelques représentations ; dans toutes les réjouissances publiques, ils ont donné au peuple des spectacles *gratis* ; mais ces fêtes ne produisoient d'autre bien que de l'étourdir sur son abjection et sur sa misère, et n'étoient pour lui d'aucune utilité. Combien l'effet de la représentation d'hier a été différent ! comme elle étoit propre à diriger l'esprit public, qu'il est si utile d'entretenir dans ces circonstances. » *Le Patriote François*, 9 janvier 1791.

On note dans cet exemple que la *gratuité* du spectacle date de l'Ancien Régime mais change fondamentalement de signification, d'après le journal révolutionnaire. Auparavant, la gratuité était une forme de divertissement qui éloignait de la pensée sur sa condition politique. Dans le régime révolutionnaire, la représentation *gratis* entretient la pensée révolutionnaire. De fait, les représentations *gratis* de l'Ancien Régime sont données pour des occasions spéciales, et non en fonction du contenu politique des pièces. Ainsi, on donne des représentations *gratis* au moment de l'accouchement de la Reine. Voir H. LAGRAVE, « Le théâtre en 1778 », *Dix-huitième siècle*, n° 11, 1979, p. 30.

cette dernière s'étant, à partir de la Révolution, « cristallisée dans la société¹⁴¹⁹ ». C'est que la nouvelle historicité révolutionnaire est intimement liée à l'idéal de régénération, et qu'elle « vise à pédagogiser le corps social en son entier, à former l'homme nouveau, sujet constitutif de l'espace politique révolutionnaire¹⁴²⁰. » On se souvient que chez Talleyrand, l'enseignement aussi est lié à la temporalité, puisque l'homme « recherche quelle est la nature des êtres, ce qu'il est lui-même, ce qu'il doit, ce qu'on lui doit, ce qu'il peut et ce qu'il fut¹⁴²¹ », à savoir, autant les éléments du passé que les potentialités de l'avenir. La recherche morale et politique n'est pas dissociable d'une réinscription temporelle de l'individu. La communauté et le temps sont liés l'un à l'autre, dans ce grand mouvement de la pensée et de la communication des idées que décrit Talleyrand.

Si la loi se rattache à la représentance, et donc au temps, et si le projet pédagogique des Lumières est associé à l'enseignement, alors celui des révolutionnaires l'est aussi. De fait, Talleyrand rappelle à son auditoire la fonction du discours en situation de révolution et de quelle manière il doit investir le récit historique :

[...] [P]ar là, l'histoire s'abrège et s'agrandit ; elle n'est plus une compilation stérile, elle devient un système moral, le passé s'enchaîne à l'avenir, et en apprenant à vivre dans ceux qui ont vécu, on met à profit pour le bonheur des hommes jusqu'à la longue expérience des erreurs et des crimes. C'est par tous ces moyens, c'est par tous ces motifs intérieurs que la morale s'imprimera dans l'homme. Il reste à lui en faire parvenir les impressions par les moyens extérieurs qui sont au pouvoir de la société ; et ici se présentent à l'esprit les spectacles, les fêtes, les arts, etc.¹⁴²²

Le discours de Talleyrand évoque la chronopoiétique révolutionnaire, ici décrite de manière à légitimer rétrospectivement le régime d'historicité de la Révolution. Il la relie explicitement à la fonction moralisatrice de la pédagogie. La formulation du passage de la compilation au système moral ne décrit pas uniquement l'évolution d'une forme de verticalité, *via* l'accumulation des pages, du texte moral vers une linéarité, où le « passé s'enchaîne à l'avenir ». L'usage du terme « compilation » renvoie, pour Talleyrand et son auditoire, qui possèdent une culture classique, au droit romain et au droit canonique. Dans ce cadre, la technique de la *compilatio*, à savoir l'élaboration d'un code par accumulation des lois en vigueur, est indissociable de la montée en puissance du pouvoir impérial. En outre, la compilation constitue une technique qui se distingue radicalement de l'écriture, puisque le « compilateur n'est donc pas un auteur au sens fort – c'est-à-dire classique puis romantique –

1419J. DUVIGNAUD, « L'idéologie, cancer de la conscience », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 46, 1969, p. 37-50.

1420M. REVAULT D'ALLONNES, *La Persévérance des égarés*, Paris, Christian Bourgois, 1992, p. 37.

1421Ibid., p. 462.

1422AP, tome XXX, p. 476.

du terme, car à proprement parler il ne crée rien¹⁴²³. » Le système moral, où l'on « met à profit » l'histoire, crimes compris, pour le bonheur des hommes, relève en revanche d'un acte d'écriture, fût-il métaphorique. Il ne s'agit pas uniquement de compiler les textes, selon Talleyrand, mais d'apercevoir le réel lui-même dans sa longue chaîne. L'usage de l'histoire forme les « motifs intérieurs » de cette impression de la morale. Intérieurs parce qu'issus de la pratique de la méditation historique, du rappel des siècles passés : la lecture de l'histoire est, chez Talleyrand, et ce malgré la publicité évidente de son discours, personnelle. En revanche, les spectacles, les fêtes et les arts qu'il décrit sont extérieurs. On constate que chez Talleyrand, l'intérieur et l'extérieur représentent des positions de la conscience par rapport au monde, productrice de la scission entre l'un et l'autre ; et non des positions topographiques : c'est pour cela que spectacles entre les murs et fêtes hors-les-murs sont tous deux placés dans les moyens extérieurs. Dans le cas de l'histoire, le *medium* est occulté au profit d'une description de l'individu en sujet méditant, dans l'exemple des fêtes, des spectacles et des arts, l'extériorité est donnée d'emblée par la description du *medium*.

Cette inscription du théâtre et de la pédagogie dans le temps, ou du moins dans un certain rapport au temps, a par la suite connu des évolutions. L'idée selon laquelle le théâtre est un art de l'impression sur ce livre qu'incarne le spectateur est indissociable de sa nature chronopoiétique, et de son rapport au temps sans cesse troublé par son supposé caractère éphémère. Cette fonction du théâtre qui consiste à écrire dans une temporalité singulière est décrite par un lointain héritier de la modernité diderotienne. Ainsi, Antoine Vitez écrit :

L'acteur est un poète qui écrit sur le sable. Les deux termes sont exacts. On ne saurait dénier à l'acteur la qualité de poète, ou de romancier – cela pour dire une qualité d'artiste comparable à celle de l'écrivain. Comme un écrivain, il puise en lui-même, dans sa mémoire, la matière de son art, il compose un récit selon le personnage fictif proposé par le texte. Maître du jeu des leurres, il ajoute et retranche, offre et retire ; il sculpte dans l'air son corps mouvant et sa voix changeante.

Mais aussi, c'est sur le sable. L'édifice ne dure pas longtemps, le vent et les vagues le recouvrent bientôt ; il ne demeure que dans la mémoire de ceux qui l'ont vu. À cause de cela même, il devient comme un événement de l'Histoire ; nous nous souvenons des pièces de théâtre comme de ce qui nous est arrivé dans la vraie vie.¹⁴²⁴

Chez Vitez, l'écriture est omniprésente *via* le vocabulaire de la *poiesis* – alors même que le terme grec ne se limite pas à l'écriture. Le devenir-poète-ou-romancier (c'est-à-dire écrivain) de l'acteur est pris ici pour lui donner une légitimité artistique propre. Il « ajoute et retranche », comme l'écrivain ajoute et retranche du texte. La différence est que l'acteur est

1423J. PETITJEAN, « Compiler. Formes, usages et pratiques », *Hypothèses*, n° 13, 2010, p. 20.

1424A. VITEZ et N. LÉGER, *Antoine Vitez*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 20.

tout à la fois l'écriture et l'écrivain, de même que le cerveau diderotien est le livre et le lecteur. Pour les besoins d'une perception sensible quant au caractère éphémère de l'écriture de l'acteur, est convoqué le sable. L'image de l'écriture sur le sable, bientôt recouverte par la mer ou effacée par le vent, véhicule tout un imaginaire, celui du sablier, ou encore de l'Ozymandias de Shelley. Le théâtre se transforme, sous la paradoxale plume de Vitez, en *ars memoriae* pour le spectateur, et rejoint l'Histoire elle-même. On ne peut qu'être sensible à la distinction que réalise l'auteur-metteur-en-scène, qui n'écrit pas sur du sable, entre les « pièces de théâtre » et « la vraie vie ». Le théâtre n'est pas *dans* l'Histoire, il est *comme* l'Histoire, fonctionne selon des règles autres, ne s'inscrit pas dans la même temporalité, dans la même chronologie. La rupture entre ces pièces et cette vraie vie, entre l'écriture éphémère de l'acteur et l'Histoire, est analogue à celle qui sépare intériorité et extériorité, et dont parle Talleyrand. Cette bipartition du monde est également au cœur des discours de la troisième fonction, ou du troisième personnage autour duquel tourne le théâtre révolutionnaire, le dramaturge.

C) Le dramaturge, détenteur d'un pouvoir fragile ?

La question de la dramaturgie hante les études théâtrales. Elle a donné lieu à un livre de Joseph Danan¹⁴²⁵, inquiet du devenir du texte dans le théâtre contemporain. Avant cela, elle a été la matière des œuvres de Bernard Dort, et continue de soulever régulièrement des questions quant à sa place dans le champ disciplinaire de l'Université française¹⁴²⁶. Les origines historiques de la dramaturgie sont connues, et régulièrement rappelées : le terme est utilisé par Lessing dans sa *Dramaturgie de Hambourg*, un volume de critiques de pièces écrites entre 1767 et 1768. Ce recueil est diderotien en ce qu'il se situe explicitement dans la continuité théorique des développements de l'encyclopediste concernant le drame¹⁴²⁷. La dramaturgie est liée à la figure de Diderot et aux Lumières. Héritière d'un certain regard sur le théâtre, d'un regard d'*écrivain*, la dramaturgie hérite de la tentation graphosphérique diderotienne, celle de voir le théâtre par le prisme de l'écrit, parce que l'écrivain serait le

1425J. DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes Sud, 2010.

1426La question a donné lieu à une journée d'études à l'École normale supérieure de Lyon entre les 25 et 27 mars 2019, organisée par Olivier Neveux et Anne Pellois, sur le thème de « L'indiscipline dramaturgique ».

1427Lessing a d'ailleurs traduit en 1760 les textes diderotiens sur le théâtre, en utilisant déjà la traduction comme objet de remise en question des oppositions génériques classiques. Sur l'usage par Lessing de la traduction de Diderot, voir N. IMMER et O. MÜLLER, « Le Diderot de Lessing : de « douces larmes » pour servir à la purification du goût national », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopedie*, n° 50, 2015, p. 121-140.

législateur ou le pédagogue du théâtre. Cela explique, peut-être, pourquoi la dramaturgie prise comme pratique s'est aussi bien mariée au développement de la sémiologie comme science humaine. Il s'agit donc ici de faire un détour par la figure du dramaturge pour tâcher de comprendre ce qui se joue dans les années révolutionnaires, elles aussi rattachées aux théories diderotiennes.

La première caractéristique du dramaturge est peut-être d'abord son incertitude. Elle inaugure le discours du dramaturge dans *Qu'est-ce que le théâtre ?* de Christian Biet et Christophe Triau : « On m'appelle le dramaturge, mais je ne sais pas vraiment ce que je suis, ni si les autres dramaturges font le même métier que moi.¹⁴²⁸ » Le dramaturge vit dans un espace-temps de suspension, dans lequel prime l'inconnaissance de soi en tant que dramaturge. Autrement dit, on ne sait pas qu'on est dramaturge, ou on ne sait pas ce que l'on est lorsqu'on dit l'être. Du moins la dramaturgie est-elle liée au texte, comme le théâtre qui précède la rupture post-dramatique¹⁴²⁹. Celui-ci consiste en la mise en scène d'un texte¹⁴³⁰. La *Dramaturgie de Hambourg* ainsi que les textes diderotiens qui en sont la source se caractérisent par un regard d'écrivain sur le théâtre, voire sur l'ensemble du complexe théâtral : jeu, genres, scénographie, rien n'échappe au regard du dramaturge qui observe un texte sur scène. On peut en conclure que la dramaturgie relève du texto-centrisme, à condition de concevoir que le texte ne se limite pas au texte théâtral, mais que le *texte* englobe tout le devenir-texte de la séance théâtrale. C'est pourquoi, le texte de Lessing est à la fois texte de dramaturge au sens 1, de dramaturge au sens 2¹⁴³¹, et de critique dramatique : la division des activités qui a donné lieu à ces différents rôles, à ces diverses tâches, n'a pas encore eu lieu au

1428C. BIET et C. TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, France, Gallimard, 2006, p. 26. Le texte est indiqué comme ayant été écrit « Avec les notes (complices) de JOSEPH DANAN » (*op. cit.*, p. 35).

1429Voir à ce sujet l'ouvrage désormais classique de H.-T. LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

1430Roxane Martin voit dans les années révolutionnaires la fin du texto-centrisme, avec l'émergence de la notion de mise en scène. Or, il semble que justement, la notion de mise en scène, qui suit la réforme du droit d'auteur, soutient le texte dramatique comme centre de la représentation. C'est du moins le point de vue des auteurs et, partant, des législateurs révolutionnaires qui sont prompts à voir dans ces derniers les protecteurs ou au contraire les attaquants de la Révolution. Voir R. MARTIN, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Garnier, 2014. Dans un article sur les termes de « mise en scène » et « metteur » en scène, la même autrice rappelle qu'au cours du XIX^e siècle, les « textes juridiques qui réglementent la pratique théâtrale de l'époque sont tout à fait explicites sur ce point : la personne chargée de la mise en scène est, dans un premier temps, considérée comme un auteur du drame au même titre que le dramaturge. » R. MARTIN, « L'apparition des termes "mise en scène" et "metteur en scène" dans le vocabulaire dramatique français », dans P. FRANTZ et M. FAZIO, *La fabrique du théâtre*, Paris, Desjonquères, 2010, p. 24. L'usage du terme « auteur » n'est pas encore étendu à l'ensemble des « artistes-auteurs », un terme qui désigne aussi bien des auteurs de textes que des peintres ou des compositeurs. L'inconscient scriptural est encore fort dans les textes juridiques évoqués par l'autrice.

1431Pour une réflexion sur les deux sens du terme, écrivain de théâtre et figure qui analyse les pièces en vue de leur mise en scène, et la crise dont ils font régulièrement l'objet, on pourra se référer à l'entretien entre Christian BIET et Joseph DANAN, « Le dramaturge, ce spectre qui hante le théâtre », in *Critique*, 2005, n°8, p. 619-626.

moment où Lessing écrit. Le dramaturge est donc cet être qui voit déjà dans la scène du texte, et qui dans le texte lit la scène telle qu'elle sera. Le dramaturge serait celui à qui est destinée l'adresse présente dans la préface de *l'Amour médecin* de Molière : « je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre ». Le dramaturge a l'œil pour découvrir dans la lecture non seulement le jeu du théâtre, mais aussi la disposition de la salle, les costumes, le rapport avec l'époque. Il est au-delà des recommandations de Molière, et déjà plus dans son propre régime de théâtralité.

Une des premières occurrences du terme se trouve dans la *Néologie* de Louis-Sébastien Mercier. L'auteur y donne les définitions d'une multitude de nouveaux mots, imaginés ou entendus, parmi lesquels il écrit la définition suivante pour le mot « dramaturge » :

C'est un substantif qualificatif dont, il y a trente ans, on affublait Mercier. Plusieurs personnes croyaient ainsi lui dire une injure. Pauvres gens ! Dans un salon doré, livrés à leur égoïsme, ils critiquaient le drame au moment où le drame soutenait la vertu, touchait le vice même, obtenait les applaudissements du vrai goût et les larmes du sentiment. Honneur aux Dramaturges !¹⁴³²

Dans cette acception, le mot de « dramaturge » est intimement lié à l'histoire du genre du drame. Le dramaturge est, à la lettre, celui qui crée le drame. Les moqueries dont on affuble Mercier, à partir des années 1770 si l'on en croit la définition, visent donc en réalité le genre du drame lui-même. Cependant, on constate que le texte associe explicitement le drame et la vertu, l'écriture et les larmes. Il contient en quelques phrases les éléments fondateurs des théories du drame. La *Néologie* de Mercier est publiée en 1801, mais elle est en réalité en préparation dès le début de la Révolution¹⁴³³. Elle est intimement liée à la révolution néologique et à l'intense activité linguistique que connaît la période révolutionnaire¹⁴³⁴. Il n'est donc pas surprenant de retrouver dans ce terme la référence à la vertu, ni dans l'introduction de la néologie une référence claire à la supériorité supposée de l'écrit sur les autres formes d'art¹⁴³⁵. On peut considérer que le dramaturge, en tant que personnage, connaît une strate archéologique singulière pendant la période de la Révolution.

1432L.-S. MERCIER, *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux*, Paris, Maradan, 1801, p. 199.

1433J.-R. ARMOGATHE, « Néologie et idéologie dans la langue française au 18e siècle », *Dix-huitième siècle*, n° 5, 1973, p. 17-28.

1434P. ROGER, « Le débat sur "la langue révolutionnaire" », dans *La Carmagnole des muses : l'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 157-184.

1435Dans son introduction, il écrit à propos de la peinture et de la sculpture : « Éloignez-vous, statuaires, vos figures sont immobiles, et je veux des images mobiles. [...] Qui les remettra en mouvement ? Le poète. Tant que l'art d'écrire ne sera pas réputé le premier de tous, je combattrai les autres arts imitatifs qui ne lui rendront pas cet hommage. » L.-S. MERCIER, *Néologie... op.cit.*, p. LXXV.

On constate dans son discours que l'image mobile n'est pas associée à la représentation théâtrale, qui est la grande absente de ces lignes, mais bien à l'écriture même.

Le dramaturge est peut-être d'abord, avant même son sens 1 et 2, un personnage conceptuel¹⁴³⁶, recruté par le théâtre dont on pourrait dire qu'il est lui-même un lieu conceptuel¹⁴³⁷, à la fois pour les penseurs du théâtre et pour ceux qui cherchent à penser la penvisagerensée comme mise en scène¹⁴³⁸. Le théâtre serait ce lieu conceptuel dans lequel est supposée se tenir la séance théâtrale, que l'ombre réelle de ce lieu conceptuel soit appelée théâtre, ou qu'il s'agisse d'une salle *ad hoc*, comme une salle de jeu de paume. Comme personnage conceptuel, le dramaturge possède plusieurs fonctions. La première est de se tenir dans une position interstitielle entre texte et hors-texte, voire entre le Texte de Legendre et le *sous-texte* de Duvignaud.

Cette situation interstitielle entraîne un inconfort certain et la nécessité d'une connaissance double. Sa première partie est celle du texte, de ses règles poétiques, de ses significations. Le dramaturge se définit par une connaissance de la *poiesis* en même temps que de la *semiosis*. La deuxième partie de cette connaissance est celle de la sensualité, de l'impression des corps, celle issue d'un certain matérialisme des Lumières hérité de Diderot, d'Holbach ou Condillac¹⁴³⁹. Le dramaturge se définit par le savoir qu'il possède, concernant la *praxis* théâtrale et ses effets sur le public. Il est celui qui produit la dissociation répétée à l'envi de ces deux connaissances pour en affirmer la maîtrise. Celle-ci s'accompagne de la distinction entre dramaturge et comédien, entre auteur et metteur en scène.

Le dramaturge, donc l'instance, tente de comprendre la translation du texte au hors-texte, et du hors-texte au texte. Le dramaturge au sens 1, celui que les Allemands nomment *Dramatiker*, s'efforce de saisir la manière dont le hors-texte peut se translater en texte par le dialogue, du moins dans la période dramatique¹⁴⁴⁰. Son travail consiste, à l'instar du Dorval de

1436 Nous empruntons la notion de « personnage conceptuel » au chapitre qu'y consacrent G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, les Éditions de Minuit, 1995, p. 60-81. La notion de recrutement de personnage conceptuel se retrouve dans l'article de B. MORIZOT, « Nouvelles alliances avec la terre. Une cohabitation diplomatique avec le vivant », *Tracés*, n° 33, 2017, p. 79.

1437 Conceptuel parce que le théâtre peut être pensé hors de son lieu, ce que fait par exemple Eugenio Barba lorsqu'il affirme : « Le théâtre ce sont les hommes et les femmes qui le font », sans que l'on connaisse du reste les limites du groupe désigné : s'agit-ils d'artistes, de techniciens et techniciennes, des législateurs qui déterminent les règles applicables, des médecins préposés aux grands théâtres ? Faut-il y inclure le public, les critiques, les directeurs de journaux ? Voir E. BARBA, *Le canoë de papier: traité d'anthropologie théâtrale*, Saussan, Entretemps, 2004, p. 159.

Conceptuel aussi parce que le lieu théâtral n'est pas toujours si concret qu'il semble : quel acteur sait de quel bois est fait la scène qu'il foule ?

1438 Nous pensons notamment à l'ouvrage de P. SLOTERDIJK, *Le penseur sur scène*, Paris, Bourgois, 2000, dans lequel il étudie la philosophie de Nietzsche à partir de la *Naissance de la tragédie* comme mise en scène de la pensée.

1439 On pourrait dire également de Spinoza, mais aussi de toute la science des passions telles qu'elle se déploie dans le champ littéraire au XVII^e siècle.

1440 Nous parlons de « période dramatique » par opposition à la période « post-dramatique ». Cela ne signifie pas que cette période ne connaît que des drames, ni même que ce genre est majeur. Si la notion de drame, et notamment de drame absolu, voir l'ouvrage classique de P. SZONDI, *Théorie du drame moderne*, S. Muller (trad.), Belval, Circé, 2006 [1956]. Szondi, herméneute de la littérature, s'intéresse peu aux conditions de

Diderot, à saisir la nature pour la mettre sur scène, voire à produire un *reenactment*¹⁴⁴¹ de la vie même. La recomposition de l'écriture dramatique permise par Diderot, *qui arrive sur des pattes de colombe*, participe d'une reconfiguration de la place de l'écrit et de l'oral : l'auteur n'est plus uniquement celui qui s'occupe de poétique, c'est-à-dire de l'agencement du dialogue théâtral au regard de règles plus ou moins respectées¹⁴⁴². Au contraire, il se pose entre le texte et le réel, il observe la *nature choisie*, en même temps qu'il la produit en l'observant, et écrit sa pièce d'après nature¹⁴⁴³. Les règles de composition ne disparaissent pas réellement, car elles font partie de l'horizon d'attente du public. Cependant, elles ne déterminent plus le jugement ni l'écriture de la pièce. La translation du réel au texte s'accompagne d'une pensée de celle du texte au réel, c'est-à-dire de ce que nous appellerions aujourd'hui la mise en scène. Le dramaturge pense ce double-passage, et produit donc la rupture entre le texte et le hors-texte. Bien plus, il occupe l'espace sis entre ces deux parts du réel, comme un dieu psychopompe chargé d'assurer la transmigration correcte de l'un à l'autre. À l'image de Garnier, sorte de Pythie nouvelle, qui invite les morts pour échanger avec eux au sujet du dialogue dramatique, le dramaturge reçoit l'héritage de textes et le compare à la nature choisie pour les faire se rencontrer.

Le dramaturge occupe donc une position nécessairement ambiguë, lui qui s'intègre à la fois dans le théâtre (ou l'assemblée) et dans l'extérieur. Son discours se construit autour de ce passage : il est le garant de la transparence, c'est-à-dire de la translation pure du hors-texte en texte et *vice versa*. La transparence de la loi se lit sans difficulté d'un bout à l'autre de la nation nouvelle. La pièce de théâtre, quant à elle, assure transparence qui procède de la vérité issue du réel. Il est le protecteur de la nature, tant attaquée par l'Ancien Régime, une nature

représentation et à leur évolution, qui donnent pourtant raison à sa théorie d'une montée en puissance du *drame absolu* au cours du XIX^e siècle, par la pacification des publics et l'extinction des lumières de salle.

1441 Sur l'importance du *reenactment* dans le théâtre du XVIII^e et de la Révolution, voir Y. ROBERT, *Dramatic justice ; trial by theater in the age of the French Revolution*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2019.

1442 Jacques Scherer a montré que le respect des règles pseudo-aristotéliennes des trois unités et de la bienséance n'était pas permanent dans la production dramatique du XVII^e siècle. Mais si le respect n'était pas intégral, le rapport entre la pièce et la règle était un opérateur herméneutique et de jugement important pour le public et les cercles lettrés. *A contrario*, pendant la période révolutionnaire, cet opérateur disparaît au profit de l'opérateur du *droit*, des valeurs révolutionnaires, et de la politique du moment. Voir J. SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986.

1443 La *Pratique du théâtre* de l'Abbé d'Aubignac, et surtout son *Projet pour le rétablissement du théâtre français*, qui ont trait à la fois à la poétique, à la condamnation catholique du théâtre et à la forme de la salle de théâtre sont un prélude à la création de la fonction dramaturgique, et au contrôle des publics. À ce sujet, voir l'article de C. BIET, « Le lent dressage des publics de théâtre. L'avènement du théâtre dans le champ littéraire (XVII^e - XVIII^e siècles français) », dans *La guerra dei teatri ; le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Florence, Edizioni ETS, 2008, p. 295-319. On peut également souligner le rôle de Voltaire comme maître de l'exécution de ses pièces, selon l'analyse que fait Mara Fazio à partir de sa correspondance, dans son article « Voltaire et la mise en scène d'après sa correspondance », dans P. FRANTZ et M. FAZIO, *La Fabrique du théâtre*, op. cit., p. 135-143.

humaine dévoyée mais qui ne demande que l'acte révolutionnaire et théâtral pour se régénérer¹⁴⁴⁴, ce que souligne la préface des *Citoyens français* de Vaqué, qui affirme que la pièce a été écrite pour « entrer dans les desseins de l'Assemblée nationale, et de bons esprits, qui secondant ses travaux régénérateurs dirigent cette puissance qui commande à toutes les puissances, l'opinion publique¹⁴⁴⁵. » Le dramaturge est, enfin, le dépositaire de l'égalité du monde, une égalité qui produit autant les recompositions administratives que la représentation permanente de la lutte entre les aristocrates adversaires de la Révolution et ses partisans bourgeois ou populaires. Gardien du passage de l'intérieur à l'extérieur, le dramaturge se situe dans un espace interstitiel qu'il doit nier en même temps qu'il le crée : la transparence existe, malgré la remédiatisation de la loi en texte ; la nature existe, malgré l'artifice nécessaire que constitue le jeu théâtral ; l'égalité est une réalité, malgré l'appropriation du jeu de la représentation, et malgré la posture pédagogique. Cette position du dramaturge est intimement liée à sa fonction.

Cette fonction possède son histoire, voire son archéologie. Elle a connu des mutations autant que des résistances, qui permettent d'en éclairer les principes. Parmi ces évolutions, on retrouve celle du dramaturge au sens 2, celui qui interprète les pièces. À son propos, Antoine Vitez écrivait que « la fonction même de *Dramaturg*, née de la division du travail dans le système bureaucratique allemand, n'est nullement nécessaire au théâtre. Elle donne du metteur en scène l'image d'un simple exécutant d'une pensée préalablement mise au moins par un spécialiste de la pensée.¹⁴⁴⁶ » Dans la phrase de Vitez, il est difficile de ne pas lire la vexation d'un metteur en scène qui se veut penseur au moins autant que les spécialistes de la pensée. De fait, Vitez lui-même était un metteur en scène qui ne délaissait pas la pratique dramaturgique, dans le sens où ses mises en scène s'accompagnaient d'écrits importants et nombreux, d'études de textes dramatiques. L'erreur de Vitez est, peut-être, d'attribuer au système bureaucratique allemand – et derrière lui au totalitarisme nazi – cette division des tâches théâtrales. Elle existe également en France, sans bureaucratie puisque le *Dramaturg* est moins systématiquement attaché à une institution théâtrale, et bien plus dans une relation interpersonnelle avec le metteur ou la metteuse en scène¹⁴⁴⁷.

1444C'est d'ailleurs, autour de l'imitation de la nature que s'élaborent les projets de Code civil antérieurs à celui de Portalis – une idée que ce dernier reprend à son compte. À ce sujet, voir l'article de J. BOUDON, « Les projets de code civil de Cambacérès et le thème de l'imitation de la nature (1793-1804) », *Droits*, n° 39, 2004, p. 91-106.

1445P. VAQUÉ, « Préface », dans *Les Citoyens français, ou, Le Triomphe de la révolution*, Paris, Cussac, 1791, p. ii.

1446A. VITEZ, *Écrits sur le théâtre 4*, Paris, p. O.L., 1997, p. 35.

1447Le théâtre contemporain est rempli de ces duos dramaturgiques : Stéphane Braunschweig et Anne-Françoise Benhamou, Gérald Garutti et Christian Schiaretti ou encore Joël Pommerat et Marion Boudier. Cette relation est décrite comme de la « dramaturgie de compagnonnage » dans M. BOUDIER *et al.*, *De quoi la dramaturgie*

La phrase de Vitez est révélatrice du fait que la dramaturgie est d'abord une *fonction*, à l'instar de la fonction policière qui n'est pas nécessairement exercée que par le commissaire de police. Il existe une fonction de dramaturge comme il existe une fonction policière, d'autant plus que ce dernier voyait dans le *Dramaturg* un « flic¹⁴⁴⁸ », selon une formule restée célèbre. C'est que le dramaturge, dit Vitez, « contrôle, oriente, informe, met en garde, examine, etc.¹⁴⁴⁹ », et c'est en cela qu'il mérite le qualificatif de « flic », sitôt qu'il s'agit d'une profession. Or, nous l'avons vu, on peut assumer la fonction policière sans en assumer le métier, être flic sans être flic, de même qu'on peut assumer un état d'esprit dramaturgique, selon la formule de Dort¹⁴⁵⁰, sans être dramaturge. En ce sens, Vitez cache que sa propre profession de metteur en scène est aussi une fonction de flic, qui contrôle, oriente, met en garde, examine la mise en scène. Christian Biet et Christophe Triau ont pensé le théâtre comme une forme de tribunal multiplié, dans lequel on observe des « comparutions multiples qui induisent des jugements multiples¹⁴⁵¹ » et qui fondent la coprésence théâtrale. Il est possible de dire que ces jugements s'exercent sans mandat judiciaire, qu'ils relèvent autant du contrôle et de l'orientation que du jugement, et que la forme de la séance théâtrale est conjointement une forme de surveillance généralisée et de tribunal¹⁴⁵².

On comprend dès lors que le dramaturge, le député et le policier partagent la même archéologie, tant du point de vue de la formation historique de leur fonction commune que de celui de la logique discursive à l'origine leur légitimité. La proximité entre le législateur et le dramaturge a déjà été soulignée dans les théories diderotiennes. Elle est rappelée fréquemment pendant la Révolution. Ainsi, l'auteur de la *Veuve Calas* à Paris écrit :

D'ailleurs, je venois de mettre au théâtre, le tableau des derniers momens du Législateur profond, qui le premier mérita une apothéose ; Voltaire avoit obtenu la seconde place dans le Panthéon François, et je trouvai digne d'un Auteur dramatique, qui sent toute l'influence des représentations théâtrales sur les mœurs du peuple, de rendre ainsi successivement un hommage public aux deux hommes à qui la patrie reconnoissante a décerné le titre de GRANDS et les honneurs du triomphe.¹⁴⁵³

La coïncidence de panthéonisation d'un Voltaire-Législateur et de l'écriture de la pièce est soulignée par l'auteur afin de montrer que son rôle et celui des députés sont similaires et de

est-elle le nom ? Lexique d'une recherche, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 21.

1448A. VITEZ, « Le dramaturge », dans G. Banu et D. Sallenave, *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p. 118.

1449 *Idem*.

1450B. DORT, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n° 67, 1986, p. 9-10.

1451C. BIET et C. TRIAU, « La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 41.

1452 La surveillance en tant qu'opérateur dramaturgique est récurrente au théâtre, et a notamment été analysée dans l'ouvrage de G. BANU, *La Scène surveillée*, Arles, Actes Sud, 2006.

1453J.-B. PUJOUX, « Préface », dans *La Veuve Calas à Paris, ou Le triomphe de Voltaire*, Paris, Brunet, 1791.

rendre hommage à la grandeur de celui-ci. À cette similitude entre député et dramaturge s'ajoutent celles qu'ils entretiennent avec le policier. Les trois instances fonctionnent selon des modalités analogues, dans la mesure où il s'agit, pour chacune, de contrôler qui regarde et entend, ce que l'on regarde et entend, selon quelles modalités on regarde et entend, et selon quelles modalités on parle. À l'Assemblée, la question du spectacle est d'autant plus importante qu'elle entraîne avec elle le passage de l'incarnation à la représentation : par conséquent, elle est support et fondement même de la Révolution. Les députés prennent donc en charge la question de savoir s'ils sont entendus, s'ils sont vus, mais aussi si leurs textes sont lus : les débats concernant les salles d'Assemblée et le rapport de Grégoire sur l'anéantissement des patois relèvent d'un même contrôle de la représentation. Au théâtre, les modalités diderotiennes de la représentation existent pour créer des effets et des impressions considérables sur le public. Il ne s'agit plus pour ce dernier d'errer ou de se laisser distraire. Le théâtre devient un lieu fondamental de production d'attention¹⁴⁵⁴, non à de seules fins économiques, mais parce que le pouvoir du dramaturge réside dans sa capacité à imprimer la pièce sur le public lui-même. Pour ce faire, il a besoin de l'assistance du commissaire de police, qui n'est plus cet officier de la garde imposé par un pouvoir royal pour maintenir le seul ordre public, mais bien un officier civil qui a pour tâche d'assurer le bon fonctionnement de la représentation, c'est-à-dire à la fois d'en limiter les troubles et d'en mesurer les effets.

On comprend dès lors que les dramaturges occupent une place singulière dans la pensée révolutionnaire du théâtre, de la pédagogie et de la régénération. Certains vont même jusqu'à affirmer qu'ils sont les devins de la Révolution. C'est ainsi que Marie-Joseph Chénier, l'auteur de *Charles IX ou l'École des rois*, affirme dans son épître dédicatoire en 1790 :

Une chose manquait à vos excellents poètes dramatiques : ce n'est pas du génie, certainement ; ce ne sont point des sujets ; c'est un auditoire. Dans le dernier siècle, Britannicus avait cinq représentations ; Bérénice en avait trente. C'est que les Français de ce temps-là connaissaient mieux la princesse de Clèves que Tacite. J'ai conçu, j'ai exécuté avant la révolution, une tragédie que la révolution seule pouvait représenter.¹⁴⁵⁵

Par cette annonce au lecteur, Chénier inclut le public révolutionnaire dans le complexe théâtral, et en fait la condition nécessaire de la représentation de sa tragédie dénonciatrice du pouvoir royal, lorsque celui-ci est dénaturé par les mauvais conseillers. Seule la rencontre, dit-il, du bon public et du génie permet la grande pièce. Mais alors qu'il souhaite placer le public

1454En ce sens, l'économie actuelle de l'attention est une héritière, inconsciente de son héritage, du diderotisme théâtral. Sur l'économie de l'attention, voir l'ouvrage d'Y. CITTON, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014, qui s'ouvre justement sur le théâtre, et sur la captation d'attention des compagnies lors du festival d'Avignon.

1455M.-J. Chénier, *Charles IX, ou l'École des rois*, Paris, Didot Jeune, 1790, p. 3.

au centre, Chénier ne le fait qu'en se présentant lui-même comme être intempestif, rejoint par son époque, une sorte de voyageur temporel de la Révolution même. C'est là toute la puissance du dramaturge, qui prétend que le lien qu'il peut faire entre la réalité qu'il prétend décrire et le texte qu'il écrit ne fonctionne pas selon les normes chronologiques habituelles. Chénier annonce avoir écrit une tragédie révolutionnaire avant même la Révolution, avoir écrit la dénaturation du monde, qui ne pouvait être redonnée dans le réel qu'au moment historique de sa renaturation politique par la Révolution. Ce qui manquait aux « excellents poètes dramatiques » dont était Racine n'était pas uniquement un auditoire, mais une coïncidence des temps, entre la vision du dramaturge et son époque.

On comprend dès lors que la question que posent les assemblées révolutionnaires n'est pas uniquement celle du statut social ou symbolique du représentant, comme acteur ou comme auteur, mais l'existence au sein même des institutions nouvelles d'une scission entre une partie du réel, le texte, qu'il soit de loi ou de théâtre, et son autre partie, le hors-texte, c'est-à-dire la réalité des corps, des lumières, des décors, du monde lui-même. L'édifice révolutionnaire construit sur la praxologie des Lumières fonctionne grâce à des ressorts qui lui sont opposés : le dramaturge, en tant que personnage conceptuel, y est omniprésent, inégalitaire, car au-dessus du texte et du hors-texte pour les juger l'un l'autre, l'un par rapport à l'autre ; il y est opaque, car l'opération de translation entre les deux pôles s'effectue dans l'obscur cabinet diderotien ; il y est non naturel, car il est le plus social des passages, il contrôle, oriente, informe par abus d'écrit. La multiplication de l'écrit *théâtral* et de l'écrit *étatique* procède d'un même mouvement, celui d'une prise de pouvoir par le dramaturge dans les différents champs de la vie. Rétrospectivement, la figure dramaturgique donne de la cohérence à la pensée de Rousseau, qui valorise l'oral au détriment de l'écrit et qui se méfie de la représentation¹⁴⁵⁶.

La question de la transposition du texte au hors-texte et inversement n'est pas dissociable du matérialisme des Lumières, qui pense par passions, affects ou impressions, les effets de la réalité sensible sur le corps, et qui inclut le théâtre dans cette réalité sensible¹⁴⁵⁷. La philosophie théâtrale de Diderot a bien pour objectif une certaine forme de *mimésis* d'un genre nouveau, une reconfiguration de l'aristotélisme depuis la poétique vers la scène elle-

1456« Ce que Rousseau critique en dernière instance, ne nous y trompons pas, ce n'est pas le contenu du spectacle, le sens par lui *représenté*, quoiqu'il le critique *aussi* : c'est la re-présentation elle-même. » J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Les Editions de Minuit, Paris, Editions de Minuit, 1967, p. 430.

1457On comprend alors que la formulation d'Artaud du comédien en athlète affectif n'est pas si éloignée de cela qu'on pourrait le croire de prime abord de la représentation dramaturgique du monde. Artaud déplace les frontières théâtrales, remet en cause les textes classiques, mais en réalité il n'abandonne pas le rêve d'un espace du dehors le reste du réel où s'impriment les affects avec plus de force.

même, *via* l'esthétique picturale. Le théâtre est chargé de reproduire la réalité pour pouvoir la réorganiser, et imprimer comme elle ses sensations sur le public. Il n'est donc pas uniquement un lieu de contrôle du public et de ses réactions, mais également de production de réactions, d'affects et d'impressions. Or, le problème qui se pose en ce lieu est précisément que le dramaturge, au sens d'auteur, n'est pas le seul à endosser la fonction dramaturgique, partagée par une bonne partie du public, tout aussi capable de concevoir ce qui est entre le texte et le hors-texte, même s'il ne l'énonce pas encore dans les termes du dramaturge¹⁴⁵⁸. On comprend alors les pouvoirs attribués au théâtre, qui permettent en réalité de supposément contrôler le réel pour imprimer sur les corps les valeurs portées par l'auteur. Ces pouvoirs ont certainement été surévalués, puisque le public ne constitue pas un être passif qui a patienté jusqu'à la représentation de la vertu, ou qui a attendu la Révolution pour pouvoir regarder les bonnes tragédies. En outre, le public se montre parfois plus attentif à la coïncidence entre la scène et les valeurs révolutionnaires que les auteurs.

La surveillance que dénonçait Vitez s'opère avec insistance pendant la période révolutionnaire. Non que cette dernière soit une sorte de proto-totalitarisme, au cours de laquelle tous les jugements émis iraient dans le même sens, et où chaque policier-dramaturge aurait le même avis et suivrait la même loi. En réalité, les troubles dans les théâtres révolutionnaires viennent bien plutôt du fait qu'un même *corpus* composé de quelques termes (égalité, nature, transparence, liberté, nation, loi, etc.) renvoie à des conceptions différentes, à des dosages et des degrés qui varient selon les individus qui les emploient, et que ces termes se déploient inégalement dans tous les aspects du complexe théâtral. Au sein même de la séance, les querelles théâtrales révolutionnaires naissent des divergences sur le sens à accorder à telle ou telle réplique, comme dans le cas de la *Paméla* de Neufchâteau. Toutefois, il s'agit également de divergences sur le sens à accorder au principe d'égalité, comme dans le cas de l'homme en veste qui voudrait aller aux premières places¹⁴⁵⁹, ce que l'Ancien Régime ne permettait pas mais que le nouveau devrait permettre. C'est dans cette situation d'instabilité du contrôle qu'exerce le dramaturge révolutionnaire, qui est peut-être un flic, mais un flic parmi des flics sans hiérarchie apparente autre que celle de la loi qui finit parfois par s'imposer, portée par le commissaire de police ou par l'Assemblée législative elle-même. Certes, la situation n'est pas nouvelle. Le spectacle vivant n'a pas attendu la Révolution pour découvrir la querelle. Elle se recompose cependant, car les valeurs à l'aune desquelles se déploie le débat changent : si les querelles précédentes étaient souvent intra-esthétiques, ou

1458Le public contemporain est plus prompt à juger la mise en scène d'*après le texte*, à acheter l'ouvrage – s'il est disponible – et le lire avant d'aller au théâtre.

1459Archives de la Préfecture de police de la Ville de Paris, série AA, carton 239, pièce 44, cité au chapitre 5.

issues du discours théologique, celles des révolutionnaires multiplient les champs de référence, les objets de discours et leur ampleur. Le théâtre révolutionnaire est le lieu de micro-querelles qui n'impliquent qu'une salle, un soir, comme lors d'une représentation du *Nicodème ou les Français dans la planète de Jupiter* du Cousin Jacques¹⁴⁶⁰, pendant laquelle le public s'oppose à lui-même dans sa demande de *bis* ; c'est également un lieu de macro-querelles, comme celle qui se développe autour de *Paméla*, et qui quitte la salle du théâtre pour gagner les assemblées révolutionnaires. Le dramaturge révolutionnaire est en situation de siège permanent, dans un état de guerre nécessaire et contradictoire avec l'union rêvée de la Révolution.

Le rôle du dramaturge en Révolution s'élabore dans une lutte pour asseoir son pouvoir symbolique face au public. C'est sur ce point que la scission entre le dramaturge au sens 1 et le dramaturge au sens 2 s'opère, que la transformation du personnage conceptuel en profession réelle importe. En effet, elle constitue un pouvoir multiforme placé dans les mains des auteurs, qui le demandaient en même temps que la propriété de leurs œuvres. On peut penser que l'un ne va pas sans l'autre, que la dramaturgie en tant qu'activité professionnelle s'est rendue indissociable de la propriété, qui est un effet de la création. En cela, le dramaturge se présente avant tout comme démiurge, à l'origine de la création théâtrale. Tout le combat pour la reconnaissance de la propriété des pièces fut une lutte pour la reconnaissance de l'origine. Origine de la création, et surtout origine de la scission entre texte et hors-texte, au profit de celui qui se rend maître dans l'un et l'autre domaine : maître par sa situation institutionnelle hors-texte (auteur, législateur, policier) justifiée par sa capacité à produire des textes (pièces, lois, rapports).

Étudier la dramaturgie révolutionnaire, c'est-à-dire la structure, des actions, personnages, des styles, et des formes des pièces de théâtre créées pendant la période de la Révolution – et particulièrement en ses débuts –, ne revient donc pas uniquement à étudier des pièces, mais un ensemble de techniques par lesquelles les auteurs, en dramaturges, tentent de s'imposer et d'avoir une place particulière¹⁴⁶¹. Ils sont aidés en cela par l'appareil étatique, institutionnel, tout à la fois par les assemblées législatives et par le pouvoir policier. Cela revient, enfin, à étudier la manière dont le dramaturge en tant que tel s'est formé et déployé, comment il a pris part au projet révolutionnaire, parce que ce dernier a contribué à sa propre

1460APP, série AA, carton 167, pièce 86, cité au chapitre 5.

1461Place disputée d'une part par le public, avec ses cris, qu'ils soient de joie ou d'opposition, et par la critique théâtrale – qui, du reste, prétend également dire au public ce qu'il peut ou ne peut pas faire. Voir à ce sujet l'article de M. BIARD, « De la critique théâtrale ou la conquête de l'opinion », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 302, 1995, p. 529-538

existence, lui a attribué la propriété des pièces et le regard sur le droit de la représentation d'avoir lieu. Étudier les pièces du théâtre révolutionnaire équivaut à étudier la loi révolutionnaire : mettre à jour la manière dont le texte a pu se déployer à partir d'une figure nouvelle, analyser comment le texto-centrisme, et son double qu'est le légicentrisme, ont fondé de nouveaux modes de représentations, et pourquoi ils les ont fondés.

II. Le paysage dramaturgique de la Révolution

Pendant la Révolution, les auteurs dramatiques sont eux-mêmes troublés par l'événement. On comprend d'une part que la période renverse à la lettre l'Ancien Régime pour élaborer un système fondé sur de nouvelles valorisations, de nouvelles techniques de gouvernement, et qu'elle est, pour les personnes qui la vivent, tout à la fois enthousiasmante et déroutante. Tout particulièrement, dans le domaine théâtral, la reconsidération de l'humanité commune des comédiens, l'abolition du régime de monopoles et les recompositions dramatiques reconfigurent rapidement le contrat théâtral. Ce faisant, la Révolution trouble le théâtre. Le théâtre révolutionnaire ne se limite pas aux genres d'Ancien Régime : la comédie, la tragédie, la farce et le drame bourgeois. La multiplication des appellations génériques nouvelles est le signe de ce trouble jamais entièrement résolu¹⁴⁶². Les auteurs révolutionnaires, en un sens, ignorent ce qu'ils font, pris dans l'accélération historique de la Révolution. La dénomination générique fait partie des stratégies qui visent à attirer le public et à lui proposer au théâtre une représentation nouvelle de l'ensemble des affects révolutionnaires, pour y entretenir ce que l'événement crée de passions et d'émotions¹⁴⁶³. L'auteur dramatique se retrouve face à une tâche difficile : il doit susciter les passions et faire en sorte, dans le même temps, qu'elles ne débordent pas. Il faut que les passions suivent une direction patriotique, mais encore que la pièce elle-même soit acceptée, sans faire l'objet des passions mauvaises du public qui, par ses interprétations propres, réussit à en obtenir le retrait. Ces contraintes produisent un paysage dramaturgique singulier, marqué par des jeux entre fête et représentation, par des dramaturgies conflictuelles, et par une série de stratégies pour faire revivre sans cesse la Révolution à l'intérieur des théâtres.

¹⁴⁶²On constate que ce trouble existe aussi dans la critique qui s'intéresse au théâtre révolutionnaire. Ainsi, Matthew Buckley continue de placer le théâtre révolutionnaire sous le signe trinitaire de la tragédie, de la comédie et du drame. Voir M. S. BUCKLEY, *Tragedy Walks the Streets the French Revolution in the Making of Modern Drama*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006, particulièrement le chapitre intitulé « The Drama of the Revolution », p. 34-68.

¹⁴⁶³Sur l'histoire des émotions révolutionnaires, on pourra se référer à l'article de G. MAZEAU, « Émotions politiques : la Révolution française », dans A. Corbin, *Histoire des émotions (tome 2)*, Paris, Seuil, 2016, p. 98-142.

A) Penser le paysage dramaturgique

Le théâtre révolutionnaire parisien est aussi bouleversé dans son économie par le décret-loi Le Chapelier de 1791 : des théâtres s'ouvrent, se ferment, se multiplient, sont renommés. Marvin Carlson, à la fin de l'édition française de son *Théâtre de la Révolution française*, propose ainsi une représentation visuelle de l'évolution des différents théâtres pendant la période révolutionnaire¹⁴⁶⁴. Il y dénombre dix-huit établissements, qui ne cessent de prendre des noms différents, des troupes qui changent de lieux, des directeurs qui prennent la tête d'autres théâtres. Les nouveaux noms adoptés sont particulièrement signifiants : le Théâtre National de la Rue de la Loi, le Théâtre des Associés devenu Théâtre Patriotique du Sieur Sallé, La Comédie-Française devenue Théâtre de la Nation en 1789 puis le Théâtre de l'Égalité en 1794, le Théâtre-Français devenu le Théâtre-Français de la Liberté et de l'Égalité en 1792 puis Théâtre de la République en 1793, le Théâtre Louvois devenu Théâtre des Amis de la Patrie en 1794, la Comédie-Italienne devenue Opéra-Comique National en 1793, Le Théâtre de la Montansier devenu Théâtre de Péristyle du Jardin Égalité en 1793 puis Théâtre de la Montagne en 1794, le Théâtre National de Molière créé en 1792 renommé Théâtre des Sans-Culottes en 1795. Loin d'indiquer seulement que le patriotisme révolutionnaire doit être affiché, ces noms sont en réalité un programme.

En effet, si l'on s'interroge sur la signification de ces nouveaux noms, on comprend qu'ils représentent bien plus que des signes d'appartenance à la communauté politique nouvelle. Le Théâtre de la Nation, dont le nom perturbe les pamphlétaires de 1790 parce qu'ils estiment que tout théâtre est national, n'est pas seulement Théâtre *dans* la Nation. Il s'agit à la fois d'un théâtre issu de la nation, concept fondamental de la nouvelle Révolution, et d'un théâtre qui prétend construire la nation. L'ensemble de ces noms inscrit les théâtres qui les portent dans la continuité de l'idée d'une pédagogie théâtrale. Cette dernière participe à la construction de l'œuvre révolutionnaire, une œuvre intime si l'on peut dire, puisqu'il s'agit toujours de changer les esprits, de les accoutumer aux nouvelles idées de liberté et d'égalité. Ces noms ont également force d'attraction : les spectateurs vont au théâtre pour y trouver la ferveur révolutionnaire. En d'autres termes, tout l'écosystème théâtral se déploie *par rapport* à la Révolution, quand bien même les pièces proposées ne sont pas forcément révolutionnaires.

1464M. CARLSON, *Le Théâtre de la Révolution française*, L. Bréant et J. Bréant (trad.), Paris, Gallimard, 1970.

On ne saurait tout à fait dissocier la situation économique de la question pédagogique, l'écosystème théâtral et l'écosystème dramaturgique. La volatilité de l'un et de l'autre est le signe du trouble entraîné par la période, qui n'est pas uniquement celui de l'événement, mais celui de la transformation profonde du régime de représentation et de l'objectif donné au théâtre. Le théâtre révolutionnaire doit être un théâtre de la pédagogie révolutionnaire, sans quoi il se condamne lui-même. La question est donc de savoir de quoi est donc fait ce théâtre de la pédagogie révolutionnaire, qui recompose les dramaturgies sans recourir uniquement aux catégories génériques classiques, mais qui ne parvient pas non plus à inventer de nouvelles catégories généralisables. Savoir de quoi sont faites les dramaturgies d'une époque : c'est peut-être le travail premier d'une histoire de la dramaturgie, fût-elle celle d'une période aussi restreinte que ces premières années révolutionnaires, afin de saisir et comprendre ce qui se joue pour toutes les personnes participant de près ou de loin au monde théâtral. En comparaison du théâtre révolutionnaire, le théâtre classique, malgré ses exceptions variées, ressemble à une structure bien établie, dans laquelle la comédie et la tragédie fonctionnent comme des piliers que ne viennent perturber que rarement les genres mixtes ou les théâtres de tréteaux¹⁴⁶⁵, qui apparaissent à la marge de l'édifice théâtral officiel.

La grande difficulté consiste à donner une image de cet ensemble dramaturgique révolutionnaire, qui est trop hétérogène pour se diviser lui-même en catégories, qu'elles lui soient propres ou qu'elles soient classiques. L'éclatement des formes classiques, dues tant à la réforme diderotienne qu'aux troubles révolutionnaires, et la tendance générale à produire un théâtre vertueux et patriote, forment une situation théâtrale singulière.

Un moyen pour fécond penser cette situation, et pour la présenter, est sans doute l'analogie avec le paysage. Conçu comme objet esthétique né tout à la fois de l'art de composer les jardins et de peindre une nature foisonnante, le paysage est une création du XVIII^e siècle, qui a eu des implications philosophiques et politiques profondes¹⁴⁶⁶. S'il est vrai que l'esthétique du tableau permet de comprendre le théâtre de la deuxième moitié du XVIII^e siècle¹⁴⁶⁷, alors le saut théorique de l'analogie, par laquelle on décrit la situation

1465À ce titre, l'absence criante de référence au théâtre révolutionnaire dans l'ouvrage de Michel Meyer consacré à l'histoire du théâtre est très significative. Spécialiste de rhétorique, l'universitaire propose une histoire du théâtre de l'Antiquité à l'époque contemporaine, sous le signe de la bipartition comédie/tragédie. On sait qu'au cours de l'histoire du théâtre, les moments qui peuvent se penser sous le signe de cette bipartition sont, malgré son importance dans les représentations collectives, rares. De fait, le théâtre révolutionnaire trouble l'approche, puisqu'il n'est pas réductible à la comédie et à la tragédie, pas plus d'ailleurs qu'au comique ou au tragique. Voir M. MEYER, *Le comique et le tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

1466J. RANCIÈRE, *Le Temps du paysage : aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique, 2020.

1467Selon la thèse connue de P. Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998. Le développement qui suit lui doit beaucoup : en montrant comment

théâtrale de l'époque révolutionnaire sous la forme du paysage, semble d'autant plus justifié. L'analogie est présente dans la description politique de la Révolution par Burke, selon l'analyse qu'en donne Jacques Rancière :

Chez le jeune poète enthousiaste comme chez le vieux sage horrifié, la révolution se laisse décrire, métaphoriser et apprécier dans un même jeu de renvois : le nouvel ordre des choses politiques est comme un paysage. Il est une affaire de lignes droites ou arrondies, d'éminences et de retraits, de jeux de lumière et de nuages sur les arbres ou les eaux, d'horizons ouverts ou bornés : une affaire d'*intricacy* en somme.¹⁴⁶⁸

Dans la mesure où le nouvel ordre mimétique diderotien présente le théâtre comme représentation de la réalité même, alors on conçoit bien que la production dramatique révolutionnaire est à l'image de cette réalité politique paysagère. En outre, l'augmentation du nombre des théâtres à Paris pendant notre période change certainement le rapport du public aux représentations. En effet, si le nombre de ces dernières augmente, alors le public dépend de plus en plus des médias pour réinscrire son expérience théâtrale dans un ensemble plus vaste. Il se tient au courant de ce qui se joue, mais ne peut assister à tout. Le nom de telle ou telle pièce qui apparaît dans un journal devient un élément lointain de la vie théâtrale à laquelle il s'intéresse éventuellement. La pièce qu'il voit effectivement un soir donné constitue une part moindre de la réalité théâtrale par rapport au Paris des monopoles théâtraux. En d'autres termes, le monde théâtral devient plus qu'avant un ensemble lointain et abondant, constitué à la manière d'un paysage.

Appelons donc *paysage dramaturgique* l'ensemble composé par les productions dramatiques d'une période particulière¹⁴⁶⁹, dans la mesure où il produit un effet d'écho avec la situation sociale de l'époque à laquelle il appartient¹⁴⁷⁰. Le paysage, comme esthétique,

l'esthétique du tableau a produit la révolution diderotienne de la représentation théâtrale, il ouvre la voie, en retour, à une analyse de la dramaturgie sous le signe de l'esthétique du tableau, et plus généralement du paysage. Cette description de la dramaturgie comme paysage est aussi liée à la figure de Michel Vinaver, dramaturge dont on sait qu'il est travaillé par la figure du paysage dans son écriture, ce qu'il admet lui-même : « je crois que mon travail dans l'écriture c'est d'aller vers des paysages qui n'existent pas encore. Je dis aller vers des paysages plutôt que faire fonctionner des machines. Un paysage se constitue à partir du moment un thème, puis un autre puis un troisième, jusqu'à des dizaines de thèmes, viennent se conjuguer ou entrer en collision, charriant des éléments d'histoires, des éléments de personnages, des éléments de situations. » Voir M. VINAVER, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1998, vol. 2, p. 95-96. En un sens, notre présent travail dramaturgique consiste à aller au rebours du chemin que trace Michel Vinaver.

1468J. RANCIÈRE, *Le Temps...*, *op.cit.*, p. 93.

1469L'usage de la notion de « paysage » appliquée à un champ de recherche n'est évidemment pas original. Cependant, si l'histoire religieuse, par exemple, parle volontiers de « paysage religieux », l'analogie ne procède généralement pas de la tentative de lier un terme de la métaphore avec l'époque de l'objet étudié. Sur le paysage religieux, voir J. SCHEID et F. de POLIGNAC, « Qu'est-ce qu'un « paysage religieux » ? Représentations culturelles de l'espace dans les sociétés anciennes. Avant-propos », *Revue de l'histoire des religions*, n° 4, 2010, p. 427-434.

1470Il faut souligner que la notion de « paysage » a également pour objectif de *mettre à plat* l'histoire théâtrale, et de ne pas la considérer sous le seul angle de la chronologie. De fait, l'histoire théâtrale, comme l'histoire littéraire, n'est qu'une permanente reconstruction *a posteriori*, que l'on ne déploie sous forme chronologique que par convention. L'histoire théâtrale dominante est d'ailleurs l'objet d'une chronologie étrange, dans

s'articule autour de deux notions poétiques : le *pittoresque* et le *grand*¹⁴⁷¹. À partir d'une lecture des théoriciens, des voyageurs et des esthètes du XVIII^e siècle, Jacques Rancière retient ainsi de ces notions la description suivante :

Le pittoresque a introduit ses brisures et ses rugosités dans la belle variété des lignes. Et inversement la grandeur a fondu les rugosités ou la désolation du paysage, ainsi que la solennité calme ou la violence impétueuse des éléments, dans l'unité d'un sentiment commun d'élévation qui arrache l'homme à sa situation ordinaire et lui enseigne sa destination supérieure.¹⁴⁷²

Le *pittoresque* serait donc l'approche qui, parce qu'elle s'intéresse aux anfractuosités de l'objet décrit et à ses détails, révèle dans l'ensemble du paysage les particularités et souligne ce qui compose le foisonnement. Le *grand*, en revanche, consiste à changer d'échelle d'attention, et donc de sentiment esthétique, sur le foisonnement lui-même en tant que principe d'unité. Esprit de détail d'une part, esprit de synthèse d'autre part, pourrait-on penser *a priori*. Certes, lorsqu'il s'agit du temps de la description, ce sont le détail et la synthèse qui comptent. Toutefois, la description ne représente que le second temps du rapport au paysage : le premier est le sentiment esthétique, qui précisément produit d'abord l'*art du paysage* comme catégorie.

Si le principe du paysage, à la fois comme objet esthétique, qu'il s'agisse de peinture ou de jardin composé avec soin, et comme rapport esthétique au monde, sous le patronage du *pittoresque* et du *grand*, est bien connu, répertorié, dans le champ des arts visuels, la notion et son intérêt méritent d'être précisés lorsqu'il s'agit d'une description de la situation dramatique d'une époque. La particularité du paysage est d'être fondé justement sur l'idée d'une bipartition du monde entre sa réalité et sa représentation :

Il n'est pas possible de passer réellement, physiquement dans l'espace représenté, de même qu'il n'est pas possible de passer réellement, physiquement dans un monde fictionnel. Le passage de l'un à l'autre espace relève donc d'une forme de transgression ontologique. Il n'est pas possible d'entrer dans un tableau de paysage et de s'y promener, ni d'accrocher un paysage réel au mur d'une pièce. Cela étant, il reste possible d'établir des relations entre les deux ; de les comparer ; d'enchâsser l'un dans l'autre ; de

laquelle la Grèce antique a une importance plus grande que Rome, dans laquelle le haut Moyen Âge n'existe pas, et le bas Moyen Âge à peine, et où l'histoire ne semble réellement recommencer qu'à la fin du XV^e siècle, pour ne devenir concrète qu'au XVI^e – particulièrement en Espagne et en Angleterre d'abord, puis seulement en France. Cependant, il existe d'autres agencements possibles que la chronologie, ainsi que l'a montré Pierre Bayard dans le *Plagiat par anticipation*, œuvre dans laquelle il sépare l'histoire littéraire de l'histoire événementielle. On pourrait dire : l'histoire événementielle est déjà séparée d'elle-même, sa reconstitution déjà une fiction – ce qui est l'objet même des recherches de Ricœur. Lier le paysage dramaturgique avec la situation sociale d'une époque, c'est aussi une manière de peindre cette époque, de lier les deux, *en tant qu'ils sont reproduction et représentation*.

Voir P. BAYARD, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009.

1471 *Ibidem*, p. 74.

1472 *Ibid.*, p. 85.

passer de l'un à l'autre (et non de l'un *dans* l'autre) ; voire de brouiller artificiellement leurs frontières.¹⁴⁷³

La transgression ontologique, que Justine Balibar attribue au passage des trois dimensions du réel aux deux dimensions du paysage peint, est précisément ce qu'opèrent les dramaturges, au sens large. Le dramaturge produit le réel et sa représentation, et passe de l'un à l'autre. La description du paysage dramaturgique est donc une manière de transgresser la frontière, une pratique propre aux études théâtrales, et plus particulièrement, des études d'histoire du théâtre. Ces dernières en effet s'efforcent de décrire les pièces *dans la perspective* de leur mise en scène, voire de décrire les mises en scène passées comme s'il était possible de les reconstituer à partir de sources partielles et partiales. Cette description implique une certaine attention à ce qui se déroule au cours de la séance théâtrale. Celle-ci ne se limite pas à la mise en scène, puisqu'elle est traversée d'interférences (nombreuses pendant la Révolution) que peut causer le public. En outre, il est également nécessaire d'étudier les discours qui entourent le théâtre, qu'ils soient politiques ou journalistiques, liés aux lois ou aux fictions. Toutes ces interférences définissent en quelque sorte le cadre de l'écriture dramatique.

La question est donc de savoir comment décrire ce paysage dramaturgique, de comprendre ce qui fait son *pittoresque* et son *grand*. Dans ce cas, les effets de structure classiques ne fonctionnent pas, ou alors à la marge. S'il existe bien de rares tragédies, comme *Charles IX* ou *Épicharis et Néron* de Legouvé, et quelques pièces qui s'apparentent à la comédie classique – *L'Ami des Lois* de Jean-Louis Laya est en partie construite sur le modèle du *Tartuffe* de Molière –, la plupart des pièces révolutionnaires suivent des schémas qui n'entrent ni dans l'une, ni dans l'autre catégorie. On ne saurait non plus entièrement réduire la description du paysage dramaturgique à la thématique d'une pièce, parce que les thématiques s'entrecroisent et se combinent, de manière singulière d'une pièce à l'autre, de sorte qu'il est parfois délicat de savoir quel est *le* thème d'une œuvre donnée. Rappporter la dramaturgie au pittoresque et au grand, pris comme concepts opérant la transformation en paysage des pièces, permet de se défaire des catégories de la structure ou de la thématique, pour balayer des ensembles où l'une et l'autre se confondent parfois. Il convient donc de déterminer ce que peuvent être le *grand* et le *pittoresque* lorsqu'on parle de dramaturgie.

Le grand subsume les différences, les détails et les points de rupture, pour considérer la diversité du paysage comme un tout. À l'étude du grand s'adjoint le sentiment esthétique du sublime, tel que le définit Edmund Burke dans son ouvrage fondateur de la pensée esthétique moderne, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and*

1473J. BALIBAR, « La transgression paysagère », *Cahiers philosophiques*, n° 157, 2019, p. 30.

Beautiful, publié en 1757. Burke y décrit la passion causée par le sublime de la manière suivante :

The passion caused by the great and sublime in *nature*, when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on the object which employs it.¹⁴⁷⁴

Burke donne ensuite, à titre de développement, un ensemble de causes du sublime, qu'il s'agisse de passions comme la terreur, de phénomènes naturels comme l'obscurité, l'étendue, l'infini et le cri de certains animaux, ou de situations comme le pouvoir et la privation. Le point commun de ces phénomènes, précise-t-il, est leur lien avec l'instinct de conservation, ce qui explique la force de l'émotion produite¹⁴⁷⁵. Ce qui est grand, par comparaison, nous fait sentir petit, et donc fragile – proie plutôt que prédateur : à ce titre, les cris de bêtes féroces, mais aussi la douleur, se retrouvent parmi les causes du sublime. Le sublime ramène l'être humain à une forme d'animalité par l'humiliation. Il existe, de même, une forme d'humiliation de l'esprit dans la recherche dramaturgique : humiliation des séries d'ouvrages sans fin qu'il faut lire, des suites de pièces qui, concernant les périodes productives comme la Révolution française, ne semblent jamais s'achever. Rechercher le grand dans le paysage dramaturgique n'est donc pas uniquement rechercher les grands sujets, les grandes obscurités ou les cris animaux au sein des pièces. Il s'agit de voir en quoi l'accumulation des pièces crée des grandeurs dramaturgiques et permet une description des principales lignes théâtrales, des affects de la séance également, qui forment et informent les dramaturgies. Le paradoxe évident est que le sentiment du sublime produit l'arrêt de la raison chez Burke, incompatible *a priori* avec l'étude et le travail de recherche. À cela près que, souvent, les études théâtrales se fondent sur ce décalage entre le temps de l'émotion esthétique et le temps de l'analyse. Le

1474« La passion causée par le grand et le sublime dans la nature, lorsque ces causes opèrent avec le plus de pouvoir, est l'Étonnement ; et l'étonnement est cet état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus, avec un certain degré d'horreur. Dans ce cas, l'esprit est si rempli de son objet, qu'il ne peut en considérer aucun autre, ni par conséquent raisonner sur l'objet qui l'occupe. » E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, A. Phillips (éd.), Oxford; New York, Oxford University Press, 1990, p. 53. Traduit par nous.

1475« Having thus run through the causes of the sublime with reference to all the senses, my first observation, will be found very nearly true ; that the sublime is an idea belonging to self-preservation. That it is therefore one of the most affecting we have. That its strongest emotion is an emotion of distress, and that no pleasure from a positive cause belongs to it. »« Ayant ainsi étudié les causes du sublime par rapport à l'ensemble des sens, on trouvera ma première observation très proche de la vérité ; c'est que le sublime est une idée qui est liée à la préservation de soi. Qu'il s'agit donc d'une des plus affectantes qui soient. Que son émotion la plus forte est l'émotion de la détresse, et qu'aucun plaisir provenant d'une cause positive ne lui est rattaché. » E. BURKE, *A philosophical enquiry...*, *op.cit.*, p. 79. Traduit par nous. (On nous pardonnera le néologisme « affectante », qui traduit bien plus le terme anglais désignant la production d'affects, que « touchantes », qui aurait été une traduction plus juste du point de vue de la langue française.)

travail de recherche comporte un temps de retard sur l'expérience esthétique¹⁴⁷⁶, l'analyse de spectacle se réalise toujours après le spectacle, et l'analyse dramaturgique après la lecture même.

L'étude des dramaturgies en série, par exemple des pièces patriotiques de la Révolution française, consiste donc dans la production des impressions de grand, par la description des récurrences, ce que ne permet pas l'étude d'un *corpus* restreint ou d'une pièce particulière. Voir la dramaturgie *en grand*, revient à repérer en quelque sorte les tendances longues, par exemple les éléments juridiques de la tragédie du XVIII^e siècle¹⁴⁷⁷. Cela équivaut à prendre au sérieux la théorie selon laquelle le théâtre, dans l'ère diderotienne, est une représentation de la réalité. Si chaque pièce est représentation, alors un ensemble d'œuvres dramatiques représente le *grand* d'un paysage révolutionnaire. Plus largement, nous pouvons reprendre à notre compte l'expression de Jacques Rancière : « Un paysage est le reflet d'un ordre social et politique. Un ordre social et politique peut se décrire comme un paysage¹⁴⁷⁸. » De même, un ordre dramaturgique peut se décrire comme un paysage, qui participe de celui, social et politique, qu'évoque Rancière. À un deuxième niveau, l'étude du grand dramaturgique est le fait de dégager ce qu'est le théâtre en tant conçu comme activité sociale, dégager son rôle et son utilité – de même que Diderot dégage l'utilité des paysages de la *Promenade Vernet* pour en tirer un discours.

Le pittoresque retient les particularités et les spécificités. William Gilpin est le premier qui l'a théorisé¹⁴⁷⁹, d'abord dans un récit réflexif, le *Voyage en différentes parties de l'Angleterre*¹⁴⁸⁰, écrit en 1782 et traduit en français en 1789, puis dans ses *Trois essais sur le beau pittoresque*¹⁴⁸¹, écrit en 1792 et traduit en 1799. Le terme « pittoresque » désigne, dans la cinquième édition du dictionnaire de l'Académie Française, ce « qui est susceptible d'un grand effet en peinture », et par extension « tout ce qui peint à l'esprit ». Dès le début de ses

1476C'est d'ailleurs ce temps de décalage qui permet à Hans Robert Jauss de critiquer l'herméneutique de Gadamer et de défendre l'idée selon laquelle la place de la vérité est dans l'expérience esthétique même. Ce même décalage permet également de dire qu'il n'existe en réalité pas de science de l'esthétique, pas d'ouvrage d'esthétique, mais uniquement une science et des ouvrages du retard par rapport à l'esthétique. Voir H. R. JAUSS, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, C. Maillard (trad.), Paris, Allia, 2007.

1477À l'instar de ce qu'effectue Christian Biet dans son œuvre, C. BIET, *Oedipe en monarchie ; Tragédie et théorie juridique à l'âge classique.*, Paris, Klincksieck, 1994

1478J. RANCIÈRE, *Le Temps...*, *op.cit.*, p. 95.

1479Pour un aperçu très général de la pensée de Gilpin, voir l'article de J.-R. MANTION, « William Gilpin et la beauté pittoresque », dans *Critique*, n° 766, 2011, p. 231-238.

1480W. GILPIN, *Voyage en différentes parties de l'Angleterre et particulièrement dans les montagnes et sur les lacs du Cumberland et du Westmoreland, contenant des observations relatives aux beautés pittoresques*, p. Guédon de la Berchère (trad.), Paris, Defer de Maisonneuve, 1789 (1782).

1481W. GILPIN, *Trois essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser le paysage, suivi d'un poème sur la peinture du paysage*, Baron de Blumenstein (trad.), Breslau, Guillaume Théophile Korn, 1799 (1792).

Trois essais, Gilpin effectue un renversement de l'esthétique des Lumières, en déclarant que l'essentiel n'est pas de juger l'art d'après nature, mais au contraire « que la nature ne doit être examinée que *seulement par les règles de la peinture*¹⁴⁸². » Nous comprenons dès lors que le pittoresque, c'est-à-dire la potentialité d'une scène naturelle à devenir tableau, est une notion extensive, qui est au cœur du projet diderotien de transformer la scène en série de tableaux. Plus généralement, le *pittoresque* désigne la potentialité d'une transduction d'une partie du réel à une autre, d'un *medium* à un autre. Gilpin lui-même écrit pour déterminer ce qui permet de peindre lorsqu'on marche. Dans l'analyse dramaturgique, le *pittoresque* désignerait donc l'analyse qui, lorsqu'elle s'intéresse à une scène écrite particulière, dégage les caractéristiques qui permettent d'en deviner le devenir scénique, et d'en comprendre l'effet sensible sur le spectateur. L'étude du pittoresque dramaturgique est une étude du détail, par exemple d'une scène, d'une didascalie, d'un personnage, dans la mesure où ce détail possède une force propre, à la fois singulière et représentative¹⁴⁸³. Le théâtre révolutionnaire est, en un sens, pittoresque dans la mesure où il s'astreint à une représentation non naturaliste de la réalité, en cela qu'il choisit soigneusement les éléments qu'il compose et représente. Dans ses *Trois essais*, Gilpin décrit la tentative malheureuse d'un homme qui a peint *tout* le paysage qu'il a vu, dans les moindres détails, et qui montre son œuvre à ses hôtes. Mais, écrit Gilpin, « il ne se doute pourtant pas, que ce qu'il regarde comme le triomphe de son goût, n'est qu'un plan, qu'une carte de géographie, que la lumière, les ombres et la perspective, maculent au lieu d'embellir¹⁴⁸⁴ ». De ce point de vue, la description pittoresque du paysage dramaturgique ne produit pas de plan ni de carte, mais s'attarde sur le détail et omet volontairement certains aspects pour s'intéresser aux significations et aux effets de l'élément précis étudié.

Nous souhaitons décrire ici une palette, celle qu'utilisent les dramaturges révolutionnaires. Les coups de pinceau du paysage dramaturgique sont de plusieurs types. Notre description concerne des couleurs qui peuvent provenir de ces types différents : il peut s'agir tantôt d'un personnage, tantôt de la situation géographique annoncée dans la pièce ou de la période historique, voire de l'objet de l'intrigue. Nous pourrions nous demander, à ce stade, ce qu'il en est du droit et de la figure juridique, qui font intégralement partie de la Révolution et qui ont bouleversé le paysage théâtral, non seulement dramaturgique mais aussi révolutionnaire. Force est de constater que les références au droit et à la loi sont nombreuses et que les éléments du paysage se définissent par rapport à ces notions. Les dramaturgies

1482W. GILPIN, *Trois essais...*, *op. cit.*, deuxième page de la dédicace à Mr William Lock (non numéroté).

1483L'étude du détail est une particularité de l'histoire de l'art, poussée à son paroxysme dans l'ouvrage de D. ARASSE, *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, auquel renvoie explicitement l'ouvrage de J.-L. RIVIÈRE, *Le monde en détails*, Paris, Seuil, 2015.

1484W. GILPIN, *Trois essais...*, *op. cit.*, p. 115.

révolutionnaires fonctionnent le plus souvent autour du principe de violation et de défense de la loi, et partant, de l'État révolutionnaire. Le droit révolutionnaire ne constitue pas qu'un outil juridique, une conséquence politique et un régime discursif : il s'agit d'une expérience esthétique, qu'il convient de décrire comme telle. Le paysage dramaturgique que l'on se propose de décrire ici s'articule autour de trois grandes tendances, qui peuvent à l'occasion se croiser, se mélanger. La première est la complémentarité qu'opèrent les dramaturgies révolutionnaires entre une représentation de la représentation elle-même et la fête théâtrale, auxquelles est assigné un but commun. La deuxième est la mise en scène de situations de complots et de guerres, qui révèlent la nature agonistique du théâtre révolutionnaire. La troisième est la stratégie du *reenactment* et de ses variations qui déplacent par les fictions les situations révolutionnaires pour réinscrire le public dans l'histoire révolutionnaire.

B) Représentations de la représentation et fête théâtrale.

La nouvelle représentation théâtrale, initiée par la réforme de Diderot, a lieu en même temps que la mise au centre du jeu étatique du principe de représentation, sous les aspects de la représentation nationale, ou parfois de la représentation populaire. Le théâtre lui-même se propose, pendant la période révolutionnaire de penser la représentation nationale à travers la mise en scène des représentants. Par « représentation de la représentation », nous entendons tous les moments où le théâtre politique produit sur scène une forme d'imitation de la représentation nationale ou populaire : il peut s'agir d'un personnage de député, de maire, ou de la mise en scène d'une assemblée politique explicitement désignée comme telle. La représentation de la représentation n'est pas sans rappeler, quoique de manière un peu éloignée, le principe de méta-théâtralité, ou de théâtre dans le théâtre. Elle en élargit cependant la perspective, et opère le rapprochement entre le théâtre et la politique, entre la tribune et la scène. Dans son *Manifeste pour un nouveau théâtre*, Pier-Paolo Pasolini opposait son Théâtre de la Parole au Théâtre du Bavardage, qu'il considérait comme un rituel bourgeois. Il écrivait ainsi : « Le premier [le théâtre du Bavardage] est un rituel où la bourgeoisie se reflète, en s'idéalisant plus ou moins, mais en se reconnaissant toujours quoi qu'il arrive¹⁴⁸⁵. » On pourrait dire que le théâtre révolutionnaire, lorsqu'il met en scène la représentation de la représentation, opère un rituel qui met en scène la représentation politique

1485P. P. PASOLINI, *Manifeste pour un nouveau théâtre = Manifesto per un nuovo teatro*, M. Fabre (trad.), Paris, Ypsilon, 2019, p. 11.

de la bourgeoisie par elle-même. Nous insistons ici sur le fait que le terme de « bourgeoisie » possède sa double signification, à la fois géographique – le théâtre est affaire de bourg – et sociale, en ce qu’il désigne la bourgeoisie en tant que classe lettrée et majoritairement possédante qui a obtenu le pouvoir à la suite du renversement de l’Ancien Régime.

Cette représentation de la représentation se déploie d’abord par la mise en œuvre du changement de la légitimité juridique qu’inaugure la Révolution. La figure du juge, dans le théâtre révolutionnaire, est le plus souvent une figure négative d’Ancien Régime¹⁴⁸⁶. La fortune de l’histoire de Jean Calas au théâtre est un exemple de cette opposition à la figure du juge. Dans un article consacré aux mises en scène de la figure de Jean Calas au début de la Révolution¹⁴⁸⁷, Yann Robert étudie les pièces de Laya¹⁴⁸⁸, Chénier¹⁴⁸⁹, Willemain d’Abancourt¹⁴⁹⁰ et Pujoux¹⁴⁹¹. Il vise à montrer qu’il existe, pendant la Révolution, une passion pour le *reenactment* judiciaire, une thèse qu’il reprend dans son ouvrage *Dramatic justice ; trial by theater in the age of the French Revolution*. Si les analyses de Yann Robert sont fécondes, il est possible d’y ajouter une observation : l’affaire Calas, qui a occupé les esprits depuis l’implication de Voltaire en 1762, jusqu’à la Révolution, voire au-delà¹⁴⁹², n’est pas seulement une affaire judiciaire. Il s’agit aussi d’une affaire d’opposition entre des juges et un philosophe des Lumières particulièrement célèbre et célébré pendant la Révolution. La figure de Voltaire est associée à deux phénomènes dans la perspective révolutionnaire. D’une part, les Lumières mêmes, dont il est un des premiers représentants ; d’autre part, le théâtre, puisque celui que Voltaire a composé est encore largement reconnu à l’époque. Le philosophe est donc, à sa manière, un représentant et un auteur, un législateur et un dramaturge. Les œuvres de Willemain d’Abancourt et de Pujoux, qui s’intéressent particulièrement à Voltaire et à son rôle dans l’affaire, ne sont pas liées au *reenactment* judiciaire, mais bien plutôt de la victoire du principe de représentation sur celui de juridiction.

Plus directement, la représentation est incarnée par des personnages de députés, figures tout à la fois de la loi et de la politique révolutionnaires. C’est le cas, par exemple,

1486Exception faite de la figure du juge de paix dans la pièce de P.-A.-L.-P. PLANCHER DE VALCOUR, *Les petits montagnards*, Paris, Cailleau, 1794.

1487Y. ROBERT, « The everlasting trials of Jean Calas: justice, theatre and trauma in the early years of the Revolution », dans T. Wynn (dir.), *Representing violence in France, 1760-1820*, Oxford, Voltaire Foundation, 2013, p. 103-119.

1488J.-L. LAYA, *Jean Calas*, Avignon, Garrigan, 1791.

1489M. J. CHÉNIER, *Jean Calas*, Paris, Moutard, 1793.

1490F.-J. WILLEMMAIN D’ABANCOURT, *La Bienfaisance de Voltaire*, Paris, Brunet, 1791.

1491J.-B. PUJOUX, *La Veuve Calas à Paris, ou Le triomphe de Voltaire*, Paris, Brunet, 1791.

1492Sur l’affaire et ses implications futures, voir l’ouvrage de J. GARRISSON, *L’affaire Calas: miroir des passions françaises*, Paris, Fayard, 2004. L’auteur retrace à la fois les événements de l’affaire elle-même, et ses répercussions médiatiques, depuis l’implication de Voltaire jusqu’à l’année de parution du volume, en montrant notamment l’évolution des rapports à l’affaire.

dans la *Ligue des fanatiques et des tyrans*¹⁴⁹³, de Charles-Philippe Ronsin, jouée au Théâtre Molière le 18 juin 1791, soit une semaine après l'ouverture du théâtre¹⁴⁹⁴. La pièce se déroule pendant la guerre, et son protagoniste, Sélimars, s'engage dans la défense de la Révolution, jusqu'à en mourir. L'action de ce dernier est soutenue par deux personnages : d'une part sa mère, qui recueille son sang dans l'ultime scène, à l'image d'une *pietà* classique ; et d'autre part un député de l'Assemblée. Ce dernier a comme fonction première d'assumer le discours révolutionnaire et de l'ordonner. Il exerce cette charge en articulant son discours de manière binaire, et décrit par exemple les ennemis de la Révolution ainsi : « Ils voudraient nous punir de n'obéir qu'aux lois / Dont l'antique puissance est au-dessus des rois¹⁴⁹⁵. » Le discours du représentant de la nation est lié à une conception de l'histoire dans laquelle l'Antiquité réapparaît dans la représentation moderne. L'une et l'autre y enserrent l'Ancien Régime. L'analyse binaire de l'histoire s'applique aussi bien à la politique, dans la deuxième scène du deuxième acte qui met en débat un général contre-révolutionnaire et le député. Ce dernier y résume le monde ainsi : « Parcourez l'univers de l'un à l'autre bout / Vous y rencontrerez des esclaves partout / Mais partout vous verrez une lutte intestine / Entre l'homme qui rampe, et l'homme qui domine¹⁴⁹⁶. » La représentation de la représentation a pour office de rappeler le rôle du représentant, celui de véhiculer les imaginaires sociaux et politiques de la Révolution.

À un niveau plus local, la figure du maire peut être perçue comme une représentation de la représentation, transposée dans un milieu rural, au sein duquel se déroule un certain nombre de pièces du répertoire patriotique. Le 5 germinal an II, c'est-à-dire le 25 mars 1794, *La Nourrice républicaine* d'Augustin de Piis est jouée au Théâtre du Vaudeville¹⁴⁹⁷. Cette pièce raconte l'histoire de la Mère Deschamps, au nom explicite, qui attend le retour de son fils aîné parti à la guerre. Elle est la nourrice d'un autre enfant, dont on apprend que le père est un aristocrate qui a trahi la Révolution – elle se décide donc à l'adopter. Dans la dixième scène, le maire du village se prépare à officier pour la cérémonie de l'adoption, et chante un air de vaudeville sur l'air des « Portraits à la mode », de Favart¹⁴⁹⁸, après une courte introduction :

1493C.-P. RONSIN, *La Ligue des fanatiques et des tyrans*, Paris, Guillaume, 1791.

1494P. BERTHIER, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 86.

1495C.-P. RONSIN, *La Ligue...*, *op. cit.*, p. 5.

1496Ibidem, p. 20.

1497A. (de) PIIS, *La Nourrice républicaine ou les Plaisirs de l'adoption*, Paris, Libraire du Théâtre du Vaudeville, 1794. Joué 46 fois d'après P. BERTHIER, *Le Théâtre...*, *op. cit.*, p. 148.

1498Le morceau date de 1760. D'après une notice de Du Mersan datée de 1843, l'inspiration de la chanson est venue de la mode des silhouettes. Voir l'entrée « Les portraits à la mode, vaudeville de la ressource des théâtres », dans *Chants et chansons populaires de la France, série 3*, Paris, Delloye, 1843, non numéroté.

LE MAIRE, *seul, tirant son écharpe.*

Quelle différence des cérémonies de l'ancien régime avec celles du nouveau ! et qu'un maire est heureux en comparaison d'un bailli.

AIR : Des Portraits à la mode.

Les jours d'allégresse endoser [sic] l'habit noir,
Ceindre un manteau court, des grands [sic] blancs se pourvoir,
Outrer la coëffure en outrant le pouvoir,
Baillis, c'était votre usage,
Gardons nos habits simples comme nos mœurs,
Ornés d'un ruban qui plait par ses couleurs :
Au nom de la loi nous commandons les cœurs,
C'est avoir sur eux l'avantage

Autour d'un poteau chargé d'un vil carcan,
Le peuple craintif dansait-il un moment,
Vous présidiez ces jeux d'un ton menaçant,
Baillis c'était votre usage.
Lorsque autour de l'arbre de la liberté,
Les citoyens font acte d'humanité
Nous mêlons nos chants à leur franche gaîté,
C'est avoir sur vous l'avantage.

Le discours chanté confronte les deux officiers de la loi, le bailli et le maire, autour de deux catégories, le costume et le décor, qui forment alors deux éléments pittoresques. Par la différence entre les costumes, le maire décrit la fin d'un régime d'exception des officiers civils, pour les besoins mêmes de la cérémonie. Afin d'être plus efficace et de pouvoir commander les cœurs, le maire doit s'habiller comme les autres citoyens ; il s'agit d'une véritable réforme du costume annoncée par le personnage-maire, et qui fait écho à la volonté diderotienne d'une forme de réalisme du costume, menée par exemple de Talma¹⁴⁹⁹. Plus encore, elle indique un changement du rapport socio-politique à l'habit. Dans l'Ancien Régime, la magnificence de l'habit est signe de la magnificence politique de celui qui le revêt ; le nouveau régime invente, en matière de costume public, une valorisation de la normalité, qui est l'avatar vestimentaire de l'égalité. Quant à la scénographie, l'opposition entre le poteau et l'arbre de la liberté renvoie implicitement à la valorisation de la nature, dont la pratique de plantation du second est un signe¹⁵⁰⁰. L'image de l'homme habillé simplement, devant l'arbre de la liberté, offre une représentation de la représentation, ainsi qu'un discours

1499 Voir les ouvrages de M. AMBRIÈRE et F. AMBRIÈRE, *Talma, ou L'histoire au théâtre*, Paris, Fallois, 2007 et de M. FAZIO, *François Joseph Talma*, Paris, CNRS, 2011.

1500 Quoique l'arbre soit un vieux symbole théologico-politique, son usage révolutionnaire n'est pas anodin. Voir R. DUMAS, « L'arbre, symbole politique ambivalent », *Le Débat*, n° 142, 2006, p. 169-184. On remarque que la valorisation de la nature en cours au XVIII^e siècle se perpétue dans le symbole politique de l'arbre de la liberté. Louis-Sébastien Mercier, dans son *Nouveau Paris*, fait ainsi un parallèle entre le vert des arbres révolutionnaires et l'esprit patriote, et entre le dessèchement qui mène aux feuilles jaunes et l'esprit contre-révolutionnaire. Dans sa perspective, l'arrivée de Napoléon Bonaparte correspond à un reverdissement des arbres et de l'esprit. Voir L.-S. MERCIER, « *Le Nouveau Paris*, Paris, Mercure de France, 1994, p. 85-86.

sur la fonction représentative. Le maire est celui qui détermine la mise en scène de la loi, et qui représente les valeurs qui président aux choix de mise en scène. Il est également un personnage qui allie la vertu privée et la vertu publique – ce en quoi il permet de penser la représentation théâtrale comme représentation politique permanente. Il faut également comprendre ainsi cette remarque du personnage de Mathurine, qui dans les *Vrais Sans-culottes* est invitée à aller devant l'Assemblée nationale à la scène 15. Lorsque le maire s'étonne qu'elle n'y soit jamais allée, elle répond : « Oh ! Dame ! J'ai une assemblée chez moi, c'est mes enfans ; ma famille est ma section, et je ne fais de motions qu'avec mon mari¹⁵⁰¹. » Dans le théâtre révolutionnaire, tout personnage est, potentiellement, représentant de son assemblée privée, devenue politique, toutes les fois que cette fonction n'est pas donnée à un représentant spécifique¹⁵⁰². C'est évidemment tout le paradoxe de la loi révolutionnaire : comme production organique, elle dépend étroitement du petit nombre des représentants ; cependant, expression de la volonté générale, elle émane par leur truchement du peuple lui-même, si bien que dans l'ordre symbolique que propose le théâtre, tout personnage patriotique peut, à bon droit, se déclarer représentant de la nation.

La situation de représentation traverse toutes les classes représentées, les cérémonies publiques comme ces lieux de l'intime que sont les foyers. À l'occasion, le principe de représentation peut s'entrecroiser avec celui de fête. La cérémonie que préside le maire de *La Nourrice républicaine* n'en est pas très éloignée.

La fête révolutionnaire, étudiée par Mona Ozouf¹⁵⁰³, ne se réduit pas à elle-même. Si les fêtes citoyennes, révolutionnaires, de la Raison, de l'Être suprême, se multiplient pendant la période, elles ont également lieu au théâtre lui-même. Alain Badiou, philosophe connu pour son amour paradoxal de Platon et du théâtre, écrit dans un *Éloge du théâtre* : « c'est de ce théâtre fait d'une mise en forme de la foule que s'inspireront les conventionnels de la Révolution française, notamment lors de la fête de l'Être Suprême. Mais, après tout, la fête civique n'est en fin de compte qu'une des infinies ressources du théâtre¹⁵⁰⁴. » Il est étonnant de trouver chez Alain Badiou l'idée selon laquelle la fête révolutionnaire est inspirée du théâtre – sa source d'inspiration semble bien plutôt être l'antithéâtrale *Lettre sur les spectacles* de Rousseau, ainsi que les ressources propres des fêtes populaires telles qu'elles

1501Rézicourt et J.-B. Lemoyne, *Les Vrais Sans-culottes, ou l'Hospitalité Républicaine*, Paris, Huet, 1794, p. 31
Plus de 50 représentations, d'après P. BERTHIER, *op.cit.*, p. 131.

1502On retrouve cette figure du représentant dans de nombreuses pièces, par exemple dans la pièce d'E.-L. SAUVIGNY (DE), *Vashington ou La Liberté du nouveau monde*, Paris, Maillard d'Orivelle, 1791, ou encore la pièce de J. LAVALLÉE, *Le Départ des volontaires villageois pour les frontières*, Lille, Deperne, 1792.

1503M. OZOUF, *La Fête révolutionnaire : 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1989

1504A. BADIOU, *Éloge du théâtre*, Paris, Flammarion, 2016, p. 37.

existent et subsistent avant et après la Révolution. Cependant, lorsqu'Alain Badiou énonce que la fête civique n'est qu'une des ressources du théâtre, il a raison dans le sens où le théâtre révolutionnaire lui-même organise la fête, ou du moins la représente. Chez Rousseau, fête et théâtre se différenciaient par un jeu d'oppositions binaires (lumière/ombre, extérieur/intérieur, masculin/féminin), de sorte qu'il était impossible de penser en même temps fête et spectacle théâtral. La pratique révolutionnaire est tout autre, puisque la fête y est intégrée au théâtre. Elle le fait de deux manières différentes.

Il est d'abord possible de dire que le théâtre révolutionnaire est en lui-même une fête. La description des séances théâtrales ne laisse aucun doute sur le fait qu'à partir de 1792, la fête du théâtre est organisée. C'est ainsi que le *Patriote François* note que le 23 février 1792, à la Comédie-Française, « Les patriotes, après avoir fait préalablement mettre les cocardes à plusieurs personnes qui n'en avoient pas, firent jouer *ça ira*¹⁵⁰⁵. » Par la suite, quelques jours plus tard, la fête se déploie avec encore plus d'intensité, et ce dans plusieurs théâtres en même temps :

Hier le thermomètre du patriotisme dans les spectacles, étoit au plus haut degré ; on a joué *ça ira*, même à celui du Vaudeville. On donnoit Brutus au théâtre François, de la rue de Richelieu ; la représentation a été très-brillante ; l'enthousiasme du patriotisme étoit à son comble, l'amour de la liberté inspiroit les acteurs qui, tous, quoiqu'avec de grands talents, étoient au-dessus d'eux-mêmes. - Le théâtre Italien a représenté une scène plus piquante ; un spectateur a tiré de sa poche un bonnet rouge, l'a levé au bout de sa canne, en criant : vive la liberté, vive la nation ; ces cris ont été repérés par une foule de spectateurs patriotes, au bruit de l'air national, que les loges ont été obligées d'entendre chapeau bas.¹⁵⁰⁶

Dans le cadre de la séance théâtrale révolutionnaire, la chanson fait office de catalyseur festif. En y participant, le spectateur montre son degré d'engagement politique. Le chant est un outil ambigu en situation de révolution, car il n'est jamais tout à fait contrôlé ni contrôlable, et ses significations politiques ne sont pas toujours claires. Peut-être est-ce pour cela que la Révolution française a connu un accroissement d'écriture et de compositions de chansons, particulièrement pendant les années 1793 et 1794¹⁵⁰⁷.

De même, les critiques du public peuvent être à l'occasion vues comme une rousseauisation de la séance théâtrale et la mise aux voix de la représentation scénique qui est, de ce fait, troublée. Selon Jean Duvignaud, les fêtes officielles de la Révolution française furent un dévoiement de la pensée de Rousseau, puisque ce dernier « évoquait la fête commune où

1505 *Le Patriote François*, 24 février 1792.

1506 *Le Patriote François*, 28 février 1792.

1507 M. KACI, « S'engager en musique : chansons et mobilisations collectives durant la Révolution française », *Societes Representations*, N° 49, 2020, p. 61-77.

chacun retrouve la substance collective dans un élan affectif partagé¹⁵⁰⁸ », quand les fêtes officielles étaient abstraites et tièdes. La fête théâtrale révolutionnaire est d'un troisième genre, celui de l'irruption du public. Toute représentation théâtrale est susceptible d'être interrompue par un *Ça ira* ou par une *Marseillaise*¹⁵⁰⁹. À l'occasion, la fête théâtrale révolutionnaire peut même donner lieu à un autodafé. Le *Patriote François* rapporte ainsi une scène qui a eu lieu le 25 février 1792, au théâtre du Vaudeville :

Dès que la toile fut levée, un patriote prit la parole, et demanda, au nom du parterre, que le directeur parût. Celui-ci se montra : le patriote lui exposa que la pièce jouée la veille avoit été l'occasion d'une scène de scandale et d'horreur, et qu'on exigeoit qu'elle ne fût plus jouée. Le directeur protesta de son civisme et promit de ne plus donner la pièce. Alors une voix demanda qu'elle fût brûlée ; le patriote-orateur observa que le manuscrit étoit la propriété de l'auteur ; mais on apporta un exemplaire imprimé, et il fut brûlé au bruit des applaudissemens et au son de l'air *ça ira*. La représentation fut tranquille : on donnoit *La Revanche forcée*, le titre de cette pièce fournissoit une allusion qui a été bien sentie ; on y a applaudi une foule de jolis couplets dont plusieurs avoient des intentions patriotiques.¹⁵¹⁰

La scène est également décrite dans les *Annales patriotiques et littéraires de la France* :

Samedi 25 les patriotes se sont rendus en nombre au théâtre du Vaudeville, ; les valets de cour, les aristocrates et les catins remplissoient une partie des loges, et comptoient apparemment recommencer leurs assassinats de la veille : mais ils ont été contenus. Les patriotes, toujours amis de l'ordre et pénétrés de respect pour la loi, ont borné leur vengeance à demander que la pièce qui avoit occasionné la scène de la veille, fût brûlée sur le théâtre. Cet auto-da-fé eu lieu au bruit de l'air *ça ira*.¹⁵¹¹

La fête théâtrale révolutionnaire n'est donc pas tout à fait à l'image de la Fête de la Fédération, où le peuple est censé se placer sous le signe de la joie et de l'union. Il existe une forme de violence agonistique festive en situation révolutionnaire, dans laquelle l'autodafé fait office de feu de joie – une situation d'autant plus surprenante les dangers suscités par le feu au théâtre sont connus. Ces risques entraînent peut-être une jouissance supplémentaire, au

1508J. DUVIGNAUD, *Fêtes et civilisations*, Arles, Actes Sud, 1991, p. 147.

1509Le *Mercur universel* note même dans son édition du 1^{er} avril 1792 l'anecdote suivante : « Londres, 27 mars. Il y eut samedi dernier un grand brouhaha au théâtre de Drury-Lane, dans le Hay-Market. Avant le commencement du spectacle, plusieurs personnes du parterre et de la galerie demandèrent à grands cris l'air *ça ira* : d'autres vouloient non moins impérieusement l'air de *God save the King* (Dieu sauve le Roi). En vain la toile se leva, les acteurs eurent beau paroître sur scène, le tumulte et la confusion durèrent plus d'une heure. Enfin un des acteurs ayant obtenu avec beaucoup de peine un moment de silence, s'adressa à ceux qui demandoient l'air *ça ira*, et leur dit que l'orchestre n'avoit point la musique de cet air. Cette raison parut satisfaire, et le spectacle commença. » *Le Mercur universel*, 1^{er} avril 1792. L'intérêt de l'anecdote réside moins dans sa véracité que dans les implications d'un tel discours : les pratiques théâtrales françaises sont présentées comme ayant une influence jusqu'en Angleterre, où le devenir-fête-révolutionnaire de la séance n'est mis en échec que par l'ignorance de l'orchestre. Sur les influences mutuelles des mondes théâtraux français et britannique, voir B. LOUVAT-MOLOZAY et F. MARCH, *Les Théâtres anglais et français (XVIe-XVIIIe siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

1510Le *Patriote François*, 27 février 1792.

1511*Annales patriotiques et littéraires de la France, et affaires poltiiques de l'Europe*, 28 février 1792.

cours de la fête qui permet de brûler la pièce coupable d'avoir troublé la séance et donné l'occasion aux aristocrates supposés de se défier de la Révolution. C'est donc dans ce contexte de fêtes théâtrales spontanées qu'écrivent les dramaturges révolutionnaires, conscients qu'un spectateur peut lancer un *Ça ira* pendant n'importe quelle séance. Ils savent également qu'il vaut mieux participer à la fête, voire l'initier, sous risque de voir son œuvre brûlée sur le parterre en remplacement de la fête révolutionnaire qu'on n'a pas su créer.

Au milieu de cette transformation permanente du théâtre en fête, se donnent les représentations de la fête révolutionnaire, voire de la fête anti-révolutionnaire sous le mode de la satire¹⁵¹². Les représentations de fêtes prennent plusieurs formes. Il peut d'abord s'agir d'une utilisation de la fête comme cadre, au sein duquel se déroule une action dramatique. C'est le cas, par exemple, dans *La Fête de la Liberté* de Ronsin¹⁵¹³. Dans cette pièce, un intendant nommé Dorval organise une fête sous forme de dîner révolutionnaire, pour le retour du duc qu'il a servi auparavant, parti un an à l'étranger, et dont la fidélité à la Révolution n'est donc pas certaine. La fête mélange des personnages révolutionnaires, comme un poète et un Gascon, et des personnages qui ne le sont pas, la duchesse, un abbé, un financier et un parlementaire, au sens donné à ce mot dans l'Ancien Régime, à savoir un juge. La pièce donne à voir la préparation d'une fête, au cours de laquelle il faut démêler le bon grain patriote de l'ivraie contre-révolutionnaire. Parfois, le titre de « fête » est donné à une pièce sans qu'il s'agisse *a priori* d'une fête. Ainsi, *La Fête de l'égalité* de Radet et Desfontaines¹⁵¹⁴ est représentée pour la première fois au théâtre du Vaudeville le 7 ventôse an II (soit le 24 février 1794) et jouée plus de cinquante fois selon Patrick Berthier¹⁵¹⁵. Dans cette pièce, Griffet, un propriétaire aisé, veut épouser Agathe, fille du riche cultivateur Gérard, qui est aussi le maire. Agathe est également courtisée par Dupré, un jeune jardinier pauvre mais patriote. À la fin de la pièce, afin de préparer la fête de l'égalité, placée sous le signe de Jean-Jacques Rousseau¹⁵¹⁶, Griffet essaie de donner des ordres aux paysans, sans savoir où placer

1512C'est le cas notamment de la pièce intitulée *Le Nouveau gâteau des rois, ou le roi de la fève*, Paris, Mannequin-Royal, 1790.

1513C.-P. RONSIN, *La Fête de la liberté, ou Le Dîner des patriotes*, Paris, Cussac, 1790.

1514J.-B. RADET et F.-G. DESFONTAINES, *La Fête de l'égalité*, Paris, Libraire au théâtre du Vaudeville, 1794.

1515P. BERTHIER, *op. cit.*, p. 145.

1516La première didascalie dit : « *Le Théâtre représente la place de la Commune ; la maison de Grérard, sur la droite, est plus apparante [sic] que les autres. Au fond, la statue de la Liberté ; d'un côté, et de l'autre, celle de l'Égalité ; devant chacune de ces statues, les bustes des martyrs [sic] de la liberté. Au milieu, la tribune ombragée de feuillage, et au-devant un petit tertre pour recevoir le buste de J. J. Rousseau.* » J.-B. RADET et F.-G. DESFONTAINES, *La Fête de l'égalité*, *op. cit.*, p. A2. On remarque ici que la tribune où l'on tient les discours est liée de près au tertre où ne figure par encore le buste de Rousseau. L'arrivée de ce dernier doit couronner la fête de l'égalité. L'image résume à elle seule le principe de la fête théâtrale, principe à la fois rousseauiste et antirousseauiste, issu d'un exercice révolutionnaire de la synthèse des contraires.

les guirlandes. Il se montre en outre incapable de parler, alors même qu'il a absolument tenu à prononcer un discours au début de la fête :

GRIFFET, à la tribune, lisant dans un énorme cahier, et s'embarrassant à chaque mot. – Citoyens, l'égalité nous rassemble en ce jour...en ce jour, pour, pour.... partager.... partager les avantages de... de des sentiments que... que... qui... qui nous rassemblent, et de... du... dont...¹⁵¹⁷

L'incapacité à s'exprimer en orateur sans assistance de l'écrit, tout comme à comprendre le fonctionnement une fête et comment y participer pleinement, constituent des indices qui trahissent le contre-révolutionnaire caché en Griffet. La fête théâtrale se place sous le signe de la transparence, et le théâtre s'y fait lieu de la révélation du vrai contre les artifices des opposants à la Révolution. Bien souvent, la pièce révolutionnaire s'achève sur une fête, qui exclut, ou se déroule après avoir exclu les personnes qui combattent la Révolution, le peuple et ses représentants¹⁵¹⁸. C'est que la fête contient la Révolution, puisque par elle, elle « se projette à la fois dans son passé primordial et son avenir absolu¹⁵¹⁹ ».

Enfin, les dramaturgies révolutionnaires se saisissent du paysage festif par l'analogie. La tragédie de Billardon de Sauvigny, *Vashington*¹⁵²⁰, n'est *a priori* pas liée à la fête révolutionnaire. L'auteur n'en est pas à sa première pièce, ni même à sa première pièce sur l'Amérique, puisqu'il a écrit en 1767 une pièce nommée *Hirza* ou *Les Hurons*. Dans un article de 1989, François Moureau met en parallèle les deux pièces : « La tragédie révolutionnaire *Vashington* ou *La Liberté du Nouveau Monde* sera l'aboutissement d'ailleurs équivoque des pièces américaines antérieures. L'Amérique est le "Nouveau Monde", c'est-à-dire l'enfance du Monde. "Le protégé" de Jean-Jacques, qui n'a jamais traversé l'Atlantique, y anime des êtres de la nature sous la forme de tribus indiennes dont *Hirza* raconte le contact avec la

1517 *Ibidem*, p. 39.

1518 Un exemple étonnant de ce cas est la *France régénérée*, qui met en scène un prélat contre-révolutionnaire, qui disparaît après la deuxième scène. La suite des scènes (il y en a neuf) ne forment qu'une suite de discours révolutionnaires, tout particulièrement ceux d'un juif et d'un protestant qui remercient la Révolution d'avoir mis fin aux persécutions. Le tout finit en cérémonie citoyenne où l'on célèbre Rousseau, Voltaire et un buste du Roi. Voir P.-J.-B. CHAUSSARD, *La France régénérée*, Paris, Limodin, 1792. Dans une autre pièce intitulée *Le Prix*, toute l'intrigue repose autour de savoir qui de Justine ou Pauline sera couronnée plus belle fille du village pendant la fête. Elles finissent par l'être toutes les deux. Dans ce cas-là, il s'agit d'une fête sans contre-révolutionnaire, une forme d'utopie politique. Voir J.-B. RADET, *Le Prix, ou L'Embarras du choix*, Paris, Libraire du théâtre du Vaudeville, 1794.

1519 A. SIMON, *Les Signes et les Songes : essai sur le théâtre et la fête*, Paris, Seuil, 1976, p. 214. Alfred Simon s'intéresse dans son ouvrage aux rapports entre théâtre et fête, et consacre quelques pages à la fête révolutionnaire. Il ne dit, en revanche, aucun mot sur le théâtre révolutionnaire, et ne propose malheureusement pas une comparaison entre les deux.

1520 E.-L. SAUVIGNY (DE), *Vashington...*, *op.cit.* La pièce est jouée pour la première fois le 13 juillet 1791, et n'est ensuite rejouée qu'une seconde fois, selon P. BERTHIER, *op. cit.*, p. 54.

“civilisation” européenne¹⁵²¹. » Nous retrouvons ici les thèmes familiers de l’enfance du monde, de l’insularité naturelle des peuples premiers telle que l’imaginent les auteurs des Lumières, et particulièrement Rousseau. La fête n’est pas très éloignée d’un renouveau du monde, ni du Nouveau Monde. En outre, poursuit Moureau, la pièce invente une fête américaine de la Fédération, pour pouvoir fonder des analogies : « Si l’intrigue de la pièce est fondée sur des événements en partie réels, cette Fête de la Fédération américaine est l’invention de Billardon. Derrière Washington se profile La Fayette, et dessine le héros français de l’Amérique, le parti modéré qui voit dans la Fête de la Fédération le but et le bout de la Révolution¹⁵²². » L’organisation de la fête révolutionnaire par un auteur peut donc être le relai d’une pensée politique et le reflet d’un positionnement précis au sein du champ politique, en l’occurrence un soutien à La Fayette. Le peu de succès de la pièce, jouée en tout et pour tout deux fois, montre le risque inhérent à la proposition d’une fête partielle, ou qui du moins défend le camp modéré. Il n’en demeure pas moins que la fête est un trait récurrent des dramaturgies révolutionnaires, même de celles qui ne s’en réclament pas spécifiquement : le théâtre révolutionnaire expose souvent, en fin de drame, l’union des personnages, qui doit faire écho à l’union de la nation. Cette union finit, souvent, par des chansons, et une fête¹⁵²³.

Toutes ces pièces ont en partage un éloge de la Révolution, et particulièrement de la loi. Celle-ci peut s’effectuer de manière indirecte. Ainsi, dans *Les Citoyens français* de Pierre Vaqué¹⁵²⁴, Dorbesson, commandant de la garde dans son district, entre sur scène au premier acte, journal à la main, en s’écriant : « J’éprouve toujours un nouveau plaisir à entretenir ce bon peuple des nouvelles qui l’intéressent. Avec quelle sensibilité, avec quelle reconnaissance il reçoit les décrets, les bienfaits de l’assemblée nationale ! » Les décrets sont décrits par leur effet, celui de la sensibilité et de la reconnaissance. Il transparaît que le public présent dans la salle correspond au peuple décrit par Dorbesson. Les effets d’identifications entre peuple et public sont permanents, sitôt qu’il s’agit de parler d’amour de la loi. Les pièces révolutionnaires produisent, au sujet de la loi, l’effet passionnel voulu par les législateurs.

De fait, dans cette même scène, Dorbesson passe de la louange indirecte de la loi à l’annonce du mariage de son fils. Le lien entre loi et mariage est récurrent dans les dramaturgies révolutionnaires. Dans *Au retour*, de Radet et Desfontaines, une pièce à succès

1521F. MOUREAU, « Des guerres d’Amérique à la Révolution française : le théâtre de Billardon de Sauvigny », *Revue d’histoire du théâtre*, n° 163, 1989, p. 275.

1522Ibidem, p. 282.

1523Un exemple de cette réunion finale est celle de l’abattement final de la cloison qui permet la réunion du club de Thomas et du curé à la fin de la pièce de L.-A. BEFFROY DE REIGNY, *Le Club des bonnes-gens, ou Le Curé français*, Paris, Froullé, 1791.

1524P. VAQUÉ, *Les Citoyens français, ou, Le triomphe de la révolution*, Paris, Cussac, 1791.

jouée plus de cent quatre-vingts fois, d'après Patrick Berthier, le personnage de Mathurin chante dès la première scène : « D'un bon et franc républicain / Le mariage est la loi première ». Ici, se retrouve le principe d'une vertu qui est à la fois publique et privée, une association de la loi et du mariage. Précisément, la première fête de la Révolution est celle du mariage. En outre, la laïcisation du mariage en 1791, puis la promulgation du décret sur le divorce le 20 septembre 1792 bouleversent les dramaturgies révolutionnaires, qui abordent encore le sujet du mariage¹⁵²⁵. Le héros révolutionnaire apparaît souvent dans une situation au sein de laquelle son patriotisme lui permet d'épouser la femme qu'il désirait. La louange de la loi et l'obtention de la main de la femme aimée, un personnage le plus souvent passif, est signifiée par l'annonce du mariage. Le théâtre fait de la loi un objet passionnel par l'association entre la défense de la loi et l'obtention de l'objet du désir. Cet objet du désir ne peut cependant être gagné qu'à la condition de s'être battu pour lui.

C) Les dramaturgies de l'ombre et de la guerre

La représentation et la fête ne constituent pas les seuls éléments qui composent ce paysage dramaturgique. Si la fête implique la lumière, l'unité et la transparence, force est de constater que leurs opposées, l'ombre, la division et l'opacité, sont omniprésentes dans le théâtre de la Révolution. Elle est sans cesse menacée, car derrière la fête de plein air se dissimulent la conjuration et les attaques cachées, qui transforment bientôt les circonstances révolutionnaires en situation de guerre.

Le théâtre lui-même est suspecté, dans cette ambiance révolutionnaire où le mal se fait discret jusqu'à ce qu'il agisse. Le théâtre révolutionnaire est un complot qui dénonce l'art du complot. La rhétorique complotiste est aux sources mêmes de la Révolution française, à la fois historiquement et ontologiquement. François Furet a montré que le complot était une notion centrale de la pensée politique de la Révolution, et ce dès l'armement des paysans français au moment de la Grande Peur. En effet, explique Furet, le discours du complot est au centre l'imaginaire nouveau du pouvoir

Ce discours naît, comme on l'a vu, au moment où l'espace du pouvoir devenu libre est investi par l'idéologie de la démocratie pure, c'est-à-dire le peuple devenu pouvoir ou le pouvoir devenu peuple. Mais la conscience révolutionnaire est une conscience de l'action historique : s'il a fallu l'intervention du peuple pour que cet avènement soit possible, c'est qu'il

1525P. CORNO, *Le théâtre et la loi du divorce pendant la Révolution française: moralisation et politisation d'un mariage désacralisé*, sous la direction d'Isabelle Brouard-Arends, Rennes, Université Rennes 2, 2007.

était empêché, et qu'il reste menacé par un contre-pouvoir quasiment plus puissant que le pouvoir, et qui est celui du complot. Le complot recompose ainsi l'idée d'un pouvoir absolu, abandonné par le pouvoir démocratique¹⁵²⁶.

Le complot a comme envers la démocratie. La thèse a de quoi séduire, et il est certain que l'imaginaire politique nouveau explique le développement de l'imaginaire complotiste sous la Révolution. Le complot n'est cependant pas l'apanage de 1789 et de ses suites : dans le long XVIII^e siècle, il hante les imaginaires, en France comme en Angleterre¹⁵²⁷. Il serait même possible de dire qu'il est un héritage du pouvoir royal, lorsqu'un petit nombre d'individus peut renverser – ou tenter de renverser – un monarque. Le monarque est devenu le peuple, mais l'imaginaire de la conspiration est resté actif. En effet, le complot est la situation dans laquelle quelques personnes cherchent à prendre le pouvoir de manière illégitime, et contre l'avis du plus grand nombre, en cachant plus ou moins bien le processus par lequel elles envisagent cette prise de pouvoir.

Selon cette définition, le théâtre révolutionnaire est un complot. Derrière ses volontés pédagogiques, se dessine l'image du petit nombre des auteurs, cachés dans les coulisses et l'ombre satisfaisante du hors-scène, qui contrôle, éduque et encadre la foule du parterre. Pourtant, s'il est une chose que la dramaturgie révolutionnaire nous enseigne, c'est qu'il n'est pas aisé de comploter. Paradoxalement, le théâtre révolutionnaire apprend à ne pas faire confiance au théâtre révolutionnaire, paroxysme, peut-être, de l'enseignement. Dans le *Théâtre Réel*, Bernard Dort écrivait :

Le théâtre nous propose ainsi une propédeutique de la réalité : le réel y est représenté (sous quelque forme que ce soit) non comme une donnée universelle et immuable, mais comme une tâche à accomplir, comme une anti-physis.¹⁵²⁸

Nous pourrions dire du théâtre révolutionnaire qu'il présente le réel lui-même comme une forme de complot à combattre par le théâtre : ce dernier apparaît comme une mise en abyme du complot. Bien plus, il conviendrait de préciser qu'il énonce la multiplication des complots, et qu'il rend chaque figure sympathique potentiellement coupable.

1526F. FURET, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, 2002, p. 79.

1527Peter Campbell montre ainsi que l'imaginaire politique du complot s'est développé au XVIII^e siècle par la rencontre entre un système politique lié à la cours et son interprétation par les cercles exclus de ce système. Voir P. R. CAMPBELL, « Perceptions of conspiracy on the eve of the French Revolution », dans *Conspiracy in the French Revolution*, Manchester, Manchester University Press, 2010, p. 15-41. Une journée d'études intitulée *Cabals, Plots, and Conspiracies: The Sociability of Intrigue in the Longue Eighteen-Century* a été organisée au sujet de l'imaginaire des complots en Angleterre et en France au XVIII^e siècle, le 10 janvier 2020 à l'Université de la Sorbonne, par Clara Manco et Pierre Labrune.

1528B. DORT, *Théâtre réel: 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971, p. 25.

Si le théâtre révolutionnaire peut, selon le régime discursif qui le prend comme objet, changer les esprits, instruire, et répandre le patriotisme dans le public, alors l'envers de ce pouvoir est la capacité pour un petit nombre de se saisir du théâtre pour renverser la Révolution. Les discours du complotisme théâtral sont à l'image de ceux de la haine du théâtre, tenus par les ecclésiastiques du XVII^e siècle : un éloge paradoxal du pouvoir du théâtre. Les *Annales patriotiques et littéraires* expriment un appel singulièrement fort à la vigilance citoyenne face au complot théâtral :

Patriotes !.... Vous vous endormez sur votre bon droit, et sur votre grande majorité : les ennemis de notre constitution et ceux de notre liberté, veillent sans cesse, et sont unis entr'eux, jusques sur les détails. Ils se trouvent dans tous les lieux-publics, et ils y pratiquent des intrigues : ils manœuvrent, ils échauffent les esprits : les progrès qu'ils font dans les spectacles, sont surtout remarquables. Ils ne quittent ni la salle ni le foyer ni les loges d'acteurs et d'actrices, de danseurs et de danseuses, de chanteurs et de cantatrices ; ils y forment des cabales : ils s'insinuent dans les bonnes grâces des coulisses et des premiers sujets, ou bien ils les gourmandent et les persécutent, selon qu'ils rencontrent leurs principes perfides, ou des principes contraires. De cette sorte, ils parviennent trop à altérer l'esprit-public, à faire jouer les pièces qu'ils veulent, à faire retirer ou fléchir celles qui leur déplaisent, et même à faire siffler ceux des acteurs ou des actrices qui sont les mieux connus par leur civisme et leur talent, selon qu'ils leur voyent remplir des rôles, plus ou moins dignes de nos institutions nouvelles..... PATRIOTES ! Surveillez donc et tenez-vous unis, même à tous nos théâtres. Trouvez-vous y, et que votre nombre imposant, y fasse respecter nos loix, notre nation, notre constitution et notre liberté. Ce point est de la plus haute importance¹⁵²⁹.

Il s'agit d'une belle publicité pour le théâtre : il est le lieu dans lequel il faut se rendre, de peur de le voir tomber sous les assauts cachés, mais sûrs et répétés, des forces annoncées de la contre-Révolution. Le discours lie explicitement le lieu théâtral et le complot. Celui-ci ne s'organise pas en pleine lumière, sur la scène, mais au contraire dans les loges, dans les coulisses, dans la salle, partout où le public ne regarde pas, ou regarde moins. La perturbation de la séance théâtrale, par le sifflet ou les invectives, est le fait du complot. Cependant, le complot n'émane que de la contre-Révolution, sans quoi il ne porte pas ce nom, mais celui d'« œuvre patriotique ».

Écrire pour le théâtre révolutionnaire, participer au paysage dramaturgique, équivaut donc à écrire en situation de complot, et contre toutes les formes de conjurations et de trahisons. Par conséquent, il s'agit d'écrire pour mettre en lumière les complots et les conspirations, pour les extraire des coulisses métaphoriques. De nombreux drames révolutionnaires mettent en scène des ci-devant nobles, des faux représentants, ou des

1529 *Annales patriotiques et littéraires de la France, et affaires politiques de l'Europe*, 28 décembre 1791.

financiers et des prêtres qui complotent et intriguent afin de renverser le pouvoir, et qui sont arrêtés à l'ultime moment par un bon révolutionnaire¹⁵³⁰. D'une part, la contre-Révolution, qui n'est qu'un héritage de l'Ancien Régime, œuvre dans l'ombre ; de l'autre, la Révolution est une œuvre de lumière.

Nous trouvons la mise en scène, voire la mise en lieu, de cette opposition de l'ombre et de la lumière constitutive de la rhétorique du complot dans une pièce intitulée *La Plaque retournée*¹⁵³¹, et jouée au Théâtre du Vaudeville le 19 nivôse an III, soit le 9 janvier 1794. Le ton est donné par la description liminaire de la pièce :

La scène est double. Le Théâtre représente d'un côté un salon richement orné, et de l'autre une chambre simplement meublée, mais décorée des signes de la Liberté, et des bustes des grands personnages qui sont morts pour la soutenir. Il y a une porte dans le fond et une sur le côté, dans chaque chambre, est une cheminée, dont la plaque est tournante, au milieu du mur qui sépare les deux chambres. Le jour commence à paraître.

Un père patriote, Lamontagne, vit avec sa fille Victoire. Elle voudrait épouser l'Éveillé, qui est patriote, mais son père refuse. De l'autre côté vit Mondor, un financier royaliste qui se fait passer pour républicain. Un jour, l'Éveillé vient faire retourner les plaques, à la suite d'un décret de la Convention¹⁵³². Ce faisant, il se rend compte d'abord que Victoire est de l'autre côté, ce qui donne lieu à une scène semblable à celle de Pyrame et Thisbé, si ce n'est que tout finit bien pour les amants révolutionnaires. Il découvre ensuite l'argent caché de Mondor et le dénonce : ce dernier et l'un de ses complices s'enfuient chez Lamontagne, en passant par la plaque tournante. Le complice se fait arrêter, Mondor parvient à s'échapper. Un commissaire de section se rend chez Lamontagne, reconnaît l'Éveillé et assure au père de Victoire qu'il s'agit d'un bon patriote : il pourra donc épouser sa fille. Se retrouve ici le principe d'association entre la défense de la loi et le mariage, puisque le bon héros épouse finalement

1530Il y a exemple de noble conspirateur, nommé Vernon, dans la pièce de A.-J. DUPUIS, *L'Artiste patriote, ou La Vente des biens nationaux*, Paris, Gueffier, 1791. Pour un faux représentant, on pourra lire la pièce de H. DORVO, *Le Faux député*, Paris, Libraire du Théâtre rue Martin, 1795. On trouve un spécimen de financier comploteur dans la figure de Gilot l'agioteur, dans la pièce de J.-M. COLLOT D'HERBOIS, *Les Porte-feuilles*, Avignon, les frères Bonnet, 1791. Parfois, l'annonce du complot est dans le titre même de l'œuvre, comme dans le cas de la pièce de N. CAMMAILLE-SAINT-AUBIN, *L'Ami du peuple ou Les intrigans démasqués*, Paris, Maradan, 1793, une pièce en réponse à *L'Ami des lois* de Jean-Louis Laya. Dans *L'Ami du peuple*, Forcecrame, Césaret, Poumonin et Phrazette forment là un groupe de conspirateurs que le public démasque rapidement. Parfois, le complot est d'ordre privé, mais le privé recouvre toujours le public dans les pièces révolutionnaires. Ainsi, dans *La Veuve du Républicain* de Lesur, lorsque Vernon le gros banquier essaie de calomnier Beauval, un officier, pour obtenir les grâces de la veuve Cécile Solignan, il se révèle en réalité contre-révolutionnaire, ce que Beauval explique directement au public dans un monologue patriotique à la fin de la pièce. Voir C.-L. LESUR, *La Veuve du Républicain ou Le Calomniateur*, Paris, Maradan, 1793.

1531L. T. LAMBERT, *La Plaque retournée*, Paris, Libraire du Théâtre du Vaudeville, 1794.

1532Le décret du 21 vendémiaire de l'an II dispose que : « dans un délai d'un mois les propriétaires de maisons seront tenus de faire retourner toutes les plaques de cheminées ou contre-feux qui porteront des signes de féodalité ou l'ancien écu de France ».

la fille du riche patriote, après avoir démasqué un complot. L'intérêt de la *Plaque retournée* réside dans le fait qu'elle procure un lieu propre à cette dramaturgie : elle distingue l'appartement royaliste de l'appartement républicain, et montre que le républicain ne se déplace chez le royaliste qu'en vue de révéler le complot et ce qui est caché, à savoir l'argent. Il s'y rend au nom de la loi, et de sa double passion légaliste et amoureuse. Dissimulé dans la cheminée, l'argent se dévoile au moment où la plaque est retournée. Cette dernière constitue l'élément pittoresque du complot. Retourner la plaque revient à supprimer les signes de la royauté qui sont inscrits sur elle. Le moment qui dévoile les passages et décroïsonne les espaces correspond à celui où le complot est divulgué. Ce décroïsonnement ne se fait pas, du point de vue révolutionnaire, sans risque : lorsque le royaliste se rend chez le républicain, c'est pour se dissimuler. La rhétorique révolutionnaire du complot tient tout entière dans cette idée qu'existent ceux qui sont transparents et patriotes, et ceux qui sont opaques, et donc royalistes. La force des lois pousse à la rencontre entre les deux, qui n'est jamais voulue par le royaliste (le dissimulateur), qui sait que les espaces, physiques, symboliques ou linguistiques doivent rester clos pour que la dissimulation se produise.

Dans cette dramaturgie, comme dans d'autres pièces révolutionnaires, la loi est l'objet de l'intrigue, soit qu'elle soit contournée par les comploteurs, soit qu'elle permette la mise en lumière du complot. Ce dernier se situe toujours par rapport à la loi, de sorte qu'au regard du système dramatique d'Ancien Régime, cette relation est modifiée. Au cours de la période classique, les dramaturgies se construisent en marge de la loi, interrogent les places qu'elle attribue et le principe même de l'assignation. Christian Biet, dans *Oedipe en monarchie*, écrit ceci :

Le théâtre, au contraire de la loi, ne se contente pas de nommer les places de chaque individu, de dire que les enfants ne sont pas les parents et que les parents ne sont pas des enfants, que le roi n'est pas son sujet ou que les sujets ne sont pas le roi, il se mêle de brouiller les places. Et si l'État écrit le droit, assigne les places et pose les interdits, le théâtre écrit, programme le désordre des places et tâche de résoudre, *in extremis* le désordre du monde par le retour difficile et parfois impossible à la norme généalogique. Entretemps, quelque chose s'est défait : imaginer une remise en cause, sur un cas ou un groupe de cas, de la fondation généalogique de l'État, même au théâtre, même en punissant les coupables, même en trouvant des coupables à toute force, déstabilise le système¹⁵³³.

Le théâtre révolutionnaire, à l'inverse, sort du champ de l'écart discret à la loi, du désordre du monde. Ou, plutôt, il ne pose plus ce désordre comme un brouillage des places qui s'effectue en marge des assignations étatiques : il l'établit comme un héritage historique de l'Ancien

1533C. BIET, *Oedipe en monarchie...*, *op. cit.*, p. 420.

Régime, qui se cache et ne se révèle que par la force du héros (quasi exclusivement masculin) patriote. Si, dans le théâtre d'Ancien Régime, l'écart à la norme peut être interprété comme une déstabilisation, *malgré tout*, du système, le théâtre révolutionnaire se déroule dans un système encore instable. Le théâtre y a donc au contraire le rôle *a priori* d'instance stabilisatrice, par la mise en lumière des complots, et donc de défense *in extremis* de la loi.

Une fois que le complot est révélé, le théâtre révolutionnaire se retrouve en situation de guerre ouverte. D'après la thèse de David Lescot, la dramaturgie européenne dominante, à partir du XIX^e siècle, peut être lue en se fondant sur les écrits polémologiques, et pensée selon les termes de la guerre¹⁵³⁴. Lescot lui-même admet que cette analyse n'existe que par le changement qu'implique la Révolution dans la manière de faire la guerre, en passant d'un type de conflits reposant sur des armées restreintes à la guerre de masse alimentée par la conscription généralisée. La conséquence de cette évolution est un changement dramaturgique important : « L'apparition des guerres révolutionnaires est à lire aussi en tant que prise en compte du peuple comme sujet de l'Histoire. Les dramaturgies de la guerre moderne posent la question de la représentation du peuple sur la scène de théâtre¹⁵³⁵. » L'arrivée de la guerre correspond à l'arrivée du peuple, comme figure, sur les scènes historique et théâtrale. Cependant, il est possible de penser que la question polémologique et son influence sur la dramaturgie ne se résument pas aux seules guerres réelles de la Révolution. La guerre révolutionnaire est également menée dans la salle, dans le parterre¹⁵³⁶.

Nous pouvons partir du principe que la « politique est la continuation de la guerre par d'autres moyens¹⁵³⁷ », et qu'il existe donc une indissociabilité entre l'état révolutionnaire, qui met en jeu les oppositions discursives, et l'état de guerre. À ce titre, la guerre révolutionnaire, qu'elle soit civile ou extérieure, n'est qu'une contingence, quoique terrible, de la Révolution elle-même. La Révolution serait alors le point de bascule, au cours duquel l'action de guerre devient l'état de guerre, selon la typologie proposée par David Lescot lui-même. Il s'agit donc de savoir si les pièces révolutionnaires participent d'une dramaturgie de l'état de guerre. Selon Lescot, cette dernière est le symptôme d'une maladie du corps social :

Les « dramaturgies de l'action de guerre », si elles permettent et initient un discours du politique, ne constituent dès lors pas le seul traitement possible

1534D. LESCOT, *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé, 2001.

1535 *Ibidem*, p. 23.

1536 La formule « guerre des théâtres », employée par Donatella Pallotti et Paola Pugliatti pour parler des controverses théâtrales de l'âge classique a l'intérêt de proposer un discours polémologique du théâtre qui s'applique au temps long. Voir D. PALLOTTI et P. PUGLIATTI, *La guerra dei teatri: le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008.

1537 M. FOUCAULT, « *Il faut défendre la société* » : *cours au Collège de France (1975-1976)*, Paris, Éditions Gallimard : Éditions Seuil, 2006, p. 17.

du motif de la guerre au théâtre. Envisageant la question sous l'angle du phénomène militaire, elles demandent sans doute à être confrontées à un autre point de vue, solidaire d'une conception polémologique, qui ne se limiterait pas au champ de bataille mais aborderait la guerre comme symptôme ou maladie du corps social, voire de l'humain tout court. Il conviendrait donc de penser la guerre comme désorganisation du politique, mise en crise de la cité et de ses institutions, mal social frappant le groupe et atteignant du même coup l'individu. Penser la guerre non pas comme « action », c'est-à-dire comme conflit ou combat mettant aux prises des groupes constitués autour d'un antagonisme, mais comme « état ».¹⁵³⁸

Le théâtre révolutionnaire est le lieu d'une réorganisation du politique. En cela, on pourrait dire que c'est un théâtre qui fait la guerre à l'état de guerre, qu'il cherche à refonder ce que la Révolution a destitué, à savoir un certain pouvoir étatique. Ce théâtre serait donc le théâtre *de* l'état de guerre, dans la mesure où il est issu de l'état de guerre qu'est la Révolution. Cependant, il ne constitue pas un théâtre de l'état de guerre, dans le sens où il cherche moins à proposer une représentation non guerrière de cet état, qui est le propre des dramaturgies de l'état de guerre dans l'ouvrage de Lescot, qu'à transformer l'état de guerre en action de guerre, à prendre acte de la désorganisation politique pour la confronter à l'œuvre de réorganisation. Ce n'est peut-être pas un hasard si le *Charles IX* de Joseph-Marie Chénier, qui raconte la décision du massacre de la Saint-Barthélemy, a eu un tel succès au début de la Révolution. En rappelant le passé de guerre civile en France, il préparait cet état de guerre permanente, civile et extérieure, qu'est la Révolution, état dans lequel le théâtre cherche la réorganisation. Cette tentative de se réalise dans un contexte de guerre permanente au sein des théâtres mêmes.

En effet, la difficile pacification des publics, engagée au XVIII^e siècle, condition *sine qua non* de l'efficacité théâtrale dans la perspective diderotienne, est rendue d'autant plus ardue pendant la Révolution que le public ne cesse de réagir, invectiver, suspecter, pendant la séance théâtrale, au point que le théâtre en devient, selon la formule de Pierre Frantz, « incontrôlable¹⁵³⁹ ». Dès le début de la Révolution, le théâtre en lui-même est présenté, dans les discours, comme le lieu d'une guerre permanente entre l'aristocratie et le patriotisme. Ainsi, lorsque le régiment dont Mirabeau est colonel entre à l'Ambigu Comique, c'est l'occasion pour le *Journal universel* de présenter les deux camps en présence pendant la période révolutionnaire, ainsi que les méthodes de la polémologie théâtrale, héritée du théâtre d'Ancien Régime :

Les députés du régiment de Tournaine, dont M. Grégoire Riquetti est colonel, ont reçu jeudi soir, au théâtre de l'ambigu comique, l'accueil le plus flatteur.

1538D. LESCOT, *Dramaturgies...*, *op. cit.*, p. 46.

1539P. FRANTZ, « Le Théâtre incontrôlable. Censure théâtrale et réactions du public durant la Révolution française », *op. cit.*

Tous les citoyens les ont fait passer sur le devant des loges, & leur ont donné ces applaudissemens qui partent du cœur, et qui font frémir de rage les individus bouffis du venin de l'aristocratie¹⁵⁴⁰.

L'applaudissement n'est donc plus réservé à la scène, ou plutôt, il déplace momentanément la scène : le devant des loges est désormais la rampe et les militaires deviennent les héros du drame révolutionnaire. En applaudissant, le public réaffirme l'existence d'une guerre et manifeste le choix de son camp. Il convient de se demander si réellement, la salle accueillait des « bouffis du venin de l'aristocratie » : la réponse n'est pas aisée, ni souhaitable. L'essentiel est leur mention, leur présence permanente, qu'elle soit réelle ou imaginaire. L'événement aurait pu être présenté comme l'occasion d'une union, il n'en est rien. L'applaudissement crée la division.

Le conflit théâtral n'a pas lieu pas uniquement pendant la séance, avant le début de la représentation. Elle lui est, dans l'esprit révolutionnaire, antérieure : la politique du répertoire en fait pleinement partie¹⁵⁴¹. Ainsi, lorsqu'un théâtre ne programme que des pièces d'Ancien Régime, sa place dans le régiment révolutionnaire est contestée, au profit du camp opposé :

Les comédiens Français, citoyens, ont affiché hier à tous les coins des rues l'aristocratie en très-gros caractères ; ils profanent le nom sacré de *nation*, car il est de fait qu'on ne doit pas représenter sur un *théâtre* dit *de la Nation*, des pièces qui ne contiennent que les leçons du plus imbécile *royalisme*. Quoi ! Les aristocrates l'emporteront au théâtre sur les patriotes ! Quoi ! Ceux-ci n'obtiendront pas la représentation de *Brutus*, des *Horaces*, de la *Mort de César*, en un mot, de ces tragédies si dignes d'une nation vraiment romaine, tandis qu'on accordera aux autres le *Siège de Calais* & *Gaston & Bayard* ! Ah, patriotes ! Comme on se moque de vous, jusques sur le théâtre¹⁵⁴² !

L'article est écrit au milieu des débats sur la réforme des spectacles, et après la scission entre les « Rouges » et les « Noirs » de la Comédie-Française, à une période où ce théâtre est suspecté, à bon droit, de s'appuyer sur ses privilèges pour subsister. La guerre se déploie ici sous la forme d'une lutte pour le contrôle du répertoire, et donc d'une lutte pour savoir ce qui sera affiché dans la rue. Derrière le répertoire se cache donc la question de la captation de l'attention, et des mots que l'on rend publics dans le quotidien parisien. Chaque élément du théâtre, même son extérieur, est un champ de bataille.

L'article est écrit au milieu des débats sur la réforme des spectacles et après la scission entre les « Rouges » et les « Noirs » de la Comédie-Française, à une période où ce théâtre est

1540 *Journal universel, ou Révolutions des royaumes*, 3 juillet 1790.

1541 Sur les politiques du répertoire et ses conséquences, voir l'ouvrage dirigé par M. POIRSON (éd.), *Le Théâtre sous la Révolution : politique du répertoire, 1789-1799*, Paris, France, Éd. Desjonquères, 2008.

1542 *Journal universel, ou Révolutions des royaumes*, 28 octobre 1790.

suspecté, à bon droit, de s'appuyer sur ses privilèges pour subsister. La guerre se déploie ici sous la forme d'une lutte pour le contrôle du répertoire, et par conséquent, d'une lutte visant à révéler ce qui sera affiché dans la rue. Derrière le répertoire se cache donc la question de la captation de l'attention, et des mots rendus publics dans le quotidien parisien. Chaque élément du théâtre, même son extérieur, constitue un champ de bataille.

Écrire pour le théâtre, c'est donc prendre position dans la guerre. *Prendre position* : par cette locution, il faut entendre tout aussi bien choisir son camp que trouver sa place dans l'exercice de la guerre, savoir se positionner où il convient afin de vaincre l'ennemi. Le choix le plus fréquent consiste à représenter la guerre elle-même, et à permettre au public de se souvenir que la guerre est présente, qu'elle existe. Il est possible de recourir à des moyens scéniques pour le lui rappeler, par exemple en utilisant le bruit du canon¹⁵⁴³. Il peut s'agir de représenter la préparation de la guerre, avec le départ des volontaires¹⁵⁴⁴, qui fait écrire à Erica Joy Mannucci que la scène de la pièce de guerre se déroule le plus souvent « dans le pays d'origine du soldat, ou dans le lieu où on l'a accueilli, près du front¹⁵⁴⁵ ». La pièce peut également se dérouler en attendant, au contraire, le retour du volontaire parti au front, ainsi de la *Nourrice républicaine* ou du *Débit mal gardé*¹⁵⁴⁶. Lorsqu'il représente la guerre elle-même, le théâtre révolutionnaire se plaît à montrer des armées défilant, comme dans la cinquième scène de *La discipline républicaine* de Plancher de Valcour¹⁵⁴⁷, où les soldats chantent une version nouvelle du *Ça ira* :

LES MÊMES, L'ARMÉE FRANÇAISE défilant & chantant.

UNE VOIX.

Ah ! Ça ira ! Ça ira ! Ça ira !

Nous avons triomphé du despotisme :

Ah ! Ça ira ! Ça ira ! Ça ira !

Et le fanatisme aussi s'éteindra.

1543« Le recours fréquent des dramaturges révolutionnaires à ce procédé s'explique par l'efficacité dramatique de celui-ci : à peu de frais, le bruit du canon, les cris, le tocsin, suggèrent la proximité du conflit révolutionnaire ; la présence auditive des patriotes ou de l'ennemi est d'autant plus impressionnante qu'elle place le spectateur dans la même situation que le(s) personnage(s), retranché(s), en situation défensive, promis au déferlement de la violence historique dans la sphère privée. » F. LE BORGNE, « La mise en scène des symboles de la Révolution. Décors domestiques, accessoires, costumes », dans P. BOURDIN et F. LE BORGNE (éd.), *Costumes, décors et accessoires : Dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010, p. 184.

1544C'est le cas pour la pièce déjà citée de J. LAVALLÉE, *Le Départ des volontaires villageois pour les frontières*, op. cit. ; la situation est similaire dans la pièce de REYNIER, *La Frontière*, Paris, Imprimerie du Théâtre-Français, 1794, qui n'a pas été jouée. L'auteur, dans sa préface, explique qu'il avait « choisi ce sujet qui [lui] paroissoit neuf, malgré le grand nombre de pièces de circonstances », et qu'il laisse soin aux théâtres autres que le Théâtre National (qui a refusé la pièce) de la jouer.

1545E. J. Mannucci, « Le militaire dans le théâtre de la Révolution française », dans *Les Arts de la scène & la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 392.

1546L. PHILIPON DE LA MADELAINE et F.-P.-A. LÉGER, *Le Débit mal gardé*, Paris, Librairie du Théâtre du Vaudeville, 1794.

1547P.-A.-L.-P. PLANCHER DE VALCOUR, *La Discipline républicaine*, Paris, Cailleau, 1794, jouée le 20 avril 1794 à l'Opéra-Comique national.

Lâches tyrans on vous écrasera :

Prêtres cruels on vous étouffera.

CHEUR.

Ah ! Ça ira ! &c.

UNE VOIX.

La raison aussi l'emportera.

La vérité par-tout s'étendra ;

De l'hydre du royalisme

La liberté triomphera.

CHEUR.

Ah ! Ça ira ! &c.¹⁵⁴⁸

Les paroles de cette version semblent encourager la violence militaire envers les défenseurs de l'Ancien Régime, « tyrans » ou « prêtres cruels ». La guerre est présentée comme ce qu'elle est, c'est-à-dire l'art de donner la mort aux personnes qu'on a préalablement désignées comme ennemies. Ce théâtre de la guerre n'est pas nouveau, mais il se reconfigure, ainsi que le décrit Rüdiger Schmidt :

En réalité, les bouleversements de 1789, la rupture du système culturel, entraînent dans un premier temps bien moins une césure fondamentale avec la tradition littéraire de l'Ancien Régime que l'appropriation, la politisation et l'actualisation didactiques des sujets traditionnels qui sont réinterprétés dans le sens d'un théâtre engagé et servent à exprimer, sous forme miniaturisée, la nouvelle prise de conscience d'une opinion publique révolutionnaire sur les scènes révolutionnaires¹⁵⁴⁹.

Cependant, le théâtre guerrier n'a pas pour seule fonction d'encourager les combats et le patriotisme militaire. Il doit également rappeler que l'armée révolutionnaire existe pour défendre le droit. Il montre de quoi est faite l'armée révolutionnaire, et ce qui la distingue des armées ennemies en dehors de son seul positionnement sur le champ de bataille. En effet, dans la dixième scène de cette même pièce, un représentant du peuple endosse le rôle du prêtre de la République, en rappelant les soldats à l'ordre, après qu'ils ont pris le pain d'un citoyen et se sont installés sous un arbre de la liberté :

LE REPRÉSENTANT.

Que faites-vous malheureux ? Vous vous réfugiez sous l'arbre sacré de la Liberté ! Autrefois peut-être vous méritâtes qu'il vous servit d'asile ! Vous étiez purs alors ! Vous étiez républicains : vous ne l'êtes plus. Fuyez ! L'arbre saint des hommes libres ne doit point vous couvrir de son ombre protectrice. Vous avez violé l'asile d'un citoyen ? Vous avez arrachés [sic] par la violence un pain destiné aux défenseurs de la patrie ! À des citoyens qui ont versé avec joie leur sang pour défendre vos propriétés et celles de vos familles ! ... Qu'auraient fait de plus nos lâches ennemis ? & que ne

1548 *Ibidem*, p. 11-12.

1549 R. SCHMIDT « 'Le théâtre se militarise' : le soldat-citoyen dans le théâtre de la Révolution française » dans C. SCHOLZ (dir.), *Représentation et pouvoir*, Rennes, P U De Rennes, 2007, p. 64.

doivent pas espérer les tyrans & leurs esclaves, si l'indiscipline des soldats nous prépare de loin la contre-révolution.¹⁵⁵⁰

La première des sociétés disciplinaire est la société guerrière, sous direction des représentants du peuple, c'est-à-dire des représentants en mission. La réplique du représentant est ici proche d'un discours divin chassant l'humanité de l'Éden : la faute, un vol de pain et une violation de la propriété des auto-sacrifiés de la République, entraîne une exclusion du *locus amoenus* que représente l'ombrage sous l'arbre de la Liberté. La régénération se mérite. Et de fait, les militaires plaident coupable, se repentent, et finissent par être pardonnés, car si l'acte était coupable l'intention ne l'est pas. La discipline républicaine n'est pas, au théâtre, si violente qu'on pourrait le croire. Il n'en reste pas moins que la guerre ne justifie pas tout, et certainement pas l'atteinte au droit le plus sacré de la Révolution, le droit de propriété. La guerre existe pour la défense du droit et de la loi.

La représentation de la guerre peut-être déterritorialisée. À l'occasion, la guerre elle-même n'est pas révolutionnaire, mais antique¹⁵⁵¹, voire espagnole¹⁵⁵². De même, le soldat n'est pas toujours mis en scène dans la seule situation de guerre. Parfois, ce personnage n'est présent que pour s'attirer les grâces d'une veuve¹⁵⁵³, ou pour décerner un prix – et il devient alors l'emblème de la masculinité patriotique qui récompense la pudeur féminine¹⁵⁵⁴. À l'occasion, le colonel d'armée est agent de la déchristianisation¹⁵⁵⁵, lorsqu'il séduit des

1550 *Ibid.*, p. 18.

1551 C'est le cas par exemple de la pièce de J.-F. GUEROUULT, *La Journée de Marathon, ou Le Triomphe de la liberté*, Paris, Imprimerie du Cercle social, 1792, jouée au Théâtre national à partir du 26 août 1792, et représentée dix fois, d'après P. BERTHIER, *Le Théâtre...*, *op. cit.*, p. 119. On note qu'à la guerre s'ajoute un faux complot, dont Thémistocles est accusé.

1552 C.-A.-G. PIGAULT-LEBRUN, *Les Empiriques*, Paris, Barba, 1794

1553 C.-L. LESUR, *La Veuve du Républicain ou Le Calomniateur*, *op. cit.*

1554 J.-B. RADET, *Le Prix, ou L'Embarras du choix*, *op. cit.* La masculinité militaire est parfois valorisée par l'incompréhension des femmes devant la Révolution. Ainsi, dans *Les Citoyens français* de Pierre Vaqué, Dorbesson, commandant de la garde a commandé à un statuaire un ouvrage qui célèbre la Constitution, tandis que son épouse, elle, n'apprécie pas le fait d'être devenue l'égale de sa servante. Voir P. VAQUÉ, *Les Citoyens français, ou, Le triomphe de la révolution*, Paris, Cussac, 1791.

1555 Voir l'ouvrage de S. J. BÉRARD, *Le Théâtre révolutionnaire de 1789 à 1794 : la déchristianisation sur les planches*, Nanterre, Presses universitaires de Paris ouest, 2009.

bénédictines¹⁵⁵⁶. Le soldat est un homme révolutionnaire accompli, qui séduit la femme et assure la séparation des genres, en même temps qu'il protège la loi et la vertu.

Lorsqu'il ne séduit pas, c'est souvent qu'il n'en a pas l'âge : le théâtre révolutionnaire regorge de ces figures de jeunes soldats, voire d'enfants-soldats, parfois tirés de l'histoire même. Ainsi, la figure de Bara, qui a fait l'objet d'un nouveau mémoriel lors des célébrations du Bicentenaire¹⁵⁵⁷, a droit tout à la fois à une *Apothéose du jeune Barra*¹⁵⁵⁸, à une pièce intitulée *Joseph Barra*¹⁵⁵⁹[sic], et à celle composée pour Agricole Viala¹⁵⁶⁰. Il arrive que l'on trouve aussi des personnages de jeunes soldats, comme le dénommé Bataille dans *Le canonnier convalescent* de Radet, qui, lorsque la jeune Julie lui demande s'il a de l'expérience, répond « Si j'en ai ! Dix-sept ans, français, militaire, deux campagnes¹⁵⁶¹... » La Révolution se présente alors comme un phénomène double. Elle est, d'une part, la cause implicite de la guerre, qui transforme les jeunes gens en soldats, qui militarise la population. Elle est, d'autre part, ce que l'on cherche à défendre, contre les assauts répétés des étrangers et des tenants de l'Ancien Régime, qui veulent renverser l'œuvre politique et juridique de la Révolution.

La dramaturgie révolutionnaire met donc en scène la loi comme objet passionnel, qu'il faut défendre en permanence, à la fois sur scène et dans la salle. Déjouer les complots, révéler l'état de guerre, fait partie des tâches sans cesse recommencées du héros révolutionnaire, qui se construit par et pour la lutte. La Révolution est toujours victorieuse, et le plus souvent le triomphe du héros mène au mariage. La défense de la loi fonctionne donc comme rite de passage à l'âge adulte, comme sortie individuelle et collective de l'état de minorité. Être un homme, et le masculin est ici de rigueur, dans le théâtre révolutionnaire, revient à se battre pour la loi et à en être récompensé par l'objet de son désir. Selon Denis Guénoun, la

1556C'est le cas du protagoniste de la pièce de C.-A.-G. PIGAULT-LE-BRIN, *Les Dragons et les Bénédictines*, Paris, Barba, 1794. et de sa suite, *Les Dragons en cantonnement, ou La suite des Bénédictines*, Paris, Barba, 1794, pièces jouées respectivement 150 et 120 fois selon P. BERTHIER, *Le Théâtre...*, op. cit., p. 148. Le succès de telles pièces laissent penser que la masculinité militaire plaît au public révolutionnaire, surtout lorsqu'elle parvient à séduire les femmes en situation de chasteté paroxystique. La guerre ne se mène pas uniquement entre révolutionnaires et contre-révolutionnaires : elle se mène entre les soldats de la Révolution et les soldats de Dieu, quoique la séduction soit une guerre d'un genre différent, moins identifiée comme telle pendant la période révolutionnaire. Cependant, si la masculinité militaire remporte un succès sur les planches, les institutions comme l'Opéra n'en cherchent pas moins à obtenir des exemptions pour leurs employés. À ce sujet, voir l'article d'A. CHRISTMAS, « Conscription in the orchestra ; militarization and Masculinity at the Paris Opéra, 1789-1814 », dans *European Drama and Performance Studies*, n° 10, 2018, p. 67-86.

1557R. JAÉGLÉ, « Bara : un enfant de Palaiseau entré dans l'histoire », dans *Héros et héroïnes de la Révolution française*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2012, p. 333-342.

1558F.-P.-A. LÉGER, *L'Apothéose du jeune Barra*, Paris, Librairie du Théâtre du Vaudeville, 1793.

1559La pièce a été jouée au Théâtre de la rue Favart, et écrite par Champ-Rion, d'après P. BERTHIER, *Le Théâtre...*, op. cit., p. 131.

1560L. PHILIPON DE LA MADELAINE, *Agricole Viala, ou le Jeune héros de la Durance*, Paris, Barba, 1794.

1561J.-B. RADET, *Le Canonnier convalescent*, Paris, Librairie du Théâtre du Vaudeville, 1794, p. 27.

différence fondamentale entre théâtre antique et théâtre moderne réside dans la forme de la convocation théâtrale¹⁵⁶². Dans le premier, l'assemblée politique, l'*agora*, préexiste au théâtre et convoque les acteurs. Dans le second, les acteurs convoquent le public et le transforment en assemblée politique. Il est possible d'ajouter que dans le théâtre révolutionnaire, les acteurs recrutent le public autant qu'ils le convoquent. La représentation de la lutte en vue d'obtenir l'objet passionnel existe souvent sous la forme du fait historique. Le théâtre révolutionnaire ne consiste pas uniquement en la représentation collective d'une guerre au nom de la loi, mais réinscrit également le public dans l'histoire, et lui fait revivre sans cesse la Révolution.

D) Le reenactment et ses variations

Le *reenactment*, selon l'ouvrage consacré par Yann Robert au théâtre judiciaire¹⁵⁶³, est courant pendant la Révolution. Il permet la construction par le théâtre d'un régime de temporalité continu et d'un régime d'historicité singulier. Pour ces raisons, *reenactment* est une forme majeure des dramaturgies de la Révolution. Il a plusieurs conséquences, souhaitées ou réelles. Tout d'abord, il informe de manière sensible le public des victoires militaires de la Révolution. Ensuite, il permet à chacun et chacune, de voir se rejouer les scènes historiques au fur et à mesure que l'histoire révolutionnaire se déroule. Le *reenactment* fonctionne comme un de ces entraînements philosophiques dont parle Michel Foucault dans *l'Herméneutique du sujet* : il accoutume l'esprit collectif au principe même de la Révolution et à l'accélération des événements qu'elle impose. Une telle vision du théâtre est également présente, quelques années auparavant, outre-Rhin. Chez Johann Gottfried von Herder, le théâtre (particulièrement sa pièce *Brutus*), met en acte sa philosophie de l'histoire. En effet, « l'expérience historique n'est pas, selon Herder, tant pour l'historien que pour le dramaturge se trouvant face à des personnages historiques, de l'ordre de la "raison" mais de "l'intuition", de l'exaltation (il mentionne des "cris de joie") et du mystère (son génie lui parle en "monosyllabes"¹⁵⁶⁴) ». Produire l'intuition et les cris de joie : les dramaturges révolutionnaires ne procèdent pas autrement.

1562D. GUÉNOUN, *Livraison et délivrance: théâtre, politique, philosophie*, Paris, Belin, 2009, p. 103.

1563Y. ROBERT, *Dramatic Justice...*, *op. cit.*

1564C. GIRARDIN, « J.G. Herder et la philosophie de l'histoire par le théâtre », dans W. WOŁOWSKI (éd.), *Le Théâtre à (re)découvrir I : intermédia/intercultures*, Berne, Peter Lang, 2018, p. 98.

La technique du *reenactment* est aussi une énonciation, au sens que confèrent Elanor Rosch, Eva Thompson et Francisco Varela à ce terme¹⁵⁶⁵. Parce qu'il y existe une co-dépendance profonde entre l'expérience corporelle, la perception, la production de connaissance et le monde même, on ne saurait réduire la conscience à un hors-corps, ou le corps à un hors-conscience. Avec le *reenactment*, le dramaturge révolutionnaire modifie le monde de son spectateur, qui en retour adhère, ou pas, au principe de re-présentance de l'événement historique. Le corps-conscience qui observe le spectacle y participe. Cela le réinscrit dans un temps désigné comme passé-mis-au-présent. Cette possibilité qu'a le théâtre de présenter le passé, actualisée de manière récurrente pendant la période révolutionnaire, est évoquée par Jean-Pierre Sarrazac :

Que cet acte, qui se déroule au présent, implique de la part des artistes, des commanditaires et, bien sûr, du public, une responsabilité particulière. D'autant que ce présent de l'acte théâtral engage bien autre chose, sur les plans politique et symbolique, que le simple déroulement d'un événement « vivant » du type concert ou performance, qu'il porte en lui le paradoxe d'un retour, d'une réémergence du passé, d'une re-présentation ou reconstitution de quelque grande affaire entre les humains¹⁵⁶⁶.

Face aux discours du théâtre comme présence, celui du théâtre comme re-présentance a le mérite de souligner la spécificité du principe de représentation, qui différencie un mouvement de concerto d'une scène de théâtre. Dans le premier, on joue, dans le second, on rejoue. La reconstitution scénique est un fondement de l'art théâtral. Elle pourrait être une traduction possible du mot « *reenactment* », si ce dernier n'était pas si lié à la reconstitution historique des événements. Il est aisé de comprendre, dans le texte de Sarrazac, que la « grande affaire entre les humains » qui est représentée, qui réémerge à la faveur de la représentation, n'a pas nécessairement son référent propre. Pour cet auteur, il ne s'agit pas de dire que toute pièce de

1565 Voir E. ROSCH, E. THOMPSON et F. VARELA, *L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil, 2017 (1993 pour la première édition en français), particulièrement le huitième chapitre intitulé « L'énonciation : cognition incarnée ». Le titre original, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, n'inclut pas le terme « inscription », qui est en français un héritage des Lumières : qu'un corps s'inscrive dans l'esprit fait écho à l'inscription de la vertu par le spectacle chez le spectateur diderotien.

1566 J.-P. Sarrazac, *Les Pouvoirs du théâtre : essais pour Bernard Dort*, Paris, Éditions théâtrales, 1994, p. 7
Cette définition du théâtre comme re-présentation peut sembler essentialiste. Pourtant, il faut souligner que Sarrazac lui-même attribue à la révolution diderotienne du drame ce présentisme théâtral : « Dans le drame tel que le projette Diderot, l'histoire (*muthos*) n'est plus, comme chez Aristote, l'« âme » de la pièce. Du moins en tant que « système des faits » fondé sur la concaténation des actions et sur la progression dramatique. Le cours de l'action s'interrompt, l'histoire se fragmente selon le principe d'une succession de tableaux. Le tableau suspend le temps de l'action, la course vers la catastrophe : en un seul « instant prégnant », il concentre le passé, le présent et l'avenir. »

J.-P. SARRAZAC, « Sept remarques brèves sur la possibilité d'un tragique moderne – qui pourrait être un tragique (du) quotidien », dans *Études théâtrales*, n° 56-57, 2013, p. 197-198.

théâtre a vocation historique, mais que toute pièce de théâtre a vocation à représenter une forme ou l'autre de passé, ne serait-ce que sous la forme du passé de l'écriture, qui resterait présent comme grande affaire humaine. Le *reenactment* ne serait donc pas simplement une modalité du théâtre, mais son principe de fonctionnement même, à ceci près qu'il existerait des *reenactment* fictionnels, dans lesquels la translation du réel en fiction théâtrale s'éloignerait tellement de son référent que ce dernier en serait méconnaissable.

Paradoxalement donc, le théâtre révolutionnaire contiendrait les germes ontiques du théâtre. Il ne les a pas découverts, au contraire : le théâtre historique n'est pas une invention révolutionnaire. On pourrait même dire que la renaissance du théâtre en Europe occidentale à partir du haut Moyen Âge, est liée à une scène se voulant, d'une certaine manière, historique. Qu'il s'agisse des consignes de Saint Dunstan et Saint Ethelwold pour la polyphonie de la *visitatio sepulchri* dans la *Regularis concordia anglicae nationis monachorum sanctimonialiumque*, ou du plus tardif *Jeu d'Adam*, les liturgies théâtrales et le théâtre liturgique sont les représentations d'un passé, certes mythique, mais dont le référentiel n'est pas remis en cause par les participants à ces formes rituelles. La *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle relève également du théâtre historique, qui ne disparaît pas au XVII^e siècle. Enfin, le théâtre des Lumières met régulièrement en jeu de l'histoire, selon la formule de Thibaut Julian¹⁵⁶⁷. Le théâtre révolutionnaire n'innove donc pas, mais il reconfigure et recompose. Il reconfigure, parce qu'il fait apparaître sur la scène de l'histoire la figure du peuple¹⁵⁶⁸, sous la forme de personnages de fiction anonymes, plutôt que les supposés grands protagonistes. Il recompose, parce qu'il fait entrer dans sa composition la loi comme objet passionnel, et plus uniquement comme parole royale ou décret antique. Les fondements de la performativité du droit évoluent donc. Ils ne reposent plus sur une hiérarchie, c'est-à-dire une sacralité juridico-religieuse propre au droit classique.

Le *reenactment* du théâtre révolutionnaire est souvent militaire. Il est en cela très lié aux dramaturgies de la guerre révolutionnaire. À l'instar des peintures de guerre, il représente des grandes figures militaires, et se fait continuation de la dramaturgie guerrière, avec laquelle il se confond souvent. Ces guerres ne sont pas nécessairement révolutionnaires. Il existe tout

1567T. JULIAN, *L'Histoire de France en jeu dans le théâtre des Lumières et de la Révolution (1765-1806)*, sous la direction de Pierre Frantz, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2016. Le travail de recension des pièces historiques des Lumières et de la Révolution, ainsi que l'analyse de leur rôle dans production d'un sentiment patriotique y sont, à bien des égards, remarquables.

1568Philippe Lacoue-Labarthe, écrivant à Jean-Luc Nancy, parle du principe de *figuration* comme « mauvais destin de l'Occident » et évoque le « soupçon [qu'il a] porté sur ce [qu'il a] nommé l'ontotypologie, "c'est-à-dire sur une assignation figurale et fictionnelle de la présentation de l'être et ou de la vérité". » On pourrait dire de la figuration qu'elle est certainement un péché originel du théâtre européen occidental, non dans ses sources antiques, mais dans ses sources médiévales : Dieu, dans *Le Jeu d'Adam*, est un personnage renommé « *Figura* ». Voir P. LACOUÉ-LABARTHE et J.-L. NANCY, *Scène, op. cit.*, p. 24.

un théâtre du *reenactment* historique et militaire pré-révolutionnaire. Par exemple, le théâtre de l'Ambigu-Comique annonce, dans la *Feuille du jour*¹⁵⁶⁹, la représentation de *La Mort du chevalier d'Assas*, qualifiée de « pantomime historique et militaire ». Il faut souligner l'importance de cette désignation précise, qui rappelle l'historique et le militaire – il est possible de penser que la mention est superflue, et que le seul nom du chevalier d'Assas pouvait suffire à une bonne partie du public pour comprendre la nature de la pièce. Les désignations de « faits historiques » ou de « pièce historique » sont récurrentes : l'histoire est un argument de billetterie.

C'est d'autant plus le cas que l'historicité des pièces est parfois un opérateur de jugement, de la part des critiques de théâtre, même lorsque l'histoire convoquée prend place dans l'Ancien Régime. Lorsqu'il compare deux pièces différentes traitant du même sujet, l'auteur du *Moniteur universel* trouve dans l'historicité le facteur différenciant qui contribue à la qualité de l'une et aux défauts de l'autre :

Les *Amours de Courcy*, ou le *Tournois* [sic], pièce qu'on a donnée dimanche dernier à ce théâtre [le Théâtre de Monsieur], ont rappelle [sic] les *Amours du chevalier Bayard*, de M. Monvel. Ces deux ouvrages, en effet, ont un extrême rapport, tant pour le sujet que pour les caractères. Seulement dans celle de M. Monvel, les personnages étant historiques, et les caractères donnés, ils captivent davantage l'attention des spectateurs. Dans celle-ci, au contraire, tout étant idéal, on ne sait plus à quelle époque se reporter, et il en résulte des disparates [sic] dans les costumes et dans les mœurs ; on y voit avec peine le mélange des usages d'autrefois, avec le ton et le langage d'aujourd'hui.¹⁵⁷⁰

Dans la critique du *Moniteur universel*, se constate une forme de chronocratie de la critique, qui énonce que les temps ne doivent pas se mélanger. Le théâtre est le lieu d'une représentation qui, en tant que telle, doit se conformer à un référent historique, sous peine de rater sa cible. Derrière la critique de l'uchronie des *Amours de Courcy*, peut se lire la critique d'une représentation ratée, où l'adhésion ne se fait pas en raison du balancement du spectateur, qui ne sait plus à quelle époque il se trouve. Le théâtre du *reenactment* est un théâtre de la référentialité, qui permet de savoir dans quel double-temps – temps de la représentation et temps *dans* la représentation – la pièce se situe.

1569 *La Feuille du jour*, du 17 juin 1791. La pièce a déjà été jouée dans ce théâtre en février de cette même année, notamment suite à l'annulation de la pièce *Pierre de Provence*. Archives de la Préfecture de police de la Ville de Paris, série AA, carton 239, pièce 25.

1570 *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 27 août 1790. La pièce de Monvel date de 178. *Les Amours de Courcy* est un opéra de Pierre La Houssaye joué le 22 août 1790. La Houssaye était alors chef de l'orchestre du théâtre. Voir F.-J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Tome 6*, Bruxelles, Meline, Cans et compagnie, 1840, p. 139.

Une autre modalité du théâtre révolutionnaire est le *reenactment* de temps court, dans le genre que Pierre Frantz nomme le « théâtre d'actualité¹⁵⁷¹ ». Dans ce cas, le fait historique ne date pas de l'Ancien Régime, mais précisément de la Révolution. Il ne s'agit pas du genre le plus répandu pendant la Révolution, mais il n'en a pas moins été important. Ainsi que le rappelle Pierre Frantz, la force historique de la Révolution elle-même est la cause de ces pièces : « La force des événements révolutionnaires a suscité, tout au long de la décennie, une floraison de pièces et de spectacles, qui les accompagnent, les commentent, les fixent dans la mémoire, qui tentent de leur donner une portée pédagogique ou d'en extraire une leçon politique, elle-même orientée au gré des circonstances¹⁵⁷². » Qu'il évoque la prise de la Bastille¹⁵⁷³ ou prise de Toulon¹⁵⁷⁴, le *reenactment* de temps court est souvent militaire. Il s'articule autour des « prises », même lorsque le titre est moins explicite¹⁵⁷⁵. Il est aisé de comprendre que la « prise », particulièrement lorsqu'elle se transforme en titre, c'est-à-dire en outil de captation de l'attention du spectateur, n'est pas uniquement militaire. Le théâtre prend l'histoire, permet au public de se saisir d'événements qu'il a vécus, ou qu'il regrette de ne pas avoir vécus. Le théâtre d'actualité n'agit pas uniquement en « reflet¹⁵⁷⁶ » de la Révolution mais y participe pleinement. La pièce ne doit pas nécessairement avoir été écrite par ceux qui ont pris part à l'événement pour être une réussite. Cependant, le seul fait d'écrire une pièce d'actualité n'assure nullement le succès de l'auteur. L'échec de *La Prise de la Bastille* de Parein Du Mesnil, dont ce dernier se plaint dans un courrier adressé à l'*Ami du Peuple*¹⁵⁷⁷, est assez significatif à cet égard. La pièce est refusée au Théâtre des Italiens.

1571P. FRANTZ, « Entre journal et épopée : le théâtre d'actualité de la Révolution », dans *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, n° 169, 2013, p. 18-26.

1572P. FRANTZ, « Entre journal et épopée... », *op. cit.*, p. 19.

1573On trouve plusieurs pièces traitant de la prise de la Bastille : ANONYME, *La Fête du grenadier au retour de la Bastille*, Paris, Cailleau, 1789, la version de P. DAVID, *La Prise de la Bastille*, S. l., 1790, celle de P. M. PAREIN, *La Prise de la Bastille*, Paris, Girardin, 1791, et enfin celle de M.-A. DÉSAUGIERS, *La Prise de la Bastille*, Paris, Cailleau, 1789. Cette dernière pièce est présentée comme un « hiérodrame », et elle est suivie d'un *Te Deum* chanté dans l'église de Notre-Dame, pratique courante pour marquer une victoire militaire. Cette pièce relève à la fois de la dramaturgie de la guerre, du fait historique, et de la représentation mystagogue. L'ensemble des œuvres est présenté dans l'article de P. CORNO, « La prise de la Bastille sur la scène révolutionnaire : un théâtre à la limite », dans *Le Théâtre sous la Révolution ; politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Desjonquères, 2008. Voir également H.-J. LÜSEBRINK, « Événement dramatique et dramatisation théâtrale, la prise de la Bastille sur les tréteaux français et étrangers », *ahrf Annales historiques de la Révolution française*, n° 278, 1989, p. 337-355, qui montre (p.343) que les *reenactment* sont aussi, parfois, organisés dans les villages et relèvent autant de la fête que du théâtre.

1574L.-B. PICARD et N. DALAYRAC, *La Prise de Toulon*, Paris, Imprimerie des Sourds-muets, 1794, et C. Briois, *La prise de Toulon* Paris, Toubon, 1794.

1575C'est le cas, par exemple de la pièce intitulée *Le Général Custine à Spire*, Paris, Delavigne Fils, 1792

1576R. TARIN, *Le Théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*, Paris, Champion, 1998, p. 139.

1577L'auteur accuse Camerany, semainier au Théâtre Italien, d'avoir laissé sa pièce sur son bureau avant de la lui rendre en disant qu'elle était refusée. Il écrit d'ailleurs parce qu'il « importe aux auteurs dramatiques de se prémunir contre pareilles infidélités ». On retrouve le motif de l'opposition entre auteur et comédiens. L'auteur signe « Parein, homme de loi ». Voir *L'Ami du peuple*, ou *le Publiciste parisien*, 19 mars 1791.

Le *reenactment* de temps court n'est évidemment pas le seul type de *reenactment* qui existe pendant la période révolutionnaire. Le régime d'historicité de la Révolution requiert l'adaptation d'un théâtre antiquisant aux thèmes de la Révolution : le théâtre est le lieu « de l'impact de l'anticomanie dans la vie quotidienne¹⁵⁷⁸ ». L'opéra reprend particulièrement les thèmes antiques pour les transformer en pièces patriotiques¹⁵⁷⁹. Une des pièces marquantes de la période est une tragédie de Legouvé, intitulée *Épicharis et Néron*¹⁵⁸⁰. Il s'agit d'une des rares pièces dans lesquelles un complot ourdi contre un personnage est entouré d'une aura positive, puisque le protagoniste en question est un tyran, Néron, joué par Joseph Talma. Au-delà du pittoresque de Néron assassiné, le *reenactment* historique existe comme motif *grand* du paysage dramaturgique. Les pièces proprement historiques, au sens où elles se réfèrent à une histoire plus lointaine que le temps court de la Révolution, sont nombreuses dans le théâtre révolutionnaire, au moins pendant l'an II : selon Philippe Bourdin, sur 160 représentations patriotiques jouées cette année-là, les pièces historiques qui s'attachent à l'antiquité représentent 7,5 %, celles qui mettent en scène l'Ancien Régime 19,3 %¹⁵⁸¹.

Plus pittoresque sans doute, se trouve également une version individuelle du *reenactment* sous les diverses formes du *reenactment* biographique. Il ne s'agit pas d'écrire la biographie théâtrale d'une personne, ni sa propre autobiographie théâtrale à la manière d'un Restif de la Bretonne, mais de rejouer un élément de la vie d'une personne privée, dans la mesure où cet événement renferme sa part d'histoire. Le *reenactment* judiciaire, évoqué par Yann Robert à propos de l'affaire Calas¹⁵⁸², est une des modalités du *reenactment* biographique, puisqu'il permet de revenir sur la vie d'un personnage – Jean Calas, et surtout son fils Marc-Antoine. Le *reenactment* biographique peut également s'intéresser à la vie d'un grand personnage, dans un contexte de mise en place de cultes des grands hommes¹⁵⁸³. Parmi ces derniers, se rencontrent particulièrement des auteurs, au premier rang desquels Jean-Jacques Rousseau. Philippe Bourdin rappelle ainsi l'existence de trois pièces qui lui sont consacrées : *L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau*, *Jean-Jacques Rousseau au Paraclet* et *L'Ombre de Jean-Jacques Rousseau*¹⁵⁸⁴. Se dénombrent aussi, par exemple, des pièces

1578C. MOSSÉ, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 137.

1579B. DIDIER, « L'opéra français et les héros nationaux, 1789-1830 », dans *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières, 1760-1830*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007, p. 323-333.

1580G. LEGOUVÉ, *Epicharis et Néron, ou Conspiration pour la liberté*, Paris, Maradan, 1794.

1581P. BOURDIN, « Du théâtre patriotique dans le Paris de l'an II », dans *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire*, Paris, Garnier, 2019, p. 119.

1582Y. ROBERT, *Dramatic Justice...*, *op. cit.*

1583J.-C. BONNET, *Naissance du Panthéon essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998

1584P. BOURDIN, « Du théâtre patriotique... », *op. cit.*, p. 122.

consacrées à Fénelon¹⁵⁸⁵. Le *reenactment* biographique inclut évidemment le *reenactment* de la mort, par exemple celle de Mirabeau¹⁵⁸⁶, de Beaurepaire¹⁵⁸⁷, ou de Marat¹⁵⁸⁸. Avec le décès arrive l'apothéose, comme celle de Beaurepaire¹⁵⁸⁹ ou de Bara¹⁵⁹⁰. L'accumulation des apothéoses finit par créer un véritable « paradis des sans-culottes¹⁵⁹¹ ». À l'occasion, le mort est même représenté après la mort. C'est le cas, par exemple, dans *Mirabeau aux Champs-Élysées* d'Olympe de Gouges¹⁵⁹². À ce sujet, l'insistance du théâtre révolutionnaire fait relativiser l'opposition entre un point de vue sacré sur le théâtre, qui serait l'endroit de la représentation de la mort, et un point de vue politique, qui serait le lieu de réflexion sur l'organisation de la cité. Les deux motifs sont liés dans ces œuvres du théâtre révolutionnaire qui représentent la mort des grands hommes, qui est souvent politique¹⁵⁹³.

Il existe une dernière catégorie, plus marginale, du *reenactment*. Il s'agit du fait divers présenté comme épisode historique, à la manière de ces séries télévisées ou de ces films qui déclarent « s'inspirer de faits réels ». Un article du *Mercure universel* de 1792 rapporte ainsi l'existence d'un théâtre du fait divers :

Jean et Genevieve, comédie lyrique en un acte, donnée avant-hier, a été fort applaudie ; c'est une charmante production qui fait autant d'honneur aux sentimens de l'auteur des paroles, qu'elle donne bonne opinion du talent de Solier, acteur de ce théâtre [le Théâtre Italien]. Le sujet est tiré d'un fait historique inséré l'année passée dans les journaux : comme cet ouvrage consacre un vrai trait de vertu, et qu'il n'est pas possible de l'enchasser dans un plus joli cadre, et avec des accessoires plus aimables, nous invitons à voir cette pièce, dont la musique est faite avec le même goût que Solier fait briller dans son chant¹⁵⁹⁴.

1585M.-J. CHÉNIER, *Fénelon ou, Les Religieuses de Cambrai*, Paris, Maradan, 1794. La pièce est saluée par le *Patriote françois* : « Cette pièce, qui a eu un succès complet, est pleine de la morale la plus pure et la plus douce. L'auteur de Télémaque y paroît, comme dans son livre, vertueux, ami des hommes, ami de la liberté. » *Le Patriote françois*, 10 février 1793 (l'article traite de la représentation du 8 février).

1586Outre le *Mirabeau aux Champs-Élysées* d'Olympe de Gouges, il existe également une *Ombre de Mirabeau* et un *Mirabeau Enfers*, tous trois contenus dans le recueil J. M. GOODMAN (éd.), *Commemorating Mirabeau: Mirabeau aux Champs-Élysées and other texts*, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2017.

1587DUMANIANT, *La Mort de Beaurepaire ou Les héros français*, Paris, Cailleau, 1793.

1588André Tissier montre ainsi que s'est jouée au Théâtre national de la rue de Richelieu une pièce intitulée *Les Catalinas modernes*, ou *La Mort de Marat*, le 25 février 1794. A. TISSIER, *Les spectacles à Paris...*, op. cit., p. 161. On trouve également une pièce de GASSIER SAINT-AMAND, *L'Ami du peuple ou la Mort de Marat, suivie de sa Pompe funèbre*, Paris, Toubon, 1794.

1589C.-L. LESUR, *L'Apothéose de Beaurepaire*, Paris, Cenne Toubon, 1792.

1590F.-P.-A. LÉGER, *L'Apothéose du jeune Barra*, op. cit.

1591P. BOURDIN, « Les apothéoses théâtrales des héros de la Révolution (1791-1794) », dans *Héros et héroïnes de la Révolution française*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2012, p. 139-158.

1592O. de GOUGES, *Mirabeau aux Champs Élysées* [sic] : *comédie en un acte et en prose*, Paris, Garnéry, 1791.

1593Sur l'opposition entre théâtre sacré et théâtre politique, voir M. PLANA, *Théâtre et politique, vol. 1: Modèles et concepts*, Paris, Orizons, 2014, p. 24-30.

1594 *Mercure universel*, 5 décembre 1792.

La particularité de la pièce, dit l'article, est de provenir d'un « fait historique », sans préciser lequel. Cependant, il est manifeste qu'il ne s'agit pas d'un épisode historique s'apparentant à la prise de la Bastille ou à la prise de Toulon. Le fait est historique, car il date de l'année précédente, et il n'est connu que parce qu'il a été inséré dans les journaux. Il s'agit donc d'un fait privé-public, qui se situe à la jonction exacte de la morale politique et de la vertu privée.

Il convient de s'interroger, enfin, sur une grande absence, celle du *reenactment* législatif. S'il existe bien une représentation de la représentation, l'Assemblée elle-même et ses débats ne sont pas représentés¹⁵⁹⁵. Il existe une forme de tabou du débat législatif, dans le théâtre de la Révolution. La fabrique même de la loi semble inaccessible à la scène, comme si seuls les journaux révolutionnaires pouvaient rendre compte de ce qui se passe au sein des différentes assemblées législatives. Il semble impossible, pour un comédien, d'incarner un représentant de la loi dans le cadre de son activité législative. La représentation de la représentation existe, et nous trouvons bien, ponctuellement, des représentants. Toutefois, force est de constater que le *lieu* de la représentation associé à l'ensemble des représentants n'est jamais représenté, comme s'il était nécessaire, malgré tout, de bien dissocier le théâtre et la loi. Peut-être est-ce parce que la loi, représentée sur scène, tient sa force de son abstraction. Elle est objet de discours passionnés, qui la défendent systématiquement. Or, elle repose pourtant sur un processus agonistique toujours recommencé, sur des débats et sur des votes pour ou contre. Représenter la fabrique de la loi qui repose sur le dissensus aurait pour effet d'en éroder la fonction, qui est de produire un consensus autour d'elle.

Le *reenactment* semble servir plusieurs fonctions. Lorsqu'il est guerrier, il remet sans cesse en scène et inscrit dans l'histoire la lutte pour la loi et les valeurs révolutionnaires. Lorsqu'il est antique, il rappelle à la Révolution son régime d'historicité propre et fait de la France une nouvelle Rome ou une nouvelle Sparte, dans laquelle les valeurs viriles ne cessent d'être célébrées. Lorsqu'il est biographique, il rapproche le public théâtral des grands hommes auxquels la Révolution voue un culte. Les pièces de *reenactment* s'articulent souvent autour de grands noms, qui permettent au public des anonymes d'investir affectivement la Révolution, selon un mécanisme semblable à celui que décrit Alain Badiou concernant l'histoire du communisme :

Pourquoi cette suite de noms propres ? Pourquoi ce glorieux Panthéon des héros révolutionnaires ? Pourquoi Spartacus, Thomas Münzer, Robespierre, Toussaint-Louverture, Blanqui, Marx, Lénin, Rosa Luxembourg, Mao, Che Guevara, et tant d'autres ? C'est que tous ces noms propres symbolisent historiquement, dans la forme d'un individu, d'une pure singularité du corps

1595À la manière de ce qu'a pu faire Joël Pommerat dans *Ça ira, fin de Louis (1)*.

et de la pensée, le réseau à la fois rare et précieux des séquences fuyantes de la politique comme vérité. Le formalisme subtil des corps-de-vérité est ici lisible en tant qu'existence empirique. L'individu quelconque trouve des individus glorieux et typiques comme médiation de sa propre individualité, comme preuve qu'il peut en forcer la finitude.¹⁵⁹⁶

Le théâtre de la Révolution reprend à son compte les noms propres et les corps-de-vérité. La structure même du théâtre, de la re-présentation en co-présence corporelle des comédiens et du public, permet d'autant mieux l'investissement affectif de ce dernier dans ces figures symboliques que les corps qu'il observe sur scène sont à la fois réels et suffisamment éloignés pour être des objets de médiation. Le problème que pose l'héroïsation est cependant celui de sa temporalité, puisque « le héros d'un jour est rarement celui du lendemain, comme le prouvent les cas des amis du peuple, Mirabeau, Marat ou Babeuf¹⁵⁹⁷. »

Il arrive que le *reenactment* connaisse des variations sous la forme d'expériences de pensées. Le théâtre révolutionnaire tente parfois aussi de jouer avec le réel. Il se situe ainsi dans la continuité d'une longue tradition théâtrale, qu'elle soit qualifiée de « féerique » ou de « fantastique ». Le théâtre révolutionnaire ne s'oppose pas à cette tradition théâtrale, mais il la reconfigure, là encore, pour la faire sienne. Ce théâtre singulier se situe à mi-chemin entre l'opéra-comique, d'un côté du siècle, et le mélodrame et la féerie, à l'autre bout du siècle, selon la partition proposée par Martial Poirson dans la préface de l'ouvrage *Les scènes de l'enchantement*¹⁵⁹⁸. Pendant la révolution, le théâtre met en scène des pièces dans lesquelles des personnages se retrouvent confrontés à des situations improbables permettant d'appréhender le changement de régime politique par un contournement fictionnel des événements. Il s'agit d'un *reenactment* au sens où l'expérience intime de la Révolution et de ses effets est remise sur la scène, mais selon des modalités singulières.

1596A. BADIOU, « L'Idée du communisme », dans A. BADIOU et S. ZIZEK (éd.), *L'idée de communisme*, Paris, Lignes, 2010, p. 19.

1597S. BIANCHI, « Conclusion », dans *Héros et héroïnes de la Révolution française*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2012, p. 494.

1598M. POIRSON et J.-F. PERRIN (éd.), *Les Scènes de l'enchantement ; arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVIIe - XIXe siècles)*, Paris, Desjonquères, 2011, p. 29-30.

Le théâtre révolutionnaire a notamment proposé deux modalités, parmi d'autres¹⁵⁹⁹, de ce jeu fictionnel et de ces expériences de pensée scénique : le jeu avec le temps et avec le lieu. Le théâtre, comme art de la représentation moderne, joue déjà avec ces deux notions. Par son « double mouvement simultané d'illusion et de dénégation¹⁶⁰⁰ », le théâtre propose un déplacement spatio-temporel irréal, sous la forme de la très réelle séance théâtrale. Dans l'expérience de pensée scénique, le théâtre propose au public d'observer la représentation de l'histoire d'un personnage qui fait une expérience similaire à la sienne, un déplacement temporel ou géographique, lié aux événements révolutionnaires. Une pièce et une série de pièces en particulier constituent les parangons de cette catégorie. Dans le cadre du déplacement temporel, il s'agit du *Réveil d'Épiménide à Paris*¹⁶⁰¹, de Carbon de Flins des Oliviers. Dans le cadre du déplacement géographique, il s'agit du *Nicodème dans la Lune* de Beffroy de Reigny, et de ses suites¹⁶⁰². Ces deux pièces ont en commun, selon Marie-Laurence Netter, de mettre en scène « la monarchie sur le mode indulgent de la féerie¹⁶⁰³ », et sont parmi les rares pièces à « mettre en scène la Révolution dans sa globalité¹⁶⁰⁴. » Sophie Marchand, quant à elle, rappelle qu'*Épiménide* fait partie des plus gros succès de la période

1599 Nous laissons ici de côté, l'allégorie théâtrale. Pour un exemple d'étude d'allégorie théâtrale en période de révolution, on pourra se référer à l'allégorie du *Tribunal de la Raison* de Cizos-Duplessis proposée par Martial Poirson dans son ouvrage *Les audiences de Thalie : La comédie allégorique théâtre des idées à l'âge classique*, Paris, Garnier, 2013. On peut également considérer que la représentation des morts entre dans cette catégorie, comme dans la pièce de J. AUDE, *Le journaliste des ombres; ou, Momus aux Champs-Élysées*, Paris, Gueffier, 1790, qui met notamment en scène la réconciliation de Rousseau et Voltaire. La réconciliation fait dire à Pierre Frantz que « le résultat est que ces philosophes se ressemblent tous. Voltaire, Rousseau, Descartes et Helvétius sont quatre bienfaiteurs de l'humanité que ne distingue aucune différence proprement philosophique. » C'est que la philosophie en période révolutionnaire n'est plus une activité de la pensée, mais un acte visant à la vertu. Voir P. FRANTZ, « Le philosophe dans le théâtre de la Révolution : la place du mort », dans *Le Philosophe sur les planches : l'image du philosophe dans le théâtre des Lumières : 1680-1815*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 311.

1600 F. NAUGRETTE, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002, p. 114.

1601 C.-M.-L.-E. CARBON DE FLINS DES OLIVIER, *Le Réveil d'Épiménide à Paris*, Beaucaire, Garrigan, 1790. Il existe une pièce similaire au *Réveil d'Épiménide*, nommé *Le Convalescent de qualité*, de Fabre d'Églantine, jouée à l'Opéra comique de janvier 1791 à 1796. À ce sujet, voir l'article d'E. KENNEDY, « L'image de la Révolution dans le théâtre parisien (1790-1795) », dans *L' image de la Révolution Française: Communications présentées lors du Congrès Mondial pour le Bicentenaire de la Révolution, Sorbonne, Paris, 6-12 juillet 1989 - volume 3*, Paris, Pergamon Press, s. d., p. 1917-1922. Le *Réveil d'Épiménide* permet de tester l'expérience théâtrale jusque dans ses limites. Il existe d'autres pièces qui forment des expériences de pensée temporelle de ce type. Par exemple, dans *Le Sourd guéri* ou *Les tu et les vous* de Barré et Léger, le citoyen Poli fait l'expérience de la surdité guérie, qui lui fait découvrir le tutoiement généralisé – et cette découverte mène à un *qui pro quo*. Il s'agit d'une expérience d'un genre similaire à celle du *Réveil d'Épiménide*. Voir F.-P.-A. LÉGER et P.-Y. BARRÉ, *Le Sourd guéri, ou les Tu et les Vous*, Paris, Imprimerie des Droits de l'Homme, 1794.

1602 Nous aurions également pu choisir la pièce de GAMAS, *Les Émigrés aux terres australes, ou Le Dernier chapitre d'une Grande révolution*, Paris, Toubon, 1794.

1603 M.-L. NETTER, « Le théâtre pendant la Révolution, entre liberté et propagande », *Hegel*, n° 4, ALN éditions, 2015, p. 316-320.

1604 M.-L. Netter, « Imagination, imaginaire et convention dans le théâtre de la Révolution française », dans *Les Arts de la scène & la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 372.

révolutionnaire à la Comédie-Française¹⁶⁰⁵. Patrick Berthier y voit l'une des pièces révolutionnaires les plus anciennes, jouée du 1^{er} janvier 1790 à novembre 1791¹⁶⁰⁶.

Le Réveil d'Épiménide à Paris met en scène le réveil, après cent ans, d'Épiménide, comme à son habitude : « Lorsqu'il a vécu quelque temps / Il s'assoupit pendant cent ans¹⁶⁰⁷ ». L'usage du personnage d'Épiménide n'est pas anodin. Il a deux sources. La première, la plus directe, est une pièce antérieure du président Hénault, auteur d'un *Réveil d'Épiménide* paru en 1755¹⁶⁰⁸, peut-être elle-même inspirée d'un autre *Réveil d'Épiménide* de Philippe Poisson, datant de 1735. La deuxième source est l'histoire même du philosophe Épiménide, racontée par Diogène Laërce dans ses *Vies et doctrines de philosophes illustres*, un classique de l'Antiquité grecque tardive. Diogène Laërce raconte ainsi à son propos :

Envoyé un jour par son père dans la campagne pour rechercher un mouton, il dévia de son chemin à midi et il s'endormit dans une grotte pour cinquante-sept ans. En se réveillant après tout ce temps, il cherchait le mouton, croyant avoir dormi peu de temps. Comme il ne le retrouvait pas, il vint dans le champ ; découvrant que tout avait changé et appartenait à quelqu'un d'autre, il revint vers la ville tout perplexe. Et là, entrant dans sa maison, il rencontra des gens qui lui demandèrent qui il était, jusqu'à ce qu'il trouve son plus jeune frère, maintenant déjà âgé, et apprenne de lui toute la vérité. Quand on l'eut reconnu, il fut considéré chez les Grecs comme l'homme le plus aimé des dieux¹⁶⁰⁹.

Épiménide – celui évoqué par Diogène Laërce – n'est pas qu'un dormeur : il est aussi un purificateur, qui parvient grâce à un sacrifice à faire disparaître la peste à Athènes. Il s'agit également d'un fondateur de sanctuaire et d'un devin. Enfin, Diogène Laërce rapporte qu'il aurait écrit une lettre à Solon, le législateur ayant fondé la démocratie athénienne. Épiménide est donc, pour les lettrés de l'époque, une personne qui relève à la fois du philosophe et de l'ami du législateur.

L'Épiménide révolutionnaire n'a pas le don de divination, et ne connaît pas Solon. Cependant, il sert de regard innocent devant l'évolution historique, dont il prend acte, et en souligne les bienfaits : « Je le vois, la France est heureuse / Et l'on a de vos jours détruit tous les abus¹⁶¹⁰. » La pièce est l'occasion pour le spectateur de découvrir l'histoire révolutionnaire

1605S. MARCHAND, « Réflexions sur le succès théâtral à partir des nouvelles perspectives ouvertes par la base de données des registres de la Comédie-Française », *Littératures classiques*, n° 95, 2018, p. 75.

1606P. BERTHIER, *Le Théâtre...*, *op.cit.*, p. 48.

1607C.-M.-L.-E. CARBON DE FLINS DES OLIVIERI, *Le Réveil d'Épiménide...*, *op.cit.*, p. 3.

1608La première réplique de la pièce, prononcée par Poliorte, un serviteur d'Épiménide, est la suivante : « Le tems de la révolution approche » ! Il s'agit d'une coïncidence, puisque la « révolution » dont il s'agit n'est que le réveil d'Épiménide lui-même. Voir C.-J.-F. HÉNAULT, *Le Réveil d'Épiménide*, dans *Pieces de théâtre en vers et en prose*, Paris, 1770, 1 vol., p. 3 (pagination spécifique à chaque pièce).

1609DIOGÈNE LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, M.-O. Goulet-Cazé (trad.), Paris, Le Livre de poche, 1999, p. 146.

1610C.-M.-L.-E. CARBON DE FLINS DES OLIVIERI, *Le Réveil d'Épiménide...*, *op.cit.*, p. 7.

comme rupture, par la succession de personnages qui comparent leur situation à celle de l'Ancien Régime. Ainsi, Madame Brochure, la vendeuse de chansons, a changé d'activité, passant du champ musical au champ politique : « Chansons ! Je n'en vends plus, je cede aux circonstances, / Autres temps, autres mœurs. Je vends des motions, / Des arrêtés & des séances¹⁶¹¹. » Un autre personnage, Rature, le censeur royal, se vante de ses exploits passés : « J'ai censuré Jean-Jacques et Voltaire et Raynal¹⁶¹² ». Il se plaint de la situation actuelle. Que la vendeuse de chansons se reconvertisse dans la vente d'ouvrages politiques, et que le censeur n'exerce plus sa censure, n'empêche pas la continuation d'une pratique du théâtre de foire, le chant sur un air célèbre d'opéra de paroles comiques. À la sixième scène, un abbé transpose sur la mélodie du « J'ai perdu mon Eurydice », de l'*Orphée et Eurydice* de Glück, les paroles suivantes : « J'ai perdu mes bénéfiques / rien n'égale ma douleur¹⁶¹³. » La pièce met donc en scène la transformation de la vente de chanson, l'abolition de la censure, la réutilisation des classiques pour évoquer la douleur du changement du monde. Elle représente les efforts nécessaires à la transition révolutionnaire, sous le regard détaché, car non impliqué dans l'événement même, du philosophe Épiménide.

Le rédacteur de la *Gazette nationale* souligne le succès de la pièce :

Cette petite piece a eu tout le succès que pouvait obtenir un ouvrage de circonstance. Si l'on disait que son principal merite était dans l'à-propos, cela ne pourrait choquer l'auteur. Tant de gens semblent avoir ce qu'on peut nommer le don ou le talent de faire tout à contre-tems, qu'un à-propos bien saisi est loin d'être sans mérite. Mais ce serait injuste de n'en pas reconnaître d'autre dans M. de Flins. Si l'idée de la piece n'est pas neuve, si les circonstances lui en ont fourni les détails, l'exécution est à lui ; pour ces sortes d'ouvrages, c'est dans l'exécution qu'est le talent¹⁶¹⁴.

L'intérêt de la pièce réside donc dans la capacité de son auteur à saisir le *kairos*, mais aussi à réemployer adéquatement cette figure pour les besoins de la Révolution. La question de l'à-propos, telle qu'elle est posée par le critique, entre en écho avec le sujet même de la pièce. En effet, c'est précisément un sens de l'à-propos qui fait se réveiller Épiménide pendant la Révolution. Le *Réveil d'Épiménide* se présente comme une pièce de l'insertion de la Révolution dans l'histoire. Elle expose cette insertion par la représentation d'un personnage qui ne connaît pas l'histoire et qui découvre la Révolution. Nous comprenons que le jeu du théâtre est ici un jeu de la *représentance*, non plus par la seule représentation de l'histoire, mais par celle du mouvement révolutionnaire au sein du courant plus vaste l'histoire : le

1611 *Ibidem*, p. 12.

1612 *Ibidem*, p. 25.

1613 *Ibidem*, p. 36.

1614 *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 28 février 1790.

public, comme Épiménide, s'est un jour réveillé en pleine Révolution, un véritable événement au sens où il produit une rupture dans le cours de l'histoire, et de la vie intime¹⁶¹⁵. La rupture elle-même explique le succès de l'utopie théâtrale révolutionnaire, et plus généralement des fictions utopiques en Révolution¹⁶¹⁶.

Le déplacement géographique est l'autre modalité de *reenactment* du fait révolutionnaire. Celui-ci est au cœur de l'histoire du *Nicodème dans la Lune* de Beffroy de Reigny, aussi appelé le Cousin Jacques. La pièce a connu un succès considérable, puisqu'après sa création le 7 novembre 1790, elle est « donnée plus de trois cents fois¹⁶¹⁷ », selon Patrick Berthier. Elle raconte l'arrivée en ballon sur la Lune d'un Terrien nommé Nicodème, au parler de paysan théâtral et au bon sens de révolutionnaire régénéré. Il faudrait se garder, cependant, de voir dans ce porte-parole du peuple un niais, ce que Beffroy de Reigny lui-même refusait¹⁶¹⁸. Le système politique de la Lune est miné par des aristocrates peu généreux, qui empêchent le bon empereur des lieux de mener la politique qui rendrait heureux les paysans. Au début du troisième acte, Nicodème apprend au public qu'il a raconté à l'Empereur l'histoire de la Révolution. Lorsque, plus tard dans la pièce, l'Empereur souligne remarquer que son récit a fait naître chez lui mille réflexions, Nicodème a cette réplique qui résume son personnage : « J'vous ons dit la vérité ; excusai, dà, si je n'savons pas m'exprimer mieux q'ça¹⁶¹⁹. » Le succès de la pièce est parallèle à celui d'*Épiménide*, quoique *Nicodème* ait été créé quand *Épiménide* achevait ses représentations. Les deux œuvres sont étonnamment proches, en cela qu'elles sont parfaitement contraires : dans l'une, un personnage effectue un saut temporel pour découvrir ce qu'est la Révolution ; dans l'autre, un personnage effectue un saut spatial pour enseigner ce qu'est la Révolution. Dans les deux cas, il y a déplacement et enseignement.

Nicodème a eu la particularité de produire des suites, dont au moins une écrite par le Cousin Jacques lui-même, si l'on en croit le *Mercur universel* qui déclare que « le grand succès de *Nicodème dans la Lune* a donné à plusieurs auteurs la démangeaison d'en faire le

1615 On peut considérer que la Révolution opère, dans les représentations qu'en donne son propre théâtre, comme la conversion de Saint-Paul, événement fondateur et renversant, par lequel on tombe de son cheval pour fonder un ordre politique et/ou religieux nouveau. L'idée d'une proximité entre la conversion de Paul et l'événement politique est au cœur de l'ouvrage d'A. BADIOU, *Saint Paul, la fondation de l'universalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

1616 À ce sujet, voir l'article de A.-R. MOREL, « Les utopies de la Révolution française ou l'introduction de l'événement dans la fiction (1789-1804) », dans *Que m'arrive-t-il?: Littérature et événement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 145-154.

1617 P. BERTHIER, *Le Théâtre...*, op.cit., p. 18.

1618 M. SAJOUS D'ORIA, *La Participation dramatique. Spectacle et espace théâtral (1730-1830)*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 181.

1619 L.-A. BEFFROY DE REIGNY, *Nicodème dans la lune, ou La révolution pacifique*, Paris, chez l'Auteur, 1791, p. 55.

retour. Au théâtre de Molière, on joue le *Retour de Nicodème du soleil, opéra lubie*¹⁶²⁰ », qui succédait à la *Ligue des fanatiques et des tyrans*. Toujours selon le *Mercure*, la pièce dénonce la vente de faux assignats, et raconte un voyage dans les signes du Zodiaque. Au théâtre de la rue Feydeau, c'est une pièce intitulée *Les Deux Nicodème* ou *Les Français dans la planète de Jupiter* qui est jouée. Elle donne lieu à des troubles, le 21 novembre 1791. La pièce raconte la fuite de la famille de Nicodème sur Jupiter. Selon le commissaire de police de la section de la place Louis XIV¹⁶²¹, « plusieurs passages de cette pièce sont susceptibles de causer un choc d'opinions qui pourroit encore troubler la tranquillité », et qui l'amènent à « rédiger le présent rapport à fin que les détails qui y sont contenus puissent mettre l'administration a porté de prendre le parti que sa guise lui suggerra ». Le déplacement spatial est donc populaire, jusqu'à ce que sa signification politique devienne trouble : tout ce qui ne défend pas la Révolution, avec certitude, est potentiellement dangereux. Le premier *Nicodème* n'avait pas causé de tels remous – il est donc possible de penser que sa signification politique était évidente et que le déplacement qu'il proposait entraînait en résonance avec l'expérience du public parisien. A *contrario*, le récit de la fuite de la famille de Nicodème renvoie trop explicitement à l'émigration. Les déplacements que propose le *reenactment* lorsqu'il produit une expérience de pensée scénique ne vaut donc que lorsqu'il représente sur la scène le vécu de son public.

Conclusion

L'auteur de théâtre en Révolution écrit à partir de trois postures différentes, sous le regard de trois personnages conceptuels qui président à l'écriture de ses pièces. Il est, dans la droite ligne des théories d'un Louis-Sébastien Mercier, chargé de l'écriture du sous-texte de la loi. Para-législateur, il ne cesse de transformer la loi en objet passionnel, le plus souvent en écrivant ses louanges ou en l'associant dans ses pièces à la jeune fille à marier. Il se fait également pédagogue, qui enseigne que la vertu publique et la vertu privée sont de même nature. Se battre pour la Révolution et pour la vertu, être bon père ou bon mari : tout cela participe du même mouvement de régénération et d'amélioration de l'être humain, à savoir du citoyen, au masculin dans la grande majorité des cas. L'auteur écrit également en dramaturge, c'est-à-dire en spécialiste du passage de l'écriture à la scène, de la scène au public. Ce dernier est aux aguets du moindre écart en patriotisme, de la moindre faute dramaturgique qui ferait douter de l'exercice, par l'auteur, de ses trois rôles. La pièce est écrite en pensant à cette co-

¹⁶²⁰*Mercure universel*, 7 septembre 1791.

¹⁶²¹APP, série AA, carton 167, pièce 86. Cf. chapitre V.

présence du public et des comédiens, cette double comparution ou convocation. Le théâtre est le lieu où l'on aime la loi, l'école de l'homme adulte, le lieu de l'assemblée du public.

Ces trois fonctions confèrent au paysage dramaturgique révolutionnaire ses traits si particuliers. Parce qu'il fait aimer la loi à un public assemblé, l'auteur oscille entre représentation des représentants de la loi, ou de la Révolution, et représentation de la fête. L'opposition rousseauiste entre les deux expériences est atténuée par la transformation de la séance théâtrale révolutionnaire en fête patriotique. Cependant, cette fête se limite rarement à la célébration pure et sans opposition des valeurs révolutionnaires. Le drame révolutionnaire conserve le principe agonistique du drame moderne, « formé par les *personnages* de l'action et les *conflits* qui s'engagent entre eux¹⁶²² ». Il met en scène les complots qui menacent la Révolution, les met à jour, propose un état de guerre théâtrale. Le processus d'adulation *via* l'assemblée théâtrale se présente comme le recrutement d'un assemblage de citoyens-soldats. Il leur est ainsi donné de participer, au moins en spectateur, à des guerres, parfois réelles, anciennes ou modernes, antiques ou contemporaines. Le *reenactment* permet à la Révolution de revenir sur scène soir après soir, et d'investir tout le champ historique.

Ces stratégies dramaturgiques permettent un investissement affectif du public et font du théâtre une chambre d'écho des affects révolutionnaires. Cet investissement affectif peut se réaliser, à l'occasion, par la représentation de figures connues et aimées, de Voltaire à Joseph Bara. Il s'effectue également par la mise en résonance de l'individuel et du collectif. Le mariage, rite de passage à l'âge adulte, apparaît dans la dramaturgie révolutionnaire comme la récompense de la citoyenneté. Le passage de l'état de minorité à l'état de majorité de l'individu correspond au processus révolutionnaire ; la sortie de l'état de sujet mineur à celui de peuple souverain.

1622G. W. F. HEGEL, *Esthétique*, B. T. Timmermans et P. T. Zaccaria (éd.), C. Bénard (trad.), Paris, France, Librairie générale française, 1997, vol. 2/2, p. 681.

Huitième chapitre : *L'Ami des Lois*, une tragédie de la nomophilie

« – Je m'en rapporte à votre jugement, citoyenne, répondit Gamelin. Mais le théâtre de la nation est peu national. Et il est fâcheux pour le citoyen François que ses ouvrages soient portés sur ces planches avilies par les vers misérables de Laya : on n'a pas oublié le scandale de l'Ami des lois... »
Anatole France, *Les Dieux ont soif*¹⁶²³.

Le roman d'Anatole France, *Les Dieux ont soif*, raconte la vie d'Évariste Gamelin, peintre patriote qui devient juré au tribunal révolutionnaire, avant d'être exécuté au moment de la réaction thermidorienne. Dans le huitième chapitre, Gamelin se rend chez la citoyenne Rochemaure, à la suite de quoi il accepte les fonctions de juré. La citoyenne l'invite alors à ses soupers et au théâtre. Elle évoque en passant la *Paméla* de Neufchâteau, ce qui suscite chez Gamelin un jugement sévère sur le choix du théâtre et la pièce de Laya. Alors qu'il vient de devenir juré révolutionnaire, Gamelin se fait juge théâtral. La pièce de Laya est évaluée selon son effet, le scandale, qui rend les vers du dramaturge « misérables ». Le jugement porté par le citoyen Gamelin inventé par Anatole France constitue le revers de la position de l'auteur révolutionnaire. Ce dernier, parce qu'il se retrouve dans la situation de devoir faire du théâtre une école de l'homme adulte, soumet sa pièce au jugement de ceux qu'il prétend instruire.

Ce qui se joue dans ce théâtre, qui du point de vue de l'écrivain peut être analysé comme une forme d'engagement politique¹⁶²⁴, est une répartition médiatique du pouvoir. D'une part, se trouve la loi, avec son processus de création qui implique la fiction de la représentation, et avec elle celle de la volonté générale et de l'intérêt général. D'autre part, le théâtre, doté de son processus de création d'une représentation, met en scène cette volonté ou cet intérêt général fictionnel. La loi ne se soutient pas seule. Elle a besoin des différents *media* révolutionnaires, parmi lesquels le théâtre. Aux côtés de ce dernier, se développent également

1623A. FRANCE, *Les Dieux ont soif*, Paris, Gallimard, 2009 [1915], p. 105.

1624Sur l'engagement des écrivains révolutionnaire, voir I. BROUARD-ARENDS et L. LOTY (éd.), *Littérature et engagement pendant la Révolution française : essai polyphonique et iconographique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, particulièrement les articles de S.BIANCHI, « Théâtre et engagement sur les scènes de l'an II », p. 27-48 et celui de M.POIRSON, « intenables engagements dramatiques : *Paméla* entre révolution tranquille et scandale », p. 52-75.

les chansons, les journaux¹⁶²⁵, les ouvrages ou les conversations dans les clubs, qui produisent – ou entretiennent – les mêmes affects nomophiles. La loi exprime la volonté générale au travers d'un processus d'élaboration par la raison collective, selon le discours révolutionnaire¹⁶²⁶. Cependant, pour exister, elle requiert les affects et les passions de la *nomophilie*, c'est-à-dire l'amour de la loi, voire ce que Lucien Jaume nomme un « culte de la loi¹⁶²⁷ ». Elle a besoin que le théâtre, parce qu'il est un *média*, constitue des *amis des lois*¹⁶²⁸.

Le paysage dramaturgique de la Révolution est donc lié à cette situation particulière du théâtre, qui rend implicitement des comptes à la loi en contrepartie de son soutien. Deux issues sont possibles à ce contrat social-théâtral : soit le théâtre remplit sa mission de service politique, soit tel n'est pas le cas. Dans le second exemple, il peut être dédaigné, à l'instar du théâtre de foire lorsqu'il ne s'appuie pas sur des ressorts patriotiques, ou attaqué par une partie du pouvoir politique. Ainsi de *L'Ami des lois*, une pièce de Jean-Louis Laya créée le 2 janvier 1793 au Théâtre de la Nation : *a priori*, tout la dispose à s'insérer sans heurts dans le dispositif théâtral révolutionnaire.

La pièce raconte l'histoire de Forlis, ami de Monsieur de Versac. L'un et l'autre sont d'anciens nobles, le premier est un convaincu de la Révolution et doit épouser la fille du second. Madame de Versac trouve cependant que Forlis n'est pas assez ambitieux, et lui préfère ses adversaires, Nomophage et Filto. Ces derniers, accompagnés de Duricrâne et de Plaude, veulent diviser la France entre trente royaumes et se les partager. Comme ils craignent

1625Qui connaissent une grande circulation pendant la Révolution, comme pendant la période révolutionnaire, dans la mesure où ces « papiers sont "aillés", ils se répandent à vive allure dans les rues de Paris, vendus officiellement ou clandestinement », selon la formule d'A. FARGE, *Le Peuple et les Choses ; Paris au 18e siècle*, Montrouge, Bayard, 2015, p. 113.

1626L'idée est exprimée avec clarté au moment du débat sur la peine de mort, par Jacques Jallet, un député de clergé parmi les premiers à avoir rallié la cause du Tiers-État. Lors de la séance du 31 mai 1791 à l'Assemblée, il déclare dans un vibrant plaidoyer contre la peine capitale, à propos de l'Ancien Régime : « Les législateurs, ayant méconnu le vrai principe qui devait les diriger dans l'établissement des peines, ils n'ont plus connu de bornes. Au lieu de graduer les peines sur l'intérêt de la société, ils les ont mesurées sur l'indignation qu'ils sentaient pour les crimes ; ils ont osé donner à l'action des lois, pour réprimer les coupables, le caractère et le nom de vindicte publique, de vengeance des lois. Comme si la loi, qui est la volonté du corps social, devait être le produit des passions humaines. Aussi, une fois hors du chemin tracé par la raison, chaque pas qu'ils ont fait a été une nouvelle chute ; et l'on ne peut voir sans frémir qu'ils en sont venus jusqu'à se faire un art et un mérite des raffinements de barbarie qu'ils ont inventés. » *Archives parlementaires*, tome XXVI, p. 659. On constate ici que la dialectique de la raison et des passions est employée pour dénoncer une erreur de jugement des législateurs pré-révolutionnaires, de France et d'Europe, qui a été de confondre la loi et les passions humaines. Le corps social, dit Jallet, est sans passion.

1627L. Jaume, « Les droits contre la loi ? Une perspective sur l'histoire du libéralisme », *Vingtième Siècle*, no 85, 2005, p. 21.

1628Cette théorie de la nomophilie du théâtre moderne se trouve déjà chez Jean Carbonnier, qui considère que « Diderot avait l'âme d'un réformateur, d'un réformateur des mœurs, mais aussi d'un réformateur des lois – des mœurs par les lois. De fait, ses drames bourgeois sont des projets législatifs : le *Père de famille* portait au théâtre les problèmes de la puissance paternelle (longue) ; le *Fils naturel* conférait aux bâtards les plus belles lettres de légitimation, la légitimation par les belles-lettres. » J. CARBONNIER, *Essais sur les lois, op.cit.*, p. 245. L'usage du chiasme dénote chez Carbonnier la volonté de produire une littérarité du texte de doctrine juridique.

Forlis, ils organisent un complot contre lui, grâce à une liste trouvée par Duricrâne qui prouve que Forlis donne vingt sous chaque jour à cent-cinquante personnes. Il est donc soupçonné de préparer un complot. Forlis est dénoncé, et, parce qu'il a foi dans la loi, il se rend. Entretemps, Filto se trouve convaincu par la bonne foi et le patriotisme de Forlis. Au tribunal, alors que la liste est lue, des citoyens expliquent que Forlis les a secourus. Le héros triomphe et dénonce Nomophage à la foule, dans un discours rapporté par Filto. Nomophage est alors perdu.

La pièce revêt tous les aspects de la bonne pièce révolutionnaire, mettant en scène la représentation de la représentation, l'échec du complot contre-révolutionnaire, la figure du héros masculin l'emportant sur ceux qui veulent faire échouer les valeurs révolutionnaires et ramener une forme de monarchie en France. Cependant, *L'Ami des lois* donne lieu à une interdiction prononcée par le maire de Paris, ainsi qu'à une série de débats à tous les niveaux de la politique parisienne et nationale au début de l'année 1793. Cette pièce constitue une forme de rupture dans la répartition révolutionnaire des tâches, entre la loi qui s'institue comme outil nouveau du contrôle social, et la production dramatique qui s'institue comme outil de production d'affects nomophiles. Le titre de cette œuvre et son contenu pourraient laisser supposer qu'elle constitue, en quelque sorte, la pièce révolutionnaire idéale. La situation politique de tension entre les factions girondine et montagnarde est souvent mise en avant, dès le début de l'année 1793, pour expliquer cette brisure¹⁶²⁹. La pièce aurait fait l'objet d'une interdiction parce qu'elle s'attaquerait à Robespierre sous les traits de Nomophage et à Marat sous les traits de Duricrâne le journaliste.

Il faut ici constater un paradoxe. La situation de la pièce au sein du *corpus* théâtral est paradoxale, ce en quoi elle est représentative du théâtre révolutionnaire lui-même. Alors que les thèmes et la manière dont elle les aborde en font une œuvre *majeure* du théâtre révolutionnaire, au sens où elle a marqué son époque et toutes les personnes qui ont étudié ce théâtre, *L'Ami des lois* est une œuvre complètement *mineure* de l'histoire du théâtre, tant du point de vue de l'histoire de la dramaturgie que de l'histoire scénique¹⁶³⁰. Il faut rechercher l'explication de ce paradoxe dans l'intrigue même. Nous posons ici l'hypothèse suivante : la lecture apparente que font les révolutionnaires de l'œuvre, les interprétations politiques qui en sont données et les raisons avancées de la querelle, ne sont pas les seules causes des agitations, des débats et des contradictions qu'elle a fait naître. La mystique de la loi à

1629Et de fait, la pièce a lieu à un moment où commence une « mobilisation populaire anti-girondine à Paris ». Voir R. DUPUY, *La République jacobine: terreur, guerre et gouvernement révolutionnaire, 1792-1794*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 54.

1630L'absence d'édition autre qu'une édition dans la bibliothèque de la Pléiade, dans un recueil aujourd'hui épuisé sur le théâtre du XVIII^e siècle, et une édition scientifique de Mark Darlowe et Yann Robert qui n'est pas même présente à ce jour à la Bibliothèque nationale de France, indique ce statut d'œuvre mineure.

l'œuvre dans cette représentation de la nomophilie est trouble. S'il est tentant de faire de cette pièce l'ombre des événements futurs, une sorte de répétition générale entre le procès de Louis XVI et la répression par les Montagnards des Girondins, il est possible de penser qu'elle vient en réalité heurter des éléments plus profonds dans l'esprit révolutionnaire. Il faut, en d'autres termes, comprendre comment cette œuvre mineure-majeure interagit avec les habitudes dramaturgiques révolutionnaires, en quoi elle les perpétue et en quoi elle s'en démarque¹⁶³¹. Nous posons une deuxième hypothèse, qui est que les débats qui constituent la querelle de *L'Ami des lois* éclairent davantage, par leur forme, le contenu de la pièce qu'ils ne le font en apparence. Autrement dit, la forme que prennent les récits de ces débats constitue un commentaire dramaturgique, bien plus que le fond des débats eux-mêmes. Nous étudierons donc dans un premier temps la querelle occasionnée par la représentation de la pièce de Laya, et les jugements dramaturgiques créés par les articles de presse qui l'alimentent, avant de proposer une description et une analyse de la pièce comme élément du paysage dramaturgique révolutionnaire, qui trouble les dramaturgies habituelles de ce dernier.

I. La querelle de *L'Ami des lois* comme commentaire dramaturgique.

La pièce de Jean-Louis Laya est restée dans les mémoires principalement en raison de la querelle dont elle a fait l'objet, des demandes d'interdiction, des contestations et des oppositions, qui ont poussé son auteur à se cacher pour éviter la guillotine. Il s'agit ici de savoir quelle a été l'origine de la querelle, sa forme et son objet. Pour ce faire, il convient, dans un premier temps, de s'attarder sur la production de Laya antérieure à *L'Ami des lois*, laquelle est marquée par les notions de jugement et d'opinion publique. Dans un second temps, nous évoquerons les différentes étapes de la querelle, avant de voir dans un troisième temps la façon dont les termes employés dans la querelle jouent le rôle de véritables outils d'analyse de la dramaturgie de *L'Ami des lois*.

¹⁶³¹La possibilité de l'interprétation sérieuse d'une littérature mineure est, entre autres, posée par Yves Citton dans son ouvrage Y. CITTON, *Zazirocratie: très curieuse introduction à la biopolitique et à la critique de la croissance*, Paris, Amsterdam, 2011. La possibilité d'une étude dramaturgique, associée à une mise en scène, d'une œuvre théâtrale mineure est ancienne,

A) Avant L'Ami des lois, les jugements du public.

Avec *L'Ami des lois*, Laya n'en est pas à son coup d'essai littéraire ni théâtral. Très tôt dans sa carrière d'écrivain, il montre qu'en tant qu'auteur, il possède une conscience aiguë du jugement de son public. En effet, dans l'avant-propos d'un opuscule datant de 1786, intitulé *Les derniers momens de la Présidente de Tourvel au Vicomte de Valmon*, Laya reprend à son compte la *captatio benevolentiae* classique d'appel au public :

Solliciter l'indulgence du Public, c'est reconnoître sa propre foiblesse : la publier, quand on l'a reconnue, c'est s'exposer à la sévérité de ce Juge, qui, sans acception d'âge, condamne tout ce qui n'est pas parfait. Laissez mûrir votre talent dans la retraite, vous crie-t-il de son Tribunal, & ne venez point m'offrir vos productions avortées. Comment osai-je donc aujourd'hui, foible & tremblant, me présenter à son œil rigide ?¹⁶³²

La *captatio benevolentiae* classique est ici réinvestie. Là où Rousseau comparaisait devant le juge suprême, Laya trouve son tribunal chez le « Public » lui-même, cette figure du lectorat qui traduit la multitude des lecteurs subsumée dans une figure unique. Quelques pages après, le public lui sert d'instance d'opposition aux « Gens de lettres », dans une forme d'appel au peuple littéraire. Plus loin dans l'avant-propos, il reconnaît de nouveau la multitude comme telle : « C'est donc à vous, Juges éclairés, que je m'adresse¹⁶³³. »

En outre, Laya est déjà un homme de théâtre reconnu, à l'époque où le Théâtre de la Nation représente *L'Ami des lois* pour la première fois. D'une part, il a publié son opuscule, *La Régénération des comédiens en France* en 1789¹⁶³⁴. D'autre part, il a créé le 19 janvier 1790 au Théâtre de la Nation un drame intitulé *Les Dangers de l'opinion*. La pièce raconte l'histoire d'amour qui lie Darleville et Cécile, fille de Saint-Helmonde. Alors que le couple doit se marier, on apprend que le cousin de Darleville doit être exécuté. Saint-Helmonde annule alors le mariage, en raison du lien de sang qui unit celui qui aurait dû être son gendre et une personne condamnée à mort. Le valet de Saint-Helmonde rapporte alors que le cousin de Darleville est exécuté. Cécile et Darleville, au cinquième acte, sont sur le point de se suicider ensemble, faute de pouvoir se marier. Arrive Milord, l'ami britannique de Darleville, qui raconte qu'il a innocenté et sauvé le cousin de ce dernier de justesse. La pièce présente un

1632G. LEGOUVÉ et J.-L. LAYA, *Essais de deux amis, contenant le Discours de la mère des Brutus à Brutus, son mari, revenant du supplice de ses deux fils [par M. Legouvé]; les Derniers moments de la présidente de Tourvel; une Lettre de Didon à Énée [par M. Laya]*, Londres/Paris, Belin, Brunet, 1786, p. 3 des *Derniers moments* [pagination distincte pour chaque œuvre contenue dans le volume].

1633J.-L. LAYA, *Les Derniers moments...*, *op. cit.*, p. 4.

1634Étudié au troisième chapitre de la présente thèse.

certain nombre de similitudes avec *L'Ami des lois*, mais aussi avec son *Jean Calas*. Elles apparaissent comme autant de thèmes récurrents qui constituent la matrice d'écriture de l'auteur. Parmi elles, se trouvent celle de l'homme injustement accusé, ainsi qu'une réflexion autour du statut de la loi, et sur le respect qu'il faut ou non accorder à cette dernière quand elle bafoue l'innocence. Dans le cadre des *Dangers de l'opinion*, la réflexion est surtout menée par le personnage de Milord, Britannique qui ne comprend pas le fonctionnement d'une loi française n'impliquant pas la présomption d'innocence. Le titre *Les Dangers de l'opinion* annonce un programme portant sur les dangers qu'entraînent les préjugés et les opinions pré-conçues, avant tout jugement en bonne et due forme.

Le titre de la pièce que nous étudions ici, *L'Ami des lois*, a lui-même une origine rappelée par Mark Darlowe et Yann Robert¹⁶³⁵. Il s'agit d'abord d'un pamphlet de Jean-Claude Martin de Mariveaux, intitulé *L'Ami des lois*. Ce livret fut publié en 1775, à la suite de la réforme du Parlement par le chancelier Maupeou¹⁶³⁶, qui, après une série d'oppositions entre le pouvoir royal et le Parlement de Paris, fit exiler les parlementaires. En 1774, l'arrivée au pouvoir de Louis XVI, soucieux d'asseoir son autorité, renverse la situation, puisque le jeune roi renvoie Maupeou et réinstalle les parlementaires exilés. Le texte de Mariveaux se caractérise par une rhétorique marquée contre le despotisme, qui intervient à contretemps pour les magistrats réinstallés. Trop subversif, l'ouvrage est condamné par un arrêt le 30 juin 1775. Un second pamphlet, portant comme titre *L'Ami des lois, ou les vrais principes de la monarchie française*, paraît en 1787. Ce type de texte est caractéristique de la rhétorique parlementaire, qui appelle à un contrôle du pouvoir royal par les formes légales dont sont garants les parlements¹⁶³⁷. Enfin, en 1790, est publié un *Extrait de l'« Ami des lois », lacéré en 1775, dédié en 1790 à l'Assemblée nationale*¹⁶³⁸. À la suite de ces pamphlets, sans que l'on sache s'il s'agit d'une initiative indépendante ou non, le député Romme fonde en 1790 un Club des Nomophiles¹⁶³⁹. La nomophilie, à la fois dans son principe et dans son expression, est donc loin d'être une invention de Jean-Louis Laya. Il hérite au contraire des luttes

1635J.-L. LAYA, *L'Ami des lois*, M. Darlow et Y. Robert (éd.), London, Modern Humanities Research Association, 2011, p. 25-33 pour les développements autour du titre de la pièce.

1636À ce sujet, voir J. EGRET, *Louis XV et l'opposition parlementaire.*, Paris, Colin, 1970.

1637Le début du pamphlet donne le ton parlementaire : « La Monarchie Française est guidée par l'autorité d'un Roi, qui, en montant sur le trône, jure à Dieu de maintenir les Loix fondamentales de l'État. Le pouvoir Monarchique est limité par des principes & des formes légales ; les principes sont les loix constitutives, contre lesquelles le Monarque ne doit, ne peut rien entreprendre. Les formes légales sont les usages invariablement établis pour donner à la loi la dernière sanction. » *L'Ami des lois, ou Les vrais principes de la monarchie française*, s.l., 1787, p. 4.

1638Cité par M. DARLOW et Y. ROBERT, *op. cit.*, p. 30.

1639P. SERRAND, « La loi dans la pensée des rédacteurs. Du code civil », *Droits*, n°42, 2005, p. 31. Jean Carbonnier relève toute l'ambiguïté du terme : « La dénomination, toutefois, décelait une ambiguïté : leur passion de la loi, était-ce passion d'obéir ou de commander ? ». J. CARBONNIER, *Essais sur les lois, op.cit.*, p. 239.

juridiques du siècle, notamment celle qui a opposé le Parlement et le Roi, constitutive de l'affaiblissement du pouvoir royal *via* le principe légal d'encadrement de son pouvoir par une forme plus ou moins lâche de constitution en la figure des lois fondamentales du royaume.¹⁶⁴⁰ Surtout, le titre de *L'Ami des lois* évoque, par sa structure même, le nom du journal de Jean-Paul Marat, *L'Ami du peuple*¹⁶⁴¹. Précisément, ce rapprochement a permis au public révolutionnaire de voir dans le personnage de Duricrâne, le journaliste intrigant, la figure de Marat.

Au-delà de son seul titre, la pièce a plusieurs sources d'inspirations. La première d'entre elles est *Les Femmes savantes* de Molière, ce que rappellent Mark Darlowe et Yann Robert : « La pièce de Laya, comme celle de Molière, ne met-elle pas en scène une famille menacée par la folle ambition d'une mère, cette dernière s'étant entichée d'un vil hypocrite au point de lui promettre sa fille, jusqu'alors fiancée au sympathique et raisonnable héros de la pièce¹⁶⁴² ? » Ils soulignent également que la comparaison la plus fréquente, à l'époque puis dans la préface par l'auteur même de la pièce en 1822, s'est effectuée avec *Le Tartuffe* de Molière. La structure des deux pièces n'est, avec du recul, pas si éloignée, puisque dans un cas comme dans l'autre est évoqué un personnage séduit par un hypocrite au point de vouloir lui donner sa fille en mariage. Cependant, la comparaison s'arrête là du point de vue de la structure. Ces comparaisons avec cette dernière pièce découlent sans doute des « tentatives de censure de la Commune¹⁶⁴³ », qui rappelèrent l'interdiction du *Tartuffe*, par ceux-là mêmes que la pièce dénonçait. Les troubles qui ont entouré *L'Ami des lois* ont en outre poussé le Théâtre de la Nation à retirer la pièce de sa programmation et à lui substituer, le 14 janvier, une pièce de Molière : non *Le Tartuffe*, mais une représentation de *L'Avare*, empêchée par le public¹⁶⁴⁴. En cette période de crise causée par une querelle politique, le remplacement d'une pièce inspirée de Molière par une autre, plus consensuelle et écrite par ce même auteur, n'était manifestement pas une stratégie d'apaisement efficace.

1640 Mark Darlowe et Yann Robert y voient un glissement d'usage de l'expression : « non content d'insinuer que les patriotes étaient devenus bien pires despotes que celui qu'ils avaient combattu, Laya leur dérobait une dénomination précieuse par son histoire et par son efficacité. » La remarque est juste si l'on adopte le point de vue éminemment des sans-culottes et des Montagnards. Elle l'est beaucoup moins du point de vue étatique si l'on rappelle que Laya lui-même est loin d'être un monarchiste, et que l'expression « ami des lois » ne vient pas de théoriciens proto-républicains : la brochure de 1787 est au contraire bien plus liée, par ses expressions et sa pensée politique, aux Feuillants comme La Fayette ou Bailly qu'aux Jacobins. En ce sens, la reprise de l'expression par Laya peut être vue comme une radicalisation (même si Laya lui-même est modéré) de celle-ci par rapport à ses usages antérieurs, ou *a minima* comme une stagnation.

1641 Le rapprochement est notamment effectué par M. DARLOWE et Y. ROBERT, *op. cit.*, p. 36-38.

1642 *Ibidem*, p. 57.

1643 *Ibid.*, p. 60.

1644 M. LEON, *Molière, the French revolution, and the theatrical afterlife*, Iowa City, University of Iowa Press, 2009, p. 50.

C'est que derrière *Les Femmes savantes*, plus proche dans l'ordre chronologique et dans les esprits révolutionnaires, se cache une autre pièce, *Les Philosophes* de Palissot. La comédie de Palissot se moque principalement de deux philosophes. Elle ridiculise d'une part Diderot, à travers le personnage de Dortidius, et d'autre part Rousseau, incarné par Crispin. Ce dernier, dans la scène IX de l'acte III, arrive sur scène à quatre pattes et prononce un discours proche du *Discours sur les sciences et les arts* de Rousseau, une scène supprimée lors de la reprise de la pièce en 1782 tant elle avait fait scandale au moment de la représentation de la première version le 2 mai 1760¹⁶⁴⁵. La différence fondamentale entre la comédie de Molière et celle de Palissot est, selon les termes de Mark Darlowe et Yann Robert, que ce dernier et Laya « s'attaquent à une doctrine et non à un travers dont le spectateur puisse se corriger¹⁶⁴⁶. » Incorrigeable membre d'une faction, le personnage du philosophe chez Palissot ou du contre-révolutionnaire perçu comme Jacobin chez Laya modifie donc les cadres de la comédie classique. En cela, pourtant, *L'Ami des lois* ne diffère pas du reste du théâtre révolutionnaire, qui s'éloigne de la comédie de mœurs pour mettre en scène l'*agôn* politique. Il n'est jamais question d'amender l'ennemi politique, le contre-révolutionnaire caché, mais toujours de le battre. La fin heureuse où le personnage vicié se soumet à l'ordre nouveau des choses n'existe pas dans le théâtre révolutionnaire. La seule fin heureuse possible est celle de la concorde universelle atteinte par l'arrestation, ou à la rigueur la mort, du contre-révolutionnaire, et par conséquent sa disparition du champ social.

Pour cette raison, Mark Darlowe et Yann Robert considèrent que cette pièce est une forme à mi-chemin entre le tribunal et la tribune, qui n'est pas sans rappeler le théâtre d'Aristophane¹⁶⁴⁷. Les modérés voient en effet dans Laya l'héritier littéraire du dramaturge grec, « non pas l'ignoble auteur des *Nuées*, mais le vertueux créateur des *Cavaliers*, pièce dans laquelle il avait dévoilé, au péril de sa vie, les forfaits de l'ambitieux démagogue Cléon¹⁶⁴⁸. » À l'inverse, Hébert, alias Père Duchesne, un sans-culotte ennemi de Laya l'apparente à l'Aristophane des *Nuées* – et donc, dans cette comparaison, ce n'est plus le mauvais démagogue qui est cible de la pièce, mais le philosophe Socrate. Derrière cet Aristophane-là, le Père Duchesne effectue un rapprochement supplémentaire avec Palissot. Aristophane, Palissot, Laya : la ligne d'hérédité dramatique décrite implicitement par le Père

1645C. PALISSOT DE MONTENOY, *Palissot: la comédie des Philosophes et autres textes*, O. Ferret (éd.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2002, p. 77 n.1101-02. Pour une description détaillée, anatomique, de la querelle des *Philosophes* et son inscription dans le siècle, voir l'ouvrage de L. J. CONNORS, *Dramatic battles in eighteenth-century France: philosophers, anti-philosophes and polemical theatre*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012.

1646M. DARLOW et Y. ROBERT, *op.cit.*, p. 68.

1647Ibidem, p. 71-76.

1648Ibid., p. 73.

Duchesne place Laya au rang de ceux qui attaquent les philosophes, donc les Lumières, et partant le théâtre révolutionnaire lui-même. L'artifice rhétorique de la mise en hérité sert à discréditer un auteur qui, pourtant, ne s'oppose ni à la philosophie, ni aux Lumières.

B) Les formes de la querelle

La querelle de *L'Ami des lois* a cela de singulier qu'elle ne commence pas immédiatement, et ce à deux titres. D'une part, elle ne débute pas dès la première de la pièce ; d'autre part elle est alimentée par les médias de l'époque. La comédie se joue d'abord dans le calme, et connaît même un certain succès. D'après Mark Darlowe et Yann Robert, la tranquillité relative que connaissent les premières représentations s'explique par le caractère politique de la pièce : « Il semble donc que le contenu déjà politique de *L'Ami des lois* ait encouragé une partie des spectateurs à adopter un comportement moins contestataire et créatif que celui auquel ils étaient accoutumés¹⁶⁴⁹. » Il convient de s'interroger sur le paradoxe soulevé par ces deux auteurs. Le fond politique produirait un calme inhabituel et l'absence de contenu contestataire et créatif serait le produit d'une pièce dont le message politique est clair. Cela reviendrait à dire que les réactions créatives du public révolutionnaire, avant janvier 1793, étaient dues à une forme d'apolitisation du contenu même des pièces. Force est de constater d'une part que *L'Ami des lois* n'est pas la première pièce politique représentée pendant la Révolution. En outre, et les archives de police nous renseignent sur le sujet, ce n'est pas toujours le contenu même de la pièce qui produit les réactions du public. Parfois, il s'agit d'un vers dont l'interprétation, indépendamment de son contexte, est politique ; parfois, il est question d'une chanson entonnée par un comédien ou un membre du public. La question se pose de savoir à quel point la *forme-contenu* de la pièce a une influence unilatérale sur la *forme-contenu* de la séance elle-même. À travers le calme apparemment inhabituel du public, peut se lire une adhésion au contenu politique de la pièce. Il est aussi possible de prendre en compte le fait qu'en réalité, les interruptions intempestives du public et les débats politiques au sein même de la séance théâtrale sont minoritaires par rapport à l'ensemble des pièces jouées pendant la période. Il s'agit de moments mineurs dans leur quantité, quoiqu'ils soient majeurs dans la représentation que se font les révolutionnaires eux-mêmes du théâtre.

1649 *Ibid.*, p. 21.

Les premiers troubles commencent lors des représentations des 10 et 11 janvier, après lesquelles des citoyens des sections parisiennes demandent l'interdiction de la pièce¹⁶⁵⁰. Une première interdiction est communiquée par les officiers municipaux, par laquelle la pièce est défendue d'être jouée le 12 janvier. Cependant, elle est communiquée au théâtre trop tard pour être effective¹⁶⁵¹. La pièce est donc jouée ce jour-là. Cette tentative d'interdiction représente un premier acte dans un ensemble d'échanges politiques et juridiques qui impliquent à la fois le théâtre, le public, les sections parisiennes, la Commune de Paris et la Convention nationale. Dès le 12 janvier, cette dernière produit un décret, à la demande de Laya, qui constate qu'aucune loi n'autorise les corps municipaux à censurer les pièces de théâtre¹⁶⁵². La période est particulièrement troublée pour la Convention, en plein procès de Louis Capet – une situation qui occupe tout Paris, et tout particulièrement les milieux politiques révolutionnaires. Ce moment marque la coupure franche, si l'on peut dire, entre un régime de l'incarnation et le nouveau régime de la représentation. Si la pièce est bien jouée le 12, la Commune de Paris n'a pas fini de vouloir son interdiction. Prenant acte du fait qu'elle ne peut pas censurer la pièce, elle prévoit la fermeture du théâtre pour le 14, jour de la représentation suivante et du verdict du procès de l'ancien roi. Le Conseil exécutif provisoire de la Convention estime que la fermeture des théâtres n'est pas nécessaire. Cependant, dans la proclamation qui arrête que les spectacles continueront d'être ouverts, il enjoint « AU NOM DE LA PAIX PUBLIQUE, aux directeurs des différents théâtres, d'éviter la représentation des pièces qui, à ce jour, ont occasionné quelque trouble, et qui pourraient les renouveler dans le moment présent¹⁶⁵³. »

Face à la situation, le Théâtre de la Nation prévoit de jouer à la place deux comédies de Molière, dont l'interprétation ne peut *a priori* pas être politique et ne peut par conséquent pas enflammer davantage la situation : *L'Avare* et *Le Médecin malgré lui*. Le public parisien se plaint, peut-être moins déçu par le fait de ne pas pouvoir assister à la pièce en elle-même, que d'être privé de voir l'objet de cette querelle d'abord politique, puis juridique, et en somme presque nationale. Face aux plaintes du public, le rideau ne se lève pas. Entretemps, la Commune censure de nouveau la pièce, sans doute pour continuer à maintenir la pression sur

1650Le récit des événements est raconté dans M. DARLOW et Y. ROBERT, *op. cit.*, p. 38-113, dans P. BERTHIER, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828*, *op. cit.*, p. 99-100, ainsi que dans l'article de M. PERTUÉ, « La suspension des représentations de "L'Ami des lois" : Liberté, ordre public et politique », dans *Revue historique de droit français et étranger*, n°94, 2016, p. 299-330.

1651L'anecdote est décrite ainsi dans une adresse des du théâtre aux citoyens : « Nous certifions & offrons de prouver, quant à la première assertion, que l'*Arrêté prohibitif* ne nous fut remis le samedi 12, qu'à dix heures & un quart du matin, heure à laquelle une partie du public étoit déjà rassemblée aux Bureaux, et non la veille ». *Archives de la Comédie française*, boîte 11, pièce 2-AG-1793-1.

1652Le décret, annexé à la pièce dans l'édition de Mark Darlow et Yann Robert, énonce que la Convention « passe à l'ordre du jour, motivé sur ce qu'il n'y a point de loi qui autorise les Corps municipaux à censurer les pièces de théâtre ». Voir M. DARLOW et Y. ROBERT, *op. cit.*, p. 297.

1653*Ibidem*, p. 309.

le théâtre. Cette interdiction est réitérée le 30 mars, pour n'être plus jouée « jusqu'après Thermidor¹⁶⁵⁴ » selon Patrick Berthier. En réalité, elle est représentée dans quelques villes hors de Paris, jusqu'à faire l'objet d'une interdiction définitive le 31 mars. La pièce de Laya est tout à la fois une réussite et un échec. Une réussite dans la mesure où peu de pièces révolutionnaires auront autant fait parler d'elles. Un échec parce que cette pièce n'a, dans l'ensemble, que peu été jouée, notamment en raison de la querelle médiatique et politique qu'elle a engendrée.

C) Les dramaturgies implicites

Participant à cette forme singulière de querelle, la presse révolutionnaire s'est faite à la fois spectatrice et actrice des débats qui ont entouré *L'Ami des lois*. Paradoxe de la représentation, qu'elle soit théâtrale ou journalistique, une partie des journaux prétend *rendre compte* des débats, et par là même les alimentent, tandis qu'une autre donne son avis, commente et interprète. La ligne entre les deux activités, représentation et interprétation, est souvent franchie, soit subrepticement soit de manière affirmée. Il n'en reste pas moins que la pièce de Laya crée du texte, produit des articles de journaux, et qu'elle est l'occasion pour chaque auteur de se positionner au sein de cet espace de débat public, d'affirmer une ligne de conduite *via* l'interprétation de la pièce et des intentions supposées de son auteur. Parce que la nature de ce qui entoure la représentation de *L'Ami des lois* est si singulière, les journaux alternent entre description de ce qui se passe dans les théâtres, où la guerre révolutionnaire suit son cours, et de ce qui se déroule dans les assemblées politiques, principalement au sein du conseil général de la Commune de Paris et à la Convention nationale. En ces lieux en effet, les partisans de l'interdiction et ceux du maintien de la pièce, à savoir, souvent, les détracteurs de Laya et ses défenseurs, s'opposent et cherchent à gagner sur le plan législatif la bataille que la querelle théâtrale seule ne suffit pas à trancher.

Laya lui-même est conscient de l'importance de la presse révolutionnaire. Son premier succès théâtral en situation de Révolution, la pièce intitulée *Les dangers de l'opinion*, doit beaucoup aux journaux, ce qu'il reconnaît dans le discours préliminaire de la pièce, ainsi qu'il apparaît dans la publication chez Maradan en 1790. Il écrit : « Je n'ai que des remerciemens à faire au public qui a accueilli ma pièce, aux acteurs qui l'ont représentée, à MM. les journalistes qui en ont rendu compte, pour les encouragemens qu'ils m'ont donnés ; à ceux

1654P. BERTHIER, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828*, op. cit., p. 99-100

même qui l'ont épargnée le moins, pour le mal qu'ils n'en ont pas dit¹⁶⁵⁵. » Puis plus loin, après avoir décrit son processus d'écriture et le fait que le plan et la première partie de la pièce ont été écrits *avant* la Révolution, et donc s'être présenté en auteur intempestif, il ajoute : « Je suis entré dans ce détail pour convenir avec quelques-uns de MM. les journalistes qu'ils ont très-judicieusement observé que j'avois traité mon sujet avant l'époque qui devoit m'enhardir à attaquer le préjugé en face¹⁶⁵⁶. » Le jugement qui était, quelques années plus tôt, la prérogative du public décrit comme multitude, se déporte ici vers les journalistes. Lorsqu'ils observent « très-judicieusement », il faut comprendre dans un double sens qu'ils ont à la fois *raison*, au sens premier qu'on donne à l'adverbe « judicieusement », mais aussi percevoir dans l'étymologie qu'ils ont raison *en tant que juges*. La question du jugement hante l'écriture des préfaces de Laya, et la production discursive qui suit la parution ou la représentation de ses œuvres, qu'elles soient littéraires ou théâtrales, est toujours attendue, scrutée et remerciée. La pièce de théâtre, qui produit elle-même lors de la représentation sa sphère médiatique, la séance théâtrale, se trouve englobée dans l'espace plus large qu'on appelle « opinion publique » ou « sphère publique ».

Un des premiers commentaires de la pièce provient du *Moniteur universel*, dans lequel un article, daté du 4 janvier 1793, évoque le contenu et la forme de l'œuvre de Laya, avant la polémique. La description qui en est faite est écrite selon les codes habituels de la critique dramatique révolutionnaire, et n'indique *a priori* que peu d'éléments sur la pièce elle-même :

L'action est, comme on le voit, très-simple ; mais l'intérêt est ménagé de maniere qu'elle attache jusqu'à la fin ; c'est surtout un ouvrage de style, et dans cette partie, l'auteur a parfaitement réussi ; le patriotisme, la philanthropie ont ajouté à son talent. Cette piece mérite d'être suivie ; il est à désirer qu'elle soit jouée promptement dans toute la France ; on n'en fera point, sans doute, une affaire de parti ; cela ne se pourrait sans injustice ; on sent à chaque vers que ce n'est point l'ouvrage d'un homme de parti, mais celui d'un citoyen vertueux, d'un poète sensible, honnête, qui veut l'affermissement de la Liberté par les lois, le retour de l'ordre après une agitation nécessaire ; en un mot, le bonheur de la Patrie ; et n'est-ce pas là que les gens de bonne-foi de tous les partis doivent se rallier ? *Laya* a été demandé ; il a paru, et a reçu les plus vifs et les plus justes applaudissemens.¹⁶⁵⁷

Le Moniteur universel trouve dans le style de Laya les éléments nécessaires au bon dramaturge révolutionnaire. L'auteur de l'article propose une description de Laya en « citoyen vertueux » autant qu'en « poète sensible », une combinaison parfaite pour le théâtre révolutionnaire. Il faut souligner que sa description se présente comme l'histoire d'un retour à

1655J.-L. LAYA, *Les Dangers de l'opinion*, Paris, Maradan, 1790, p. v.

1656Ibidem, p. vj.

1657Gazette nationale ou le Moniteur universel, 4 janvier 1793

l'ordre « après une agitation nécessaire », comme si la pièce marquait la fin de la Révolution. Cet article offre une lecture précieuse, dans la mesure où il précède la querelle, et donc donne le point de vue attendu par les tenants d'une assemblée théâtrale unifiée. La pièce fait partie du répertoire patriotique, et le patriotisme est *l'histoire du retour à l'ordre*, racontée par le citoyen vertueux.

Comme dans la retranscription des débats d'Assemblée, les articles de journaux qui évoquent la querelle de *L'Ami des lois*, particulièrement son versant juridique qui a lieu au conseil général de la Commune de Paris et dans la Convention, ressemblent de loin à des récits d'actions guerrières, avec des stratégies et des oppositions, autour de l'interprétation à donner de cette pièce, étant entendu que l'interprétation de la pièce est, en soi, une énonciation de sa propre situation politique. La pièce, malgré son titre nomophile, interrompt en la personne de son auteur le travail d'assemblée législative à la Convention, ce que souligne un article du *Journal des débats* en date du 12 janvier 1793 :

La lecture des notes a été interrompue par une lettre de Laya, auteur de la comédie intitulée *L'Ami des lois*. Il demandoit à être admis à la barre pour faire part à la convention des détails d'un événement arrivé au théâtre de la Nation.

Le maire de Paris s'étant transporté à ce théâtre pour y notifier un arrêté du conseil-général qui interdisait la continuation des représentations de *L'Ami des lois*, le peuple, prévenu des motifs de la visite du maire, avoit arrêté sa voiture, l'avoit environné, et demandoit hautement la représentation de la pièce pour ce soir.

On réclame l'ordre du jour. L'assemblée consultée n'a point passé à l'ordre du jour. – Laya paroît à la barre. – On acclame à gauche. – A l'aspect du courageux panégériste des lois, de violens murmures partent de l'extrémité gauche. – Le président veut recommencer l'épreuve. – Plusieurs membres prétendent qu'ils n'ont point entendu poser la question. – Laya se retire. – D'autres demandent l'admission de qui il s'agit : est-ce du maire, est-ce de l'auteur ?

On relit la lettre de Laya ; c'est lui qui sollicite son admission à la barre. La convention de nouveau consultée, passe à l'ordre du jour ; et Duhem retourne à sa place, satisfait d'avoir remporté ce petit bout de triomphe sur *l'ami des lois*.¹⁶⁵⁸

La description des événements se présente comme une succession de médiations : il s'agit du récit d'une lecture interrompue par une autre lecture, d'un ordre du jour perturbé par les désordres du jour. La lettre de Laya demande uniquement son admission à la barre : on ne sait pas en revanche si l'anecdote qui concerne le maire de Paris est rapportée par la lettre ou par le journaliste. En effet, Laya souhaite être admis à la barre pour faire part de ces événements, mais à ce stade du texte rien n'indique que sa demande est acceptée par la Convention¹⁶⁵⁹.

¹⁶⁵⁸*Journal des débats et des décrets*, 12 janvier 1793.

¹⁶⁵⁹En réalité, il est brièvement admis à la barre mais n'a pas le temps de parler qu'on lui demande de s'en aller. Voir *Archives parlementaires*, tome LVII, p. 15.

L'auteur décrit néanmoins ces événements, qui semblent liés à la lettre de Laya sans toutefois être décrits par elle – ils constituent une sorte de hors-texte, de détour, par lequel le journaliste même représente les oppositions entre le maire de Paris et le peuple de la ville qui entoure sa voiture. Le texte met en scène deux rendez-vous manqués, celui de Laya et la Convention d'une part, car le dramaturge finit par se retirer après avoir été admis à la barre, et celui du maire de Paris et du peuple de Paris d'autre part, puisque le premier est vilipendé par le second qui se presse autour de sa voiture et lui demande la représentation de la pièce qu'il a fait interdire. Le texte met en évidence l'opposition entre Laya et le maire, entre l'auteur et le politique, et accorde à tous deux le même traitement. Le silence est rendu nécessaire, pour calmer les bruits émis par ceux à qui l'un voudrait bien s'adresser, ou au nom de qui l'autre souhaiterait agir. En cela, le texte propose un parallèle entre peuple et représentants, comme si les postures de Laya et du maire étaient ainsi rendues similaires, malgré leurs oppositions de fait. Le parallèle entre les deux hommes est tel que le trouble finit par exister au sein de l'Assemblée. On ne sait plus qui de Laya ni du maire demande l'entrée à la Convention, alors même que c'est Laya que les représentants ont vu à l'instant. La description de la querelle s'articule autour de cette image récurrente, celle de *l'homme face à la foule*, de la solitude de l'individu face à la multitude. Cette situation correspond à celle de Forlis, puis de Nomophage, dans la pièce de Laya.

Comme souvent, les débats ont lieu au sein de la représentation nationale. Ils sont présentés sous forme de dialogues, détaillés et retranscrits. Ils forment le texte des oppositions qui traversent la société. La présentation que donne *Le Moniteur universel* se propose de mettre le débat en dialogue par l'usage discours direct, et de lui redonner sa forme agonistique propre :

Un des secrétaires fait lecture d'une lettre du citoyen Laya, ainsi conçue :
"Citoyens législateurs, ce n'est point un hommage que je vous présente, c'est une dette que j'acquies. *L'Ami des Lois* ne peut paraître que sous les auspices de ses modèles."¹⁶⁶⁰

La lettre est lue par le secrétaire, une adresse indirecte à la représentation car différée par la lecture même, qui implique son propre processus de représentation – le secrétaire ne lit pas Laya, il lit *pour* Laya. Il propose un parallèle entre la pièce et le législateur. Laya y admet que *L'Ami des Lois* est une représentation de la représentation, et que les véritables nomophiles sont les membres de la Convention elle-même, modèles nécessaires de sa pièce. La rhétorique de la dette permet de prévenir les oppositions. Si c'est une dette que la Convention doit recevoir, alors elle ne peut pas refuser ce qui lui est dû. Les stratégies rhétoriques de Laya,

1660 *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 12 janvier 1793.

contenues dans cette courte lettre, sont un préambule au débat qui suit, et qui met en jeu l'opposition des soutiens et des détracteurs. Cette dernière commence par une question apparemment technique, qui est le renvoi de la pièce au Comité d'instruction publique, plutôt qu'à l'ensemble de la Convention. La demande émane de Manuel, et donne lieu aux déclarations suivantes :

Manuel. Je demande que l'*Ami des Lois* soit envoyé au Comité d'instruction publique, qui peut-être ne croira pas déplacé d'examiner cet ouvrage très-moral.... (*Il s'élève de nombreux murmures dans l'une des extrémités*¹⁶⁶¹.)

On demande la mention honorable.

Prieur. Je n'ai encore entendu parler de l'*Ami des Lois* que par l'opinion et par les papiers publics. J'ai vu dans un extrait ces mots : *Aristocrate, mais honnête homme*. Je demande comment on peut être honnête homme et aristocrate.

On réclame l'ordre du jour.

Prieur. Si on passe à l'ordre du jour, je renonce à la parole.

La Convention ne passe pas à l'ordre du jour

Plusieurs voix. Le renvoi au Comité d'instruction publique.

D'autres. La mention honorable.

Le débat présenté alterne, comme souvent, des moments de discours qui se répondent, une forme sur-différée de dialogue, et l'apparition de voix que le texte ne localise pas. Ces « murmures » ne cessent jamais d'être présents et de donner un aperçu du bruit des opinions au sein de l'assemblée politique. *Il s'élève, on demande, on réclame* : les murmures de l'assemblée ressemblent à ceux du public de théâtre qui empêche le comédien de s'exprimer. Pour le lecteur habituel des journaux révolutionnaires, qui fréquente aussi les théâtres, la proximité entre les deux est frappante. D'un côté, se trouve la tribune où l'orateur tâche de prendre la parole et où les autres représentants réagissent ; de l'autre, se tient la scène où le comédien s'efforce de parler et où les spectateurs s'expriment. Ici, les rumeurs s'élèvent lorsque Manuel émet une opinion sur la pièce, un ouvrage « très-moral » selon lui. Précisément le nœud politique du problème consiste à savoir si l'ouvrage est moral, c'est-à-dire s'il va dans le sens de la politique révolutionnaire, et si donc il mérite les honneurs. La réponse de Prieur étonne par sa franchise et sa lucidité quant au fonctionnement des médiations révolutionnaires. Il n'a ni vu ni lu *L'Ami des Lois*, et n'en a entendu parler que par l'*opinion* et les *papiers publics*. L'*opinion* est un terme devenu central dans le discours public au cours du XVIII^e siècle et dans la vie politique révolutionnaire¹⁶⁶². L'intervention de Prieur laisse entrevoir une circulation de l'*opinion* par elle-même, et en occulte les modalités, qui sont possiblement les discussions dans les cafés, les clubs, les loges maçonniques ou les

1661Le texte original ne propose pas la mise en italiques des actions. Nous avons modifié la typographie pour faciliter la lecture et différencier ce qui relève de la para-didascalie et du discours direct.

1662K. M. BAKER, *Au tribunal de l'opinion essai sur l'imaginaire politique au XVIII^e siècle*, L. Évrard (trad.), Paris, Payot, 1990.

foyers ; en somme, toute la sociabilité politique bouillonnante de la Révolution, qui constitue en elle-même un ensemble médiatique. L'autre source de ses avis sur la pièce sont les *papiers publics*, c'est-à-dire essentiellement les journaux qui constituent un vecteur essentiel de circulation des idées, un *média* fondamental parce qu'il est écrit. Il assure ainsi la primauté des lettrés dans l'ordre de la circulation politique, et se diffuse largement, vendu et colporté. Nous pouvons cependant noter que le terme insiste sur la matérialité du média (le papier, par opposition aux paroles) et sur ses effets (créer l'espace public). Surtout, l'intervention du crieur de la Marne telle que reprise par un journal produit un effet de circularité médiatique. L'opinion et les papiers publics informent l'orateur, dont le discours se retrouve dans les papiers publics et participe à l'opinion. Le voici donc qui entend parler d'un livre qu'il n'a pas lu¹⁶⁶³, et duquel il extrait une citation. Celle-ci résume le problème fondamental de la pièce à échelle révolutionnaire, qui abolit l'opposition entre l'aristocrate et l'honnête homme. L'intervention de Prieur est essentielle, car elle rappelle le risque d'ultracrepidarianisme¹⁶⁶⁴, inhérent à toute personne qui ne connaît une situation que par médiation. Il s'agit précisément de la situation du peuple dans *L'Ami des lois*, qui n'entend parler de Forlis que par la médiation de Nomophage, puis de Nomophage que par la médiation de Forlis. *L'ultracrepidarianisme* est au cœur de la pièce de Laya, et déstabilise tout le régime médiatique et représentatif de la Révolution.

Ainsi, deux camps s'organisent sur fond de murmure : celui de Manuel à qui l'ouvrage paraît « très-moral » mais qui ne le cite pas, et celui de Prieur, qui ne l'a pas lu mais en donne un extrait. L'ordre du jour est trop perturbé pour être repris, et les débats autour de la pièce se poursuivent :

Rouyer. Si un contre-révolutionnaire vous fesait [*sic*] hommage d'un écrit attentatoire à la Liberté, en décréteriez-vous aussi la mention honorable ?

Prieur. Je m'oppose de toutes mes forces à la mention honorable.... Je répète que je n'ai jamais vu ni lu *l'Ami des lois*.... (*On entend quelques éclats de rire.* – *Plusieurs voix* : rappelez donc les interrupteurs à l'ordre.) Je ne sais pourquoi on m'interrompt toujours dans cette Assemblée.... Jamais je ne puis y parler.... C'est une jalousie contre mes poulmons.

1663 Sur cette ancienne possibilité, voir l'ouvrage désormais célèbre de P. BAYARD, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit, 2011. Bayard y développe une réflexion autour de la culture littéraire, du fait qu'elle est composée de bibliothèques imaginaires à la fois personnelles et collectives. Le cas de Prieur est ici intéressant, car il ouvre la possibilité de penser une bibliothèque imaginaire de l'actualité, des livres ou pièces qu'on n'a ni vus ni lus, mais dont on peut parler, car il existe un *discours ambiant* autour d'elle, qui se déploie selon des médialités différentes mais concordantes.

1664 Le néologisme apparaît pour la première fois en 1819 sous la plume de William Hazlitt, dans sa *Lettre à William Gifford*. Il y écrit « *You have been well called an Ultra-Crepidarian critic* », et explique que Gifford critique les auteurs sans les connaître et sans même connaître la langue anglaise. Voir W. HAZLITT, « A letter to William Gifford, Esq. », dans *The selected writings of William Hazlitt*, vol. 5, London, Pickering & Chatto, 1998, p. 346.

L'intervention de Rouyer permet à Prieur de répéter son opposition à la pièce, donc à la mention. Cette fois-ci, alors que Prieur ne fait que rappeler le fait qu'il *ne parle pas* en connaissance *immédiate* de cause, éclatent quelques réactions moqueuses. Le rire est malvenu, le rire est interruption et appelle un retour à l'ordre. La reprise de Prieur se fait sous forme de fausse plainte – « Jamais je ne puis y parler », dit un des orateurs les plus prestigieux de cette assemblée – avec ses traits d'humour, comme la « jalousie contre mes poulmons » célèbres pour leur capacité à produire des cris. Tout un jeu, proche de l'histrionisme, se déroule alors dans ce moment d'hésitation autour de la question du livre. Le flottement continue alors que les interventions des députés sont remplacées par un murmure grandissant de l'assemblée, favorable ou opposé à la mention et la pièce ; à tel point que la délibération est interrompue jusqu'à ce qu'elle reprenne enfin, par la voix d'un orateur qui se déclare fermement contre la pièce. Il s'agit de Chasle, ancien prêtre devenu un Montagnard actif :

Chasle. Il est impossible que l'Assemblée décrète la mention honorable d'une pièce ouvertement contre-révolutionnaire.... (*On murmure.*) Je dis que c'est un ouvrage détestable..... Il est important d'en faire connaître les détails et les motifs.....(*Les murmures continuent.*)

David. Il a été commencé par Ramond et Dumoslard....

Salles. Je demande qu'on mette à l'instant en scène les véritables personnages, et qu'ils nous donnent une représentation de la pièce.

N.... Ne la jouons pas du moins sans nous en apercevoir.

Prieur. Je répète que la Convention ne peut faire mention honorable d'un ouvrage qu'elle ne connaît pas. Je demande qu'à l'avenir on ne décrète la mention honorable d'aucun ouvrage, sans que l'Assemblée en ait eu connaissance.

Plusieurs voix ensemble : J'adhère volontiers à la proposition ainsi généralisée.

L'Assemblée renvoie toutes ces propositions au Comité d'instruction publique.

*La séance est levée à 4 heures*¹⁶⁶⁵.

La fin de cette séance est singulière. Non pas tant concernant la présence constante des murmures ou l'intervention de Chasle, qui le place résolument dans le camp des opposants. La prise de parole de Jean-Baptiste Salle est plus étonnante, car elle révèle, mais uniquement à demi-mots, le nœud du problème de *L'Ami des Lois*. Laya annonce que la Convention en est un de ces modèles. Or, le public a vu dans *Nomophage* et *Duricrâne* les caricatures de Robespierre et Marat. Ce que demande Salle est en quelque sorte une représentation originelle, un retour aux modèles. De fait, les « véritables personnages » de la pièce sont bien Robespierre et Marat. Le Girondin se donne ici l'occasion d'accuser les Montagnards, en se servant de l'interprétation, déjà répandue au moment où il l'énonce, de la pièce de Laya

¹⁶⁶⁵*Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 12 janvier 1793

comme une satire politique. Une voix non identifiée, « N...¹⁶⁶⁶ », retourne l'accusation : « Ne la jouons pas du moins sans nous en apercevoir » signifie ici que l'acte d'accusation à l'encontre de Robespierre et de Marat constitue lui-même un complot semblable à celui présenté dans la pièce de Laya. L'une et l'autre intervention jouent sur la proximité des représentations nationale et théâtrale, et sur le fait qu'on peut *jouer une pièce sans s'en rendre compte*, et être protagoniste d'un drame politique sans savoir que l'on est soi-même personnage. La pièce de Laya repose sur un complot qui concerne Forlis, lequel est espionné sans le savoir, et joue le personnage du traître en l'ignorant. Le *personnage-sans-le-savoir* serait donc une figure centrale de *L'Ami des lois*.

C'est une réflexion politique en acte bien différente qui est décrite dans *Le Républicain*. L'assemblée générale des représentants de la section de la Réunion, anciennement de Beaubourg, se tient dans l'église Saint-Merri. Le 12 janvier 1793, le journal rapporte donc ce qui s'est passé dans cette section, lors de la séance du 10 janvier :

L'assemblée générale des représentants de la section de la Réunion, considérant que le devoir des bons citoyens est de s'éclairer mutuellement sur tout ce qui pourroit opérer une division d'opinion toujours inquiétante, et qu'il est on ne peut plus essentiel d'éviter dans la circonstance présente ; instruite qu'une pièce nouvelle, intitulée *L'Ami des lois*, représentée sur un théâtre *qui se dit* celui de la nation, excite dans ce moment une commotion dangereuse par les différentes impressions et interprétations favorables à l'esprit de parti, lorsque l'intérêt général commande impérieusement à tous les citoyens une réunion parfaite.

Dans sa description, *Le Républicain*, un journal de tendance jacobine¹⁶⁶⁷, ne se contente pas de raconter les événements de l'assemblée générale des représentants de la section de la Réunion. Il choisit son objet, à savoir ce qui se passe dans une des sections qui ont demandé l'interdiction de la pièce de Laya. Ensuite, il propose une description détaillée du contenu des accusations portées contre la pièce de Laya – accusations que le journaliste semble reprendre à son compte, notamment par l'usage de l'italique lorsqu'il évoque le « théâtre *qui se dit* celui de la nation ». L'article décrit enfin le fait que cette assemblée générale dépêche deux commissaires *ad hoc* afin d'inviter le conseil-général de la commune, « en respectant la liberté de la presse et les opinions individuelles », à examiner s'il ne faut pas interdire la pièce qui « qui dans un temps ordinaire, ne mériterait peut-être aucune considération, mais qui, adaptée aux circonstances, peut se prêter à favoriser une division dangereuse. » Manifestement, la circonstance est le procès de l'ancien roi, qui divise l'opinion publique.

1666S'agit-il de Nioche ? Niou ? Noël ? Neveu ?

1667M. FAJN, *The « Journal des hommes libres de tous les pays » : 1792-1800*, The Hague Paris, Mouton, 1975.

L'article ajoute des précisions sur la pièce en elle-même, *via* le commentaire qu'en donne l'assemblée de la section :

L'assemblée observe que cette mesure de sa part est fondée sur des précautions nécessaires, lorsqu'il s'agit d'un sujet capable d'allarmer les citoyens, précautions d'ailleurs nécessitées par l'influence sensible des spectateurs, dont l'incivisme est notoire, et dont le concours ne peut avoir pour objet que de saisir l'occasion de troubler la tranquillité publique.

La formulation de l'article souligne le principe selon lequel une pièce peut avoir, par son seul sujet dont l'incivisme serait « notoire » (sans plus d'explication), de l'influence sur les spectateurs. Celle-ci est le pendant nécessaire de la pédagogie théâtrale, raison pour laquelle une pièce de théâtre peut être considérée comme si dangereuse. Ensuite, plus loin sur la page, le lecteur découvre un poème, ou une chanson :

M. Laya, l'ami des lois,
N'est point ami des sans-culottes ;
Il ne voit qu'assassins parmi les patriotes,
M. Laya, l'ami des lois.

M. Laya, l'ami des lois,
Voit le crime en tout patriote,
Il ne voit la vertu qu'en l'ame du despote,
M. Laya, l'ami des lois.

M. Laya, l'ami des lois.
Veut égorger les sans-culottes ;
Il appelle contre eux les lois et les despotes,
M. Laya, l'ami des lois.

M. Laya, l'ami des lois.
Veut sauver Louis le despote ;
Il voudroit soulever chaque bon sans-culotte,
M. Laya, l'ami des lois.

M. Laya, l'ami des lois.
Fait des vers comme un sans-culotte ;
Mais il pense et s'exprime en très-noble despote,
M. Laya, l'ami des lois.

M. Laya, l'ami des lois.
Gagne bien plus qu'un sans-culotte ;
Royalistes et rois le tirent de la crotte,
M. Laya, l'ami des Rois¹⁶⁶⁸.

La forme de ce poème, ou de cette chanson, est l'objet d'une hybridation entre le huitain, qui est un vers de chansons révolutionnaires comme *Cadet Rousselle*, et l'alexandrin, utilisé dans *L'Ami des lois*, et qui évoque davantage le théâtre ou la poésie classiques. Le texte

1668 *Journal des hommes libres de tous les pays, ou le Républicain*. 12 janvier 1793.

est structuré autour de strophes encadrées par la formule « M. Laya, l'ami des lois », qui ne cesse donc d'associer Laya à la nomophilie, et par conséquent implicitement à Forlis, le supposé ami des lois de la pièce, également aristocrate. L'auteur est le personnage, le personnage l'auteur. Le dernier vers, qui substitue le *l* des lois au *r* des rois constitue le clou du poème, et laisse entendre que la nomophilie apparente n'est peut-être qu'une monarchophilie – en d'autres termes, qu'il existe bien des complots royalistes, et que ceux qui se présentent comme des patriotes sont en réalité des ennemis du peuple, comme dans la pièce de Laya. La pauvreté des rimes (« lois » rime avec lui-même et avec « rois », « sans-culotte » ne rime qu'avec « despote » et « patriote ») produit à la lecture un rythme entêtant, qui vise manifestement à l'efficacité, une forme de poésie à coups de marteau. Chaque alexandrin évoque l'action de Laya, supposément contre les sans-culottes et en faveur de Louis XVI, jusqu'au dernier vers qui tranche, puisque le moteur de l'action n'y est plus Laya lui-même, mais les royalistes et le roi, comme si son agentivité même était remise en cause. La rime finale en « crotte » entraîne une tonalité scatophile, caractéristique de la caricature révolutionnaire¹⁶⁶⁹. Le poème, ou la chanson, donne paradoxalement raison à Laya, mettant en scène un pseudo-patriote, Nomophage, qui se révèle un agent du royalisme. Précisément parce qu'il indique que la trahison s'oppose à l'agentivité propre, le texte laisse entrevoir l'impossibilité d'un jugement réel, une forme d'*irresponsabilité finale des condamnés*.

La querelle de *L'Ami des lois* laisse transparaître un certain nombre de caractéristiques de la pièce de Laya, qui constituent autant d'outils d'analyse dramaturgique, ou de détails qui ont manifestement marqué les auteurs des différents articles. Parmi eux, nous retrouvons d'abord le fait que la pièce marque l'histoire d'un retour à l'ordre, un thème classique des dramaturgies révolutionnaires. En outre, la pièce met en scène plusieurs traits : la figure de l'homme face à la foule, la pratique de l'ultracrépidarianisme, la figure du personnage-sans-le-savoir, et l'irresponsabilité finale des condamnés. À partir de ces différents éléments, *L'Ami des lois* apparaît moins comme une pièce patriotique que comme une mise en interrogation de la pièce patriotique, qui interroge et dérange les présupposés de la dramaturgie révolutionnaire.

1669 Sur les origines historiques de la scatophilie dans la caricature révolutionnaire, voir W. CILLESSEN et R. REICHARDT, « Matières scatologiques dans la caricature politique, de la Réforme à la Révolution », dans *Annales historiques de la Révolution française*, n°361, 2010, p. 13-32. Pour une description des attaques scatophiles envers l'aristocratie, voir S. GENAND, « L'infâme derrière des ci-devants ; Le cul aristocrate et la contre-révolution », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 361, 2010, p. 145-156. Paradoxalement, on remarque qu'en évoquant la *crotte*, l'auteur sans-culotte du poème est le garant de ce que Peter Sloterdijk nomme la « merdocratie », la manière par laquelle le discours politique inclut ou exclut de la sphère d'immunologie collective par un discours olfactif. Voir P. SLOTERDIJK, *Globes: macrosphérologie*, O. Mannoni (trad.), Paris, Fayard, 2011

II. La *nomophilie* comme paysage dramaturgique.

L'étude de *L'Ami des lois* que nous proposons ici, en nous fondant sur les analyses de la querelle, provient de deux hypothèses. La première, évoquée plus haut, est que cette dernière produit un commentaire dramaturgique sur la structure et sur le contenu de l'œuvre de Laya. La deuxième hypothèse concerne le *paysage dramaturgique*. Dans le chapitre précédent, nous avons utilisé cette notion pour décrire un ensemble de tendances, d'habitudes et de traits propres au théâtre révolutionnaire. Il s'agissait de structures dramaturgiques spécifiques ou d'états du théâtre singuliers. Notre hypothèse est ici que le *paysage dramaturgique* formé par l'accumulation des pièces révolutionnaires forme une grille de lecture de chaque pièce particulière. Autrement dit, la structure d'un *paysage dramaturgique externe* et celle d'un *paysage dramaturgique interne* se construisent ensemble, et produisent entre elles des effets d'échos. Il serait possible de dire, en un sens, que l'environnement théâtral conditionne les dramaturgies, et que ces dernières opèrent une rétroaction sur celui-ci. Un paysage dramaturgique constitue un complexe vivant qui s'appuie sur un phénomène d'auto-organisation et d'adaptation¹⁶⁷⁰. L'étude de la pièce peut donc passer par ce double biais, les effets d'analyse transmédiateurs produits par la querelle postérieure à la pièce, et les effets de correspondance produits par l'auto-organisation du paysage dramaturgique. Nous reprenons donc, et croisons, les analyses produites par la querelle avec celles que permettent le paysage dramaturgique révolutionnaire, afin d'étudier les représentations de la représentation à l'œuvre dans *L'Ami des lois*, les formes de la guerre et du complot, et l'usage détourné du *reenactment*.

A) Le retour à l'ordre paradoxal : une pièce sans fête ni représentation.

À bien des égards, *L'Ami des lois* se présente *en grand* comme une représentation de la représentation. La pièce évoque les problèmes politiques de la Révolution, la forme que doit prendre l'État, la question de la propriété et de la loi agraire, le rapport à la patrie, la guerre. Une série de personnages, parmi lesquels Nomophage et Forlis, s'en saisissent plus particulièrement. Plus encore, il fait peu de doute, dans l'esprit des personnes impliquées à l'intérieur de la vie politique révolutionnaire à Paris au moment de la pièce, que Robespierre

¹⁶⁷⁰Sur le rapport entre l'organisation vivante et l'auto-organisation, voir E. MORIN, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Points, 2014, p. 42-44.

est représenté sous les traits de Nomophage et Marat sous ceux de Duricrâne. Cela signifie que la pièce de Laya brise à demi-mots un tabou, celui selon lequel le théâtre ne doit représenter les représentants que comme représentant, sous des appellations génériques comme « le représentant » ou « le député¹⁶⁷¹ », ou ne mettre en scène que les représentants étrangers. Ici, les représentants supposés ont un nom, certes de personnages, mais ils sont en outre reconnus, quoique innommés pour ce qu'ils sont réellement, à savoir Robespierre et Marat. En un sens, la pièce est d'autant plus dangereuse, du point de vue des Jacobins et des sans-culottes qui les soutiennent, qu'elle ne nomme pas explicitement les représentants qu'elle semble attaquer¹⁶⁷². En effet, si c'était le cas, la pièce apparaîtrait comme l'œuvre d'une faction contre une autre et pourrait donc être rejetée dans le camp des ouvrages qui visent à diviser, et sont, par conséquent, anti-révolutionnaires. Dans l'analyse qu'il fait de la pièce, Eugène Jauffret écrit :

Si *L'Ami des lois* n'avait été qu'une pièce antirévolutionnaire, elle aurait passé inaperçue ou n'aurait fait que peu de bruit ; mais elle avait une tout autre portée. L'auteur s'était, en effet, proposé d'arracher le masque à tous les intrigants politiques, à cette exécration dont la puissance reposait sur le vol, le meurtre et la terreur. Armé du fouet de la satire, Laya avait osé châtier ces monstres ; il avait osé dire ce que tout le monde pensait. Il prouva la force que donne sur la multitude le courage uni à l'honnêteté. Jamais succès n'avait été plus grand. C'était plus que de l'enthousiasme, c'était du délire. À chaque représentation, l'auteur était demandé à grands cris et couvert d'applaudissements¹⁶⁷³.

Son analyse est correcte sur le fait que la pièce a marqué parce qu'elle n'était pas anti-révolutionnaire. En revanche, il est possible de se demander si elle arrache véritablement le masque aux intrigants politiques. De nombreuses pièces révolutionnaires se proposaient de le faire. La particularité de *L'Ami des lois* est de retirer un masque pour en arborer un autre. Le fait même de ne pas nommer les représentants qu'elle représente, du moins que le public y voit, assure à la pièce une réussite dans son objectif supposé, à savoir la caricature et l'attaque oblique envers Robespierre et Marat, l'intransigent et l'ami du peuple.

1671Le choix de nommer un personnage « le Représentant » est notamment retenue par Sophie Villeneuve dans une pièce au titre qui laisse peu de doute quant aux raisons de son écriture : *Le véritable ami des lois*. Voir S. VILLENEUVE, *Le Véritable Ami des lois, ou le Républicain à l'épreuve*, Paris, Barba, 1794.

1672Marie-Laurence Netter y voit d'ailleurs une forme d'auto-censure : « le bruit court dans Paris que Nomophage est Robespierre, que Plaude a des vues politiques identiques aux siennes, mais son nom n'apparaît pas. Cette absence d'identification directe est tout à fait intéressante et amène, *a contrario*, à s'interroger sur l'auto-censure qui s'impose aux auteurs mettant en scène les phénomènes politiques qui leur sont contemporains ». M.-L. NETTER, « L'image cachée de Robespierre à travers le théâtre pré-thermidorien », dans P. BERTHIER (éd.), *Robespierre: saisi par le théâtre*, Arras, Noroit, 1993, p. 11. La question posée par l'autrice est essentielle : s'agit-il bien d'une auto-censure, et si oui s'agit-il d'une auto-censure vis-à-vis de Robespierre précisément (ce qui est peu probable, puisque le début de l'année 1793 est en plein dans la période de la Convention girondine, dans laquelle Robespierre est minoritaire), ou d'une auto-censure plus large vis-à-vis des représentants ?

1673E. JAUFFRET, *Le Théâtre révolutionnaire (1788-1799)*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 204.

La pièce est également représentation de la représentation dans la mesure où elle souligne la force performative du langage politique révolutionnaire¹⁶⁷⁴, sans doute plus que la majorité des pièces de la période. *L'Ami des lois* expose une joute oratoire presque constante entre deux camps. Le premier est constitué de Nomophage, Duricrâne, Plaude et Filto, au début de la pièce du moins. Le second est celui de Forlis, et dans une moindre mesure, Versac, puis Filto dans la deuxième partie de la pièce. De fait, les premiers actes sont consacrés à la dévalorisation de Forlis aux yeux de l'opinion publique, ce qui passe à la fois par la dénonciation privée et par le discours public. À la fin de la pièce, lorsque Forlis est sauvé par sa propre parole et celle de ses partisans qui parviennent à renverser l'opinion publique, Nomophage est démasqué, et annonce qu'il va, à son tour, renverser l'opinion publique : « Pensez-vous que ce peuple envers vous si facile / N'ouvre qu'à vos accens une oreille docile¹⁶⁷⁵ ? » C'est ici que la pièce souligne les ambiguïtés de la représentation : alors qu'elle prétend être unidirectionnelle (depuis les représentés jusqu'aux représentants), elle est en réalité bidirectionnelle, et constitue bien plus un phénomène de circulation des paroles, des idées et des affects. En cela, la pièce reprend à son compte les ambiguïtés du théâtre révolutionnaire, qui prétend à la fois *dire la nature et faire œuvre de pédagogie*, c'est-à-dire à la fois représenter le monde et le transformer.

À un autre niveau, celui de ce *pittoresque* qui souligne les anfractuosités, il est possible de considérer que la pièce de Laya trouble d'autant plus le principe de représentation qu'elle ne représente aucun représentant, du moins pas expressément. Il ne s'agit pas uniquement de dire que ni Marat ni Robespierre ne sont nommés : la représentation elle-même ne l'est pas. Ainsi, lorsque Versac décrit les personnages qui s'opposent à Forlis, il n'utilise à aucun moment le terme de « représentant ». De Plaude, il dit : « Cet esprit tout corps, qui maraude, maraude / Dans l'orateur romain, met Démosthène à sec, / Et n'est, quand il écrit, pourtant Latin ni Grec¹⁶⁷⁶. » ; de Duricrâne : « Journaliste effronté, qu'aucun respect n'arrête » ; et de Nomophage : « Ce que j'appelle un homme ! Un héros ! L'Attila / Des

1674L'épigramme en tête de la première édition de *L'Ami des lois* est, à ce titre, parlante : « Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem / Conspectere, silent, arrectisque auribus adstant : / Ille regit dictis animos, et pectora mulcet ». On peut la traduire ainsi : « alors s'ils ont vu un homme que sa piété, ses œuvres rendent vénérables, ils font silence, s'immobilisent, l'oreille dressée. » VIRGILE, *Énéide. Tome I*, J. Perret (trad.), Paris, Les Belles lettres, 1992. Dans ce passage, Virgile compare la manière dont Neptune calme la mer à un orateur qui calmerait une foule agitée – à la manière de Forlis dans la pièce. Le passage est notamment cité par Quintilien dans son *De institutione oratoria*, dans le douzième livre où il décrit la figure de l'orateur, un personnage qu'il veut à la fois bon orateur et homme de bien, et dont il dit : « N'est-ce pas un tel personnage que semble avoir conçu Virgile », avant de citer le passage mentionné. Voir QUINTILIEN, *Institution oratoire, livre XII*, J. Cousin (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 73.

1675J.-L. LAYA, *L'Ami des lois*, Paris, Maradan, 1793, p. 112. Désormais, la référence à la pièce sera abrégée en « *L'Ami des lois* » suivi du numéro de page.

1676Ibidem, p. 12.

pouvoirs et des loix ! Grand fourbe politique ; De popularité semant sa route oblique, / C'est un chef de parti¹⁶⁷⁷... ».

Le seul passage de la pièce qui évoque la représentation politique se trouve dans l'épître dédicatoire placé en tête de la première édition :

Aux représentants de la Nation.
Citoyens législateurs,
Je ne vous fais point un hommage en vous dédiant ma Comédie : c'est une dette que j'acquitte. *L'Ami des Loix* ne peut paroître que sous les auspices de ses modèles.¹⁶⁷⁸

La double mention « représentants de la Nation » et « Citoyens législateurs » désigne de manière évidente les membres de la Convention. La dédicace, présentée comme une dette, est ambiguë : qui sont les modèles dont parle Laya ? À un premier niveau de lecture, les législateurs sont les modèles de Forlis, car nomophiles par excellence. À un second niveau de lecture, il peut s'agir de Robespierre et Marat, puisque ce sont eux que le public voit en Nomophage et Duricrâne. À un troisième niveau de lecture, l'indécidabilité du sens à attribuer à cette dédicace étrange fait penser que Laya ne vise pas des représentants ni des personnages particuliers. Les législateurs servent de modèle à la pièce, car la pièce parle d'eux sans jamais nommer la fonction législative telle qu'elle existe sous la Convention, ni sans parler de représentant. Alors que le terme de « loi » et ses dérivés apparaissent fréquemment dans la pièce (trente-et-une fois), le terme de « législateur » est, lui, absent – hormis dans cette épître dédicatoire. Voilà le caractère pittoresque de cette représentation de la représentation : son absence de représentants et de législateurs. S'il était explicite que Nomophage incarnait un représentant du peuple, ce serait le principe même de la représentation qui serait atteint, un principe trop important pour les Girondins et leurs partisans pour qu'on puisse jouer avec, même au théâtre¹⁶⁷⁹, pas plus qu'il ne faut jouer avec les principes de l'élection – l'autre absente formelle de la pièce. Autrement dit, *L'Ami des lois* évoque de manière claire et *inexplicite* des représentants. Cette clarté et cette dissimulation, cette capacité à concilier la transparence et l'absence font de cette pièce un moment trouble de l'histoire théâtrale révolutionnaire, qui rappelle que la représentation de la représentation n'est pas un processus prévu *a priori* par les théoriciens révolutionnaires de la représentation¹⁶⁸⁰.

1677 *Ibid.*, p. 13-14.

1678 *Ibid.*, p. A2.

1679 À ce propos, Ladan Borourmand écrit : « La légitimité d'un gouvernement réside dans sa représentativité, il n'y a pas de représentation sans élection, et l'élection est un des premiers droits de l'homme en société. Les Girondins établissent une corrélation fondamentale entre élection et représentation. » L. BOROURMAND, « La Gironde et l'idée de République », dans *La Gironde et les Girondins*, Paris, Payot, 1991, p. 236.

1680 L'épître dédicatoire est même supprimée des éditions postérieures à 1793. Voir M. DARLOW et Y. ROBERT, *op. cit.*, p. 132.

Dans le paysage dramaturgique révolutionnaire, la représentation de la représentation est adossée à la figuration de la fête, qui lui est tout à la fois opposée dans son principe et complémentaire dans ses effets. *L'Ami des lois* ressemble assez peu à une pièce de fête. Elle ne raconte pas l'organisation de festivités. Le terme lui-même n'apparaît qu'une seule fois, mais pas de manière littérale, lorsque Versac avertit Forlis de bruits de complots à son encontre et parle des patriotes hypocrites. Il dit alors : « Ces éloges pompeux dont vous fêtiez sans cesse / La révolution, n'étoient qu'une finesse¹⁶⁸¹. » Il est ici manifeste que le verbe « fêter » sert à évoquer la pratique de l'éloge dans la conversation¹⁶⁸², non à désigner une véritable fête révolutionnaire. *L'Ami des lois* serait donc la moins festive des pièces. Pourtant, la séance décrite par Brissot, dans *Le Patriote françois*, ressemble bien à une fête théâtrale :

L'agitation s'est prolongée quelques temps au-dehors, mais la représentation a été paisible et brillante ; les applaudissemens ont été encore plus vifs qu'aux précédentes, et *ça ira* a été joué durant tous les entr-actes¹⁶⁸³.

Les spectateurs y applaudissent vivement ce qui se passe sur scène, y chantent *Ah ! Ça ira*, et rivalisent pour célébrer la Révolution. La pièce ne serait donc pas une fête en elle-même, mais l'occasion de la fête, de la communion patriotique de la scène et de la salle, particulièrement pendant l'entracte où le principe de représentation ne trouble pas l'élément fondamental de la fête, l'indistinction des acteurs et des participants.

Le premier article de presse qui parle de *L'Ami des lois*, celui du *Moniteur universel* du 4 janvier, insiste sur le fait que la pièce n'est d'aucune faction ni d'aucun camp. De fait, toutes les attaques à l'encontre de cette dernière, ainsi que celles qui touchent ses détracteurs, reprennent incessamment ce thème de la division. Ce qui est factieux est mauvais, ce qui n'appartient à aucun parti est bon. Ce thème est celui de la pièce elle-même, dans laquelle Forlis se décrit comme l'homme d'aucune faction, tandis que Nomophage, son antagoniste, se déclare l'homme d'un parti précis, le parti du peuple. *L'Ami des lois* serait donc une variation autour du thème de la communion et de la faction, une pièce qui reconnaît le besoin de l'assemblée théâtrale de communier. Pourtant, la fête, et c'est ce que Rousseau affectionne

1681 *L'Ami des lois*, p. 77.

1682 Un éloge de la Révolution qui est souvent représenté dans le théâtre révolutionnaire et qui transforme le principe même de l'éloge, jusque-là réservé aux actes individuels, héroïques. Voir É. NÉGREL, « Le théâtre au service de la Révolution: une rhétorique de l'éloge », dans *Une expérience rhétorique: l'éloquence de la Révolution*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002, p. 151.

1683 *Le Patriote François*, 14 janvier 1793. Parmi les journaux révolutionnaires célèbres de la période, le journal de Brissot, *Le Patriote François*, est certainement parmi les plus importants. Jacques-Pierre Brissot est chef de file des Girondins. En cela, il est peu suspect de complaisance envers Robespierre et Marat, très vite reconnus dans les figures de Nomophage et Duricrâne. La manière dont Brissot décrit la querelle de *L'Ami des lois* est d'un intérêt fondamental pour plusieurs raisons. La première est sa situation idéologique, qui, en raison même de la clarté même de son positionnement de girondin et d'ardent défenseur de Laya, permet de lire ses textes avec le recul nécessaire. Il n'y a chez lui aucune recherche d'objectivité, d'équilibre des camps, il n'y a que la guerre politique et littéraire, dans laquelle il manie la plume.

chez elle, n'opère *a priori* pas de scission, quand le théâtre oppose la scène et la salle. Or, *L'Ami des lois* raconte justement que la communauté politique n'existe que par la scission, que par la désignation d'un ennemi, d'un bouc émissaire¹⁶⁸⁴. Dès lors, si la pièce de théâtre n'est pas à proprement parler une fête, elle n'en demeure pas moins une préparation à la fête. En effet, elle permet au spectateur de déléguer la constitution de son imaginaire politique à l'acteur¹⁶⁸⁵.

Si la dramaturgie de la pièce ne repose pas sur la fête, et que le terme est lui-même absent, il semble difficile de trouver un élément pittoresque qui lui est lié. Pourtant, de même que l'absence de mention de représentants, l'absence de fête est signifiante. Non qu'elle soit révélatrice intrinsèquement, même en contexte révolutionnaire. L'absence ici est particulièrement criante du fait de la mention d'un événement qui devrait donner lieu à une fête et ne le fait pas : le mariage de la fille Versac. Au début de la pièce, Forlis et Versac s'entretiennent du mariage futur du premier avec la fille du dernier. Rapidement, nous comprenons que, entretemps, Madame de Versac a promis la main de sa fille à Nomophage. Ce dernier, dans un aparté alors qu'il est en présence de Filto, dit : « j'ai l'aveu de la mère¹⁶⁸⁶ ». Cependant, Madame de Versac a également promis la main de sa fille à Filto, qui, en aparté dans la réplique qui suit celle de Nomophage, dit : « on m'a promis sa main ». L'effet comique de la main de la fille promise aux deux intrigants, lorsque le public sait bien, lui, qu'elle doit *in fine* revenir à Forlis, ne doit pas faire oublier la situation fondamentale de la pièce. Nomophage et Filto souhaitent dominer un coin de France. Le premier sera prince du Poitou, le second du Maine, deux désignations qui renvoient aux anciennes provinces françaises. Filto et Nomophage, comme les autres conspirateurs de la pièce, veulent donc à terme renverser le principe de représentation, les évolutions administratives portées par le pouvoir politique depuis la création des départements en 1790, et revenir à un état antérieur à la centralisation administrative française. Or, dans l'imaginaire collectif du XVIII^e siècle, selon une longue tradition, le mariage princier est associé à la fête. Ici, aucune mention n'est

1684À propos de la constitution de la communauté politique grâce à la figure du bouc émissaire, on pourra se référer aux ouvrages désormais classiques de René Girard, notamment R. GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, et R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1983.

1685Cette délégation de l'imaginaire politique permet de penser la similitude entre l'État et le théâtre. C'est du moins ce que propose Lionel Pilkington lorsqu'il étudie le théâtre irlandais : « *But between theatre as an institution and the apparatus of the nation state there is a closer and more specific connection. Theatre encourages its spectators to delegate imaginative authority to the actor on stage, to project agency onto the actor's presence, and to remain patiently in thrall of the unfolding action.* » (« Mais entre le théâtre comme institution et l'appareil de l'État-nation, il existe un lien plus serré et plus spécifique. Le théâtre encourage le spectateur à déléguer l'autorité de l'imaginaire au spectateur sur scène, à projeter l'agentivité sur la présence de l'acteur, et à demeurer patiemment sous l'emprise de l'action en train de se dérouler ») L. PILKINGTON, « *Moving Statues in Ireland: Theatre, Nation and Problems of Agency* », dans *Théâtre et nation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 81. Traduit par nous.

1686*L'Ami des lois*, p. 32.

faite du retour à la fête royale à l'occasion du mariage – qui s'opposerait à la fête révolutionnaire. Pas plus d'ailleurs qu'il n'est fait mention de celle-ci, ni même d'une célébration du mariage de Forlis. L'absence de référence à une fête ou à une célébration souligne d'autant plus une autre absence, celle de la fille de Versac lui-même, personnage évoqué au début de la pièce entre Versac et Forlis, dans le dialogue susmentionné entre Filto et Nomophage, et à la fin de la pièce lorsque Versac et son épouse se réconcilient :

VERSAC : [...] J'espère bien, madame, et vous l'avez promis,
N'unir ma fille enfin....
MADAME DE VERSAC : Qu'à Forlis.

Cette absence est même mise en exergue dès le début de la pièce, puisque la première réplique, prononcée par Versac, est la suivante : « Vous avez vu ma fille ? », faisant référence au fait que Forlis est allé voir sa promise dans un lieu situé hors de la ville, où elle se repose. La fête et la fille, les deux présences habituelles du théâtre révolutionnaires, s'absentent ici ostensiblement. La grande fête que constitue la *séance* de *L'Ami des lois*, décrite comme telle par ses partisans, est donc une fête de l'absence de fête, une fête qui célèbre un mariage à venir sans fiancée, un acte de loi sans objet.

La pièce de Laya est célébrée par *Le Moniteur universel* comme un retour à l'ordre après agitation. Il convient toutefois de s'interroger sur la nature de cet ordre. La loi n'est pas véritablement sauvée, puisqu'elle était injuste. Le mariage semble irréel, puisque la fille des Versac n'apparaît pas, de sorte que l'association habituelle dans le théâtre révolutionnaire entre les deux objets du désir, la jeune femme et la loi, ne peut se faire. La lutte ne donne pas non plus la victoire d'un représentant, puisqu'il n'existe nul représentant dans cette pièce. Forlis n'a gagné qu'en raison de la foule qui l'a reconnu comme bienfaiteur, et qu'il a ensuite convaincue par son habileté rhétorique. Le retour à l'ordre est donc paradoxal, car il s'agit d'un ordre vide. La seule marque de ce retour à l'ordre est la défaite de Nomophage, qui souligne que cette étrange fête théâtrale est, comme souvent, l'effet de la guerre et du complot.

B) Les complots du complot et les guerres obliques.

Que *L'Ami des lois* soit une pièce liée à la rhétorique du complot pendant la Révolution française ne fait aucun doute. Pour ses détracteurs, elle représente une attaque contre les Jacobins – et Laya serait l'ami des Rois plus que l'ami des lois. À l'inverse, ses défenseurs voient dans la querelle la preuve même de l'existence de l'esprit de faction que la

pièce cherche à dénoncer. Ce phénomène de querelle autour de l'idée généralisée du complot constitue un commentaire qui révèle son importance toute particulière au sein de la dramaturgie de la pièce. En effet, celle-ci est entièrement construite autour du complot, qui en donne le trait principal. « Du complot » est à ici à comprendre au sens où le principe même du complot, c'est-à-dire de l'action cachée menée en vue d'obtenir un ou plusieurs avantages personnels, est le moteur dramaturgique de la pièce, qui apparaît comme une série de conspirations enchevêtrées, venant produire de faux complots pour masquer les vrais. De toutes ces machinations, la plus évidente est celle menée par Nomophage, Duricrâne et Filto, qui consiste à faire croire au peuple que Forlis est un royaliste. Pour ce faire, ils s'appuient sur une liste perdue par Forlis, sur laquelle figurent les noms de personnes qu'il paie régulièrement. La liste se transforme en preuve du complot supposé mené par Forlis, par l'intervention de Duricrâne qui est un spécialiste de la dénonciation. Il s'en vante ainsi : « J'ai dénoncé dans moins d'une quinzaine / Huit complots coup sur coup, c'est quatre par semaine¹⁶⁸⁷ ! ». Cependant, ce complot est déjà double, puisqu'au moment où le peuple est en colère, Nomophage propose à Forlis de le sauver : le complot premier qui consistait à faire tomber Forlis cachait un complot second, consistant à le sauver du premier.

Le deuxième complot de la pièce est celui de Madame de Versac, qui donne la main de sa fille à la fois à Nomophage et à Filto, en espérant que l'un ou l'autre finisse par devenir plus riche et plus puissant, ce qui lui permettrait de marier son enfant au meilleur parti. Cette machination précise est en quelque sorte un *complot à trois*, où d'un côté Madame de Versac complotte avec Nomophage contre Filto, et de l'autre complotte avec Filto contre Nomophage ; comme la fille de Versac était promise à Forlis, ce double-complot est également dirigé tout à la fois contre Monsieur de Versac, qui avait donné sa parole à Forlis, et contre Forlis. Pendant ce temps, Nomophage, Filto, Duricrâne et Plaude complotent contre la République pour installer trente monarchies en France.

Chacun de ces complots, pris comme instrument dramaturgique, doit être pensé au regard de cette figure étrange, omniprésente et pourtant si peu claire, qu'est la loi. La nomophilie annoncée de la pièce tire son origine d'une évidence de la loi. Le public révolutionnaire, lui-même nomophile, y souscrit nécessairement. Cependant, aucune loi n'est spécifiquement évoquée directement. La loi, dans la pièce, est une idole souvent invoquée, mais dont les effets se font rarement ressentir, hormis au moment de l'arrestation de Forlis. Il s'agit donc de savoir comment chaque complot se situe par rapport à la loi. Le premier, celui de Nomophage contre Forlis, n'est pas un complot contre la loi à proprement parler, puisque

¹⁶⁸⁷*Ibidem*, p. 40.

les moyens formels apparemment prévus par la législation dans la pièce sont employés : Forlis est dénoncé et arrêté dans les règles de l'art¹⁶⁸⁸, contrairement à Nomophage qui sera jeté en prison par la foule. Ce qui sauve Forlis n'est d'ailleurs pas la loi même, mais cette même foule. L'ami des lois est en réalité un démophile plus qu'un nomophile. Le complot de Madame de Versac, visant à marier sa fille au plus offrant, n'est pas non plus dirigé contre la loi, puisqu'il ne s'appuie que sur deux promesses de mariage sans force contraignante. Le mariage lui-même n'a pas lieu : l'instance juridique n'intervient donc à aucun moment. Quant au complot plus large, celui de Filto et de Nomophage contre la République qu'ils veulent transformer en trente royaumes différents, il inclut une utilisation de la loi qui s'oppose certes aux valeurs révolutionnaires et républicaines en ce début d'année 1793, mais dont rien n'indique qu'il est mené en dehors de la loi. Au contraire, le lecteur sait que Nomophage fait partie de ceux qui écrivent la loi dans leur cabinet. Il semble donc que la tentative de changer la forme du gouvernement et ses frontières corresponde aux prérogatives habituellement confiées aux législateurs révolutionnaires. En d'autres termes, *L'Ami des lois* n'oppose pas le nomophile et ceux qui comploteraient contre la loi. Il s'agit d'une série de complots qui se constituent en marge d'elle, et dont le personnage s'échappe parfois, malgré elle. La loi est un moteur dramaturgique vide, sans force, par rapport à l'ensemble des événements qui se déroulent autour d'elle : papiers oubliés, dénonciations ou actes de rhétorique.

L'anfractuosité pittoresque du complot dans *L'Ami des lois* est un véritable protagoniste. Selon Jean-Luc Nancy, le personnage est une « densification locale de l'action »¹⁶⁸⁹. En période révolutionnaire, il est *densification locale de l'action* révolutionnaire, qui n'est autre qu'un discours de l'affect juridique, car la loi y est transformée. De l'instance performative de contrôle qu'elle était, cette dernière devient l'objet d'un amour, présenté comme cause efficace de toute action juste. L'action dramatique révolutionnaire est une action *par rapport* à la loi, et à toutes les valeurs qui, dans son ordre du discours singulier, la soutiennent et emportent les personnages : égalité, liberté, patrie, etc. Le sujet révolutionnaire se constitue au théâtre de manière paradoxale, comme un être défenseur de liberté qui en est lui-même privé, un être conçu dans et par la représentation de la lutte révolutionnaire. Le personnage théâtral révolutionnaire obéit à une injonction paradoxale : il existe librement dans la soumission à l'idée de liberté.

1688 Filto dit lui-même : « Votre accusation, je suppose, est légale ». *Ibidem*, p. 44.

1689 P. LACOUÉ-LABARTHE et J.-L. NANCY, *Scène, suivi de : Dialogue sur le dialogue*, Paris, Christian Bourgois, 2013, p. 72.

Le personnage de théâtre est une « posture d'énonciation¹⁶⁹⁰ » à partir de laquelle peut se déployer le *dia-logue*, c'est-à-dire la circulation de la parole qui en retour constitue le personnage comme objet imitatif. En tant que tel, Forlis, puisque c'est lui dont il s'agit, incarne les valeurs constitutives de l'*ethos* révolutionnaire. Il est un homme, ce qui est souvent une condition *sine qua non* pour être agent de la Révolution et porter sa voix, et donc, dans l'ordre du drame, son action.

Là où le personnage de Forlis, en revanche, dévie de l'ordre de la représentation révolutionnaire, et ce en quoi il a ouvert le flanc à la critique politique, c'est dans sa qualité de *ci-devant noble*. Il incarne une réalité révolutionnaire, celle de ces nobles qui ont fait la Révolution et qui ont d'eux-mêmes aboli leurs propres privilèges. Pourtant, la représentation de l'existant n'est pas suffisante lorsqu'il s'agit de produire un théâtre révolutionnaire. Le personnage de Forlis remet en cause les cadres de la pensée politique révolutionnaire, puisqu'il permet de se représenter la conversion qui annihile le cadre de la régénération. En effet, si un noble peut devenir non pas un patriote mais *le* patriote, *le* révolutionnaire héroïque, alors l'histoire de la Révolution est une histoire de la rédemption personnelle, où le plus grand pécheur devient le plus grand saint, et non une histoire de la régénération, où le vertueux opprimé dans l'Ancien Régime se mue en défenseur puissant de l'égalité. La substitution du héros plébéien et du *ci-devant noble* empêche le remplacement, dans l'imaginaire politique, de ce dernier par le premier¹⁶⁹¹. Cette situation du *ci-devant noble* devenu parangon de vertu civique a également le défaut, pour ne pas dire la faute, de faire porter un soupçon sur le soupçon, ce que l'intrigue elle-même souligne. Si l'on peut faire confiance à un ancien noble, cela signifie que toutes ces dramaturgies révolutionnaires qui exposent les complots de l'ancien noble contiennent une brèche, et sont davantage critiquables qu'on ne l'imaginait. Et si l'ancien noble était *réellement* patriote, et s'il n'y avait *pas* de complot là où on l'attend ? Par sa seule existence, Forlis trouble le jeu du soupçon et de la politique.

Il le perturbe d'autant plus qu'il cache lui-même sa vertu. Plutôt que de rendre publique la liste des personnes qu'il soutient, il la dissimule par une pudeur vertueuse. Or, dans la répartition habituelle du théâtre révolutionnaire, toute personne qui ne respecte pas l'impératif de transparence est un traître en puissance. Le texte de la pièce joue de cette

1690 *Ibidem*, p. 70.

1691 En cela, l'*Ami des lois* est à contre-courant de l'évolution du théâtre des Lumières. Renaud Bret-Vitoz a montré que, dans la tragédie notamment, le second XVIII^e siècle était marqué par le remplacement du personnage noble, situation nécessaire au tragique aristotélicien décrit dans la *Poétique*, par le personnage issu du peuple. Cette évolution s'effectue en parallèle de la montée en puissance, genre bourgeois par excellence. Voir R. BRET-VITTOZ, *L'Éveil du héros plébéien (1760-1794)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2018.

ambiguïté dans une scène où Forlis donne ses ordres concernant cette liste. Tout au long de la première scène de l'acte II, lui et son serviteur Bénard parlent de la liste, la montrent et évoquent le don d'argent à ces personnes. Or, le public révolutionnaire, à ce moment de la pièce, ne peut savoir que Forlis est le héros de l'intrigue. Certes, il a endossé lors du premier acte l'habit du bon révolutionnaire face à Versac, et de l'homme modéré face à Madame de Versac. Cependant, ce n'aurait pas été la première fois, dans le théâtre révolutionnaire, qu'un homme en apparence vertueux se révèle ne pas l'être. La scène jette le trouble chez le spectateur :

FORLIS (*il prend un papier de ses mains*) : Elle me paroît forte.....

Cent cinquante !... par jour, à vingt sols, c'est je crois...

Par jour.... Vingt sols chacun.... Deux cents louis par mois.

BÉNARD : Moins douze, monsieur.

FORLIS : Oui, moins douze.

BÉNARD : Et quatre livres.

FORLIS : Et quatre livres : bon.

BÉNARD : C'est noté dans mes livres.

Ce nombre est un peu cher, monsieur, à soudoyer !

FORLIS : C'est doubler son argent que le bien employer.¹⁶⁹²

Dans ce passage, Forlis reprend à son compte la rhétorique du complot. Peu après dans le dialogue, il demande si le secret est sûr, sans en préciser la nature. La rhétorique complotieuse est caractérisée par l'absence et par le fait que les raisons de l'acte demeurent obscures. Elle s'oppose à la rhétorique complotiste qui spéculé, abonde en explications et en interprétations. La réplique de Versac, « Aristocrate, soit, mais avant, honnête homme », pouvait encore passer pour une formule à ne pas prendre au sérieux, dans la mesure où son locuteur est contre-révolutionnaire au moment où il la prononce. Le silence de Forlis, une fois qu'il est avéré qu'il s'agissait d'un silence de pudeur vertueuse, est en revanche impardonnable du point de vue des habitudes dramaturgiques de la Révolution. Nous remarquons d'ailleurs que la scène s'empresse de ramener l'horizon d'attente du spectateur à ses schèmes habituels. C'est ainsi qu'à la fin de la scène, lorsque Bénard parle à Forlis d'un « beau trait / Qui [lui] feroit honneur¹⁶⁹³ » et demande pourquoi il faut le laisser secret, Forlis répond : « Que c'est de la vertu faire une marchandise / Qu'étaler au grand jour le bien qu'on dut cacher¹⁶⁹⁴. » Cela permet, sans lever l'ambiguïté sur la nature même de l'action, de savoir que celle-ci est, d'une manière ou d'une autre, vertueuse malgré l'échange suspect d'argent et le silence *a priori* contre-révolutionnaire. Cependant, la scène et la situation de Forlis qui cache sa vertu laissent entrevoir la possibilité d'une action vertueuse reposant sur les mécanismes du complot, à

1692 *L'Ami des lois*, p. 23-24.

1693 *Ibidem*, p. 24.

1694 *Ibidem*, p. 25.

savoir le secret, le transfert d'argent, les listes cachées, etc., sans être précisément un. Autrement dit, *L'Ami des lois* jette le doute sur la dénonciation même des complots, alors que celle-ci est un ressort de la dramaturgie révolutionnaire.

La dramaturgie du complot révélé, nous l'avons vu, est liée à la dramaturgie de la guerre. Dès lors que le complot est mis à jour, nous ne sommes plus en présence de deux forces asymétriques qui s'opposent, mais au contraire de deux forces égales – ou du moins également connues l'une de l'autre –, qui ont déterminé le théâtre des opérations, les armes, et l'objet de la guerre en cours. Le rapport à la guerre est révélé dès la première scène de la pièce, lors d'un dialogue entre Versac qui attend celle-ci avec impatience et Forlis qui la redoute.

VERSAC : [...] Or, maintenant, lisez ceci. (*Il lui remet une lettre.*)

FORLIS (*l'ouvrant*) : Coblentz ! Après ?

VERSAC : Ils viennent.

FORLIS : Qui ?

VERSAC : Les rois, l'Europe qu'on irrite.

FORLIS : Vous m'effrayez ! Les rois !

VERSAC : Eux, monsieur, et leur suite,
La loi par votre illustre et docte invention,
Est du vœu général toute l'expression,
Toute la volonté de l'Europe alarmée,
Par cent bouches à feu va vous être exprimée.

FORLIS : Allons !

VERSAC : Un manifeste adroit, bien détaillé,
Et d'une bonne armée au besoin appuyé,
S'imprime, qui pesant dans un juste équilibre
Les droits des souverains et ceux du peuple libre....

FORLIS : De vos rois apportant la dernière raison,
Nous va fonder des loix à grands coups de canons ?

VERSAC : On veut vous éclairer, et non pas vous détruire :
Vous nous abattez tout, on vient tout reconstruire,
Commerce, industrie, arts, tout tend à s'abîmer....

FORLIS : Et grace à vos pandours tout va se ranimer ?¹⁶⁹⁵

Le nom de Coblentz, ou Coblenz, est pendant la Révolution le « symbole d'une menace contre-révolutionnaire venue de l'étranger¹⁶⁹⁶ ». De fait, cette ville est très vite devenue un lieu refuge pour les aristocrates émigrés, qui ont commencé à y établir une armée contre-révolutionnaire à l'été 1792. Le nom de « Coblentz », qui est le seul mot explicitement écrit sur la lettre, place, dès le premier acte, la pièce sous le signe de la guerre. Dans cette scène, la discussion autour de l'état de guerre vient de ce nom écrit dans une lettre. Il s'agit d'un

¹⁶⁹⁵*Ibidem*, p. 6-8.

¹⁶⁹⁶C. HENKE, « Coblentz/Coblenz : symbole pour la Contre-Révolution et l'émigration française dans l'électorat de Trèves », dans J.-C. Martin (éd.), *La Contre-Révolution en Europe : XVIIIe-XIXe siècles. Réalités politiques et sociales, résonances culturelles et idéologiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 121. Il faut noter que Coblentz est le seul nom propre qui rattache la fiction de *L'Ami des lois* à la réalité révolutionnaire.

commentaire intra-dramaturgique sur le fondement et les armes de la guerre au sein de *L'Ami des lois*.

C'est que, sans y paraître, la pièce repose sur une dramaturgie inter-médiatique. Les ennemis de Forlis sont décrits selon leur habileté scripturale – souvenons-nous de Plaude qui n'est « quand il écrit, pourtant Latin ni Grec¹⁶⁹⁷ ». C'est sur un papier que Forlis écrit la liste des personnes au besoin desquels il subvient (« *Il prend un papier de ses mains* »). Le premier acte de Nomophage et de Filto, dans la deuxième scène du deuxième acte, est de s'asseoir à une table pour observer le partage de la France et la carte : « *Il [Filto] lit sur le papier, et suit des yeux sur la carte géographique¹⁶⁹⁸*. » Lorsque dans la troisième scène, Duricrâne, le journaliste (donc celui qui écrit), vient parler du complot à venir, il ne se contente pas de décrire la situation à Nomophage, « *Il remet un papier à Nomophage¹⁶⁹⁹* ». Et lorsque les personnages cherchent à asseoir leur légitimité, ils le font également grâce à l'écrit. Ainsi, Plaude, lorsqu'il rencontre Madame de Versac à la troisième scène du troisième acte, se présente ainsi : « PLAUDE (*lui [à Madame de Versac] remettant une brochure.*) : Voici / Ma dissertation nouvelle ». Lors de l'arrestation de Forlis, à la cinquième scène du troisième acte, c'est encore un écrit qui survient, si l'on en croit la réplique suivante : « L'OFFICIER : Voici nos mandats¹⁷⁰⁰ ». Cet écrit pousse d'ailleurs Forlis à obéir à l'officier, puisqu'il se soumet à la loi. Ensuite, dans la sixième scène du quatrième acte, l'intendant de Forlis raconte que sa demeure a été brûlée par ses adversaires. La description qu'il en fait insiste sur le fait que tout a été consumé : « Le feu dévore tout » ; « Dans des torrens de feu vos murs sont renversés » ; « Meubles, glaces, tableaux brûlés ou fracassés, / Tout périt consumé par la flamme rapide¹⁷⁰¹ ». Il décrit alors la manière dont il est entré, malgré les flammes, dans la maison, et ajoutant : « Je repars aussitôt de vos papiers saisis », il les remet à Forlis. Dans une maison où tout brûle, donc, seul le papier n'est pas détruit. Cette extraordinaire résilience ne se comprend que si l'on saisit l'importance dramaturgique de ce dernier comme arme dans la guerre représentée par *L'Ami des lois*. Ces papiers sont d'ailleurs laissés entre les mains de Versac, ce même Versac qui détenait la lettre où était écrit « Coblenz », et qui annonçait la guerre à venir. Dans *L'Ami des lois*, la dramaturgie de la guerre est médiatique. En son sein, l'écrit occupe une place prépondérante mais ambiguë, qui révèle les contradictions de la tentation graphosphérique révolutionnaire et de la nomophilie qui lui est associée. Cette dernière a besoin de l'écrit tout en promouvant un mode de représentation qui s'appuie sur

1697 *L'Ami des lois*, p. 12.

1698 *Ibidem*, p. 27.

1699 *Ibid.*, p. 38.

1700 *Ibid.*, p. 62.

1701 *Ibid.*, p. 80.

l'oralité, d'où la victoire de l'orateur Forlis sur les intrigants, et la défaite de Nomophage qui ne parvient pas à égaler la rhétorique du premier.

La dramaturgie de la guerre médiatique prépare, en quelque sorte, le terrain de la querelle qu'elle a causée. Celle-ci ne cesse de multiplier les écrits de tous les types : brochures, adresses, articles de journaux, arrêté de la Commune, décret de la Convention, etc. De fait, une guerre médiatique est nécessairement un conflit intérieur. Il ne s'agit plus seulement d'une lutte armée entre un État et un autre, car la situation révolutionnaire en a changé la nature : la guerre ne connaît plus de frontière, puisqu'il existe à présent des ennemis intérieurs¹⁷⁰². Forlis lui-même reconnaît l'importance de l'ennemi intérieur, qu'il cite sans le nommer :

NOMOPHAGE : Sont-ce ces paladins, armés pour un décret ?
Ces héros d'outre-Rhin, ces puissances altières ?
FORLIS : Vous les cherchez trop loin par-delà nos frontières.
Non, les miens s'aiment trop pour nous quitter ainsi.
Ces prudens ennemis sont près de nous, ici¹⁷⁰³.

La guerre médiatique se joue à l'intérieur : des frontières, des maisons et des consciences. Cet intérieur mis sur la scène est précisément le lieu de la sphère publique, où circulent les idées et les *médias* et où se font les opinions¹⁷⁰⁴. Nous le voyons, *L'Ami des lois* est une œuvre singulière, qui évoque la guerre médiatique, la guerre intérieure, et qui y participe en même temps. En cela, elle correspond parfaitement aux attendus du théâtre révolutionnaire, à savoir représenter la réalité et modifier les consciences.

La dramaturgie de la pièce s'appuie sur une stratégie dramaturgique particulière pour mener cette guerre : le duologue¹⁷⁰⁵. Cette forme singulière du dialogue consiste à faire parler deux personnages uniquement sur scène, un détail du tableau d'ensemble de *L'Ami des lois*. Le duologue suscite une double substitution. D'une part, il permet un affrontement qui ne soit pas armé, mais purement rhétorique. Ce type de dramaturgie de la guerre oblique évite cette

1702 Il faut se rappeler que la principale opposition entre Girondins et Jacobins, dans les premières années de la Révolution, fut celle de la déclaration de guerre : les Girondins souhaitaient porter la Révolution au-delà des frontières françaises, et donc déclarer la guerre à l'extérieur, tandis que les Jacobins ne le souhaitaient pas. François Furet fait le « constat selon lequel la guerre avec les puissances européennes a été voulue et déclenchée par les hommes de la Révolution française, et parmi ces hommes tout particulièrement les futurs Girondins. » F. FURET, « Les Girondins et la guerre : les débuts de l'Assemblée législative », dans *La Gironde et les Girondins*, Paris, Payot, 1991, p. 189.

1703 *L'Ami des lois*, p. 53.

1704 Les corps et les esprits sont le lieu du *frayage* des idées et des affects. Yves Citton décrit ainsi la relation entre frayage et affect : « L'affect représente le *passage*, frayé par les passages antérieurs, qui canalise l'attention dont la poussée constitue la force de frottement toujours en quête de progression plus facile, mais lissant toujours le chemin qu'elle emprunte. » Y. CITTON, *Mythocratie: storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010, p. 31. La guerre politique est une guerre de conviction, de persuasion, et donc de frayage.

1705 La forme du duologue a notamment été étudiée par A. K. KENNEDY, *Dramatic dialogue: the duologue of personal encounter*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

dernière, du moins sa représentation directe sur scène, et la remplace par une joute verbale. La première scène de la pièce, l'opposition entre Versac et Forlis sur la guerre à venir face aux troupes contre-révolutionnaires et aux rois d'Europe, est une indication claire de ce remplacement. La deuxième substitution à l'œuvre dans *L'Ami des lois* est celle de l'affrontement direct entre deux personnages. Paradoxalement, le duologue est une forme de l'évitement de l'*agôn*, puisque les personnages qui s'opposent frontalement, principalement Nomophage et Forlis, ne le font jamais en duologue. Cette stratégie est davantage utilisée entre personnages qui ne s'opposent pas véritablement dans cette guerre. Elle permet toutefois – et c'est tout l'enjeu de la dramaturgie de la guerre – de les situer sur le champ de bataille. La construction du premier acte en fait, à ce titre, davantage qu'un acte d'exposition. Ce dernier est composé de trois scènes, dont deux duologues. La première scène oppose Versac et Forlis, autour du thème de la guerre, et plus généralement de la Révolution, à cause de laquelle Versac a perdu tout à la fois son titre de noblesse et son épouse. Depuis la loi sur le divorce en effet, son couple est menacé de dissolution : « Et c'est, mon cher monsieur, la révolution / Qui m'ôte avec mes droits ceux que j'eus sur son ame¹⁷⁰⁶ », dit-il à Forlis.

La deuxième scène de l'acte, apparemment anodine, consiste en quatre répliques qui suivent l'arrivée d'un domestique dans le salon où se tenaient Versac et Forlis :

LE DOMESTIQUE (à Versac) : Monsieur, on rentre. (*Le domestique sort*)

VERSAC : Vous allez voir ma femme.

FERSAC : Volontiers.

VERSAC : Je l'entends.

La scène est banale, voire dépourvue d'intérêt *a priori* : un personnage arrive pour en annoncer un autre, et ressort immédiatement. Le contenu de la scène importe moins que son existence. Elle sert de moment de suspension entre deux duologues. Au début de la scène suivante, Versac présente Forlis à son épouse dont la didascalie dit qu'elle « *le salu[e] froidement* », ce qui confirme le soupçon selon lequel elle ne souhaite pas que sa fille l'épouse. Ensuite, la scène se déroule comme la première, selon le principe d'un duologue qui confronte alors Forlis et Madame de Versac. Leur opposition se fait autour des personnages de Nomophage, Filto et Duricrâne, que Madame de Versac défend et que Forlis méprise. Le double duologue sert à situer ce dernier, qui se trouve entre l'aristocrate nostalgique d'une époque à laquelle il ne peut revenir, et son épouse qui suit des personnages qui ne sont, selon Forlis, pas patriotiques. En d'autres termes, la dramaturgie du premier acte place Forlis dans le camp de la modération, entre deux extrêmes : l'homme sensé dans les deux duologues. Ce positionnement de Forlis, parce qu'il est appuyé sur un dispositif dramaturgique dans lequel il

1706L'Ami des lois, p. 3.

apparaît comme plus sensé que les Versac, en fait un orateur prêt au combat. Dans le même temps, la défense par Versac des rois et par Madame de Versac du clan de Nomophage prépare Forlis à une guerre qui procède par *médiatisation* de la parole, de la rhétorique et donc des armes.

C) Un renversement dramaturgique : la tragédie du pouvoir

La pièce interroge donc le complot en rappelant qu'il n'est pas toujours sûr, dans une période qui a multiplié les lois contre la trahison et la conspiration¹⁷⁰⁷. Elle questionne aussi la nature de la guerre intérieure, puisqu'elle rappelle que les guerres ne sont pas nécessairement des affrontements purs entre deux forces opposées. *L'Ami des lois* opère par renversements permanents. La pièce réussit à la fois à correspondre aux attendus de la dramaturgie révolutionnaire, dans laquelle un héros défait un complot et obtient la main de la femme qu'il désire, et à les subvertir. Il est possible de penser que la subversion des attendus dépasse ces seuls traits du paysage dramaturgique révolutionnaire. *L'Ami des lois* est une pièce placée sous le signe de la plurivocité. Il s'agit donc de comprendre la manière dont celle-ci permet de relire la pièce, et d'en proposer une interprétation à *front renversé*.

La pièce de Laya n'est *a priori* en rien un *reenactment*. Elle ne prétend pas rendre compte de l'histoire immédiate, elle ne fait pas nommément appel à des personnages célèbres, ni à des événements révolutionnaires particuliers. Elle ne mentionne pas le procès de Louis Capet, elle ne fait pas référence à la prise de la Bastille, ni aux États généraux, elle ne cite la Révolution elle-même que comme une situation générale, dans laquelle les seuls événements particuliers qui sont évoqués sont la fin de la noblesse et la loi sur le divorce. Laya lui-même, dans la préface de la publication de la pièce, se défend d'avoir proposé un *reenactment* :

[...] C'est en rappelant sans cesse au peuple le sentiment de sa dignité, qu'il s'en pénétrera à jamais ; mais je n'ai point déshonoré mon art, en faisant comme on a cru le voir, de la comédie une satire [*sic*]. Je n'ai pas voulu que mes vers fussent une arène ou luttassent les animosités. Tout ce qu'ils peignent appartient à la nature. C'est-là que le Poète doit toujours puiser ses couleurs. C'est du mélange des traits épars que j'ai voulu composer mes masses. La véritable comédie est le miroir de la vie humaine, non celui d'un individu.¹⁷⁰⁸

Il est possible de penser que cette insistance est une manière pour l'auteur de se préserver de la querelle, d'en annihiler l'objet, et de ne pas apparaître comme un factieux. Nous pouvons

1707C. HESSE, « La logique culturelle de la loi révolutionnaire », *Annales*, vol. 57, n° 4, 2002, p. 922.
1708L'*Ami des lois*, préface p.11 [la pagination est distincte pour la préface et pour la pièce].

également prendre au sérieux la préface, et constater qu'effectivement, la pièce n'est pas une satire. Le tableau que cherche à peindre Laya, puisque c'est bien la métaphore qu'il emploie, est fait de « mélanges » et représente « la vie humaine » elle-même : le réel est brouillé et éloigné. Si *reenactment* il y a donc, ce n'est pas dans l'ensemble de la pièce elle-même, mais dans des détails particuliers.

Le *reenactment* est autant un processus intra-dramaturgique qu'un processus qui relie la pièce à l'extérieur. En effet, la pratique qui consiste à rejouer des scènes au spectateur, pour qu'il prenne connaissance d'un élément de l'intrigue, est courante dans le théâtre classique. *L'Illusion comique* de Corneille repose sur ce procédé, puisque la pièce est une longue mise en abyme théâtrale dans laquelle Pridamant croit assister au *reenactment* magique de la vie de son propre fils perdu, Clindor. Le *reenactment* magique du théâtre est produit par le mage Alcandre, qui officie dans un théâtre désigné comme « grotte obscure » dans le premier monologue de la pièce. Le théâtre révolutionnaire transforme radicalement le principe du *reenactment*, en montrant la médiation pour ce qu'elle est et en employant la forme du récit. Nous connaissons le principe de la *teichoscopia*¹⁷⁰⁹, qui consiste à raconter un événement afin d'éviter de devoir le montrer sur scène – une technique qui permet souvent de contourner le principe de bienséance dans le théâtre classique. De même, le récit rétrospectif des événements tragiques, tel qu'il existe par exemple dans *Œdipe Roi* de Sophocle Dans *L'Ami des lois*, un autre procédé est utilisé, celui de la description-représentation d'une action qui s'est déroulée dans un passé proche, presque immédiat du point de vue temporel.

Cette technique permet de conserver, dans l'ordre du drame, l'unité de temps-lieu au sein de l'acte (nécessaire à la perpétuation de l'illusion volontaire) et de ne pas bouleverser le spectateur dans le suivi des événements. La fiction se déroule dans un salon bourgeois qu'il n'est pas nécessaire de quitter. Ainsi, pour assurer l'illusion dramatique, la pièce a besoin d'une médiation supplémentaire. C'est ainsi qu'à la troisième scène du cinquième acte, Filto raconte à Nomophage, Versac, et Madame de Versac, la manière dont Forlis a renversé le jugement de la foule. Cependant, il ne le fait pas uniquement par le récit des événements. À ce récit, il mêle l'incarnation des paroles et du discours de Forlis. Il n'est donc pas donné au public de voir l'ami des lois en action, de constater la puissance rhétorique de l'orateur idéal de Quintilien réinvesti dans la figure de Forlis. De ce personnage extra-ordinaire, de ce sur-révolutionnaire, le public ne verra rien. Toute la scène repose sur la médiation de Filto, le

1709 Patrice Pavis le définit ainsi : « Moyen dramaturgique pour faire décrire par un personnage ce qui se passe en coulisse dans l'instant même où l'observateur en fait le récit (*hors-scène*). » P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 346.

conspirateur repent, un narrateur dont la fiabilité n'est pas attestée. Le récit de Filto commence à un moment connu des spectateurs, et glisse rapidement vers le récit de ce qui s'est passé hors-scène :

FILTO : Je crois sur votre ordre ; à peine descendu
Je trouve en bas Forlis par le peuple attendu,
Recueillant ses moyens et son ame en silence.
Un bruit s'élève alors : soudain Forlis s'élançe
Seul, quand de nouveaux cris par mille voix poussés,
Font retentir ces mots mille fois prononcés :
« C'est lui ! C'est lui » « C'est moi, moi ! » vous m'allez entendre¹⁷¹⁰ »

La scène telle qu'elle est présentée ressemble à un affrontement, entre Forlis d'un côté et le peuple de l'autre. Nous y retrouvons la figure de l'homme face à la foule, que décrivent les journaux révolutionnaires lorsqu'ils évoquent la querelle. Forlis se recueille puis s'élançe. La succession des événements décrits laisse deviner une préparation digne d'un athlète politique¹⁷¹¹. Les descriptions médiatiques de la pièce n'indiquent toutefois pas comment Saint-Phal jouait le personnage de Filto, ni cette scène en particulier. Incarnait-il déjà Forlis dans son jeu à ce moment, ou se contentait-il de jouer Filto racontant la scène ? Quoi qu'il en soit, le monologue de Filto abandonne rapidement la narration des événements pour en proposer une incarnation – incarnation du peuple d'abord et de ses « mille » voix, incarnation de Forlis ensuite avec les mots « C'est moi », prononcés donc par quelqu'un d'autre pour le spectateur. Filto poursuit et énonce le discours de Forlis en l'incarnant, sorte de jeu dans le jeu, et en le ponctuant çà et là de commentaires personnels. Éric Avocat écrit qu'entre « le théâtre et l'éloquence révolutionnaire, il y eut incontestablement un rendez-vous manqué¹⁷¹². » La médiation par Filto du discours de Forlis souligne ce manque – il accentue la *différance* derridéenne propre à tout discours, et empêche de saisir le pouvoir réel de l'orateur-supposé. À Nomophage, dans la dernière scène de la pièce, est réservé un surplus de médiation, puisque l'intendant ne joue même plus son art oratoire, et se contente d'une pure narration pour expliquer que « À séduire le peuple en vain sa bouche aspire¹⁷¹³ », sans succès toutefois. Double échec de l'orateur, qui ne parvient pas à convaincre le public ni même à exister (ne fût-ce que par imitation) pour le spectateur. La pièce de Laya ne serait donc pas un *reenactment*, Nomophage ne serait pas Robespierre mais une figure de l'orateur sans succès, dans une situation où l'art oratoire est constamment différé et connu uniquement par

1710 *Ibidem*, p. 107.

1711 La notion d'athlète politique est développée dans l'ouvrage de P. SLOTERDIJK, *Dans le même bateau: Essai sur l'hyperpolitique*, Paris, Payot & Rivages, 2003.

1712 É. AVOCAT, « Orateur et héros ? Un rôle de théâtre problématique sous la Révolution », dans *Le personnage historique de théâtre: de 1789 à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 198.

1713 *L'Ami des lois*, p. 114.

médiation. Cet usage de la médiation implique que le spectateur lui-même n'a assisté à rien de ce qui est raconté : il n'a vu ni la victoire de Forlis ni l'échec de Nomophage. Il se trouve donc dans la situation d'ultracrépidarianisme, celle de ne pouvoir parler que d'une chose qu'il ne connaît pas directement. Dire, ou écrire comme nous l'avons fait dans le résumé en introduction de la pièce, que *L'Ami des lois* s'achève par la victoire de Forlis et la défaite de Nomophage devant la foule, c'est déjà s'avancer, évoquer un élément qui n'est connu que médiatement, et dont la connaissance n'est donc pas indubitable. *L'Ami des lois* remet en cause la médiation elle-même.

Les interprètes contemporains de *L'Ami des lois* y ont vu une satire de la situation politique de la France au début de l'année 1793. La fiction a été perçue comme une déformation mineure des événements, dans laquelle les noms seuls de Robespierre et Marat furent occultés, mais qui pour le reste se rapprochait de la réalité. Pourtant, les signes servant à signaler un effet de réel sont rares dans la pièce. Nous pouvons relever une référence à Coblenz, au Maine et au Poitou, à la France, ainsi qu'à quelques auteurs classiques. La géographie et l'histoire sont convoquées, mais rien ne permet de situer la pièce dans une réalité contemporaine. Dans son ouvrage sur la Révolution française, Marvin Carlson affirme la chose suivante :

Tandis que l'autorité suprême du pays était au banc des accusés, la troupe du [théâtre de la] Nation préparait une pièce à la louange de l'ordre, de la sécurité et de la paix, *L'Ami des lois*, de Laya. [...] L'œuvre devait infailliblement soulever des protestations, d'autant plus que ses enseignements n'étaient déguisés sous aucun voile biblique ou classique. L'action se passe en France et les personnages sont pris parmi les contemporains¹⁷¹⁴.

Pourtant, les indices permettant d'affirmer que l'action se passe dans la France des spectateurs, à leur époque, sous leur régime, sont rares. Nous y trouvons des similitudes géographiques et historiques, déjà évoquées ; des similitudes politiques également, à travers la figure de Plaude l'agrainien. Rien n'indique pourtant de quoi cette loi agraire est faite, et le discours de Plaude qui vise à l'abolition complète de la propriété ne correspond pas aux discours politiques des Jacobins de l'époque, pas plus que la volonté de Nomophage et de Filto de diviser la France en trente royaumes. À y regarder de près, peu d'éléments lient le monde de *L'Ami des lois* et la réalité révolutionnaire, hormis la disparition de l'aristocratie. La pièce ne dit rien du système politique existant, dont nous savons qu'il n'est *a priori* pas représentatif, puisqu'à aucun moment il n'est fait mention de quelconques législateurs. La fabrique de la loi n'est d'ailleurs jamais évoquée dans le détail. Versac énonce qu'elle est

1714M. CARLSON, *Le Théâtre de la Révolution française*, L. Bréant et J. Bréant (trad.), Paris, Gallimard, 1970, p. 171.

l'expression « du vœu général », sans que l'on sache comment. Lorsqu'il parle de la faction de Nomophage à Madame de Versac, Forlis dit :

Patriotes ! Eh quoi ! ces poltrons intrépides
Du fond d'un cabinet prêchant les homicides !
Ces Solons nés d'hier, enfans réformateurs
Qui rédigeant en loix leurs rêves destructeurs.¹⁷¹⁵

Ainsi, si nous prenons le texte au pied de la lettre, nous savons que les lois sont écrites par des personnages qui ne sont jamais désignés comme représentants, que ces derniers travaillent dans un cabinet et non une assemblée, autre mot absent de la pièce, comme celui de « convention », et même de « section¹⁷¹⁶ » ; et que malgré cela, le nomophile est tenu de les suivre.

Le spectateur de théâtre est certes un « gardien du réel », selon la formule d'Élie Konigson, reprise par Marie-Madeleine Mervant-Roux¹⁷¹⁷. Cela signifie qu'il se situe entre la scène et la ville, dans un espace hors-scène, et qu'il relie les deux. Il s'agit de cette place spécifique qu'occupe le dramaturge au moment où il écrit la pièce, et où il n'admet le public qu'après avoir tâché de contrôler la représentation elle-même. Une fois que le spectateur y est installé, il doit combler les vides et les trous du texte, avec ce qu'il connaît et son propre vécu. Dans *L'Ami des lois*, il est clair que les mots de « révolution », « ci-devant », « aristocrate », « loi(s/x) » ou « Coblenz » procurent les signes qui permettent de relier la fiction à l'actualité. Posons néanmoins l'hypothèse seconde selon laquelle une double-interprétation se fait chez le spectateur du drame. Il l'interprète en comblant le vide à partir de son vécu du réel, et dans le même temps, il interprète la pièce telle qu'elle lui est montrée, c'est-à-dire en ne comblant pas le vide. Le spectateur assiste donc à un drame sis dans un monde tout autre que le sien.

Cette hypothèse est renforcée par l'habitude qu'a le spectateur d'assister à des représentations ou de lire des œuvres qui représentent des mondes différents, qu'il s'agisse de ces expériences de pensée de *Nicodème dans la Lune* et du *Réveil d'Épiménide*, de l'ouvrage de proto-science-fiction de Louis-Sébastien Mercier, *L'An 2240*, ou encore de tout un ensemble de spectacles féériques, désignés sous l'appellation des « scènes de l'enchantement¹⁷¹⁸ ». Si le spectateur sait différencier les spectacles directement merveilleux

1715 *L'Ami des lois*, p. 19.

1716 Peut-être que cette absence complète de référence aux différentes assemblées politiques révolutionnaires est la cause de la demande d'interdiction formulée, par exemple, par la section de la Réunion, relatée par le *Républicain* le 12 janvier 1793.

1717 E. KONIGSON, « Diviser pour jouer » dans *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n°11, p. O.L., printemps 1994, cité par M.-M. MERVANT-ROUX, *Figurations du spectateur: une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 169.

1718 M. POIRSON et J.-F. PERRIN (éd.), *Les Scènes de l'enchantement ; Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVIIe - XIXe siècles)*, Paris, Desjonquères, 2011.

de ceux que l'on pourrait aujourd'hui qualifier de « réalistes », cela ne signifie pas pour autant que cette distinction annihile toute possibilité pour lui d'interpréter le spectacle réaliste pour ce qu'il est, c'est-à-dire une fiction, la représentation d'un monde qui n'est pas le sien. La pièce expose un monde au pire imaginaire, au mieux possible¹⁷¹⁹, voire une uchronie. *L'Ami des lois* serait donc davantage qu'une pièce portant sur un personnage patriotique qui défait un complot. Il s'agirait d'une comédie dans laquelle le protagoniste se trouve être nomophile alors même que les garanties qui font de la loi l'expression de la volonté générale, comme l'élection, le principe de représentation, de pouvoir législatif, sont inexistantes. Il doit donc s'imposer par l'art oratoire – tant le sien que celui de ses amis – et, par conséquent, adopter une attitude qui n'est pas sans rappeler celle du tribun démagogue, plutôt que du nomophile. Dans cette situation, le monde de *L'Ami des lois* est un monde de l'origine, pré-royal et pré-révolutionnaire, où l'amour de la loi existe sans que son objet le justifie, un monde où le principe d'incarnation royale se déploie hors des frontières, mais pas dans l'espace du drame, et où le principe de représentation est absent. Cela signifie que « la Révolution », dans *L'Ami des lois*, n'est pas la Révolution française, qu'elle n'a abattu qu'une aristocratie, une noblesse, sans rien mettre à la place. Face à cette pièce, nous pouvons dire que le spectateur révolutionnaire se retrouve confronté à trois réalités. La première est ce monde apparemment réel dans lequel il vit. En son sein, il en est une deuxième, celle de la loi, qui dicte ce que le monde *devrait* être ou ne pas être – en admettant irrémédiablement la possibilité qu'il ne soit pas comme elle le veut, sans quoi les instances destinées à faire respecter la loi ne serviraient à rien. La réalité de la loi, parce qu'elle fonctionne sur le mode de la *représentance*, est donc différente de la première réalité. La troisième réalité est celle du théâtre, qui montre ce que le monde *pourrait* être dans des conditions différentes. Le monde tel qu'il est, le monde tel qu'il devrait être, le monde tel qu'il pourrait être sont les trois réalités avec lesquelles jouent les dramaturgies du droit.

Concevoir *L'Ami des lois* comme un jeu autour de ces trois réalités permet de lire la pièce différemment des interprétations habituelles, qui en font une œuvre caricaturant un camp politique. La pièce de Laya est une comédie. Le titre l'indique, la structure calquée sur *Les Femmes savantes* de Molière et *Les Philosophes* de Palissot en atteste. Il s'agit d'une comédie classique en situation révolutionnaire, si l'on en croit ces sources et cette structure. Cependant, la situation révolutionnaire elle-même permet de penser la pièce, et donc de

1719La théorie des mondes possible, initiée par Leibniz a investi le champ littéraire depuis quelques années, notamment depuis les travaux de Thomas Pavel et du philosophe et logicien Jaakko Hintikka. Récemment, la théorie a donné lieu à plusieurs travaux collectifs, parmi lesquels l'ouvrage dirigé par F. LAVOCAT, *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2011 et celui dirigé par A. BELL et M.-L. RYAN, *Possible worlds theory and contemporary narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2019.

l'interpréter, différemment de ce que suggère sa seule structure poétique. Nous savons depuis quelques années que la comédie, qu'elle soit de Molière ou de Marivaux, peut contenir en creux, dans sa dramaturgie, une forme de tragique parfois révélée par la mise en scène¹⁷²⁰. De la même manière, nous pouvons considérer que la pièce de Laya peut être lue comme une tragédie. Elle serait celle des personnages désignés comme Jacobins par le public, personnages dont on peine à comprendre, au vu de leurs opinions politiques, en quoi ils sont Jacobins, puisque leur pensée politique se fonde sur le découpage territorial de la France et sur un retour à royauté. Elle serait aussi la tragédie de l'inadaptation du sujet aux évolutions historiques trop rapides pour lui. En réalité, l'erreur fondamentale de Nomophage, Duricrâne ou Filto n'est pas uniquement d'avoir comploté contre la Révolution, qui est une habitude typique des contre-révolutionnaires. Leur *hamartia*, leur faute tragique, est de modifier les conditions temporelles de mise en œuvre du régime d'historicité révolutionnaire. Au lieu de retourner à l'Antiquité, ils se tournent vers le modèle royal, qui correspond pour le spectateur à l'Ancien Régime. Ils sont déjà un pas en avant dans l'histoire. Dans ce cas très précis, nous pouvons voir dans la pièce de Laya l'ombre des choses à venir, à cela près que lorsqu'il a anticipé le principe d'un Jacobin qui voulait devenir roi, Laya n'a pas su distinguer le visage de Napoléon Bonaparte. Il n'a pas non plus vu que le problème que posait le jacobinisme n'était pas celui du fédéralisme, dont étaient accusés les Girondins, mais au contraire celui de l'expansion territoriale¹⁷²¹.

En outre, le monde de *L'Ami des lois* est un monde anarchique, sans représentation, sans roi, sans aristocrate, sans Convention ni parlement d'aucune sorte, dans lequel la seule indication qui est donnée concernant la fabrique de la loi est qu'elle est à la charge de Nomophage et de ses amis. Dès lors, nous comprenons que cette comédie est une réalité une tragédie du pouvoir et de la faiblesse humaine, lorsqu'on se voit confier celui-ci dans un État désolé, où les institutions semblent avoir été dévastées par l'ouvrage révolutionnaire, sans perspective de reconstruction. Dans *Modern Tragedy*, Raymond Williams cherche à penser les

1720 Sur le tragique chez Molière, une des premières occurrences, étude à l'appui, de cette interprétation se trouve dans la lecture de *l'École des femmes* par Raymond Picard dans son article R. PICARD, « Molière comique ou tragique? Le cas d'Arnolphe », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 72, 5/6, 1972, p. 769-785. L'article de Picard souligne que des personnes comme Chateaubriand ou Germaine de Staël, qui sont de la génération des révolutionnaires, constatent déjà une forme de tragique et de tristesse dans les œuvres de Molière.

1721 On serait tenté de le pardonner pour ces deux erreurs d'anticipation. Concernant l'anticipation de l'avenir par la littérature, plusieurs hypothèses ont été avancées par Pierre Bayard : la coïncidence pure, le biais de confirmation qui donne à l'interprétation du texte une lecture retrospective, la loi de Murphy qui confirme les hypothèses pessimistes quant à l'avenir, ainsi que des hypothèses qu'il qualifie d'irrationnelles, comme l'existence de mondes parallèles. Voir à ce sujet P. BAYARD, *Le Titanic fera naufrage*, Paris, Éditions de Minuit, 2016. Cet ouvrage constitue une extension au niveau social d'un précédent travail mené par l'auteur à un niveau biographique dans P. BAYARD, *Demain est écrit*, Paris, Minuit, 2005.

rappports entre la tragédie comme genre théâtral et la sensibilité tragique moderne. La Révolution, toute révolution d'ailleurs, y est vue comme un facteur bouleversant qui provoque la tragédie en bouleversant l'ordre établi. Il écrit à ce propos : « *Since the time of the French Revolution, the idea of tragedy can be seen as in different ways a response to a culture in conscious change and movement. The action of tragedy and the action of history have been consciously connected, and in the connection have been seen in new ways*¹⁷²². » Il conçoit la tragédie comme une réponse au désordre causé, et la représentation de ce dernier comme concomitante avec la fin tragique du héros de la pièce. Lire *L'Ami des lois* comme une tragédie inversée permet de comprendre la situation du pouvoir dans la pièce, et les troubles qu'entraîne la Révolution au sein même de la nomophilie qu'elle institue.

Si la pièce est une tragédie, il faut pouvoir considérer que son titre ne désigne pas du tout Forlis, comme on le pense en première lecture, mais bien Nomophage. La proposition semble absurde si l'on fait abstraction de son nom – un nom rarement souligné dans les commentaires sur la pièce de Laya. À la lettre, le *Nomophage* est celui qui mange la loi. En première lecture, on peut considérer que le nomophage est un criminel, puisqu'il fait disparaître la loi en la mangeant, de même que l'anthropophage fait disparaître l'humain en le mangeant. Cependant, lorsqu'on cherche à définir le nomophage, il faut admettre qu'il n'est pas qu'un destructeur de loi, qu'il n'est pas un nomicide qui anéantit la loi pour son plaisir. Nomophage mange la loi, c'est-à-dire qu'il est celui qui l'accueille en lui, qui la digère et la métabolise. Il ne se contente pas d'une adoration passive de la loi mais qui noue avec elle un contact charnel. Le nomophage est peut-être le seul véritable nomophile, puisqu'il aime la loi à un niveau méconnu de ceux qui ne la mangent.

Nomophage n'est pas uniquement un nomophile. Il s'agit également d'un physiophile, puisqu'il reprend à son compte les discours de valorisation de la nature propres au XVIII^e siècle, et semble être le seul personnage capable d'une pensée philosophique dépassant sa seule situation politique. Il dit ainsi, au cours d'un long monologue à Forlis, son amour pour la nature changeante, dans un élan qui n'est pas sans rappeler le matérialisme de Diderot :

NOMOPHAGE : [...] Les formes ne sont rien ; le grand but c'est la vie.
Pourvu qu'au mouvement, la matière asservie
Dans son cours productif roule éternellement.
Elle vit, elle enfante, il n'importe comment.
Que les trônes croulant dans l'océan des âges,

1722« Depuis l'époque révolutionnaire, l'idée de la tragédie peut être vue, et ce de plusieurs manières, comme une réponse à une culture qui se trouve dans un changement et un mouvement conscients. L'action de la tragédie et l'action de l'histoire ont été consciemment connectées, et cette connexion est vue d'une nouvelle manière. »R. WILLIAMS, *Modern tragedy*, Peterborough, Broadview Press, 2006, p. 62, traduit par nous.

S'abîment, illustrés par de brillans naufrages ;
Que l'eau, cédant au feu, s'élançe des canaux ;
Que les feux à leur tour soient chassés par les eaux,
Dans ces traits variés j'admire la nature.
L'édifice est entier sous une autre structure :
Rien ne se perd, s'éteint, tout change seulement ;
L'on existoit ainsi, l'on existe autrement¹⁷²³.

L'inspiration à la fois héraclitéenne et lavoisienne de cette transformation permanente de la matière concorde, au XVIII^e siècle, avec les descriptions d'une nature qui ne cesse de jaillir, de se transformer, de se reformer, une nature qui laisse peu de place à un homme qui se voudrait maître et possesseur d'elle. Nomophage propose ici une philosophie naturelle qui est en même temps une philosophie de l'histoire justifiant la Révolution, une vague nécessaire au sein de l'océan des âges. On ne peut qu'être frappé, à la lecture de ce texte, par la proximité entre l'ontologie (ou plutôt l'anti-ontologie) décrite par Nomophage et le principe même du théâtre, qui repose sur le changement des formes, le passage du comédien au personnage, de la scène au hors-scène. Nomophage est donc tout à la fois un nomophile et un homme de son siècle, qui obéit à la praxologique des Lumières, un philosophe qui relie l'histoire naturelle et l'histoire politique, et un poète.

Il serait possible d'affirmer que ces signes ne suffisent cependant pas à faire de Nomophage un bon révolutionnaire. Dans la mesure où il complotte contre Forlis, qui est manifestement un honnête homme, il ne saurait être un nomophile. Pourtant, la raison pour laquelle il complotte est explicite. En effet, Forlis est un aristocrate :

NOMOPHAGE : Mon cher Filto, pour peut-être
Que vous perdiez de vue encore votre personne,
Vous êtes ruiné ; moi, je vous abandonne
Au parti modéré dont vous serez l'espoir.
Esprit lourd, endurci, vous ne voulez pas voir
Que Forlis est un noble, et que tout titulaire
Ne se convertit point au culte populaire¹⁷²⁴.

Ensuite, face aux protestations de Forlis, il ajoute : « Le serpent, constant dans ses humeurs, / Change de peau ; jamais il ne change de mœurs... » De quoi est donc coupable Nomophage ? De prudence face à l'ancien aristocrate, dont on sait que, dans le théâtre révolutionnaire, il s'agit généralement d'un faux patriote. Dans la dramaturgie de Laya, Nomophage se situe à la place du héros révolutionnaire, de celui qui n'était rien avant la Révolution¹⁷²⁵, et qui œuvre

1723 L'Ami des lois, p. 73.

1724 L'Ami des lois, p. 47.

1725 Il dit lui-même à Filto : « Soyons justes d'ailleurs, mon cher : sous l'ordre ancien / Qu'éitions-nous vous et moi ? Parlons franc : moins que rien. / Qu'avions-nous ? Je rougis ! Pas même un sol de dettes, / Car il faut du crédit pour en avoir de faites. » *Ibidem*, p. 27.

pour elle et le peuple. La division de la France en trente royaumes n'est peut-être pas du goût du public révolutionnaire. Il s'agit pourtant manifestement d'un partage du pouvoir, effectué par celui que la société a chargé d'écrire les lois – un partage dont rien ne dit, d'ailleurs, qu'il ne mène pas à trente monarchies parlementaires. Dès le 4 janvier, *Le Moniteur universel* voyait dans la pièce l'histoire d'un retour à l'ordre. Ce point est vrai, mais l'ordre dont il est question n'est pas clair puisqu'il s'agit de la mise en prison, par le peuple, sans mandat, d'un nomophile à la suite des accusations portées par un ancien aristocrate, c'est-à-dire un personnage qui, dans la tradition dramaturgique révolutionnaire, finit toujours par s'avérer faux patriote. En un sens, Nomophage n'est pas responsable de ce qu'il lui arrive – sa prudence et son opposition à Forlis sont peut-être exprimées dans le langage du comploteur contre-révolutionnaire, mais elles découlent d'un *ethos* nomophile. Son agentivité même est remise en cause, puisque Nomophage agissait manifestement de concert au sein d'un groupe. Dans cette interprétation, il jouit, comme Laya dans le poème du *Républicain*, d'une forme d'irresponsabilité finale.

Conclusion

En apparence, la pièce de Laya est une comédie classique, qui suit la structure usuelle des pièces révolutionnaires, et qui ne doit la querelle dont elle fut l'objet qu'à la critique à peine voilée qu'elle fait des personnages de Robespierre et de Marat. Elle entraîne ainsi des effets de réceptions malencontreux. Cependant, la description de ce paysage dramaturgique qu'est *L'Ami des lois* donne lieu à une lecture autre de la pièce que celle qu'en ont, en apparence, faite les révolutionnaires. Pour autant, cette lecture différente éclaire les troubles que la pièce elle-même a causés, qui sont peut-être moins dus à la conjoncture – le procès royal et les oppositions de factions – qu'à la structure même de l'œuvre et qu'à ce qu'elle révèle de la réalité politique révolutionnaire. La pièce raconte la tragédie des gouvernants, l'ambiguïté de ceux qui se disent nomophiles, le fait que la parole performative est toujours dangereuse même lorsqu'elle fait l'objet de médiations, et que la guerre la plus importante est toujours une guerre intérieure, oblique, nécessaire pour constituer la communauté politique en élaborant une figure de bouc émissaire. *L'Ami des lois*, sous ses apparences patriotiques, remet en réalité en question tous les attendus idéologiques de la Révolution. Il n'existe pas d'unité menacée par un complot, car il n'existe pas de complot, mais seulement la politique, dans toute sa violence.

Parce que Forlis est arrêté en raison d'une loi et que celle-ci est désignée comme injuste, *L'Ami des lois* conteste la possibilité d'une nomophilie absolue. La pièce admet que l'existence d'une erreur ou d'une imperfection de la loi, ce qui remet en cause sa place d'objet passionnel, au moment même où les comités de la Convention organisent un véritable empire de la loi¹⁷²⁶. Plus encore, la pièce admet qu'il n'existe pas nécessairement de rapport agonistique direct en situation de Révolution. L'importance des *médias*, du discours rapporté ou de la lettre volée, montre que l'idéal de transparence porté par la praxologie des Lumières est toujours atténué par la nécessité de la médiation. La plurivocité du personnage du nomophile entraîne une pluralité d'interprétations de la loi elle-même. Or, l'univocité de l'interprétation de la loi est un fondement de la culture juridique révolutionnaire. Cela se traduit notamment par une méfiance extrême à l'égard de la figure du juge¹⁷²⁷. La pièce trouble donc ce fondement, et souligne que la nomophilie doit toujours s'accompagner d'une méfiance vis-à-vis de la loi.

1726A. JOURDAN, « La Convention ou l'empire des lois. Le Comité de législation et la commission de classification des lois », *La Révolution française. Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution française*, n° 3, 2012.

1727P. RÉMY, « La part faite au juge », *Pouvoirs*, n° 107, 2003, p. 22-36

Neuvième chapitre : dramaturgie de la psychostasie politique

« Amis, restons toujours unis

Ne craignons pas nos ennemis

S'ils viennent nous attaquer

Nous les ferons sauter. »

Anonyme, *La Carmagnole*, 1792.

La Carmagnole fait partie des chants révolutionnaires qui eurent une fortune particulière, à l'instar de *Ça ira* ou du *Réveil du peuple* après le 9 thermidor de l'an II. Elle fut créée après le 10 août 1792 pour célébrer la chute de la royauté, et sa musique, « empruntée à un vieil air provençal, devint l'un des chants de guerre des vainqueurs des Tuileries¹⁷²⁸. » Les paroles de l'air sont un condensé de rhétorique anti-royaliste. La chanson a fait l'objet de nombreuses reprises, de nouvelles paroles, et elle était chantée dans les théâtres. Son succès est certainement dû à l'alliance entre un vieil air, connu au moins dans le Sud, et des paroles martiales. « Vive le son du canon », dit le refrain. Un couplet ajoute qu'il faut faire « sauter » les ennemis. Le canon est omniprésent dans ce chant familial, régulièrement chanté, au moins entre 1792 et 1794. Le canon, son bruit et l'explosion qu'il cause, sont des figures récurrentes de l'imaginaire révolutionnaire, profondément guerrier. L'explosion bruyante d'un volcan à la fin du *Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal, obtenue par de la poudre et du salpêtre, est semblable à l'explosion du canon de *La Carmagnole*, un acte de guerre.

Cette deuxième pièce détonne dans le paysage théâtral révolutionnaire. *Le Jugement dernier des rois* de Pierre Sylvain Maréchal est une « prophétie en un acte », selon le genre attribué par l'auteur. Tout comme *L'Ami des lois*, elle constitue un moment paroxystique du premier théâtre révolutionnaire, quoique pour des raisons différentes. Quand la pièce de Laya trouble la dramaturgie et la Révolution, celle de Maréchal est au contraire soutenue par le pouvoir, et la critique y a vu rétrospectivement une pièce de propagande révolutionnaire. L'histoire qu'elle raconte a tout pour convenir à l'esprit de la Révolution. Un vieillard exilé sur une île déserte du temps de Louis XV voit arriver des sans-culottes européens qui amènent sur cette même île les rois d'Europe, excepté Louis XVI qui a été décapité, le pape et l'impératrice de Russie. Ils découvrent le vieillard, quelques autochtones des îles aux

1728A. (de) PLACE, *La Vie musicale en France: au temps de la révolution*, Paris, Fayard, 2005, p. 29.

alentours, et finissent par repartir avec le premier, laissant seul à son sort l'aréopage des dirigeants de l'ancienne Europe. Ces derniers finissent par périr à la suite de l'explosion du volcan de l'île, qui résonne comme le coup de canon final de la Révolution. Le texte de la pièce est émaillé de formules révolutionnaires, et les monarques sont volontiers caricaturés en despotes égoïstes proprement incapables de vivre sans sujet. Le succès de la pièce est conséquent. Elle est distribuée à vingt mille exemplaires dans les armées, et elle a été jouée devant plus de cent mille spectateurs¹⁷²⁹. Sa date de création, le 17 octobre 1793, correspond au lendemain de la décapitation de Marie-Antoinette Capet, ce qui est un facteur explicatif, quoique non suffisant, de son succès. Alors que la France venait d'exécuter sa dernière figure royale adulte, le Théâtre de la République représentait la mise à mort future des monarques de l'Europe entière¹⁷³⁰. Le 19 novembre 1793, elle bénéficie d'un arrêté du Comité de salut public lui allouant de la poudre et du salpêtre pour faire fonctionner le volcan qui tue les rois d'Europe, le pape et l'impératrice de Russie, à la manière d'un coup de canon de *La Carmagnole*¹⁷³¹.

Pourtant, rien ne prédisposait cette *prophétie* à un tel succès. D'abord parce qu'il s'agit de la petite pièce de la soirée théâtrale : elle suit la représentation du *Méchant* de Jean-Baptiste Gresset. Ensuite, parce que l'auteur du *Jugement dernier des rois* n'est pas un dramaturge reconnu de son époque – il ne possède pas la célébrité d'un Chénier ou d'un Beaumarchais. *Le Jugement dernier des rois* est sa première pièce publique. Enfin, la pièce n'est pas habituelle pour le répertoire révolutionnaire. Elle ne met pas en scène un jeune révolutionnaire, patriote, qui défait un ci-devant noble, elle ne propose pas une représentation de la guerre ou d'un événement passé, ne contient aucun complot, aucune fête, elle ne contient pas de chanson ni de parodie. Cette pièce constitue une exception. Elle est écrite par un auteur qui, lui aussi, à sa manière, est exceptionnel, voire marginal : proto-anarchiste, franc-maçon, athée, républicain avant l'heure¹⁷³², en marge du système politique révolutionnaire, il ne détient aucune charge d'élu. À cette époque, il fréquente quelque peu Rétif de la Bretonne et Gracchus Babeuf, mais pas le reste du personnel politique révolutionnaire.

1729P. BOURDIN, *Aux origines du théâtre patriotique*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 462.

1730Celle pièce s'insère dans une programmation particulièrement républicaine de ce théâtre. À ce sujet, voir J. RAZGONNIKOFF, « Les Théâtres nationaux à l'écoute de la vie du peuple: créations et réactions, d'une scène à l'autre (Théâtre de la Nation et Théâtre de la République) », dans *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, n° 169, Lexis Sas, 2013, p. 27-39.

1731A. AULARD, *Recueil des actes du Comité de salut public, tome 8*, Paris, Imprimerie Nationale, 1895, p. 555. Cité par P. BERTHIER, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 135.

1732Ce en quoi il est en marge des institutions maçonniques, qui s'adaptent lentement à la Révolution. Voir É. SAUNIER, « Comment les franc-maçons devinrent révolutionnaires? », dans *Peuples en révolution: d'aujourd'hui à 1789*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.

Nous pouvons nous demander ce qui dans cette pièce, dans sa représentation, a tant attiré le public révolutionnaire d'une part, et le pouvoir politique d'autre part. Il convient de déterminer quels éléments l'exceptionnalité de cette œuvre, qu'on pourrait qualifier de pièce-paysage-explosif¹⁷³³, en font une figure du *Zeitgeist* de son époque. Dans ce but, il faut en étudier la singularité, et ses réceptions pour ce qu'elles disent de leur temps, du rapport à la loi là encore, sans doute, perturbé. Il faut comprendre le rapport de la Révolution à elle-même que propose la pièce, qui semble se bâtir autour d'une fuite en avant du phénomène révolutionnaire. Pour ce faire, nous nous proposons dans un premier temps de déceler ce qui, dans la vie de Maréchal et dans ses écrits, permet de comprendre ce *Jugement dernier des rois*, les thèmes récurrents de son œuvre qui constituent des clefs d'analyses de la pièce. Ensuite, nous étudierons les déplacements fictionnels que l'œuvre de Maréchal soumet à son public, avant de nous intéresser aux rôles que semble assigner la pièce à la séance théâtrale.

I. Une pièce qui expose Sylvain Maréchal et ses positionnements

Pierre-Sylvain Maréchal est un auteur marginal de la Révolution. Marginal d'abord parce qu'il n'a pas laissé beaucoup de traces dans l'histoire littéraire – comme la majorité de ses contemporains, puisque l'histoire littéraire fait de la Révolution un moment inscrit dans une « période sans nom¹⁷³⁴ » de l'histoire littéraire. Au sein de ce groupe, il fait partie de ces auteurs dont les œuvres ne bénéficient d'aucune édition critique¹⁷³⁵, encore moins grand public, et dont l'accès aux archives de la Bibliothèque nationale de France n'est réservé qu'aux chercheurs. Les écrits de ce dramaturge sont en magasin et non en libre accès sur les rayonnages. Sa seule œuvre lue ponctuellement par les spécialistes du théâtre révolutionnaire est *Le Jugement dernier des rois*. Ses autres ouvrages, qu'il s'agisse de ses essais, de ses

1733 Nous reprenons ici, pour la tordre, la notion de pièce-paysage développée par Michel Vinaver, qui distingue les la pièce-machine de la pièce-paysage. La première est la pièce classique, dans laquelle la parole est moteur d'une action qui se déroule avec la régularité et l'implacabilité de la machine. La seconde est la pièce où la parole n'est plus l'instrument de l'action, et où celle-ci procède par sauts et rebonds dénués de causalité évidente. Voir M. VINAVER, *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 2000.

1734 F. BERCEGOL, S. GENAND et F. LOTTERIE (éd.), *Une « période sans nom » : les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

1735 La pièce est mise en annexe de l'ouvrage de Daniel Hamiche consacré à deux pièces de la Révolution, *Charles IX* de Chénier et la pièce de Maréchal. Cette dernière est agrémentée de quelques notes de fin d'ouvrages. Cependant, il ne présente pas son travail comme une édition critique, et ses commentaires de la pièce sont relativement limités. Son approche consiste à voir dans la pièce de Maréchal une pièce liée à la prise du pouvoir par Robespierre, au renversement d'une idéologie par l'autre. L'auteur, maoïste à l'époque, devenu catholique légitimiste depuis, ne produit qu'une analyse générale de la pièce, avec comme unique grille de lecture la lutte des classes. Voir D. HAMICHE, *Le Théâtre et la Révolution : la lutte de classes au théâtre en 1789 et en 1793*, Paris, Union générale d'éditions, 1973.

poèmes ou de son œuvre lyrique, restent le plus souvent ignorés. Il s'agit là des restes d'une marge, le reliquat du rebut. Régulièrement, un chercheur ou une chercheuse s'intéresse à sa figure. C'est notamment le cas de Maurice Dommanget, qui lui a consacré sa thèse de diplôme d'études supérieures, sous la direction d'Albert Mathiez, transformée en livre en 1950 sous le titre *Sylvain Maréchal, l'égalitaire, l'homme sans Dieu*¹⁷³⁶. Ainsi encore de Françoise Aubert, qui a écrit un ouvrage intitulé *Sylvain MLénaréchal : passion et faillite d'un égalitaire*¹⁷³⁷. Ces deux titres fournissent deux voies de compréhension de la figure qui a écrit *Le Jugement dernier des rois*. Elles permettent de comprendre les cohérences et les anfractuosités de sa dramaturgie. La première voie est celle de l'athéisme, omniprésent dans l'œuvre de Maréchal. Il joue presque le rôle d'obsession intra-textuelle et trans-médiatique. Dans ses ouvrages, Maréchal ne cesse de revenir à la religion et de s'y référer. La deuxième voie est celle de l'égalité politique et réelle, rapidement théorisée par un auteur qui n'a cessé de s'opposer au système politique de son temps – qu'il s'agisse de l'Ancien Régime ou de la Révolution elle-même, dont il a élaboré une critique politique dans un ouvrage intitulé *Correctif à la Révolution*, qui est sa principale œuvre de philosophie politique. À ces deux voies s'en ajoute une troisième, qui est la voie théâtrale. Sylvain Maréchal n'est pas uniquement un écrivain de théâtre, un écrivain qui produit opportunément pour le théâtre, mais un penseur du théâtre révolutionnaire et un penseur du monde comme théâtre.

A) L'athée, ou l'obsession religieuse

Une caractéristique ressort des écrits de Sylvain Maréchal. Dans leur grande majorité, ils sont liés de près ou de loin, et le plus souvent de près, à la religion. Ils ne le sont pas uniquement dans la même mesure que peut l'être n'importe quel écrit de l'époque. Les siens ne sont pas ceux d'un homme qui vit dans une société religieuse, mais ceux d'un auteur qui s'élève, ligne après ligne, contre la religion. À la lecture du catalogue de sa bibliothèque¹⁷³⁸, il est frappant de constater que Maréchal est un lecteur de théologie autant que de philosophie. Dans la mesure où il était bibliothécaire, le catalogue de sa bibliothèque n'épuise peut-être pas le contenu des livres qu'il a lus. Il donne cependant une indication de ses inclinations littéraires au moment de l'établissement de la liste en 1803. Le contenu de ses

1736M. DOMMANGET, *Sylvain Maréchal, l'égalitaire, « l'homme sans Dieu »*, Paris, Spartacus, 1950, 1 vol.

1737F. AUBERT, *Sylvain Maréchal : passion et faillite d'un égalitaire*, Pise, Goliardica, 1975.

1738Ibidem, p. 158 & suiv.

œuvres laisse penser que le goût pour la théologie, qui s'accompagne dans son cas d'un dégoût apparent pour la religion, ne date pas de la fin de sa vie.

Son opposition à la religion s'exprime d'abord publiquement sur le mode de la parodie. C'est ainsi qu'en 1784, il publie un ouvrage intitulé *Livre échappé au déluge*, dont la page de garde se présente ainsi :

*Livre
échappé au Déluge,
ou
Pseaumes nouvellement découverts ;
composés dans la langue primitive ;
par S. Ar-Lamech,
De la Famille Patriarchale de Noë ;
translatés en françois
par P. LAHCERAM,
Parisipolitain.
A Sirap,
ou à Paris,
chez l'Éditeur, p. SYLVAIN MARÉCHAL,
Bibliothèque Mazarine, Collège des 4 Na.
L'an de l'Ere Vulgaire 1784*

La présentation du livre a seule des allures de poème dadaïste. Il est possible de comprendre à la lecture, grâce à la clef donnée par la mention de l'impression à « À Sirap, ou à Paris » que le texte est une parodie composée d'anagrammes. Le traducteur « Lahceram » est « Maréchal » à l'envers. En remontant la piste, nous nous rendons alors compte qu'Ar-Lamech est, encore une fois, Maréchal qui a transformé son nom pour lui donner une teinte biblique (« Lamech » est le nom du père de Noé¹⁷³⁹). La langue primitive n'existe pas, personne ne l'a traduite, ce livre de psaumes n'est évidemment pas échappé du déluge. Tous ces éléments relèvent du trait d'humour d'un auteur qui se fait à la fois ancestral rédacteur d'un ouvrage, traducteur érudit d'une langue inconnue, et éditeur étonnant de l'ensemble. Derrière cette triple catégorisation de soi, et le mélange des lettres nécessaires à sa propre reproduction en trois exemplaires, transparait l'expression d'une appartenance à la famille de Noé et à la littérature biblique qu'il parodie. C'est là toute l'ambiguïté de la parodie, qui se situe entre la moquerie et l'hommage, particulièrement dans le cas de celle des psaumes. Maréchal n'en invente pas le genre, lequel coexiste avec la tradition sérieuse de traduction liturgique des psaumes et celle de leur transformation à des fins de controverse¹⁷⁴⁰.

1739Il s'agit d'un personnage manifestement repris par les rites de la franc-maçonnerie, à laquelle appartenait Maréchal. On trouve ainsi dans un livre de rites l'échange suivant entre un Maître et un Apprenti : « D. Que veut dire Tubalcaïn ? R. C'est le nom du fils de Lamech, le premier qui travailla les Métaux. » L. TRAVENOL, *Nouveau catéchisme des francs-maçons, contenant tous les mystères de la maçonnerie, précédés de l'Histoire d'Adoniram*, s. l., 1748, p. 56.

1740C. FOURQUET-GRACIEUX, « La paraphrase en vers classique des Psaumes : le pastiche, le sacré et le profane », *Littératures classiques*, n° 74, 2011, p. 71-89.

Chez Maréchal, le but est polémique, bien que le genre ne soit pas sérieux de prime abord. Le texte prête moins à rire que sa page de garde. Il se présente, ainsi que l'annonce le titre, comme une série de psaumes adressés directement à Dieu. Chacun contient une critique implicite, quoique pas toujours discrète, de la religion et de l'organisation des pouvoirs publics. Le style adopté, le verset, donne des accents de poème religieux à cette condamnation de la religion. C'est ainsi que l'auteur justifie ses attaques par un souci de vérité devant Dieu : « Seigneur ! Seigneur ! Il faut bien que je monte, un moment, dans la chaire de Vérité. / Puisque les Ministres du Dieu de Vérité trahissent leur mission¹⁷⁴¹. » La critique de la religion va jusqu'à une tentative d'explication du sentiment religieux par la nécessité de produire un avenir désirable face aux malheurs du monde :

Et ne voyez-vous pas que les désordres de la société, ouvrage de l'homme, attestent l'ordre de la nature, ouvrage de mon Dieu ? / Il faut bien qu'un Dieu bon me dédommage, un jour, des maux que les hommes me font souffrir. / Oui, mon Dieu ! C'est parce que je souffre, que j'aime à croire que je ne souffrirai pas toujours. / Oui, mon Dieu ! Tu existes : car j'ai tant besoin que tu existes. / J'ai besoin de l'avenir ; pour me faire supporter le présent.¹⁷⁴²

Le thème de l'avenir et du présent, du rapport au temps et à la politique, revient dans *Le Jugement dernier des Rois*, une pièce qui propose à son public un avenir désirable, justement, dans lequel les rois d'Europe sont vaincus par une révolution internationale qui unit le genre humain. Maréchal, dans ses versets, ramène la question de l'existence divine à l'explication psycho-passionnelle. La souffrance actuelle engendre la création de Dieu, et s'explique par les « désordres de la société ». Concernant la solution qui pourrait résoudre ces désordres, Maréchal, en 1784, n'est jamais clair. De fait, la censure royale l'empêche de l'être, ce qu'il montre explicitement dans un psaume consacré au pouvoir royal, intitulé « Pseaume XVIII : *Contre les Rois orgueilleux ; & aussi, contre la Royauté* », à la fin duquel il écrit : « Sache que la Royauté est / Sache, enfin, que mon Dieu n'a permis aux hommes d'avoir¹⁷⁴³ » Par l'usage de la ponctuation, Maréchal fait apparaître la censure même, tout en la contournant.

Son militantisme anti-religieux va jusqu'à la modification du calendrier, dans un *Almanach des honnêtes gens* parus en 1788, et dont le devenir indique qu'il a effectivement bousculé, quoique marginalement, l'organisation politique de son époque puisqu'il a été condamné par le Parlement de Paris et brûlé¹⁷⁴⁴. Il s'agit d'un almanach, donc d'un calendrier

1741P. S. MARÉCHAL, *Livre échappé ou déluge ou Pseaumes nouvellement découverts*, Paris, 1784, p. 7.

1742P. S. MARÉCHAL, *Livre échappé... op. cit.*, p. 15

1743Ibidem, p. 49. Le nombre important de points de suspension est dans le texte original.

1744Lorsqu'il évoque la pièce de Maréchal l'auteur de la *Gazette nationale ou le Moniteur universel* du 30 octobre 1793 évoque l'importance de cet élément bibliographique : « Tel est le *Dernier jugement des rois*,

perpétuel¹⁷⁴⁵. Sa particularité est de remplacer les saints du calendrier par des personnalités profanes, qu'il s'agisse de philosophes (Voltaire, Sénèque), d'hommes politiques (d'Aguesseau, Lamoignon), de personnalités religieuses (Mahomet) ou d'artistes (Michel-Ange, Raphaël). Les dates sont attribuées aux personnalités en fonction de leur naissance, de leur mort, et parfois des deux (Spinoza, par exemple, apparaît deux fois, le 24 novembre pour sa naissance et le 21 février « ou duodécembre » pour sa mort). Le motif est évoqué par l'auteur en bas de l'*Almanach* :

Dans ce Calendrier tout profane, on n'a pas prétendu faire loi. Mais comme malheureusement les Habitans de la terre sont divisés de culte, on a tenté de les rapprocher par un lien commun de fraternité. Le Proverbe dit : *Il y a des Honnêtes-gens par tout*. C'est d'eux et pour eux qu'on s'est occupé ici. L'*Almanach des Honnêtes-gens* pourra être consulté également par le Catholique et le Protestant, le Luthérien et l'Anglican, le Chrétien et le Mahométan, l'Idolâtre et l'Hebraïsan. On ne doit cependant regarder ceci que comme le germe informe d'un ouvrage plus important ; comme le portique ébauché d'un Edifice de paix, où les hommes se trouveront un jour plus à leur aise que par tout ailleurs.¹⁷⁴⁶

Là encore, Maréchal s'inscrit dans une tradition de son époque, où les almanachs peuvent être utilisés comme des outils politiques selon les circonstances du moment¹⁷⁴⁷. L'édition de 1836 de l'*Almanach des honnêtes gens* joint à ce dernier l'arrêt du Parlement qui le condamne. L'auteur de l'arrêt constate que le calendrier est daté pour « l'an premier du règne de la raison¹⁷⁴⁸ » et commente ainsi cette décision de modifier l'ordre du temps :

Mais en quoi consiste donc cette lumière de la raison nouvelle qu'on veut faire briller à nos yeux ? Elle consiste à supprimer nos anciens Calendriers les noms de tous ceux qui se sont distingués par leur piété et leurs vertus, et à substituer à leur place les noms des Payens, des Athées, des Pyrrhoniens, des

prophétie en un acte, donnée au théâtre de la République, le 26^e jour du 1^{er} mois, avec le plus grand succès. L'auteur, qu'on a demandé à grands cris, est le citoyen Sylvain Maréchal, philosophe long-tems avant la révolution, avantageusement connu par beaucoup de productions littéraires, entre autres par l'*Almanach des Honnêtes-Gens*, qui lui valut dans le tems des lettres-de-cachet, la brûlure par arrêt de la Cour. » On connaît l'importance des lettres de cachet dans le discours révolutionnaire, où elle est décrite comme un signe manifeste de l'arbitraire du pouvoir royal, à tel point qu'un Comité des lettres de cachet est institué dès 1789 pour enquêter sur l'étendue de la pratique et ses mécanismes. Voir J.-M. JANDEAUX, « La révolution face aux « victimes du pouvoir arbitraire » : l'abolition des lettres de cachet et ses conséquences », dans *Annales historiques de la Révolution française*, n° 368, 2012, p. 33-60.

1745 Paul Ricœur a montré dans le troisième volume de *Temps et Récit* que le calendrier s'inscrit entre le temps vécu et le temps cosmique, que « son institution constitution l'invention d'un tiers-temps » que Ricœur nomme « temps mythique ». On peut donc voir en Maréchal un inventeur de temps, ce qui a son importance dans sa carrière de dramaturge. Voir P. RICŒUR, *Temps et Récit III, le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 154. Ce rapport au temps qu'entretient Maréchal se retrouve dans son discours intitulé *Dame Nature à la barre de l'Assemblée nationale*, où la nature s'écrie : « Le temps est à moi. Je ne vous en ai départi qu'une mesure assez petite ». Voir P. S. MARÉCHAL, « Dame Nature à la barre de l'Assemblée nationale », Paris, Marchands de Nouveautés, 1791, p. 4.

1746 P. S. MARÉCHAL, *Almanach des honnêtes gens*, Nancy, Hissette, 1836, p. 3.

1747 S. SARRAZIN, « Lectures politiques des almanachs », dans *Gazettes et information politique sous l'Ancien Régime*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1999, p. 257-268.

1748 P. S. MARÉCHAL, *Almanach...*, op. cit., p. 3.

Dans cette condamnation, Maréchal se trouve associé à une série de personnages placés en marge, car en conflit *a priori*, avec la société chrétienne. La liste, des païens, athées, sceptiques, incrédules, comédiens, courtisanes, ressemble à un inventaire des opposants avérés ou fantasmés à la religion. Maréchal y trouve parfaitement sa place, lui qui dans ses écrits s'attaque à la religion. Il faut souligner que parmi cette liste, les deux groupes qui s'opposent à l'Église par pratique personnelle plutôt que par le seul discours, sont les comédiens et les courtisanes. L'alliance de l'un et de l'autre est ancienne dans les rhétoriques anti-théâtrales. Or, ce n'est pas uniquement en raison de son discours que Maréchal est condamné, mais bien du fait de la pratique, celle de la substitution des philosophes, hommes politiques et artistes aux saints du calendrier. Ce remplacement n'a qu'un but avoué, celle de réaliser un calendrier qui puisse être consulté même si l'on n'est pas catholique. Ce seul objectif suffit à en obtenir la condamnation.

C'est ainsi que le Parlement, le 7 janvier 1788, « ordonne que ledit Imprimé sera lacéré et brûlé dans la cour du Palais, au pied du grand escalier d'icelui, par l'Exécuteur de la Haute-Justice, comme impie, sacrilège, blasphématoire, et tendant à détruire la Religion¹⁷⁵⁰ ». Si la tendance de l'ouvrage était de détruire la religion, Maréchal en était certainement satisfait. À certains égards, son *Almanach* semble annonciateur du calendrier républicain et pas uniquement pour sa célébration des grands hommes. Maréchal divise son calendrier en décades¹⁷⁵¹, un système employé dans le calendrier républicain, de sorte que l'année compte 360 jours fastes et cinq ou six jours épagomènes, consacrés à des fêtes dont les dates sont calquées sur les fêtes antiques. Celles que prévoit par Maréchal sont consacrées à l'amour, à l'hyménée, à la reconnaissance, à l'amitié, et aux grands hommes dont on ignore la date de naissance ou de mort. La fête, chez Sylvain Maréchal, est donc intimement liée au temps et, d'une certaine manière, au religieux.

La religion, dans l'œuvre de Maréchal, est par conséquent associée au temps – celui du calendrier, celui recomposé par la décade, celui de la vie et de la mort. Elle est également étroitement liée à l'idée du jugement. Ainsi, en 1789, il écrit un opuscule intitulé *Le Remue-ménage du Paradis, ou la Députation du Vatican : relation fidelle de ce qui vient de se passer tout récemment au séjour des cieux*. Il y imagine une délégation papale qui monte au Ciel pour se plaindre de la Révolution. Le texte commence de la manière suivante :

1749P. S. MARÉCHAL, *Almanach...*, *op. cit.*, p. 4.

1750Ibidem, p. 6.

1751Des périodes de 10 jours qui remplacent la semaine.

Dieu, sur son trône resplendissant de lumière, environné de rayons de sa gloire & de sa bienfaisance, prononçoit en JUGEMENT PARTICULIER, en attendant le JUGEMENT GÉNÉRAL, où nous aurons le plaisir & le désagrément de nous trouver tous sur le sort des différens aristocrates de toutes classes, qui sont déguerpis de ce monde par le moyen sur, prompt & expéditif de la lanterne¹⁷⁵².

La coexistence du jugement particulier et du jugement général constitue un classique de la description théologique du Jugement dernier, qui permet d'être jugé pour ses péchés sans devoir attendre la fin des temps. Le Jugement dernier, ici désigné par le syntagme « jugement général » semble être dirigé particulièrement à l'encontre des aristocrates, traités par le moyen de la violence verbale : la rhétorique de la lanterne, c'est-à-dire de la pendaison, est ici choisie pour son excès, certes mal perçu par quelques journalistes de l'époque révolutionnaire¹⁷⁵³, mais qui comporte une certaine efficacité. Dans ce texte, le pape Pie VI, que Maréchal nomme par son nom civil complet, Jean Ange Braschi¹⁷⁵⁴, s'adresse à Dieu pour lui faire part de l'avilissement dans lequel ses serviteurs français se trouvent. Saint-Pierre répond pour Dieu, en lui faisant remarquer qu'il est chargé de bijoux et de biens, au contraire de ses vœux et des valeurs qu'il est censé représenter. Jean Ange Braschi est également le personnage d'un texte de 1794, postérieur au *Jugement dernier des rois*, intitulé *La Fable du Christ dévoilée, ou lettre du muphti de Constantinople à Jean Ange Braschy, muphti de Rome*. Dans ce texte étonnant, il invente la description d'une « assemblée synodale des prêtres de Bacchus¹⁷⁵⁵ » mettant au point le culte de Jésus-Christ, qui apparaît donc comme une continuation du culte dionysiaque. Le rapprochement entre les deux divinités n'est pas nouveau, et constitue même un *topos* de la Renaissance¹⁷⁵⁶. Son réinvestissement en période révolutionnaire pour s'opposer au christianisme est cependant déroutant, puisqu'il place ce dernier sous l'égide païenne, et la ramène donc à l'Antiquité prisée du régime d'historicité de la Révolution. À la fin de la lettre, le muphti propose au pape de se convertir à l'islam, décrit comme une religion pacifique et peu impérialiste, au contraire du christianisme. La fin de cette lettre fictive apparaît presque comme une défense de l'islam au nom de la paix, et comme une attaque contre un catholicisme qui n'aurait pas pris la peine de lire le Coran. Cela traduit moins une inclination particulière de Maréchal pour la religion musulmane que cela ne fournit un indice :

1752S. MARÉCHAL, *Le Remue-ménage du Paradis, ou La Députation du Vatican ; relation fidelle de ce qui vient de se passer tout récemment au séjour des cieux*, Paris, 1789, p. 3.

1753J. GUILHAUMOU, « Modérer la langue politique à l'extrême. Les journalistes remarqueurs au début de la révolution française », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 357, 1^{er} septembre 2009, p. 21-45.

1754Ce faisant, il humanise la fonction de la même manière que, plus tard, la Convention fera le procès de Louis Capet plutôt que de Louis XVI.

1755S. MARÉCHAL, *La fable de Christ dévoilée, ou Lettre du muphti de Constantinople à Jean-Ange Braschig, muphti de Rome*, Paris, Franklin et Desenne, 1794, p. 20.

1756Pour une histoire de temps long de la figure de Dionysos, voir I. ZINGUER, *Dionysos: origines et résurgences*, Paris, Vrin, 2001.

la religion qu'il a le plus à cœur de critiquer est le catholicisme romain, dominant en France à cette période. Loin d'être uniquement un personnage anti-religieux, Maréchal apparaît donc davantage comme un auteur qui s'oppose au pouvoir pastoral du catholicisme, sans pour autant repousser entièrement le fait religieux. Il existe chez lui une sorte d'obsession religieuse, qui vise moins à l'interdiction et au rejet, qu'à la modification du religieux, à la transformation des rites, des fêtes et des moyens d'organiser le temps, en outils athées.

B) Le franc-maçon, ou la passion égalitaire

Ce rapport à la religion ne saurait être entièrement dissocié de l'appartenance de Maréchal à la franc-maçonnerie. Celle-ci est notamment attestée dans le fichier appelé « Bossu », du nom de son concepteur Jean Bossu qui l'a réalisé dans les années 1960-1970. Cette série documentaire, qui se trouve à la Bibliothèque nationale de France, a fait l'objet d'une numérisation et bénéficié de la création d'un moteur de recherche en ligne¹⁷⁵⁷. La notice qui concerne Sylvain Maréchal se présente comme suit :

MARECHAL

Pierre-Sylvain

(Paris, 15-8-1750)

avocat au parlement – littérateur – sous-bibliothécaire au collège Mazarin – renvoyé en 1784 pour ses poèmes d'inspiration athée – son Almanach des honnêtes gens (1788) fut brûlé par la main du bourreau – rédige l'Almanachdes [sic] républicains 1793 – auteur d'un manifeste social – du dictionnaire des athées 1800 – mort à Montrouge le 18-1-1803 (Robinet, II, 509 sq)

L.: la Céleste amitié

o.: de PARIS 1785

supposé m.. dès 1779

son jeune frère Nicolas était 2e exp.: de la L.: St Jean du Jourdain o.: de Paris dès 1770.

Il fréquente le Musée de Paris et signait maç.: (+) notamment dans un billet à Payen en 1794 (Maurice Dommanget, Sylvain Maréchal ou l'homme sans Dieu, p. 69 sq avec référence aux dossiers Bord)

Le fantaisiste Léo Champion (le drapeau noir, l'équerre et le compas p.18) le donne m. de la L.: la fidélité alors que Le Bihan cite seulement un Maréchal sans autre mention, m. de lad. Loge en 1778 (p.340)¹⁷⁵⁸

Il apparaît à la lecture de la notice une première incohérence, qui est la mention de Maréchal comme « avocat au parlement », alors qu'il ne l'a jamais été, en raison d'un bégaiement, selon ses biographes. Pour le reste, les informations données ne permettent pas de douter de son

1757Pour l'historique du fichier, voir « Fichier Bossu de la BnF » (en ligne : <http://fichier-bossu.fr/more.php> ; consulté le 24 août 2020).

1758En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100003358/f114.image> [consulté le 10 août 2020].

appartenance à la maçonnerie, qui remonte potentiellement à 1779, au plus tard à 1785. Cela signifie que Maréchal aurait été initié relativement tôt, soit à ses vingt-neuf ans, soit à ses trente-cinq ans, et qu'il n'était pas le seul de sa famille dans ce cas. Son frère Nicolas, né en 1753, aurait été second expert de sa loge dès 1779, c'est-à-dire à l'âge de vingt-six ans. Peut-être est-ce lui qui a donc initié son frère biologique. Au-delà de l'anecdote, le partage de l'initiation entre frères indique un investissement affectif supplémentaire de Maréchal dans la maçonnerie.

Or, la franc-maçonnerie est, comme le théâtre, un espace baroque, au sens où l'entendait Gilles Deleuze dans sa lecture de Leibniz¹⁷⁵⁹. En effet, il s'agit d'un lieu qui se distingue par une stricte séparation du dedans et du dehors. Séparation d'abord par l'existence de murs spécifiques à la loge, qu'il s'agisse d'un lieu spécifique aux réunions maçonniques ou d'un café qui les accueille. Séparation surtout du sacré et du profane. Mircéa Éliade, a montré que cette division était fondamentale dans les processus religieux et para-religieux¹⁷⁶⁰, et qu'elle était marquée à la fois par le principe de l'initiation, par un rite d'entrée et de sortie des réunions séparant l'espace du dedans et du dehors, mais également les temps sacré et profane, et enfin par l'existence d'un calendrier spécifique. Un tel calendrier existe en franc-maçonnerie¹⁷⁶¹, mais aussi dans les œuvres de Maréchal lui-même¹⁷⁶². La loge maçonnique est un espace contradictoire, fondé à la fois sur cette scission et sur une rhétorique de la lumière¹⁷⁶³. En cela, il s'agit d'une pratique qui joue sur la clarté et l'ombre, c'est-à-dire sur l'ambiguïté même des Lumières¹⁷⁶⁴. L'espace est clos par un rite, des formules entourées de secret¹⁷⁶⁵, autrement dit par un ensemble de lois interne, une autonomie de l'intérieur.

Il est également possible considérer la loge maçonnique comme un espace pré-théâtral, ou du moins para-théâtral. C'est la thèse qu'avancent Jacques Brengues, Monique

1759 Nous redonnons ici le passage-clef, à notre sens, qui donne les caractéristiques de ce baroque conceptuel : « scission de la façade et du dedans, de l'intérieur et de l'extérieur, l'autonomie de l'intérieur et l'indépendance de l'extérieur, dans de telles conditions que chacun relance l'autre. » G. DELEUZE, *Le Pli... op. cit.*, p.40.

1760 M. ELIADE, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965.

1761 « Les francs-maçons ont très tôt constitué un corpus légendaire et mythique qui fait remonter leur origine à l'aube du monde. L'habitude leur est ensuite venue de dater leurs documents internes à l'aide d'un comput particulier qui, par exemple, en ajoutant 4000 à l'année chrétienne – dite « Ère vulgaire » (EV) –, donne « L'An de la Vraie Lumière » (AVL). » R. DACHEZ et A. BAUER, *Les 100 mots de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. 59.

1762 Par exemple, le *Livre échappé au déluge* est daté de « L'an de l'Ère Vulgaire 1784 ».

1763 « Initier une personne à la franc-maçonnerie se dit aussi « lui donner la lumière » : on dit pour cette raison que les francs-maçons sont les « Fils de la Lumière ». R. DACHEZ et A. BAUER, *Les 100 mots... op. cit.*, p. 46.

1764 Cette formulation vient du beau titre de R. MORTIER, *Clartés et ombres du siècle des lumières: études sur le XVIIIe siècle littéraire*, Genève, Droz, 1969.

1765 Si ce n'est que le contenu des rites est rapidement publié – par exemple dans L. TRAVENOL, *op.cit.*

Mosser et Daniel Roche dans le chapitre d'un ouvrage consacré l'histoire maçonnique en France :

Les rituels comportent toujours une partie dialoguée faite de questions et réponses, accompagnées de notations gestuelles, ensemble dont la structure s'apparente ainsi à celle d'un texte dramatique. On en connaît l'importance dans la dramaturgie du siècle, de Diderot à Beaumarchais. La rituelle maçonnique est une mimologie, à la fois jeu de rôles – gestes et voix – et spectacle pour les Maçons des colonnes. Elle prend place entre la comédie du monde évoquée dans le *Paradoxe sur le Comédien*, le théâtre de salon et le théâtre proprement dit¹⁷⁶⁶.

La description du jeu de rôle, où les participants prétendent être descendants de maçons opératifs, du dialogue sous forme de questions et de réponses, de la quasi-pantomime qu'implique la gestuelle, justifie *a priori* la référence à Diderot et à Beaumarchais, bien la référence au *Paradoxe sur le Comédien* et à la comédie du monde tend à en atténuer la pertinence¹⁷⁶⁷. Il est à noter cependant qu'il existe une différence fondamentale entre le théâtre et le rite maçonnique. La dissociation entre scène et salle semble ne pas exister dans le second cas, puisque la « rituelle maçonnique » est tout « à la fois jeu de rôles » et « spectacle ». Autrement dit, le rite maçonnique constituerait un espace à mi-chemin entre le théâtre, avec ses jeux imitatifs, et la fête rousseauiste, avec son égalité devant le spectacle qui naît de l'indistinction entre les rôles des différents participants, qui sont tout à la fois acteurs et spectateurs. L'espace maçonnique représente, pour une période de théâtromanie comme le XVIII^e siècle, un lieu dans lequel les frontières théâtrales se brouillent potentiellement, particulièrement pour les personnes qui, dans le monde profane, travaillent au théâtre, ou en sont particulièrement amateurs.

Par ailleurs, il apparaît évident que la franc-maçonnerie, en plus d'être une formation para-théâtrale, se présente comme une pratique para-religieuse. La séparation du sacré et du profane, les rites, la référence à un mythe fondateur en sont des signes évocateurs. Pour être parfaitement religieuse, la franc-maçonnerie devrait s'accompagner d'un *corpus* spécifique, d'une croyance transcendante, d'une référence à un ou plusieurs dieux singuliers. Cependant, c'est précisément son principe que de ne pas s'opposer à la religion¹⁷⁶⁸, voire d'être un facteur d'élaboration, ou du moins de diffusion, de la tolérance, notamment

1766J. BRENGUES, M. MOSSER ET D. ROCHE, « Le monde maçonnique des Lumières », dans D. LIGOU (éd.), *Histoire des francs-maçons en France*, Toulouse, Privat, 1987, p. 118. Sur les relations sociologiques entre la maçonnerie et le théâtre de société, voir l'article de P.-Y. BEAUREPAIRE, « Théâtre de société et Franc-maçonnerie aristocratique dans l'Europe des Lumières : une rencontre réussie », dans *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 53-63, no 225, 2005.

1767En effet, s'il apparaît que la maçonnerie est théâtrale parce qu'elle s'inscrit dans la « comédie du monde », alors elle n'est pas plus théâtrale que n'importe quelle activité un tant soit peu ritualisée.

1768S. GALCERAN, *Les Franc-maçonnies (XVIIIe-XXIe siècle)*, Paris, La Découverte, 2004, p. 30

religieuse, au XVIII^e siècle¹⁷⁶⁹. S'il a existé une confrontation entre une maçonnerie aux tendances ésotériques et une autre davantage rationaliste¹⁷⁷⁰, cette opposition n'est pas toujours si franche : le cas de Maréchal en atteste, puisqu'il est tout à la fois rationaliste, notamment dans son athéisme militant, sans se départir d'un certain intérêt pour l'ésotérisme¹⁷⁷¹. La maçonnerie constitue le creuset idéal pour une personnalité comme Sylvain Maréchal. Chez ce dernier, le combat anti-religieux, ou du moins anti-catholique, se manifeste sous la forme d'une obsession évidente pour le fait religieux lui-même et pour la puissance à la fois des imaginaires mythiques et des organisations religieuses, dans lesquelles il va parfois chercher des modèles politiques. Il écrit ainsi, le 15 avril 1793 :

Les chapitres des chanoines avoient des lois plus sages que les lois de la plupart des monarchies. Chaque semaine, à tour de rôle, l'un d'entr'eux étoit chargé des offices et du régime intérieur de leur église. Le trône, au contraire, est toujours occupé par la même personne tant qu'elle vit, sans que les fatigues qu'elle doit y essayer deviennent une raison suffisante pour lui donner un adjoint. Un état doit être cependant tout autrement difficile à gouverner qu'un chapitre¹⁷⁷².

Maréchal voit dans le chapitre des chanoines la mise en application du principe d'égalité politique, et ce depuis une période (le Moyen âge) où, dans la description qu'il donne, le principal principe politique était la hiérarchie monarchique. Il indique qu'un chanoine (le prévôt) restait en tête du chapitre toute sa vie, en utilisant le mot « trône » pour créer un effet d'écho avec le principe monarchique. La comparaison politique s'arrête précisément à ce stade où la différence d'échelle entre le chapitre et l'État annule, aux yeux de Maréchal, toute justification de la royauté. La problématique religieuse pour Maréchal n'est donc pas qu'une question d'organisation du temps, mais bien du monde social lui-même autour d'un principe d'égalité.

C'est ce principe d'égalité que Maréchal retrouve sans doute dans la maçonnerie. C'est du moins la thèse de Maurice Dommanget, mais aussi de Françoise Aubert qui considère que la maçonnerie a été pour Maréchal une « école de l'égalité¹⁷⁷³ », bien que la réalité sociologique de la maçonnerie à la fin du XVIII^e siècle laisse entrevoir une réalité différente de l'idéal d'égalité. En effet, les ateliers sont le plus souvent répartis entre loges

1769P. CHEVALLIER, *Histoire de la franc-maçonnerie française, tome 1 ; La Maçonnerie : École de l'Égalité, 1725-1799*, Paris, Fayard, 1974, p. 302.

1770Ibidem, p. 316.

1771Il a, par exemple, écrit en 1798 une biographie à la première personne de Pythagore, intitulée *Voyages de Pythagore en Égypte*, qui reprend les codes et références de l'ésotérisme du XVIII^e siècle : la figure de Pythagore, le culte d'Isis, les secrets de l'initiation, la prêtresse de Delphes, ou encore la Sibylle sicilienne.

1772Bulletin des Amis de la Vérité, 15 avril 1793.

1773Elle reprend en cela explicitement le titre de l'ouvrage de P. CHEVALLIER, *Histoire de la franc-maçonnerie française, tome 1 ; La Maçonnerie : École de l'Égalité, op.cit.*

aristocratiques et bourgeoises. Il n'empêche que la maçonnerie constitue un creuset de l'apprentissage de la praxologie des Lumières, qui inclut la valorisation de l'égalité, notamment *via* le développement de l'empathie envers son prochain et le principe d'arithmétique politique. Cette passion pour l'égalité est contenue dans un texte de pensées diverses paru dans le *Bulletin des Amis de la Vérité* :

« Les mathématiciens disent un même horoscope être à la nativité des rois et des sots (ou des fous) » *Pantagruel*, I. », c.36.
Rabelais avoit peut-être lu dans Cardan cette observation, qui a beaucoup de rapport avec ce proverbe latin, qu'on trouve parmi les adages d'Erasmus, *aut regem, aut fatuum nasci [oportet]*¹⁷⁷⁴.

L'adage trouvé chez Érasme¹⁷⁷⁵, « il faut être né roi ou fou », et sa reprise astrologique par Rabelais, attirent suffisamment l'œil de Maréchal pour qu'il les cite dans ses *Pensées diverses*, et cherche donc à les diffuser auprès de son lectorat. Or, ce proverbe et sa translation rabelaisienne expriment l'égalité ontologique, presque cosmologique, des êtres humains. La différence qui préside à la naissance du roi et du fou n'est qu'apparente. La preuve est que le roi peut être un fou, ce qui est le cas de Claude dans *L'Apocoloquintose*¹⁷⁷⁶, ou de Louis XVI dans l'interprétation qu'en a un athée républicain comme Maréchal. Le roi devient, en lui-même, par sa prétention à différer du fou ou du chanoine, un danger pour l'égalité elle-même.

Maréchal n'ignore pas l'existence d'inégalités entre les différentes personnes, celles induites par la condition, et contre lesquelles il se bat, mais aussi celles produites par les facultés. Cependant, dans l'interprétation qu'il donne de ces inégalités, il arrive que le lecteur se trompe quant à la supériorité présumée des uns sur les autres :

Je connois un homme, né sans aucun talent, doué d'un esprit fort ordinaire, d'un jugement peu étendu, d'une physionomie dont on ne dit rien. Cet individu ne peut obtenir aucun poste dans la République, on lui trouve trop peu de capacité. Cet homme n'a reçu de la nature qu'une seule faculté, celle d'aimer ; qu'une seule qualité, celle de bon ami. Toute son existence se borne là. Il est étranger à tout ce qui est étranger au cœur. Il est bon, parce que le cœur, tel que nous le recevons en naissant, n'est jamais mauvais. Sa vocation, en mettant le pied sur la terre fut pour aimer ; et il aime tout aussi naturellement qu'un bon arbre rapport de bons fruits, qu'une rose exhale un parfum suave. De tels hommes ne font point avancer d'un pas la

1774 *Bulletin des Amis de la Vérité*, 15 avril 1793.

1775 Qui trouve en réalité son origine dans l'*Apocoloquintose* de Sénèque. Sur l'évolution et les déplacements de l'expression, voir W. H. ALEXANDER, « *Aut Regem aut Fatuum* », dans *The American Journal of Philology*, vol. 58, n°3, 1937, p. 343-345. À noter que l'article en fait l'adage n°1201, alors qu'il s'agit en réalité de l'adage 201. Voir ÉRASME, *Les adages*, J.-C. Saladin (éd.), Paris, les Belles lettres, 2011, vol. 1/5, p. 200-209.

1776 « Ne sais-je pas que je suis un homme libre, depuis le jour où trépassa celui qui justifiait si bien le proverbe : on naît roi ou imbécile. » (« *Ego scio me liberum factum, ex quo suum diem obiit ille qui uerum prouerbium fecerat, aut regem aut fatuum nasci oportere.* ») L. A. SÉNÈQUE, *L'Apocoloquintose du divin Claude*, R. Waltz (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 11. René Waltz situe l'origine du proverbe en note de fin d'ouvrage dans l'*Iliade*, XV, 18. Nous n'avons cependant pas trouvé, dans le passage mentionné, de rapport avec le proverbe.

perfectibilité du genre-humain. Mais s'il n'y avait que de tels hommes au monde, le genre-humain pourroit en rester-là, et en sauroit assez pour être heureux¹⁷⁷⁷.

La description d'un tel homme, sans qualité, sans capacité, renverse les valeurs attendues de la Révolution, où le patriote est actif, déjoue les complots, comprend les intrigues et ne cesse de participer à la longue perfection du genre humain. Le personnage que décrit Maréchal est un être qui, à certains égards, semble supra-naturel par cette faculté inconditionnelle d'aimer. Issue de l'inégalité, celle-ci apparaît comme une compensation pour l'esprit ordinaire et le jugement peu étendu. En outre, Maréchal place cette connaissance hors de la perfectibilité humaine, à savoir, pour un Français vivant à la fin du XVIII^e siècle, hors de l'histoire elle-même, dans un état pré-historique qui n'est pas sans rappeler l'état de nature rousseauiste, inexistant dans l'histoire humaine. L'inégalité que décrit Maréchal est alors une force paradoxale de l'histoire. Elle la produit, en même temps qu'elle produit le malheur, car si tous avaient les facultés du personnage d'écrit, l'histoire et le progrès ne seraient d'aucune utilité. C'est un éloge paradoxal de l'égalité auquel se livre Maréchal, en admettant l'existence des inégalités de facultés au sein de la société de son époque. Cet éloge le conduit d'ailleurs à préférer l'idée d'égalité à l'idée de progrès, ou à n'envisager le progrès que comme conséquence de l'égalité la plus parfaite – ce qui explique en partie la situation utopique d'égalité radicale que propose *Le Jugement dernier des rois*.

C) L'homme de théâtre, ou la pulsion prophétique

Sylvain Maréchal est surtout un homme de théâtre, quoiqu'il le soit de manière paradoxale. À l'inverse de nombre de ses contemporains, il n'écrit ni tôt, ni beaucoup pour le théâtre. Par rapport à des auteurs comme Marie-Joseph Chénier ou Louis-Sébastien Mercier, il n'a presque pas écrit. Il n'est jamais monté sur les planches, il n'est pas même proche des milieux théâtraux. Contrairement au premier, il n'est pas reconnu par la Comédie-Française, n'a pas participé avec une grande pièce aux débuts de la Révolution. Pourtant, il est indéniable qu'il s'agit d'un homme de théâtre, au sens où son œuvre est traversée de théâtre. Peut-être est-ce dû à l'influence de la maçonnerie, ou bien un goût pour le théâtre partagé avec de nombreux lettrés de son époque. Le résultat est qu'il développe une pensée dramatique dans son œuvre, avant même d'avoir écrit le *Jugement dernier des rois*. Comme les auteurs de son époque, il baigne dans une ambiance de discours de pédagogie théâtrale.

¹⁷⁷⁷Bulletin des Amis de la Vérité, 15 avril 1793.

Dans un article de l'hebdomadaire *Révolutions de Paris*, auquel il collabore régulièrement, se lit le texte suivant :

Nous n'avons plus de prêtres, plus de culte, plus d'églises. Il faut cependant des spectacles au peuple ; mais toutes sortes de spectacles ne conviennent pas à un peuple libre. Pour en obtenir qui soient dignes d'occuper ses loisirs, il suffiroit de s'en rapporter à la concurrence des talens & à l'émulation des artistes ; le génie n'a pas de peine à se mettre au pas de la liberté républicaine.¹⁷⁷⁸

La première association est celle du spectacle et de l'église. Il faut ici souligner que le rapprochement effectué entre le théâtre et le culte, ici supposé catholique, est bien celui du spectacle même et non de la pédagogie, qui n'intervient pas encore à ce stade. Il faut s'en rappeler, dans les écrits diderotiens et para-diderotiens, le dramaturge endossait de nombreux rôles, dont celui du législateur et du pédagogue. Le prêtre, cependant, n'y est pas invoqué ; il ne s'agit pas d'établir un pouvoir pastoral. Se retrouve également dans ce texte le discours libéral d'un Le Chapelier, sur les bienfaits de la concurrence théâtrale. Cependant, ces bienfaits ne sont rappelés que pour souligner la situation exceptionnelle de la France au moment où le texte est écrit :

Si nous n'étions pas en gouvernement révolutionnaire, ces établissemens pourroient aller tout seuls & d'eux-mêmes au but désiré : l'instruction & l'esprit national. Nos législateurs ont senti que dans les circonstances où nous nous trouvons, le théâtre étoit une espèce de tribune aux harangues, sur laquelle il ne falloit point permettre à tout le monde indistinctement de monter & et d'y tenir toutes sortes de langages.¹⁷⁷⁹

La mention du « gouvernement révolutionnaire » fait penser au discours de Robespierre concernant les principes du gouvernement révolutionnaire, pourtant postérieur à ce texte¹⁷⁸⁰. La logique en est la même. La situation d'exceptionnel danger imposerait des mesures exceptionnelles en vue de défendre la liberté. Le péril invoqué ici est celui de la harangue, c'est-à-dire du pouvoir performatif du discours politique lorsqu'il est tenu au théâtre. *L'Ami des lois* est peut-être visé dans ce passage. Il est possible de penser que les auteurs des *Révolutions de Paris* n'étaient pas favorables à la pièce, puisque plutôt de tendance jacobine, voire hébertiste. Quoi qu'il en soit, ce passage est manifestement une critique de la liberté des théâtres, en raison même du pouvoir de concurrence qu'exercent ces derniers non seulement à

¹⁷⁷⁸*Les Révolutions de Paris*, n°216, 21-29 novembre 1793. L'article n'est pas signé. Les thèmes (le théâtre et l'opposition à la religion) comme sa tonalité laissent penser que Maréchal lui-même peut bien l'avoir écrit. Cela est d'autant plus probable que Maréchal était, selon Pascal Dibie, le rédacteur en chef de la revue après la mort de son fondateur, Élysée Loustallot, en 1790. Rien ne permet cependant d'affirmer avec certitude que Maréchal a bien écrit le texte. Voir P. DIBIE, « Le peuple fait le spectacle. Le théâtre révolutionnaire de Pierre Sylvain Maréchal (1750-1803) », dans *Le peuple existe-t-il?*, Auxerre, Sciences humaines, 2012, p. 89.

¹⁷⁷⁹*Les Révolutions de Paris*, op.cit.

¹⁷⁸⁰Son *Rapport sur les principes du Gouvernement révolutionnaire* est prononcé le 25 décembre 1793.

la Convention elle-même, mais aussi aux assemblées politiques locales comme les sections ou les clubs. Paradoxalement, ce qui est critiqué dans la liberté théâtrale est le non-respect de la scission entre la scène et la salle. Tel que le texte le présente, le théâtre ressemble à un lieu politique parmi d'autres, où quiconque peut monter sur scène pour haranguer la foule. Ce que le texte critique n'est pas la possibilité pour le théâtre de tenir un discours politique, mais le fait qu'un discours politique tenu sur la scène transforme ses règles de fonctionnement. L'auteur du texte réfute en partie l'idée selon laquelle le discours théâtral doit être une tribune politique qui va dans le sens de la Révolution :

Il ne faut pas, comme l'a dit un député, sans doute, sans trop y réfléchir, que la profession des acteurs devienne un sacerdoce de morale. Nous avons chassé nos prêtres des églises, ce n'est pas pour en permettre d'autres sur la scène ; mais il est convenable que le salaire de l'homme à talents qui se consacre à la propagation des grandes vérités & à la reproduction des vertus civiques, ne soit plus à la merci d'un entrepreneur avide. Il ne faut pas non plus, du moins pour le moment, que les spectacles soient dirigés par des agens perfides ou intéressés qui seroient d'humeur à sacrifier les progrès de l'esprit public au succès de leurs intrigues ou de leurs spéculations particulières.¹⁷⁸¹

Le texte s'oppose donc à la transformation de l'acteur en prêtre, alors même qu'il acceptait la proximité entre spectacles ecclésial et théâtral. Il ne condamne pourtant pas le principe pédagogique du théâtre, puisqu'il admet que ce dernier doit être consacré à la « reproduction des vertus civiques ». Il distingue cependant les vertus civiques de la morale. La politique et la religion ne fonctionnent pas de la même manière. Néanmoins, le véritable travers n'est pas celui de la religion. C'est l'entrepreneur lui-même qui est visé, ainsi que l'agent perfide, c'est-à-dire contre-révolutionnaire. Le texte est singulier en ce qu'il place le théâtre non plus face à un, mais à deux écueils. D'une part se trouve l'appât du gain, perçu comme le début d'un dévoiement des usages civiques du théâtre ; d'autre part, le risque, plus classique dans les textes de la période sur le théâtre, que les pièces deviennent le lieu d'une propagande anti-révolutionnaire. Alors que les autres textes tendaient à opposer le bon théâtre (civique) et le mauvais (contre-révolutionnaire), celui-ci prend en compte les conditions d'exploitation des théâtres, les rapports d'autorité qui existent entre les entrepreneurs de théâtre et celles et ceux qui participent à cette création. Le sacerdoce théâtral n'est pas du ressort de l'acteur, et on ne peut confier aux entrepreneurs les progrès de l'esprit public. L'exclusion des deux figures n'en permet qu'une troisième, si toutefois c'est le rôle du théâtre que de devenir une école.

¹⁷⁸¹*Les Révolutions de Paris, op.cit.*

Ainsi, le texte du *Révolutions de Paris*, après avoir contourné la rhétorique du théâtre pédagogique en passant par l'évocation de la religion puis celle de la reproduction des vertus civiques, revient au vocabulaire de l'école. En effet, un peu plus loin, l'article déclare :

L'école du théâtre est peut-être la seule qui convienne à un peuple laborieux, libre, qui n'a point d'instans à perdre, & à l'imagination duquel il faut s'adresser pour l'instruire vite, & cependant d'une manière prononcée & durable.¹⁷⁸²

Nous comprenons ici que ce texte se situe explicitement dans la lignée d'une conception pédagogique du théâtre. Cependant, il le fait d'une manière bien particulière, puisqu'il articule la conception pédagogique autour de la question du temps. Comme le peuple est laborieux, il n'a pas de temps à perdre. Comme il n'a pas de temps à perdre, il faut l'instruire rapidement. Il est dès lors manifeste que dans la vocation pédagogique du théâtre, importent les conditions mêmes de représentation, à savoir, d'une part, la durée relativement brève du théâtre, par rapport à la lecture par exemple, et, d'autre part, sa capacité d'impression affective sur le public qui rendrait durable les instructions qu'il prodigue. Le théâtre est un art qui conjugue le temps court de sa représentation et le temps long de ses effets. Nous percevons alors pourquoi, dans la logique du texte, le théâtre était comparé à la religion ; parce qu'il joue sur des effets temporels pour marquer les esprits, parce qu'il permet en un temps bref de rappeler le discours qui structure la société dans laquelle le spectacle a lieu, le théâtre peut être pensé comme une activité para-religieuse.

La pensée de Maréchal sur le théâtre ne se limite cependant pas à la conception courante du théâtre comme une pédagogie politique. Dans certains écrits, il part de l'idée de théâtre pour penser lui-même, selon le principe classique du *theatrum mundi*. C'est ainsi que dans son ouvrage *Livre échappé au déluge*, il utilise déjà la métaphore théâtrale pour parler du monde : « Mortel, admire les coups de théâtre de la scène du monde ; & ne cherche pas à en deviner le jeu & les ressorts¹⁷⁸³. » En première lecture, il semble que les « coups de théâtre » constituent les phénomènes naturels, voire les phénomènes considérés comme miraculeux par les esprits religieux, et le fait d'en deviner « le jeu & les ressorts » correspond à la recherche scientifique. De fait, le psaume est rédigé « Contre ceux qui osent trouver de [sic] défauts dans la création du monde », et il se sert d'exemples naturels (il évoque ainsi le soleil, ou encore la rose et la chenille). Cependant, au milieu de ces métaphores naturelles, il est écrit : « Le pauvre doit-il murmurer contre le riche, parce que le riche ne donne pas tout ce qu'il possède au pauvre ? » Ce faisant, le verset ouvre la voie à une interprétation politique du

1782 *Les Révolutions de Paris*, *op.cit.*

1783 P. S. MARÉCHAL, *Livre échappé... op. cit.*, p.21.

psaume. Le théâtre est l'organisation sociale elle-même, et les jeux et ressorts sont les structures politiques qui produisent la pauvreté et la richesse. Cependant, la comparaison entre le théâtre et le monde ne s'effectue pas toujours sur le mode de l'analyse politique. Parfois, Maréchal emploie des expressions étonnantes de la part d'un homme aussi investi dans le discours révolutionnaire. Ainsi, il utilise également la métaphore théâtrale pour évoquer le retrait du monde : « Sur le grand théâtre de la société civile, il n'y a point de rôle pour le sage ; il aime mieux en être le spectateur que le héros¹⁷⁸⁴. » Cette idée est à mettre en relation avec une autre pensée, plus haut dans le même article, qui est un recueil d'aphorismes : « Le genre-humain est une vaste communauté d'aveugles, parmi lesquels on distingue quelques *frères voyans* ; mais ceux-ci, mal venus des autres, n'occupent pas les premières places. » Chez Maréchal, la question de savoir qui regarde, qui voit, et celle de la place dans la société, sont intimement liées, même si la métaphore des aveugles et des voyants n'est pas ici explicitement théâtrale. Elle déborde le théâtre pour y revenir. Les « *frères voyans* » dans la communauté des aveugles font figure de prophètes sociaux. Dans son *Correctif à la Révolution*, la réflexion sur le rôle politique du théâtre est omniprésente. Dans un premier temps, il écrit :

J'aime le théâtre : à bien dire, ce n'est que là que le peuple fait usage de ses droits ; ce n'est que là qu'on ne lui en impose pas. Il seroit difficile de citer une pièce dramatique mauvaise qui ait obtenu pleinement son suffrage. Le parterre se laisse quelquefois éblouir. On surprend par fois ses applaudissemens ; mais cette méprise n'est point de longue durée. Le parterre revient sur ses pas, et casse, avec le tems, ses propres arrêts.¹⁷⁸⁵

Il faut noter que le texte est rédigé alors que la Révolution est déjà entamée, que la Convention est en place, et que la royauté n'existe désormais plus. Il ne s'agit pas uniquement, donc, du texte d'un républicain qui s'oppose à la modération du système de la monarchie parlementaire. La description du théâtre, et la déclaration d'amour qui lui est liée, comme le lieu unique de liberté du peuple et d'usage par ce dernier de ses droits, apparaît bien comme un idéal de société politique. Celle-ci a deux avantages fondamentaux. Le premier est celui de la justesse des jugements, qui se déduit du fait que, d'après Maréchal, le suffrage ne va jamais aux mauvaises pièces. Le deuxième est la possibilité de correction d'un jugement défectueux. Nous le voyons, dans cette conception, le public n'est pas uniquement le souverain électeur du pouvoir, mais bien le juge qui applique directement ses propres arrêts. Il s'agit de savoir ce qui fait la différence fondamentale entre le théâtre, où le jugement

1784 *Bulletin des Amis de la Vérité*, 15 avril 1793.

1785 P. S. MARÉCHAL, *Correctif à la Révolution*, Paris, Imprimerie du Cercle social, 1793, p. 112.

esthétique du public apparaît comme indéfectible *in fine*, et le reste de la société où l'exercice des droits serait moins évident. Maréchal pose lui-même la question, et y répond :

Pourquoi le peuple, assemblage d'hommes au parterre, n'est-il qu'un troupeau de moutons hors du théâtre ? Puisque cela est, si j'avois quelque droit de parler au public, je lui conseillerois de faire comparoître devant lui, sur la scène, à tout le moins une fois l'an, ses rois ou ses magistrats, et de les juger avec la même impartialité qu'il juge un poète, un acte ou un virtuose. Car à la honte de la révolution française, le peuple se montre bien plus sage, bien plus clair-voyant au parterre de ses salles de spectacle, que dans les assemblées primaires.¹⁷⁸⁶

Maréchal estime que ce dont manque la société, c'est de comparution. Autrement dit, il veut réinstaurer au centre de la vie politique le principe de jugement. Le fait de transformer le monde en théâtre, une transformation métaphorique dans les autres textes de Maréchal, est ici une proposition de réorganisation politique. Il s'agit de changer la société politique en théâtre de la comparution¹⁷⁸⁷. La raison pour laquelle le public est « un troupeau de moutons » en dehors du théâtre alors qu'il exerce ses droits lorsqu'il est dans le théâtre n'est pas posée de manière explicite dans le texte de Maréchal. Elle se devine cependant dans sa proposition, autant dans ce qu'elle dit que dans ses absences. Selon Maréchal, doivent comparaître « [l]es rois et [l]es magistrats », ce dernier terme étant à comprendre comme l'ensemble du personnel politique qui conduit les affaires de la République. Or, le mot qu'il n'emploie pas est précisément celui de « représentants » ou de « députés » : ce que propose Maréchal est un contrôle direct, qui s'établit sur un modèle théâtral comme l'assemblée législative révolutionnaire, mais sans le principe de représentation. Son tour de force est d'utiliser le dispositif théâtral contre la représentation, et donc de tenter la réconciliation entre la théâtromanie du XVIII^e siècle et la haine de la représentation dont Rousseau, tant celui de la *Lettre sur les spectacles* que du *Contrat social*, est le parangon¹⁷⁸⁸.

Le signe d'une influence rousseauiste sur Maréchal se trouve dans un autre passage du *Correctif à la Révolution*, dans lequel il compare le théâtre à la nature :

Quand une nation cesse d'avoir des mœurs, elle a des théâtres décens pour en conserver le simulacre ; de même que les personnes forcées par leur profession d'être sédentaires à la ville, tapissent leurs appartemens de verdure, afin d'avoir au moins devant les yeux l'image de la campagne, pour le séjour de laquelle elles se sentent nées.¹⁷⁸⁹

1786 *Idem*.

1787 Nous empruntons l'expression à C. BIET et C. TRIAU, « La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 29-43.

1788 Que Maréchal ait lu et apprécié Rousseau ne fait aucun doute. Il publie en 1779 un *Tombeau de Jean-Jacques Rousseau* en hommage au philosophe suisse.

1789 P. S. MARÉCHAL, *Correctif...*, *op. cit.*, p. 114.

L'ambiguïté du passage repose sur le rapprochement entre le théâtre et le simulacre de la plante d'appartement. Ce n'est pas l'ensemble du théâtre que Maréchal condamne ici, mais uniquement les « théâtres décens », ceux-là mêmes que la théâtromanie de la fin du XVIII^e siècle ne cesse d'opposer aux « petits spectacles » pour critiquer ces derniers. Maréchal prend donc le contre-pied de l'opinion commune des lettrés, pour ne voir dans les spectacles décents que le signe de la décadence d'une nation. La proposition est contradictoire avec l'idée d'un théâtre pédagogique, telle qu'elle est entendue classiquement dans les textes révolutionnaires. En ce cas, Maréchal cesse d'être un auteur classique de la Révolution. Il s'oppose aux spectacles décents, dont on peut penser qu'il s'agit des drames bourgeois inspirés de Diderot. Or, il reconnaît l'utilité d'un théâtre pédagogique, tout en rendant hommage à la force politique et à la clarté d'esprit du public théâtral. C'est donc que le théâtre auquel il aspire n'est pas exactement le théâtre diderotien, malgré la volonté partagée d'un théâtre qui rend vertueux. Le théâtre que prépare Maréchal semble à la fois prophétique et social, religieux et politique. Il s'agit donc de savoir quel est le fondement politique de ce théâtre.

D) Le théoricien politique, ou l'ordre des familles

Si *Le Jugement dernier des rois* est souvent mentionné au sein des ouvrages consacrés au théâtre révolutionnaire, la pièce est généralement peu rapportée à la pensée politique de Maréchal. Celle-ci est liée à son athéisme, à son adhésion à la maçonnerie, et en partie à sa pensée du théâtre. Elle est surtout particulièrement développée et construite. Dans son *Correctif à la Révolution*, il s'intéresse au sauvage, présent dans *Le Jugement dernier des rois*. Alors qu'au XVIII^e siècle, cette figure est auréolée des caractéristiques de l'aube de l'humanité, et souvent d'attributs positifs quoiqu'enfantins, elle est imparfaite chez Maréchal :

L'homme n'est pas un seul instant de sa vie seul. L'homme de la nature existe, ou peut exister ; l'homme sauvage est un être de raison. [...]

Le sauvage n'est *pas encore* l'homme. Le citadin n'est *plus* l'homme.

Le père de famille, vivant avec ses enfants, dans sa maison, au milieu d'un domaine pas plus grand qu'il ne faut pour nourrir lui et les siens, voilà l'homme par excellence.

Le *sauvage* est l'homme *informe*.

Le *citadin* est l'homme *déformé*.¹⁷⁹⁰

1790P. S. MARÉCHAL, *Correctif...*, *op. cit.*, p. 8.

La pensée de Maréchal s'organise selon une triade temporelle, dans laquelle il existe trois types d'hommes¹⁷⁹¹. L'homme sauvage est comme le représentant d'une proto-humanité fantasmée. Maréchal le décrit dans son œuvre comme un individu isolé, dans les bois, et explique que cet homme-là n'a jamais existé. Ce faisant, il place la sociabilité au cœur de la condition humaine. À l'opposé de l'homme sauvage, se rencontre le citoyen, qu'il appelle aussi le « parisien poli¹⁷⁹² ». Celui-ci a en quelque sorte dépassé le stade de l'humanité. Dans la pensée de Maréchal, l'agrégation humaine, à partir d'un certain stade quantitatif, produit un saut qualitatif, une forme de déshumanisation par la sociabilisation. Pourtant, celle-ci fait partie de l'existence humaine, puisque « l'homme n'est pas un seul instant de sa vie seul ». La société politique idéale de Maréchal est la cellule familiale, dans sa forme concentrique, qui forme le troisième type d'homme. Au centre de la cellule, se trouve l'homme-bon-père-de-famille, entouré de sa progéniture. Sa femme, en revanche, n'est pas peinte dans ce tableau-là. L'homme se situe au centre d'un domaine. L'image est implicitement latine, c'est celle du *dominus* en sa *domus*, si ce n'est pour l'absence de la *domina* et des *servi* – car Maréchal n'est pas partisan de l'esclavage. Il développe cette idée de la cellule familiale comme société politique idéale plus loin dans le texte, et précise cette question du passage de l'accumulation quantitative au saut qualitatif :

Plusieurs étrangers réunis forment *coterie* ; beaucoup d'étrangers réunis font *cohue* ; un grand nombre d'étrangers réunis font *foule*. Un million d'hommes ramassés en un tas et gravitant les uns sur les autres font une *mêlée*, de laquelle il n'y a que le plus fort ou le plus traître qui puisse se tirer sain et sauf.

L'assemblage des parens d'une seule famille forme la seule société convenable à l'homme.¹⁷⁹³

Famille, coterie, cohue, foule, mêlée : il n'existe pas un seul saut quantitatif, mais toute une série, dont nous comprenons aisément qu'elle n'est pas formée selon des critères précis – « plusieurs », « beaucoup », « un grand nombre » : la gradation même est imprécise. Derrière ces sauts quantitatifs entre les différents groupements humains, il en est un supplémentaire, celui qui sépare la famille du reste, de la série des assemblages. Ce saut précis est dès le départ qualitatif. De fait, la famille est assemblage de parents et non d'étrangers. C'est donc l'étrangement, c'est-à-dire la création d'individus rendus inconnus l'un de l'autre par l'élargissement progressif du groupe social, qui produit la dégradation de la société politique. Si Maréchal apparaît comme un défenseur du peuple, sous forme de public dans ses écrits sur le théâtre, cela n'est donc que dans un système de pensée où l'existence

1791Le masculin n'est pas ici du neutre déguisé : il est essentiel chez Maréchal.

1792Ibidem, p. 9.

1793Ibidem, p. 17.

même de ce peuple est déjà une déformation de la société et de l'humanité elle-même. Au peuple est associée une valeur positive, certes, mais cela uniquement par défaut. Il s'agit de l'assemblage politique le moins mauvais, à l'exception de la cellule familiale. Cette dernière n'est pas uniquement recommandée en raison du faible nombre d'individus qui la composent, ni du fait que ces individus se connaissent. La société politique familiale est liée à une territorialité particulière, faite là encore de reconnaissance :

Heureux

Qui demeure chez lui comme en son élément !

J'aime ce vers de Racan, si naturel, si bien senti. Il exprime une vérité première, long-tems effacée de la mémoire des hommes. Oui, sans doute, le toit natal, la maison paternelle est pour l'homme ce que l'eau est pour le poisson, l'air pour les oiseaux, la terre pour les reptiles. Les animaux, hors de leur élément respectif, languissent et meurent. L'homme aussi dégénère et se corrompt hors de chez lui ; par-tout ailleurs, il ne doit que passer. Pour être heureux, et pour se conserver bon, il faut qu'il demeure chez lui, c'est-à-dire au sein de sa famille, et non dans le tourbillon des cités.¹⁷⁹⁴

La référence à Racan donne autant une indication sur la pensée politique de Maréchal que sur sa pensée poétique. Les vers sont présents pour rétablir la mémoire collective, que la société politique déformée, c'est-à-dire citadine, a occultée. À la valorisation de la nature, qui sert ici de comparatif à la description de la situation humaine, est associée la celle d'une poésie capable de retrouver un état antérieur à cette chute, que constitue la sociabilité hors du cercle familial. La pensée politique de Maréchal est, peut-être malgré lui, liée aux mythes chrétiens de la chute et de la rédemption. À cet égard, *Le Jugement dernier des rois* ne doit pas être lu comme une parodie de mise en scène religieuse au nom de la politique, mais comme la suite logique d'une pensée politique qui se construit à partir des récits bibliques. L'homme, dit Maréchal, doit « demeurer chez lui ». Le terme est à entendre dans un double sens. Il s'agit à la fois de ne pas quitter son territoire, mais aussi – et les deux phénomènes sont liés – de ne pas abandonner la sociabilité propre du territoire, que constitue la famille. Les figures de la natalité et de la paternité servent de force d'attraction à l'individu, qui s'y conserve et qui y persévère en son être. Le « tourbillon des cités » est une localisation déformant l'individu et la communauté elle-même. Dans cette description de la société idéale, une famille qui ne se déplace pas de son territoire, nous retrouvons un écho à la description par Rousseau des Montagnons dans la *Lettre à d'Alembert*, ces personnes qui vivent dans les montagnes en petites sociétés familiales. Ils ne se retrouvent entre étrangers que dans des cercles restreints, et ne fréquentent pas la ville autrement que pour y vendre leurs biens. La pensée politique de Maréchal est une continuation de celle que Rousseau développe dans la *Lettre à d'Alembert*.

1794 *Bulletin des Amis de la Vérité*, 15 avril 1793.

La pensée politique originaire de Maréchal n'explique pas à elle seule la situation d'Ancien Régime, qui ne convient pas au républicain déclaré, et ce dès avant la Révolution, qu'est Maréchal. Nous lisons, dans ses aphorismes du *Bulletin des Amis de la Vérité*, une réflexion qui concerne directement la figure du roi et son rapport avec la loi, et qui fait office à la fois d'explication historique et systémique :

On peut observer dans l'histoire que les peuples ont eu des rois avant d'avoir des lois. Il en est résulté un inconvenient dont nous nous sentons encore: c'est que, quand il fallut à la fin dicter un code, les rois n'ont pas manqué de s'y ménager une voix prépondérante. Par conséquent beaucoup plus de lois ont été faites par les chefs en leur faveur, que par le peuple en sa faveur. De là est découlé le pouvoir sans bornes des uns, et la nullité de l'autre. Les rois sont devenus des êtres actifs, et le peuple est dégénéré en animal passif ; il en a tellement contracté l'habitude, qu'on a toutes les peines du monde aujourd'hui à lui faire prendre l'attitude qui sied au fils aîné de la nature, et à l'homme de la liberté.¹⁷⁹⁵

L'existence de la royauté n'est pas, chez Maréchal, une dégénérescence, du moins pas plus particulière que la déformation fondamentale qui est la constitution de la société post-familiale. Maréchal fait dériver de cette déformation sociale de l'individu l'existence des rois d'une part, et la loi d'autre part. Toutefois, l'existence des rois est antérieure, et c'est cette antériorité-là qui fait leur force. La scission entre le roi et le peuple préexiste à la formation des lois, et c'est pourquoi les lois ne sont pas en faveur du peuple. Par son raisonnement, Maréchal fait dériver le pouvoir du roi d'une déviation fondamentale, due au monopole sur la formation de la loi : le texte, paru en 1793, peut être lu comme un avertissement vis-à-vis de la représentation nationale et des assemblées politiques représentatives. La description des rois comme des « êtres actifs », et du peuple comme « être passif », peut être lue de trois manières. Dans un premier temps, elle désigne la situation d'Ancien Régime, dans laquelle le peuple n'a pas de pouvoir politique officiel, en son propre nom. En cela, la formulation fait écho à l'annonce de plan que fait Sieyès dans *Qu'est-ce que le Tiers-État ?* : « 1°Qu'est-ce que le Tiers-État ? Tout. 2°Qu'a-t-il été jusqu'à présent dans l'ordre politique ? Rien. 3°Que demande-t-il ? À être quelque chose¹⁷⁹⁶. » Cependant, le texte de Maréchal peut également être lu comme une critique de la distinction que font les premiers révolutionnaires entre les citoyens actifs et les citoyens passifs, en montrant que celle-ci est, en réalité, un héritage de la déformation fondamentale qui a donné lieu à l'Ancien Régime, et qu'il s'agit bien plutôt d'un ver dans le fruit démocratique que d'une conquête révolutionnaire. Enfin, il est possible de voir dans cette distinction entre les rois actifs et les citoyens passifs un discours rousseauiste

1795 *Bulletin des Amis de la Vérité*, 15 avril 1793.

1796 E.-J. SIEYÈS, *Qu'est-ce que le Tiers-État ?*, s. l., 1789, p. A.

lié à sa critique du théâtre. La distinction entre ceux qui font les lois et ceux qui ne les font pas se rattache à la distinction entre ceux qui sont sur scène et ceux qui regardent.

La pensée politique de Maréchal s'apparente donc à une philosophie de l'histoire politique, dans laquelle un tropisme fondamental de l'humain, le désir de sociabilité, mène à une déformation de ce que doit être un homme. Ce dernier s'extrait de sa cellule familiale pour former des assemblées d'étrangers de plus en plus grandes, franchissant à chaque fois un palier qualitatif nouveau. Les rois apparaissent spontanément dans ces nouvelles assemblées, un peu avant le besoin de former des lois, et se retrouvent donc en position de force pour faire valoir leurs intérêts particuliers et accentuer leur pouvoir. Nous comprenons mieux, dès lors, la force de l'idée que Maréchal développe dans son *Correctif à la Révolution* : la comparution politique est calquée sur le modèle de la comparution théâtrale. Cette dernière permet de renverser la séparation entre les (rois) actifs et les (sujets) passifs. L'irruption dans la vie d'écrivain de Sylvain Maréchal d'une pièce de théâtre n'est donc pas une velléité, ou le signe d'une théâtromanie purement littéraire. Il s'agit bien de proposer un acte qui vise à insérer dans le cours historique de la Révolution un dispositif permettant de corriger les risques induits par la déformation qu'est l'existence même de la société citadine. Ce que propose Maréchal, sans toutefois le théoriser aussi clairement, est une alternative au diderotisme théâtral. Chez les révolutionnaires, la représentation théâtrale seule ne rend pas le peuple vertueux, mais la séance lui redonne ses droits politiques.

II. Une pièce de la pensée du dehors

La pièce de Sylvain Maréchal n'est certes pas réductible à une extension de son *Almanach*, de sa pratique maçonnique ni de sa pensée politique. Il n'en demeure pas moins qu'elle est in-formée par ces expériences, s'en saisit pour se projeter au-dehors d'elles. Toute la pièce repose sur un principe de déplacement, d'autant plus paradoxal qu'elle se joue en un unique lieu, sans changement de décor. Il s'agit pourtant d'une dramaturgie qui transporte le spectateur dans un double ailleurs, temporel et spatial. Ensuite, au sein même de la séance théâtrale, *Le Jugement dernier des rois* opère des déplacements temporels permanents, des effets de désynchronisation et de resynchronisation. Enfin, elle amène le public dans un espace fictif où la représentation est troublée, voire inexistante.

A) Utopie et uchronie

En introduction de la version publiée de sa pièce, Maréchal donne la source de son idée. Il s'agit de l'un de ses propres textes, les *Leçons du fils aîné d'un roi*, parues en 1789. Le texte commence ainsi :

En ce temps-là : revenu de la cour, bien fatigué, un visionnaire se livra au sommeil, et rêva que tous les peuples de la terre, le jour des Saturnales, se donnèrent le mot pour se saisir de la personne de leurs rois chacun de son côté. Ils convinrent en même temps d'un rendez-vous général, pour rassembler cette poignée d'individus couronnés, et les reléguer dans une petite île inhabitée, mais habitable ; le sol fertile n'attendait que des bras et une légère culture.¹⁷⁹⁷

La cinquième édition du dictionnaire de l'Académie française indique qu'un visionnaire est « celui qui a des idées folles, des imaginations extravagantes, des desseins chimériques » ; le terme n'est donc pas tant à comprendre dans son sens actuel de personne ayant une vision de l'avenir que dans le sens de celle étant proche de la folie, au sens employé par Desmarets de Saint-Sorlin dans sa pièce *Les Visionnaires* (1637). Le visionnaire qu'évoque Maréchal en 1789 devient l'auteur lui-même en 1793. Dans le texte de 1789 cependant, les monarques sont une « cinquantaine de personnages¹⁷⁹⁸ », et aucun volcan n'explose jamais. Seule règne la discorde entre eux, pendant que le genre humain est « spectateur tranquille », à la manière du sage sur le grand théâtre de la société. À cette référence explicite aux *Leçons du fils aîné*, il est possible d'ajouter un autre passage du même texte, une leçon intitulée « contrat social », dans laquelle un vieillard s'échoue sur une île, et donne aux autochtones un cours politique rousseauiste sur l'art de vivre en harmonie entre petites communautés. Ce personnage n'est pas sans rappeler le vieillard de la pièce de Maréchal, qui enseigne aux autochtones qui vouent un culte au volcan « à partager leurs hommages entre le volcan et le soleil¹⁷⁹⁹ ». La pièce apparaît donc comme une extension de ce texte politico-pédagogique qui est en réalité une leçon adressée aux citoyens français – une forme de leçon prérévolutionnaire. Or, cette leçon prend manifestement les aspects d'une expérience de pensée théâtrale.

1797S. MARÉCHAL, *Le Jugement dernier des rois, prophétie en un acte en prose*, Paris, C.F. Patris, 1793, p. 3. Par la suite, l'édition sera uniquement citée sous la forme : « *Le Jugement dernier des rois* ». Le texte est presque exactement retranscrit de l'ouvrage original, à l'exception du remplacement d'une esperluette par « et », dans l'expression « poignée d'individus couronnés, et les reléguer ». Voir S. MARÉCHAL, *Premières leçons du fils aîné d'un roi*, Bruxelles, 1789, p. 30.

1798Idem.

1799Le *Jugement dernier des rois*, p. 14.

En effet, *Le Jugement dernier des rois* est bien une expérience de pensée, et ce à deux titres. Il l'est d'abord comme utopie, ensuite comme prophétie, c'est-à-dire comme uchronie¹⁸⁰⁰. Utopie, le *Jugement dernier des rois* l'est au sens où la pièce propose l'exploration d'un monde qui n'existe pas. Celui-ci est une île, présentée comme suit au début de la première scène :

Le théâtre représente l'intérieur d'une île à moitié volcanisée. Dans la profondeur, ou arrière-scène, une montagne jète des flamèches [sic] de temps à autre pendant toute l'action jusqu'à la fin.

Sur un des côtés de l'avant-scène, quelques arbres ombragent une cabane abritée derrière par un grand rocher blanc, sur lequel on lit cette inscription, tracée avec du charbon :

Il vaut mieux avoir pour voisin
Un volcan qu'un roi.
Liberté Égalité.

Cette utopie est évidemment bien peu utopique. La description de l'île n'est pas celle d'un lieu paradisiaque, mais s'entoure déjà des signes du danger, avec les flammèches du volcan qui rappellent la possibilité bientôt réalisée d'une explosion. L'inscription tracée au charbon – une matière qui rappelle elle-même le danger du feu – transforme cette île aux allures dystopiques en utopie de fortune, puisque la proximité du volcan, pour terrible qu'elle soit, y est décrite comme une situation moins dangereuse que celle d'un roi. La formulation place dès le début de la pièce, avant même toute parole, l'égalité au centre du discours. Le roi n'est pas présenté dans son rapport à la sujétion politique, à la souveraineté même, mais à la pure localité ; on n'est pas sujet d'un roi, on n'est toujours que son voisin. C'est ainsi que la première insistance dans la pièce est doublement locale. L'insistance est portée d'abord sur le lieu de l'action qui est un volcan, dont les flammèches attirent inmanquablement l'œil et l'attention du spectateur ; est ensuite souligné le fait que l'égalité ramène toutes les relations, y compris au pouvoir politique, à des situations spatiales. Le motif de l'île théâtrale utopique, de l'arrivée dans une île où s'opère un renversement politique, n'est pas nouveau¹⁸⁰¹. C'est notamment la situation de *L'Île des esclaves* de Marivaux, mais aussi en partie de *Zamore et Mirza ou l'Esclavage des Noirs*, d'Olympe de Gouges. Cette insistance sur la localité ajoute à

1800 *Uchronie* est ici à prendre dans le sens d'une fiction qui se déroule dans un temps radicalement différent de celui où elle est représentée, et non au sens de réécriture de l'histoire. Pour ce dernier sens, voir l'ouvrage de Q. DELUERMOZ et P. SINGARAVÉLOU, *Pour une histoire des possibles : analyses contrefactuelles et futurs non advenus*, Paris, Seuil, 2019.

1801 Selon Izabella Zatorska, « fermeture, isolement, insularité – voilà les traits premiers de l'utopie ». La thèse de l'autrice est que les pièces utopiques de la Révolution (*Le Jugement dernier des rois*, *l'An Deux-Mille* de Nicolas Rétif de la Bretonne, *Nicodème dans la Lune* du Cousin Jacques, et *La Descente en Angleterre* de Jean-Cassandre Mittié) opèrent une mutation qui rapproche l'utopie et la prophétie, et donne à la première un caractère combatif, voire de propagande. Voir I. ZATORSKA, « De l'utopie à la prophétie : la mutation de l'utopie dans le théâtre de la Révolution », dans *La Révolution française et ses fantasmes dans la littérature*, Wrocław, Paris, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego ; Nizet, 1992, p. 17 pour la citation.

l'utopie que constitue déjà le théâtre en lui-même. Ce dernier se présente avant tout comme lieu et comme utopie, dans la description qu'en donne Denis Guénoun :

La localité pure qu'est une scène n'existe que machinée, construite, produite physiquement, techniquement – édiflée, ou évidée. La scène est un transcendantal pratique : voici le lieu, ménagé comme lieu, pour que toute fable errante, sans logement approprié dans l'effectivité du monde, y entre. Mais cette disposition à la localité se double, c'est le cas de le dire, d'une autre aptitude, moins voyante. En effet, dès qu'une affabulation s'y met en place, le lieu scénique se voit doté d'une double nature : comme scène (rues et costières) il est matériel et concret. Il est ici : bâti ou ménagé en ce carré précis et réel parmi tout de qui est. Mais simultanément, en tant qu'espace, il se déporte ou se transpose ailleurs. La scène est à Corinthe – ou Milan, ou Séville –, lit-on.¹⁸⁰²

Si la scène ne se situe pas à Corinthe, à Milan ni à Séville, elle n'en est pas moins machinée (le volcan), construite (les planches elles-mêmes), édiflée (le décor des arbres, de la cabane et du rocher) en même temps que suffisamment évidée pour que les personnages puissent se produire dessus. L'utopie théâtrale, c'est-à-dire la possibilité pour la fable de s'inscrire dans un lieu qui diffère de l'espace scénique concret, permet la représentation de l'utopie fictionnelle, de cet ailleurs absolu qu'est l'île déserte. Encore que si l'île est déserte, hormis pour le vieillard exilé, des « sauvages », selon le terme employé par Maréchal, y vont parfois. L'exotisme du texte de Maréchal est étroitement lié à son intérêt pour les costumes. En effet, Sylvain Maréchal fournit la notice des estampes de Félix Mixelle sur les *Costumes Civils actuels de tous les Peuples connus*¹⁸⁰³, qui se veut une sorte d'encyclopédie géographique en quatre volumes montrant les costumes traditionnels de Provence et de Navarre autant que ceux d'Acadie ou de Chine. La diversité des costumes dans la pièce de Maréchal est attestée par les deux listes. La première se situe au début de la pièce imprimée¹⁸⁰⁴, la seconde se trouve dans les registres du Théâtre de la République et recense les costumes effectivement utilisés pour la représentation¹⁸⁰⁵. Pris ensemble, ces deux textes donnent des indications sur ce qu'est l'exotisme utopique de la pièce de Maréchal.

Il existe dans cette pièce un personnage singulier, le vieillard, et trois groupes plus ou moins variés : le groupe anciennement dirigeant (les rois d'Europe, le Pape, l'Impératrice de Russie), le groupe nouvellement dirigeant (les sans-culottes d'Europe), et le groupe anarchiste (les « sauvages », autochtones des îles alentour).

1802D. GUÉNOUN, « Outre le lieu », *Agôn. Revue des arts de la scène*, n° 3, 11 septembre 2010 (en ligne : <http://journals.openedition.org/agon/1374> ; consulté le 18 août 2020)

1803F. MIXELLE, p. S. MARÉCHAL et C.-L. DESRAIS, *Costumes Civils actuels de tous les Peuples connus, dessinés d'après nature, gravés et coloriés, accompagnés d'une Notice Historique sur leurs Coutumes, Moeurs, Religions, &c. &c.*, Paris, Pavard, 1788.

1804Le *Jugement dernier des rois*, p. 4-5.

1805Archives de la Comédie-Française, R-155-2, p. 91-93.

Dans le premier groupe, les costumes mélangent des éléments communs à chaque personnage et des éléments distinctifs. Dans les éléments communs figurent la couronne de moire d'or ou d'argent, des cordons d'ordre, des croix. Dans les éléments distinctifs apparaissent bien entendu la tiare papale avec ses trois couronnes, mais aussi des accessoires locaux : les cordons d'ordre sont chacun relatif à l'ordre du pays du roi qui le porte, le roi d'Espagne est habillé en « habit d'espagnol ». Par ailleurs, un certain nombre de costumes sont récupérés de pièces précédemment jouées au Théâtre de la République, notamment *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles* d'Olympe de Gouges (par exemple, la toge écarlate du roi d'Espagne), présentée pour la première fois le 10 janvier 1793, ou encore *Henri VIII* de Marie-Joseph Chénier¹⁸⁰⁶ (l'habit espagnol du roi d'Espagne), jouée pour la première fois le 27 avril 1791 au Théâtre-Français de la rue de Richelieu.

À côté de cela, le groupe des sans-culottes est individualisé dans la didascalie initiale de la pièce imprimée, sans précision particulière sur la nature des costumes : « Dix Sans-culottes portant le costume du pays de chacun des Rois qu'ils amènent enchaînés par le col, c'est-à-dire un Sans-Culotte Espagnol, Allemand, Italien, Napolitain, Polonais, Prussien, Russe, Sarde, Anglais, & un Français¹⁸⁰⁷ ». Le descriptif des costumes effectivement portés est plus précis. Par exemple, le sans-culotte allemand portera un « pantalon polonais de ras de castor bleu », et le polonais un « gilet à manches ». Parfois, la description des costumes des sans-culottes porte la mention « se fournit le reste ». Dans le cas de Talma, qui joue le sans-culotte anglais, il est même indiqué qu'il se fournit entièrement le costume. Peut-être que les acteurs sans-culottes sont vêtus de bonnets phrygiens à cocarde qu'ils possèdent déjà. Peut-être leur est-il demandé de s'habiller comme dans leur quotidien, pour montrer qu'ils sont sans-culottes. Cette attention au costume des sans-culottes est le signe que ces derniers sont les agents principaux de l'intrigue de Maréchal, et sans doute le public imaginé par ce dernier¹⁸⁰⁸.

1806 La récupération de costumes est sans doute due à un aspect pratique et financier, puisqu'elle évite d'en faire de nouveaux. Cependant, elle produit des effets de sens : dans *Henri VIII*, le peuple ne prend aucunement part à l'action, alors que dans le *Jugement dernier des rois*, il est manifestement moteur dramaturgique, via les figures des sans-culottes. Sur les rôles du peuple dans les tragédies de Chénier, voir C. MAZOUER, « Le peuple dans les tragédies de Marie-Joseph Chénier », dans *Peuple, plèbe, populace : idées, représentations, quotidien de l'Ancien régime au temps des Girondins*, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1993, p. 295-308.

1807 *Le Jugement dernier des rois*, p. 5.

1808 Le très-sans culotte Hébert écrit d'ailleurs dans son journal, *Je suis le véritable père Duchesne, foutre !*, n°310 : « Ainsi donc, ma Jacqueline, tu n'iras point à ce spectacle, mais je te conduirai à celui qui s'intitule avec raison théâtre de la république ; tu verras le jugement dernier des rois, tu verras tous les brigands couronnés la corde au col, jetés dans une isle désert, tu verras le pape faire amende honorable, et obligé de convenir qu'il n'est [sic] u'un [sic] joueur de goblets ; tu verras tous les tyrans de l'Europe obligés de se dévorer eux-mêmes, et engloutis, à la fin de la pièce, par un volcan. Voilà un spectacle fait pour des yeux républicains ». On constate que *Le Père Duchesne* est une sorte de laboratoire linguistique du burlesque sans-culotte, dans la mesure où « le langage des sans-culottes procède, dans la narration duchénienne, d'un

Le dernier groupe, celui des « sauvages », est encore moins individualisé dans la version imprimée de la pièce avec la mention « huit SAUVAGES (personnages muets), carquois et flèches ». La description est lacunaire, car on imagine mal, au XVIII^e siècle, des personnages nus sur scène ne portant qu'un carquois. Seule une précision est apportée pour un des rôles : « Un SAUVAGE (rôle parlant). Pantalon & gilet de tricot de soie, clairement tigrée ; sandales lacées ; perruque et barbe grises. » Il s'agit ainsi sans doute d'un personnage plus âgé. La description des costumes effectifs n'est guère plus précise en ce qui concerne les rôles muets : « Huit habit [sic] de sauvage tel qui serve [sic] dans Cora et Alonze¹⁸⁰⁹ », avec « arque [sic] et carquois » et « brodquin [sic] de licteur. » La forme même des « habits de sauvage » n'est pas précisée. Toutefois, il peut s'agir peu ou prou du même habit pour chacun d'entre eux.

À partir de ces descriptions des costumes et des rapports internes à chaque groupe entre individuation et diversité, un constat peut être posé. Si l'exotisme repose, comme dans les *Costumes Civils actuels de tous les Peuples connus*, sur la diversité, s'il s'agit de faire voyager le public en lui montrant des costumes qu'il n'a pas l'habitude de voir, alors le groupe des « sauvages » est en réalité le moins exotique¹⁸¹⁰. Un troisième espace, par-delà le lieu scénique et l'île de la fiction, se crée grâce aux costumes. Il est paneuropéen et transclasse. Il s'agit de celui des cours et des rues de toute l'Europe. Le théâtre permet de mettre, même de manière carnavalesque, en co-présence des sans-culottes français et ceux qu'ils n'auraient jamais eu l'occasion de rencontrer par ailleurs : les monarques étrangers, mais aussi des sans-culottes étrangers qui, de fait, n'existent pas hors du théâtre. L'utopie théâtrale n'est pas que géographique, elle est également sociale, puisqu'elle permet la fiction d'une rencontre entre ceux qui ne se rencontrent pas¹⁸¹¹.

habile suivi entre les idées sérieuses et les idées comiques. » J. GUILHAUMOU, « Les mille langues du Père Duchêne : la parade de la culture populaire pendant la Révolution », *Dix-Huitième Siècle*, n° 18, 1986, p. 144. Son attachement à la pièce de Maréchal n'est donc pas surprenant, ce d'autant moins qu'il partage avec lui l'égalitarisme. Voir A. AGOSTINI, *La pensée politique de Jacques-René Hébert : 1790-1794*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 1999.

1809C'est-à-dire probablement dans *Cora*, un opéra de Méhul sur un livret de Valadier, d'après *Les Incas* de Marmontel. La pièce est jouée pour la première fois à l'Opéra le 15 février 1791.

1810Si, comme l'affirme Michel Delon, le sauvage est lié à un discours sur l'exotisme et l'étrangeté, alors les monarques du *Jugement dernier des rois* sont certainement plus sauvages que les sauvages aux yeux du public révolutionnaire. Voir M. DELON, « Corps sauvages, corps étranges », *Dix-Huitième Siècle*, n° 9, 1977, p. 27-38.

1811L'utopie de Maréchal est par ailleurs liée à sa pratique de la franc-maçonnerie, qui se présente elle-même comme activité utopique. Voir J. SERVIER, « Utopie et franc-maçonnerie au XVIII^e siècle », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 197, 1969, p. 409-413.

La pièce de Maréchal est également une uchronie, dans la mesure où elle donne à voir un avenir fantasmé, l'espérance d'une Révolution victorieuse partout en Europe¹⁸¹². Le premier signe de l'uchronie intervient dans la deuxième scène de la pièce, lorsque les sans-culottes débarquent. Les costumes nationaux et des signes probables de reconnaissances des sans-culottes dans les costumes indiquent au spectateur qui ils sont, et donc que l'époque sur scène n'est pas la même que l'époque dans la salle. Le dialogue, qui est le premier de la pièce, car la première scène est un monologue, le confirme :

LE SANS-CULOTTE FRANÇAIS : Voyons si cette île fera notre affaire. C'est la troisième que nous visitons : elle paraît avoir été volcanisée, et l'être encore. Tant mieux ! Le globe sera plutôt débarrassé de tous les brigands couronnés dont on nous a confié la déportation.

L'ANGLAIS : Il me semble qu'ils seront fort bien ici. La main de la nature s'empressera de ratifier, de sanctionner le jugement porté par les sans-culottes contre les rois, ces scélérats si longtemps privilégiés et impunis.

L'ESPAGNOL : qu'ils éprouvent ici tous les tourments de l'enfer, auquel ils ne croyaient pas, et qu'ils nous faisaient prêcher par les prêtres, leurs complices, pour nous *embêter*.¹⁸¹³

Le dialogue permet au spectateur de savoir rapidement *quand* il se trouve, dans une période où les rois d'Europe ont été jugés, et sont déportés sur une île. Il s'agit de la troisième, qui est volcanisée : le sans-culotte français annonce le jugement final de la pièce, pendant que l'Espagnol prend acte du fait que l'île ressemble aux Enfers. Dans la troisième scène, le rattachement explicite de cette uchronie à la période dans laquelle vit le spectateur a lieu dans un dialogue entre le vieillard et le sans-culotte français. Le premier raconte l'histoire de son propre bannissement. Sa fille est un jour enlevée à la cour ; il cherche à s'en plaindre, il est donc banni. Le sans-culotte français lui répond alors :

LE SANS-CULOTTE FRANÇAIS : Écoute à ton tour, et apprends que tu es bien vengé. Te dire tout, serait trop long Voici l'essentiel : Bon vieillard ! Tu as devant toi un représentant de chacune des nations de l'Europe devenue libre et républicaine : car il faut que tu saches qu'il n'y a plus du tout de rois en Europe.

LE VIEILLARD : Est-il bien vrai ? Serait-il possible..... Vous vous jouez d'un pauvre vieillard.

LE SANS-CULOTTE FRANÇAIS : De vrais sans-culottes honorent la vieillesse et ne s'en amusent point... comme faisaient jadis les plats courtisans de Versailles, de Saint-James, de Madrid et de Vienne.

LE VIEILLARD : Comment ! Il n'y a plus de rois en Europe ?...¹⁸¹⁴

1812 Cette distinction entre l'*utopie* – l'ailleurs – et l'*uchronie* – le plus tard n'est pas toujours aussi évidente à mener dans la littérature utopique révolutionnaire, qui est tantôt politique, tantôt didactique. Voir S. BIANCHI, « Révolution française et Utopie », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 388, 2017, p. 3-27.

1813 *Le Jugement dernier des rois*, scène 2, p.3

1814 *Le Jugement dernier des rois*, scène 3, p. 7-8.

La pièce s’installe alors clairement, dans cette scène d’exposition, dans l’avenir de la Révolution. Elle présente cet avenir collectif comme la rétribution pour le malheur individuel du vieillard, et l’union des sans-culottes d’Europe comme une réponse à l’union manifeste des cours de l’Europe entière. Le vieillard est alors dans la même position que le spectateur. Il doit croire ce qu’on lui dit pour que la fiction avance, quand bien même ce qu’on lui dit est incroyable. Le dialogue a ici deux fonctions. La première est de plonger le spectateur dans la fiction uchronique, la seconde est de resynchroniser le vieillard et les sans-culottes. Avant cela, le premier tenait un discours en retard sur le temps de la Révolution, puisqu’il était banni et n’y avait pas assisté. Après ce dialogue, il prend un temps d’avance sur la Révolution, puisqu’il participe pleinement à cette fiction de l’avenir révolutionnaire victorieux, presque messianique. Toutefois, le messie est ici le peuple assemblé. La référence biblique du titre laisse penser que le messianisme, dans sa version révolutionnaire, n’est pas totalement absent de la pièce de Maréchal. Il scelle ainsi la victoire de la loi – car le temps messianique est issu de la tradition juive qui allie étroitement le retour du Messie à la mise en œuvre de la Loi¹⁸¹⁵.

B) Théâtre et temps

Le Jugement dernier des rois est joué au lendemain de l’exécution de Marie-Antoinette, et après l’exécution de Louis Capet. Le public révolutionnaire les reconnaît dans la morgue dont ils font preuve dans sa pièce. Or, les accusations portées à l’encontre de l’une et de l’autre, pendant leurs procès respectifs, s’inscrivent dans l’imaginaire du complot. Il s’agit de crimes contre la nation, commis dans le secret des cours et des correspondances¹⁸¹⁶.

Le véritable complot du théâtre ne serait alors pas celui qui est représenté sur scène, celui de la trahison du petit groupe des monarques qui a régné sur l’Europe. Ce complot-là, d’ailleurs, était préparé plein air, une conspiration lumineuse qui se montrait à chaque couronnement. La véritable machination est autre : c’est celle de la représentation elle-même. Dans un passage d’un ouvrage consacré au théâtre et à sa dimension politique, *L’Exhibition des mots*, Denis Guénoun écrit à propos de la brisure que constitue le dialogue :

Voilà ce dont l’absence oblitère, “blanchi” les vides creusés entre les répliques (et entre les répliques et leurs noms attribués) : le dispositif vivant et pratique qui réunit des singularités parlantes à des assemblées concrètes,

1815C. CAMILLI, *Le Temps et la Loi*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

1816L’élaboration du crime de lèse-nation, qui a remplacé celui de lèse-majesté et qui est créé par une loi du 23 juillet 1789, est intimement liée à l’imaginaire du complot. Voir J.-C. GAVEN, *Le Crime de lèse-nation Histoire d’une invention juridique et politique (1789-1791)*, Paris, Presses de Sciences Po, 2016.

le public de la chose théâtrale – entendons ici le mot comme nom de qualité : le fait que le théâtre soit chose publique, action publique comme en justice, procédure publique engagée, et non pas seulement de la fiction, des images, gaz léger flottant au-dessus du monde. Ce qu'évacue le dialogue et dont la coupe reste marquée entre ses blocs de phrases, c'est l'événement réel et déterminé de son acte, l'existence d'une assemblée d'hommes vivants considérant l'un d'entre eux qui produit des fables et *donne la parole* à ses créatures inventées.¹⁸¹⁷

Le dialogue de théâtre, l'écrit théâtral, serait coupé de ces vides qui représentent l'absence, non de la représentation, mais de la séance théâtrale et de sa capacité à constituer, voire instituer, une assemblée, une action publique « comme en justice ». *Le Jugement dernier des rois* se construit précisément sur le modèle du tribunal populaire, dans la droite ligne de l'évolution des institutions judiciaires révolutionnaires¹⁸¹⁸, mais du tribunal émaillé de vides et d'absences. À quel moment de la pièce le public est-il invité à juger réellement, les rois, l'Impératrice, le Pape ? Jamais, pas plus qu'il n'a été invité à juger *immédiatement* Louis Capet ou Marie-Antoinette¹⁸¹⁹. Avec l'effacement du texte par sa mise en parole, en phonation, ce sont ces vides typographiques insérés entre répliques, et entre les répliques et les noms, qui disparaissent. Cependant, l'assemblée théâtrale n'en est pas moins absente, si par « assemblée » on entend un groupe qui fait autre chose que déléguer à l'auteur le soin de lui raconter l'histoire qu'il a écrite. Le complot théâtral est bel et bien celui de l'auteur, auquel participent en coconspiratrices l'ensemble des personnes présentes à la séance : comédiens et comédiennes, artisans, administrateurs du théâtre, mais aussi le public lui-même.

Dans son ouvrage sur le théâtre de la Révolution française, dans lequel il propose une analyse du *Jugement dernier des rois* en termes familiers de lutte des classes, de superstructure et d'idéologie, et dans lequel il cite Lénine et Mao Tsé-toung à l'appui de ses analyses, Daniel Hamiche s'interroge, dans un temps presque suspensif, sur la nature de l'acte théâtral et sur sa durabilité :

Autrement dit, au-delà de la patine du temps et des factures du moment, le théâtre serait-il, par "essence", aussi inaltérable que perdurable ?

Nous savons aujourd'hui, l'histoire nous l'enseigne, que les formes artistiques apparaissent, se développent, culminent, décroissent puis

1817D. GUÉNOUN, *L'Exhibition des mots : une idée (politique) du théâtre*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1992, p. 140.

1818Robert Allen montre que l'objectif des révolutionnaires dans les réformes judiciaires de la Révolution fut, entre autres, d'ouvrir la sphère de la justice criminelle, trop longtemps séparée de la population, à l'ensemble de la société. Voir R. ALLEN, *Les Tribunaux criminels sous la Révolution et l'Empire 1792-1811*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

1819Cela n'empêche évidemment pas le public de juger de toute façon. L'auteur de la *Feuille de salut public* du 20 octobre 1793 écrit ainsi : « Une remarque vraiment délicieuse pour le bon républicain, c'est que loin de ressembler à ces spectacles blasés des ci-divant [sic] comédiens français, et encore du Vaudeville, prêts à saisir, d'un ton muscadin, les allusions les plus impies, le parterre et la salle entière paroisoient composés d'une légion de tyrannicides, prêts à s'élancer sur l'espèce léonine, connue sous le nom de rois. »

disparaissent. Et il en sera du théâtre comme il en fut d'autres formes artistiques. La "perdurabilité" du théâtre n'est donc pas une certitude donnée *a priori*. Il n'y a pas non plus d' "essence" du théâtre. Il n'existe qu'une forme d'expression dramatique d'idées, de sentiments, de situations ; en dernière analyse : d'*idéologie*.¹⁸²⁰

La description presque biologique de la vie des formes artistiques ouvre la voie à une pensée de l'éphémérité du théâtre au regard de l'histoire. Il ne s'agit pas du caractère éphémère de la séance théâtrale, qui est un lieu commun des descriptions du théâtre¹⁸²¹, mais de la forme-théâtre elle-même, dont on sait qu'elle n'a pas existé de tout temps et qu'elle a connu des interruptions entre l'Antiquité et le Moyen Âge. Il est étonnant d'observer que Daniel Hamiche énonce la possibilité d'une disparition de la forme-théâtre, de sa non perdurabilité, tout en la liant expressément à la forme des pièces, et non à celle de la séance elle-même : pas d'essence du théâtre, dit-il, mais une expression *dramatique*. Maréchal, ne se saisit pas de la forme *dramatique* pour la modifier de fond en comble. En réalité, sa pièce reste une représentation théâtrale, dans un théâtre encadré par un commissaire de police, sous la même législation révolutionnaire que les autres pièces, avec le même dispositif global que la grande pièce jouée le même soir que *Le Jugement dernier des rois* – alors même qu'il s'agit d'une

1820D. HAMICHE, *Le Théâtre et la Révolution... op. cit.*, p.185

1821Ce phénomène fait par exemple de l'acteur un modèle philosophique pour Albert Camus. Dans le chapitre intitulé « L'Homme absurde » du *Mythe de Sisyphe*, il écrit ainsi : « L'acteur règne dans le périssable. De toutes les gloires, on le sait, la sienne est la plus éphémère. » Il explique ensuite que toutes les gloires le sont, d'où le rôle de modèle philosophique du théâtre. Voir A. CAMUS, *Œuvres complètes*, France, Gallimard, 2006, vol. 1, p. 273.

pièce de l’Ancien Régime¹⁸²². Si *Le Jugement dernier des rois* devait se défaire de l’idéologie précédente, alors c’est un échec.

Posons l’hypothèse inverse, celle selon laquelle il ne s’agit pas d’un échec. Il ne serait alors pas question de différence de manière d’aborder la lutte des classes, entre la pièce de Maréchal et les autres pièces révolutionnaires. La constante du dispositif théâtral ne relève pas d’une erreur d’appréciation de Maréchal, mais au contraire d’un choix social, bien plus que théâtral, dramaturgique ou individuel.

Le théâtre fait coexister des temps différents. La première distinction est celle qui oppose le temps scénique de la représentation et celui de la fiction¹⁸²³. Le premier est marqué socialement par le début de la pièce (qui commence à X heures, l’après-midi ou le soir), et il a une durée précise au rythme de l’horloge. Cependant, ce temps de la représentation n’est pas uniforme. La durée individuelle de la représentation varie selon les comforts, selon les intensités de circulation des affects au sein du public et selon de l’état général d’un corps. La durée collective de la représentation, qui est sentie par tout le monde et personne à la fois, permet de savoir s’il s’agissait d’une *bonne* ou d’une *mauvaise* pièce malgré les variations internes à la durée individuelle de la représentation. Une pièce peut être collectivement très

1822La pièce en question est le *Méchant* de Gresset. À propos du passage de l’une à l’autre pièce, l’auteur de la *Feuille du salut public* du 20 octobre 1793 écrit : « Les artistes de ce théâtre ont mis dans cette pièce tout l’ensemble dont elle étoit susceptible. Le citoyen Desrozières, qui dans *le Méchant*, venoit de jouer avec beaucoup d’ame, le rôle si bien tracé de l’honnête homme, a joué avec le même feu, dans cette pièce, celui d’un brave sans-culotte. Il n’a fait que changer d’habit, sans changer de caractère, car le sans-culotte, dans sa véritable définition, donnée dans la pièce, est un bon mari, un bon fils, un bon père de famille, près du besoin, qui vit de sa sueur, ennemi juré de la tyrannie, prêt à mourir pour la liberté, en un mot, un véritable honnête homme. »

Desrozières joue dans la pièce de Maréchal le sans-culotte français qui donne la réplique au vieillard exilé, et lui explique la situation. Son discours est aussi patriotique et républicain que l’on peut attendre de la part d’un personnage de sans-culotte. De l’honnête homme de la pièce de Gresset, Ariste, qui n’est pas sans rappeler le personnage de Cléante dans *Tartuffe*, au sans-culotte, il n’y aurait qu’un pas. Pourtant, Ariste rappelle plus, d’une certaine manière, le Forlis de l’*Ami des lois*, par exemple lorsqu’il annonce « je démasque le traître & le couvre de honte » (J.-B. GRESSSET, *Le Méchant*, Paris, Sébastien Jorry, 1747, p. 75, acte IV, scène 3). Tout oppose de prime abord l’honnête homme et le sans-culotte, dans leur costume, dans leur *ethos* aussi. L’article de la *Feuille de Salut public* réduit la comparaison au *discours* du sans-culotte par rapport à l’*ethos* de l’honnête homme du *Méchant* de Gresset. Le second, personnage d’une pièce de 1747, fournit de modèle au premier. L’article propose une interprétation intertextuelle et politique, une relecture d’une pièce d’Ancien Régime à la lumière de la situation de son époque, pour expliquer la pièce de Maréchal. Il fait donc comprendre que, lorsqu’on voit la pièce de Maréchal, on ne voit pas qu’elle. Parce que Desrozières a joué l’honnête homme du *Méchant* et joue le sans-culotte, alors le discours du second peut se rapporter au premier. Les conditions mêmes de la représentation de l’une et l’autre pièce, c’est-à-dire la forme de la séance théâtrale, permettent les jeux d’interprétation intertextuelle, malgré des fables, des personnages, des costumes différents. *Le Jugement dernier des rois* est analysé comme une partie de la séance, et le temps de la fiction superposé au temps de la séance.

Sur Gresset, voir les actes du colloque Gresset du 24 septembre 2009 à l’Académie d’Amiens, *Jean-Baptiste Louis Gresset (1709-1777) : poète et fondateur de l’Académie d’Amiens*, Amiens, Académie des sciences, lettres et arts d’Amiens, 2010.

1823Cette distinction est proposée par A. UBERSFELD, *Lire le théâtre II : l’école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p.197-204.

longue parce que mauvaise, mais posséder ses moments intérieurs de contraction du temps, par exemple par le sommeil et les rêves. Au sein du temps de la fiction, les durées ne sont pas non plus les mêmes. Le spectateur assiste ainsi à la représentation de la durée individuelle du passage du temps pour chaque personnage. Par exemple, vingt années se sont écoulées pour le vieillard au début de la pièce de Maréchal. Mais celles-ci n'ont pas été les mêmes, ni en durée ni en intensité, pour le Pape, par exemple. En outre, la pièce représente un temps fictionnel propre, historique, puisqu'elle se déroule quelques années après la Révolution. Elle possède également sa durée collective spécifique. Le temps comme durée s'y déploie selon une ligne droite sans coupure, à la manière du temps dans le drame absolu de Peter Szondi¹⁸²⁴. À cela pourrait s'ajouter le temps de l'écriture, qui laisse des traces dans la forme même et le contenu de la dramaturgie, et celui de la lecture, lorsque cette dernière a lieu. Enfin, il existe un rythme singulier du processus de phonation entamé par les acteurs à chaque réplique, ainsi qu'un rythme des pas sur la scène. Le temps théâtral est multiple, distendu, retendu, rythmé, désynchronisé et resynchronisé.

Ce théâtre qui fait coexister temps et durées ne représente pas tant cette coexistence qu'il ne l'abolit. *Le Jugement dernier des rois* raconte le déroulé inexorable de l'histoire. La pièce l'expose d'abord parce que la représentation de la durée collective est elle-même droite. Elle ne suppose aucune de ces brisures que les pièces en plusieurs actes rendent possibles pour peu que l'on veuille enfreindre, et la pratique est habituelle¹⁸²⁵, les règles des trois unités. Ensuite, elle conte ce déroulé, parce qu'il est proposé au spectateur d'exercer le jugement inexorable de l'histoire fantasmée des sans-culottes. Celle-ci ne connaît elle-même aucun retournement, aucune alliance incongrue : cet avenir qui revient au théâtre, présenté au public, est sans surprise, car il mène au jugement dernier. Le complot est temporel, parce que le rôle du théâtre, qui est d'instituer une assemblée, doit faire oublier que le temps n'est pas une chose commune et sûre, mais qu'il varie et que la Révolution n'est jamais à l'abri de sursauts temporels, de rétablissements de calendriers ou de retours en arrière. Le théâtre révolutionnaire supplée un temps rectiligne parce qu'il doit faire tenir l'illusion d'une loi étant l'expression de la volonté générale, et que celle-ci n'a de sens que si elle perdure dans un temps stable¹⁸²⁶, particulièrement au moment où la politique se présente comme une

1824P. SZONDI, *Théorie du drame moderne*, S. Muller (trad.), Belval, Circé, 2006.

1825Jacques Scherer a bien montré que l'unité de temps n'était en réalité qu'un moment dans l'histoire de la dramaturgie, une convention qui pose des contradictions, produit dans la fiction des temps en trop ou des temps en moins avec lesquels les dramaturges doivent jouer, ou qu'ils doivent esquiver. Voir J. SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, C. Scherer (éd.), Paris, Armand Colin, 2014, particulièrement le chapitre « L'unité de temps » p.159-180.

1826Cette nécessité pour la loi d'un temps stable est soulignée par François Ost, qui écrit : « Le lien entre loi et temps de l'avenir, loi et promesse, loi et projet est donc absolument central. Les révolutionnaires le savaient

instabilité, une faille temporelle. C'est pourquoi il s'agit d'un théâtre d'esprits historiens, au sens que Nietzsche donne à ce mot :

Nous les appellerons les esprits historiens ; le spectacle du passé les pousse vers le futur, embrase leur courage de vivre et de lutter toujours plus longtemps, allume en eux l'espérance que le bien est encore à venir, que le bonheur les attend de l'autre côté de la montagne qu'ils sont en train de gravir. Ces esprits historiens croient que le sens de l'existence se dévoile progressivement au cours d'un *processus*, ils ne regardent en arrière que pour comprendre le présent à la lumière du chemin déjà parcouru et pour apprendre à convoiter plus ardemment l'avenir [...] ¹⁸²⁷

Il apparaît dès lors que le soutien apporté tout à la fois par les sans-culottes et le Comité de salut public dépasse la seule question du contenu politique de la pièce, celui de l'opposition entre rois et sans-culottes. Ce qui compte dans *Le Jugement dernier des rois* est la possibilité d'une synchronisation des peuples au sein de l'histoire en train de se dérouler ¹⁸²⁸, l'idée qu'un processus issu du spectacle du passé, de la Révolution, puisse aboutir de l'autre côté de la prise de pouvoir par la Montagne. Il est possible de se demander pourquoi il fallait les rois d'Europe, le Pape et l'Impératrice de Russie meurent ensemble. De même, nous pouvons nous interroger sur la présence d'un sans-culotte français. Ces questions ne s'expliquent pas parce que le positionnement politique de Maréchal serait internationaliste avant l'heure, mais parce que l'assemblée théâtrale née de la synchronisation apparente de ses membres n'a de sens que si elle peut être le prélude à une autre plus générale, condition nécessaire de la paix dans la conception révolutionnaire. Dans la troisième scène de la pièce, le vieillard s'interroge sur le procédé même de l'exécution collective, qui lui paraît compliquée, et à laquelle il pose comme alternative le fait de « les pendre tous, à la même heure, sous le portique de leurs palais ¹⁸²⁹ ». La sphère publique, comprise comme espace d'expression politique, ne serait alors pas tant la sphère des débats, ni peut-être même celle de la circulation des affects, que

bien, qui plaçaient la loi au cœur de leur projet politique : pas seulement la loi comme instrument de gouvernement (il s'agit d'une conception très affaiblie de la loi qui caractérise plutôt notre actualité), mais la loi comme expression de valeurs supérieures susceptibles de régénérer le corps social. » F. OST, *Le Temps du droit*, Paris, O. Jacob, 2000, p. 225. Cependant, François Ost considère que la loi elle-même se charge de la rupture nécessaire à son existence. C'est oublier que la loi révolutionnaire ne précède ni la Révolution elle-même, ni les discours qui mettent en place ce régime d'historicité qui s'exprime sous l'aspect de la génération.

Pour une approche plus technique des rapports entre le temps et le droit, voir F. OST et M. VAN HOECKE (éd.), *Temps et droit : le droit a-t-il pour vocation de durer ?*, Bruxelles, Bruylant, 1998, ainsi que les actes du colloque dirigé par J. AUSTRUY (éd.), *Le Droit et le futur*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.

1827F. NIETZSCHE, *Considérations inactuelles, I et II*, p. Rusch (trad.), Paris, Gallimard, 1990, p. 110.

1828Le théâtre révolutionnaire n'invente pas cette conception du temps linéaire, dont Norbert Élias a montré que c'était un processus de temps long, participant du processus de civilisation, et englobant petit à petit toutes les sociétés. Cependant, la Révolution, parce que son principe même est la rupture, a besoin d'une réinscription de ce temps pour pouvoir mettre en œuvre sa loi. Voir N. ELIAS, *Du temps*, M. Hulin (trad.), Paris, Fayard, 2014.

1829*Le Jugement dernier des rois*, scène 3, p. 13.

celle de la construction sociale d'un temps commun sous la forme d'une fiction permanente. Le théâtre s'insère dans un dispositif chronographique plus large, fait de discours, de lieux de mémoire, de calendriers, mais il occupe au sein de ce dispositif une place singulière, car il y donne la forme de la représentation moderne et de ses rapports à l'assemblée politique.

C) Peuple et nature

Le sans-culotte français annonce au vieillard qu'il a devant lui « un représentant de chacune des nations de l'Europe devenue libre et républicaine », nous pouvons nous interroger sur la signification du mot « représentant ». En effet, il apparaît, à la lecture de la pièce, qu'aucun de ces sans-culottes n'est un représentant politique au sens où on l'entend habituellement. Nul député, nul élu dans ce groupe, qui ne se définit que par l'indéfinissable qualité de « sans-culotte », c'est-à-dire par un style vestimentaire et une opinion politique qui lui est associée. Plus loin dans cette scène d'exposition, le sans-culotte français évoque le bannissement des rois d'Europe, et apporte cette précision :

LE VIEILLARD : Mais, dites-moi, je vous prie, pourquoi vous être donné la peine d'amener tous ces rois jusqu'ici ? Il eût été plus expédient de les pendre tous, à la même heure, sous le portique de leurs palais.

LE SANS-CULOTTE FRANÇAIS : Non, non ! Leur supplice eût été trop doux et aurait fini trop tôt : il n'eût pas rempli le but qu'on se proposait. Il a paru plus convenable d'offrir à l'Europe le spectacle de ses tyrans détenus dans une ménagerie et se dévorant les uns les autres, ne pouvant plus assouvir leur rage sur les braves sans-culottes qu'ils osaient appeler leurs sujets.¹⁸³⁰

Dans l'ordre de la fiction, la remarque sur le spectacle est étrange. En effet, l'Europe n'assiste à aucun spectacle, puisque précisément l'exécution des têtes couronnées se fait hors de l'Europe, dans une île déserte. Ainsi, personne n'y assiste, sauf à considérer les sans-culottes comme les représentants de l'Europe elle-même, ce qui est l'objet de la remarque du sans-culotte français. La pièce joue sur l'ambiguïté de ces sans-culottes, qui représentent sans représenter, qui fonctionnent comme des représentants sans jamais l'être clairement, comme si, dans l'avenir sans-culotte victorieux, la représentation politique était la chose du monde la mieux partagée. Cette fiction du trouble dans la représentation est cohérente avec ce qu'est le mouvement sans-culotte, la rencontre entre une politique de la représentation jacobine et une

1830 *Le Jugement dernier des rois*, scène 3, p. 13.

politique de la révolte populaire¹⁸³¹, un mouvement dont la naissance est due, selon Timothy Tackett, à la fuite du roi et à son arrestation¹⁸³².

À côté du principe de représentation, c'est évidemment celui d'incarnation qui entre en scène. Il est cependant précédé par une autre figure, celle du « sauvage » qui ne représente rien sinon son propre exotisme et une humanité originelle. La scène 3 finit ainsi par la didascalie suivante, qui constitue une pantomime :

Des familles sauvages sortent de leurs pirogues. Le vieillard les présente aux sans-culottes d'Europe. On fraternise ; on s'embrasse : le vieillard monte sur son rocher blanc, et fait hommage au soleil des fruits que lui ont apportés les sauvages, dans des paniers d'osier adroitement travaillés.

Après la cérémonie, le vieillard converse avec eux par gestes et les met au courant.

*Les rois débarquent : ils entrent sur la scène un à un, le sceptre à la main, le manteau royal sur les épaules, la couronne d'or sur la tête, et au cou une longue chaîne de fer dont un sans-culotte tient le bout.*¹⁸³³

Cette pantomime met en scène les trois groupes, les uns après les autres. Les « sauvages » sont auparavant décrits par le vieillard comme vénérant le volcan, jusqu'à ce que ce dernier leur enseigne à vénérer le soleil, et raconte qu'ils le considèrent comme « leur père, leur médecin, leur conseil », et qu'il a dû refuser de devenir leur roi. Ils apparaissent comme des personnages isolés du reste du monde jusqu'à ce que le vieillard y entre et brise l'isolement lié à l'insularité. L'histoire racontée par le vieillard correspond surtout à l'histoire politique que raconte Maréchal dans ses ouvrages, dans lesquels la royauté commence avec le règne des lois. L'île est donc l'objet d'une expérimentation politique pré-incarnation, pré-représentative. La vénération du soleil par le vieillard a les allures d'un culte à *Sol Invictus*, préalable à la christianisation de l'Empire romain¹⁸³⁴. Le vieillard, dans la quatrième scène, dit d'ailleurs à ses nouveaux compagnons politiques : « Braves sans-culottes, ces sauvages sont nos aînés en liberté : car ils n'ont jamais eu de rois. Nés libres, ils vivent et meurent comme ils sont nés. » La liberté révolutionnaire dans la pièce de Maréchal rejoint non seulement le passé d'avant la royauté, mais aussi celui qui précède la République romaine. Il fait ainsi remonter la liberté politique à son origine naturelle fantasmée¹⁸³⁵, rousseauiste.

1831H. BURSTIN, *L'Invention du sans-culotte: regards sur Paris révolutionnaire*, Paris, Odile Jacob, 2005.

1832T. TACKETT, *Le Roi s'enfuit : Varennes et l'origine de la Terreur*, A. Spiess (trad.), Paris, La Découverte, 2004, p. 132-134. On s'étonne d'ailleurs de ne presque pas trouver de trace de Maréchal (qui n'existe que lorsque Chaumette est évoqué) et de n'en trouver aucune du *Jugement dernier des rois* dans l'ouvrage d'A. SOBOUL, *Les sans-culottes parisiens en l'an II: mouvement populaire et gouvernement révolutionnaire (2 juin 1793 - 9 thermidor an II)*, Paris, Clavreuil, 1958.

1833Le *Jugement dernier des rois*, scène 3, p. 16.

1834P. VEYNE, *Quand notre monde est devenu chrétien (312-394)*, Paris, Albin Michel, 2007.

1835Dans son discours *Dame Nature à l'Assemblée nationale*, Maréchal reproche justement au législateur révolutionnaire de ne pas suivre l'exemple des artistes qui imitent la nature. Voir P. S. MARÉCHAL, *Dame Nature...*, op. cit., p. 18

L'arrivée des rois d'Europe contraste, du moins dans la didascalie, avec l'arrivée des insulaires qui les précède. Les premiers arrivent librement, en « familles » – un groupe dont on sait qu'il constitue pour Maréchal l'idéal politique – tandis que les seconds entrent un à un, certainement pour un effet scénique, et laisser le temps au public de voir les costumes, de rire, se moquer. Il s'agit également de montrer que le plus *isolé* n'est pas nécessairement *l'insulaire*. La longue chaîne de fer inverse les relations habituelles de pouvoir. Les rois sont forcés de marcher là où l'unique sans-culotte les amène ; ils deviennent, à leur manière, une multitude, sous l'effet du joug nouveau. Sceptres, manteaux et couronnes permettent d'identifier du premier regard, avant toute parole. Cependant, si les signes de la royauté sont présents, la situation des rois change leur signification. Le roi n'est plus une incarnation juridico-mystique, mais une figure tyrannique arrêtée par l'histoire révolutionnaire. Si la pièce de Maréchal semble mettre de côté le principe de représentation, ou du moins le troubler avec la figure des sans-culottes, elle trouble également celui de l'incarnation, en modifiant son fonctionnement par la mise en place de cette parodie.

III. Une pièce de la violence et de la fête

Les déplacements que propose la pièce de Maréchal donnent le cadre de son action et de son fonctionnement. Ils ne suffisent pas à expliquer son succès, qu'il s'agisse soit populaire et contemporain ou critique et postérieur. *Le Jugement dernier des rois* se présente à la lettre comme une psychostasie, c'est-à-dire comme un jugement ultime, presque divin. Le titre constitue évidemment une référence biblique, liée à l'apocalypse et au jugement dernier que doit prononcer Dieu pour chaque âme. Les rois sont certes jugés pour la dernière fois. Leur juge n'est cependant pas Dieu, mais le couple nature-citoyens. Les rois comparaissent devant les citoyens dans la mesure où ce sont des sans-culottes qui les amènent sur l'île, et qui, dans le public, se moquent d'eux ; ils sont jugés par la nature sous la forme du volcan de l'île. À la fin de la pièce, ce dernier explose et les engloutit, dans un *deus sive natura ex machina*. L'intrigue se présente comme une forme de renversement carnalesque, dans lequel les rois sont des bouffons, et plutôt que d'être juges selon l'image traditionnelle du roi en France¹⁸³⁶, ils sont jugés. La pièce semble, par cette dramaturgie singulière, remplir trois fonctions. La première est d'offrir un *reenactment* joyeux du procès de Louis XVI. La deuxième est de proposer une réponse à l'état de guerre révolutionnaire, sous la forme de l'explosion volcanique. La troisième est d'instaurer un nouveau type de fête.

A) Un procès royal rejoué

La cinquième scène de la pièce propose un modèle dramaturgique étonnant, une parade dans laquelle chaque sans-culotte amène sur l'avant de la scène le roi qui lui correspond, présente son histoire et son action, puis le laisse parler brièvement. Chaque présentation commence de la même manière : « Voici la majesté... » Cette parade n'est pas sans rappeler celles du théâtre médiéval, présentes exemple dans l'*Ordo representationis Ade*, ou *Drame d'Adam*. Cette pièce du XII^e siècle commence par raconter l'histoire d'Adam et Ève, avant de présenter une succession de prophètes qui entrent chacun à leur tour sur scène, monologuent et puis repartent. Dans le *Jugement dernier des rois*, la succession et les monologues servent évidemment au jugement du public, qui peut à chaque fois constater que la punition n'est pas uniquement collective, mais qu'elle est adaptée individuellement à

¹⁸³⁶À ce sujet, voir B. BARBICHE, *Les Institutions de la monarchie française à l'époque moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, particulièrement le chapitre « Les rois justiciers », p. 47-57. Selon l'auteur, il existe un rapport intime entre la divinité royale et sa fonction de juge.

chaque monarque. La seule exception à la formulation « Voici la majesté... » est l'arrivée du pape :

UN SANS-CULOTTE ROMAIN, *menant le pape* : À genoux, scélérats couronnés !
pour recevoir la bénédiction du saint père : car il n'y a qu'un prêtre capable
d'absoudre vos forfaits dont il fut le complice et l'agent perfide.¹⁸³⁷

Le Pape apparaît ici comme complice de chacun des rois. Le spirituel est agent du temporel, et en cela il lui est égal autant que différent.

Cette scène sert donc à ce que les rois soient jugés symboliquement et collectivement par le public, tout en organisant le verdict par avance. Ce phénomène nécessite que la pièce fonctionne sur le mode de la référence et en joue. Il est évident que les personnages sont réels et historiques, et qu'en même temps ils ne le sont pas. Les personnages historiques sont individualisés, leur personnage hors-scène de référence l'est également. Dans la sixième scène, le roi de Prusse s'écrie : « O mon cher Cagliostro, que n'es-tu ici ? Tu nous tirerais d'embarras¹⁸³⁸. » La figure de Cagliostro participe à cette redondance de la référence, « à la limite de la saturation¹⁸³⁹ ». Cependant, le fait même que l'action soit uchronique déréalise les personnages, qui s'expriment par ailleurs de manière parodique. La référence est réelle, mais elle montre qu'elle n'est que référence. Par ailleurs, dans la pièce, il existe deux types de personnages. D'une part, sont présents les personnages historiques, et d'autre part ceux dont la fictionnalité ne fait aucun doute. Ce sont précisément ces derniers qui sont les juges : l'exilé, le sauvage, les sans-culottes, voire le volcan lui-même. Ainsi, si dans le dispositif scénique, le public est amené à émettre un jugement sur les rois caricaturés, si les personnes réelles sont amenées à juger les personnages dont la référence historique ne fait aucun doute, la dramaturgie elle-même trouble la pertinence de ce jugement. Pour bien juger la réalité à venir, il faut participer de la fiction.

Tout le jeu trouble de la représentation/incarnation dans la pièce, et du *reenactement* par la référence, trouve son expression dans la troisième scène, qui constitue une scène d'exposition. Après avoir annoncé au vieillard que les rois d'Europe ont été détrônés, il annonce leur arrivée et explique pourquoi le roi français ne sera pas présent parmi eux :

UN SANS-CULOTTE : Tu vas les voir débarquer tous ici ; ils nous suivent (à leur tour, comme tu l'as été) à fond de cale d'une petite frégate armée que nous devançons pour leur préparer les logis. Tu vas les voir tous ici, un pourtant excepté.

LE VIEILLARD : Et pourquoi cette exception ? Ils n'ont jamais guère mieux valu les uns que les autres.

1837 *Le Jugement dernier des rois*, scène 5, p. 22-23.

1838 *Ibidem*, scène 6, p. 28.

1839 M. SAJOUS D'ORIA, « L'illuminé absent : présence de Cagliostro dans le théâtre de la Révolution », dans *Presenza di Cagliostro*, Florence, Centro editoriale Toscano, 1994, p. 338.

LE SANS-CULOTTE : Tu as raison... excepté *un*, parce que nous l'avons guillotiné.

LE VIEILLARD : *Guillotiné* !... que veut dire ?...

LE SANS-CULOTTE : Nous t'expliquerons cela, et bien autre « chose » : nous lui avons tranché la tête, de par la loi.

LE VIEILLARD : Les Français sont donc devenus des hommes !¹⁸⁴⁰

La scène repose évidemment sur un jeu de connivence entre le public et le sans-culotte français. Si le public vit dans le passé de la fiction, il vit cependant en France, de sorte qu'il connaît l'histoire, contrairement au vieillard. Il connaît donc d'avance la réponse du sans-culotte sur les raisons de l'absence d'un roi en particulier. La remarque du vieillard sur la guillotine redouble l'effet de connivence, et rappelle au public qu'il s'agit d'une invention récente. La référence à Louis XVI, elle, indique que l'exécution de celui-ci a eu lieu à la suite d'un jugement, et qu'il a donc existé le jugement premier d'un roi. Elle souligne, en outre, que la Révolution française est, dans l'ordre de la fiction, un prélude à la révolution européenne. Le fait que la pièce soit jouée le lendemain de l'exécution de Marie-Antoinette renforce la référence, opère, là encore, à la limite de la saturation. Si, dans l'assemblée théâtrale révolutionnaire, quelqu'un n'avait pas compris la signification de cette référence, une autre réplique plus loin permettrait de la rendre plus évidente encore. C'est que peu après, le sans-culotte anglais entre dans les détails historiques – pour le vieillard – ou uchroniques – pour le public – de la formation de ce régime politique nouveau :

L'ANGLAIS *repren*d le récit : Chaque peuple, le même jour, s'est donc déclaré en république, et se constitua un gouvernement libre. Mais en même temps on proposa d'organiser une *convention Européenne* qui se tint à Paris, chef-lieu de l'Europe. Le premier acte qu'on y proclama fut le Jugement dernier des Rois détenus déjà dans les prisons de leurs châteaux. Ils ont été condamnés à la déportation dans une île déserte, où ils seront gardés à vue sous l'inspection et la responsabilité d'une petite flote [*sic*] que chaque république à son tour entretiendra en croisière jusqu'à la mort du dernier de ces monstres.¹⁸⁴¹

La référence à une « *convention Européenne* » est évidente pour le public révolutionnaire. Elle signifie que la Révolution européenne se construit sur le modèle immédiat de la Révolution française telle qu'elle existe en 1793. Comme dans cet avenir potentiel, la Révolution française est un prélude à une révolution européenne, Paris devient le « chef-lieu de l'Europe ». Le texte dit « chef-lieu », comme on parle du chef-lieu d'un département, et non « capitale », un changement sémantique qui est une conséquence de l'unification européenne. De même que la Convention nationale s'est construite après la chute de la royauté, en 1792, et a eu comme première tâche, ou presque, de juger Louis XVI, la

1840 *Le Jugement dernier des rois*, scène 3, p. 9.

1841 *Le Jugement dernier des rois*, scène 3, p. 12.

Convention européenne se construit à la suite du détronement des rois d'Europe. Sa première mission est de les juger. Le *reenactement* que propose Maréchal est donc intimement lié à son uchronie ainsi qu'à son utopie élargie. La pièce ne se propose pas uniquement de rejouer le procès du roi, mais de rejouer une bonne fois pour toutes le procès de tous les rois.

La seule différence, et elle est notable, est l'issue du jugement. Nous écrivons « du jugement », mais il existe en réalité trois jugements dans la pièce : le jugement de la Convention européenne, qui bannit les rois jusqu'à ce que mort s'ensuive ; le jugement du public lui-même, qui se fait sans doute par le rire et l'expérience de moquerie que propose la pièce ; le jugement de la nature enfin, par la figure du volcan et de son explosion finale, décrite ainsi dans le texte :

Le volcan commence son éruption : il jète [*sic*] sur le théâtre des pierres, des charbons brûlants... etc.

L'explosion se fait : le feu assiège les rois de toutes parts ; ils tombent, consumés, dans les entrailles de la terre entr'ouverte.¹⁸⁴²

Le choix du volcan est signifiant à plusieurs égards. D'abord, du point de vue anecdotique, il faut souligner la coïncidence, puisqu'une éruption volcanique a été une des causes de la Révolution française. En effet, l'explosion du volcan Lakil en Islande en 1783 a eu des répercussions sur la température : « Les étés frais et pluvieux consécutifs aux éruptions majeures de l'hémisphère nord, comme celle du Lakil en 1783, ont provoqué disettes et révoltes dans les campagnes françaises, prémices de la Grande Peur et de la Révolution¹⁸⁴³. »

Par ailleurs, l'usage du volcan tranche, si l'on peut dire, avec la pratique en vigueur de l'exécution par la guillotine, déjà évoquée dans la pièce, dont la plus récente au moment de la création du spectacle est celle de Marie-Antoinette. Or l'exécution par guillotine ou par explosion volcanique ont deux implications bien différentes. La première revient à couper la tête à l'aide d'une machine efficace. Avec la guillotine, c'est la métaphore du corps classique comme État qui est coupée. La métaphore somatique est un classique de la pensée politique depuis Platon : « L'analogie de la cité et du corps apparaît dès *La République* de Platon, avec la définition de la justice comme harmonie tripartite des trois classes dans la cité – producteurs, gardiens et magistrats – et des trois parties vitales du corps humain – le ventre, la poitrine et la tête, c'est-à-dire le désir, la volonté et la pensée¹⁸⁴⁴. » Aristote à sa suite, dans *Le Politique*, développe une comparaison de l'État et de l'être vivant : « [...]l'État est formé d'éléments dissemblables (de même qu'un être vivant est composé en première analyse d'une

1842 *Le Jugement dernier des rois*, scène 8, p. 36.

1843F. LAVIGNE et E. (de) BELIZAL, « Les effets géographiques des éruptions volcaniques », *EchoGéo*, 2010 (DOI : 10.4000/echogeo.12226 [consulté le 21 août 2020]), p. 10.

1844S. RAMEIX, « Corps humain et corps politique en France », dans *Laval théologique et philosophique*, n° 54, 1998, p. 43.

âme et d'un corps, et l'âme à son tour de raison et d'impulsion¹⁸⁴⁵ [...] » À l'âge classique, la métaphore politique se déploie dans le *Coriolan* de Shakespeare, dans la fable de Menenius, à une époque où la société anglaise dans son ensemble considère que la métaphore est pertinente, du fait de nombreux écrits qui la reprennent¹⁸⁴⁶. Des traces de la métaphore somato-politique apparaissent également dans le *Contrat social de Rousseau* : « Le corps politique, aussi bien que le corps de l'homme, commence à mourir dès sa naissance et porte en lui-même les causes de sa destruction¹⁸⁴⁷. » Cependant, chez Rousseau, le corps social cesse d'avoir une tête. Il est un corps dans son ensemble et le Roi n'y occupe plus une place singulière. La Révolution elle-même en reprend l'usage, ce qui fait écrire à Antoine de Baecque : « On se trompe en croyant les révolutionnaires hommes d'abstraction. Il serait plus juste de dire qu'ils ont pensé l'abstraction par la métaphore, qu'ils ont, par exemple, donné à leur compréhension de l'individu, de la communauté humaine, et même de l'univers, la figure du corps humain¹⁸⁴⁸. »

La permanence de la métaphore somato-politique qui place le roi en tête du corps politique donne donc à la décapitation du Roi une signification particulière. Couper la tête du Roi comme l'ont fait les révolutionnaires, c'est bien plus que couper la tête d'un homme. C'est mettre fin au régime de l'incarnation par les moyens mêmes de l'incarnation, mettre fin à une métaphore politique par cela même qu'elle désigne. Cette fin du régime d'incarnation par la décapitation était d'ailleurs préparée par une série de caricatures, d'images dévalorisant la personne royale. Louis XVI fut décapité avant même d'être guillotiné¹⁸⁴⁹. La puissance évocatrice de la décapitation royale n'est pas proprement française. La Révolution anglaise l'a essayée dans un premier temps, avec un succès relatif, puisque la hache qui a coupé la tête de Charles I^{er} n'a pas donné lieu à la suppression du principe d'incarnation au sein de l'État britannique. Peut-être que la hache était trop réelle, pas assez métaphorique, et qu'elle ne parlait pas à l'imaginaire comme la guillotine, avec sa redoutable efficacité et sa capacité à égaliser l'ensemble de ses victimes, royales ou non¹⁸⁵⁰.

1845 ARISTOTE, *La Politique*, J. Tricot (trad.), Paris, Vrin, 2014, 1377a 5&suiv., p. 181.

1846 J.-P. MOREAU, « Le « corps politique » aux XVI^e et XVII^e siècles : avatars d'une métaphore », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n° 9, 1^{er} novembre 1991, p. 53-79

1847 J.-J. ROUSSEAU, *Du Contrat social*, Leipzig, Fleischer, 1796, Livre III, Chapitre XI « De la mort du Corps politique », p. 201.

1848 A. de BAECQUE, *Le Corps de l'histoire : métaphore et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 12. La notion de la régénération serait un retournement de la métaphore politique, selon S. RAMEIX, « Corps humain... », *op. cit.*, p. 52.

1849 C'est la thèse de A. DUPRAT, *Le Roi décapité : essai sur les imaginaires politiques*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992

1850 Sur les conséquences symboliques et spectaculaires de la guillotine, voir D. ARASSE, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 2010.

La mise à mort que se propose de jouer Maréchal dans sa pièce est une re-mise à mort. Une fois la figure symbolique du roi exécutée, à travers le corps réel de Louis Capet déchu, on peut bien exécuter symboliquement tous les monarques d'Europe, l'Impératrice de Russie, voire le Pape lui-même. Le magistère de ce dernier a déjà connu une première entame dès 1790, avec la fortune scénique de la papesse Jeanne. Le fait de faire jouer cette fonction par une femme constitue déjà une première forme d'exécution symbolique, en remettant en cause l'antique tabou d'une cléricature féminine¹⁸⁵¹. Le *reenactment* n'en est donc pas exactement un. Il s'agit d'un *reenactment* du jugement, mais pas de la peine, car la mise à mort symbolique du principe d'incarnation a déjà eu lieu.

B) Une poudre contre le traumatisme

Si *Le Jugement dernier des rois* ne représente *a priori* pas la guerre révolutionnaire, il ne s'agit pas moins d'une œuvre écrite en pleine guerre entre la France et les monarchies européennes. Il s'agit même d'une œuvre de l'après-guerre, puisque le temps qu'elle évoque est l'avenir de la victoire de la Révolution, qui s'étend à tout l'espace européen – une extension qui permet de mettre fin aux guerres décrites dans la pièce comme l'œuvre des rois eux-mêmes. Il s'agit donc bien d'une dramaturgie de la guerre, mais d'un type particulier qui vise moins à soutenir l'effort de circonscription qu'à proposer l'imaginaire d'un après-guerre victorieux. On dirait aujourd'hui qu'une telle pièce a vocation à améliorer le moral des troupes et de la nation. Pour cette raison, elle reçoit une aide concrète du Comité de salut public :

Vu la pétition des entrepreneurs du Théâtre de la République, qui représentent qu'il leur sera impossible de donner des représentations de la pièce patriotique et républicaine intitulée : *le Jugement dernier des Rois*, s'ils n'obtiennent vingt livres de salpêtre et vingt livres de poudre pour l'artifice indispensable dans cette pièce ; le Comité, prenant en considération les avantages qui peuvent en résulter pour la propagation des principes républicains, arrête que la régie des poudres et salpêtres fera délivrer 20 livres de salpêtre et 20 livres de poudre aux entrepreneurs du Théâtre de la République, qui en payeront la valeur.¹⁸⁵²

L'acte est, selon A. Aulard, manuscrit et pas même enregistré. Il s'agit d'un acte d'administration courante. Il est signé par Claude-Antoine Prieur-Duvernois et Lazare Carnot,

1851S. J. BÉRARD, *Le Théâtre révolutionnaire de 1789 à 1794 : la déchristianisation sur les planches*, Nanterre, Presses universitaires de Paris ouest, 2009, p. 106-107.

1852A. AULARD, *Recueil des actes du Comité de salut public, tome 8*, Paris, Imprimerie Nationale, 1895, p. 555. Cité par P. BERTHIER, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 135.

soit un ingénieur militaire et un mathématicien, chargés ensemble de la bonne tenue de la guerre et de la gestion de l'arsenal militaire. Cet acte n'est pas uniquement une faveur du Comité de salut public. Il s'agit d'un acte lié à la guerre elle-même. Il apparaît que le soin de la réponse aux entrepreneurs du Théâtre de la République, et l'ordre qui lui est associé, sont confiés aux deux membres du Comité pour des raisons matérielles de gestion des stocks militaires. La signification de l'attribution ne fait pas moins de la pièce une partie de l'effort de guerre, puisqu'on lui consacre vingt livres de salpêtre et de poudre de la régie chargée de la distribuer sur le front. L'ordre est donné par deux personnes qui n'ont pas de sympathie particulière pour les sans-culottes, et qui sont même plutôt conservatrices par rapport aux autres membres du Comité de salut public. L'œuvre de Maréchal est plus qu'une pièce sans-culotte. Elle est manifestement considérée par le Comité comme une machine de guerre révolutionnaire, dont l'effet est « la propagation des principes républicains ». « Républicain » ne signifie pas uniquement révolutionnaire. Le républicain est le révolutionnaire sans le roi. À un moment où la Révolution se bat contre les monarchies européennes, la pièce est républicaine parce qu'elle prépare la défaite de ces dernières.

Dans ce texte, un mot est essentiel pour comprendre l'articulation du pouvoir politique et du pouvoir théâtral : « l'artifice ». L'arrêté du Comité précise que l'artifice est nécessaire pour la pièce. L'*Encyclopédie* indique ce qui suit pour la première définition du mot : « Ce mot se dit des feux qui se font avec art, soit pour le divertissement, soit pour la guerre¹⁸⁵³. » Le feu d'artifice du *Jugement dernier des rois* se fait pour le divertissement et pour la guerre, dans la continuité des jeux pyrotechniques d'Ancien Régime mis au service de la propagande révolutionnaire¹⁸⁵⁴. Il faut ici se souvenir de l'importance que représente la prévention de l'incendie pour les commissaires de police des sections révolutionnaires¹⁸⁵⁵, et des obligations qui pèsent sur la direction des théâtres : présence des pompiers, présence de seaux d'eau et de croissants pour couper les cordes des rideaux et décors. Il est aisé d'imaginer qu'un artifice comme celui-ci a eu tout pour créer une attention particulière tant chez le commissaire de police que chez les pompiers, qui devaient inmanquablement être de garde les soirs de représentation. La troupe reçoit de la poudre malgré les risques, malgré les besoins de l'armée. La violence que constitue cet artifice est donc manifestement plus nécessaire que celle d'un coup de canon supplémentaire au front. La question réside donc dans le fait de savoir d'où provient cette nécessité. Elle ne vient sans doute pas de la seule représentation

1853 *Encyclopédie*, article « Artifice », T. I, 1751, p. 740.

1854 G. MAZEAU, « Le ciel nocturne, écran de la Révolution. La pyrotechnie sous la Révolution française (1788-1810) », dans P. BOURDIN, *Les Nuits de la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2013, p. 251-267.

1855 Voir le cinquième chapitre de la présente thèse.

d'un jugement des rois, puisque le jugement lui-même ou la mort des monarques auraient pu se faire d'une manière qui ne nécessitait pas de poudre. Tous les arguments idéologiques en faveur de la pièce ne tiennent pas non plus, puisque d'autres pièces sans-culottes peuvent exister sans la poudre, et servir aussi bien la Révolution¹⁸⁵⁶. Si la poudre était nécessaire pour l'artifice, c'est que l'artifice lui-même était un élément de première importance, pas uniquement pour la dramaturgie de la pièce de Maréchal, mais pour son utilité sociale selon le Comité de salut public, et certainement aussi pour le public révolutionnaire.

Il s'agit de ce savoir ce que nous pouvons conclure de cette violence et de la jouissance manifeste qu'elle cause. Un phénomène singulier est manifestement à l'œuvre dans la coïncidence entre l'idée de cet auteur marginal de faire exploser un volcan et les jubilations de son public devant une explosion semblable à celle d'un canon, qui en emprunte du moins les outils. Il s'agit peut-être justement de cela : l'explosion de joie est liée à l'explosion du canon. Les guerres révolutionnaires sont des guerres totales. Elles constituent donc peut-être le premier grand traumatisme collectif de l'histoire nationale, bientôt suivi par le second qui est l'intensification des exécutions politiques sous la Convention¹⁸⁵⁷. Celui-ci s'ajoute d'ailleurs à l'ensemble des violences ordinaires qui préexistent à la Révolution¹⁸⁵⁸. Le principe même de *reenactment* et celui de dramaturgie de la guerre ne sont pas sans rappeler le fonctionnement du syndrome post-traumatique, qui « se distingue par l'apparition d'un ensemble de symptômes qui commémorent l'événement traumatique¹⁸⁵⁹. » La pièce, la mise en synchronie de l'assemblée théâtrale, serait une réponse au traumatisme collectif¹⁸⁶⁰ autant que son symptôme. Le théâtre alors se glisse dans les interstices de la loi, formés par ses

1856 Il existe un ensemble de stratégies de *soft power* déployé bien avant la Révolution, décrites par R. MARKOVITS, *Civiliser l'Europe politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2014, dont l'efficacité n'est d'ailleurs pas toujours prouvée. C'est notamment le cas pour les représentations théâtrales proposées par la Montansier à Bruxelles en 1792 – 1793, qui reçoivent un accueil pour le moins mitigé. À ce sujet, voir R. MARKOVITS, *Civiliser l'Europe politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2014. Napoléon lui-même a tenté de continuer cette politique d'impérialisme théâtral, avec des réceptions mitigées, y compris dans des villes francophiles comme Mayence. Voir P. BOURDIN, « Les limites d'un impérialisme culturel : le théâtre français dans l'Europe de Napoléon », *Le Mouvement Social*, n° 253, La Découverte, 2015, p. 89-112.

1857 La mise en scène par Jean Vilar de la *Mort de Danton* de Büchner en 1948 est d'ailleurs explicitement reliée au traumatisme de la Seconde Guerre mondiale selon L. GUEZ, « Les mises en scène de La Mort de Danton en France, surface de projection active du conflit des mémoires sur la Terreur », dans *Études théâtrales*, N° 59, 2014, p. 147-158. Les débats théâtraux autour de la Révolution réactivent les traumatismes – ce n'est sans doute pas un hasard.

1858 Pour un panorama large de toutes les violences révolutionnaires, voir J.-C. MARTIN, *Violence et Révolution : essai sur la naissance d'un mythe national*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2006.

1859 C. KORETZKY, « Le trauma dans l'autre scène : rêves concentrationnaires et post-concentrationnaires », dans *Écritures théâtrales du traumatisme : esthétiques de la résistance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 114.

1860 Il s'agirait peut-être de « remettre les pendules à l'heure », selon la formule employée par J.-P. DURIF-VAREMBONT, « Quelques aspects du temps post-traumatique », dans *Perspectives Psy*, vol. 44, n° 2, 2005, p. 150.

incapacités. La loi, telle que la représente la Révolution, est un outil efficace en temps de paix et de concorde – des idées sur lesquelles elle s’est fondée. En temps de guerre, elle est doublement inefficace. D’une part, elle ne permet pas de prévenir les abus ; d’autre part, elle ne permet pas de panser les plaies. La Révolution se trouve à ce moment dans un paradoxe. Elle a besoin de la paix pour faire exister la loi qu’elle fonde, mais elle a également besoin de la violence pour asseoir la légitimité du droit. C’est la thèse de Walter Benjamin qui écrit que :

[...] le mot “paix” entendu comme le corrélat du mot “guerre” (car il a encore une signification tout autre, mais tout aussi politique et non métaphorique, chez Kant lorsqu’il parle de “paix perpétuelle”), désigne cette sanction qui accompagne *a priori* et nécessairement chaque victoire, indépendamment de tout autre rapport juridique. Cette sanction consiste précisément en ce que les nouveaux rapports sont reconnus comme un nouveau “droit”, peu importe que leur pérennité nécessite ou non, *de facto*, quelque garantie. Si l’on est autorisé à tirer des conclusions à partir de la violence guerrière, considérée comme forme originaire et archétypale des violences visant des fins naturelles, on pourra reconnaître dans toute violence de ce type un élément fondateur du droit.¹⁸⁶¹

La Révolution a besoin de la guerre, qui produit des traumatismes, autant que de la paix. Dans cette situation, l’œuvre de théâtre peut avoir deux fonctions. La première serait de s’assurer une version non traumatique de la guerre et de la violence, par la représentation de la guerre elle-même, afin de produire les effets aristotéliens de terreur et de pitié. Cependant, dans le mouvement historique de la Révolution, la représentation guerrière participe surtout à la mobilisation générale au conflit réel. La deuxième fonction serait peut-être au contraire de se saisir du traumatisme. L’éclatement du volcan à la fin de la pièce, créé grâce à la poudre et au salpêtre comme les coups de canon, apparaît alors comme le coup de canon final de la violence révolutionnaire. La pièce montre la violence pour laisser entrevoir la possibilité d’une fin de celle-ci, d’une fin du traumatisme. Pour pouvoir être rendue acceptable, cette fin violente, qui constitue la fin de la violence, doit cependant limiter son propre réalisme. Le public sait que l’événement qui se déroule sur scène n’est pas réellement violent¹⁸⁶².

1861 W. BENJAMIN et A. WISER, *Pour une critique de la violence*, Paris, Allia, 2019.

1862 De la même manière, le public de *Ça ira, fin de Louis (1)* de Joël Pommerat représenté au Théâtre des Amandiers à Nanterre en novembre 2015 était averti, après le 13 novembre, date d’un attentat marquant au Bataclan, qu’il y aurait des coups de feu tirés pendant le spectacle et qu’il ne faudrait pas en avoir peur. Le traumatisme collectif modifiait légèrement la représentation d’une pièce conçue avant l’événement traumatisant.

C) Une fête de la religion politique

Peu d'œuvres présentent un caractère plus festif que *Le Jugement dernier des rois*. À sa lecture, il est difficile de ne pas penser qu'il s'agit là d'une pièce carnavalesque, au sens que donne à ce terme Mikhaïl Bakhtine¹⁸⁶³ de renversement de la marche habituelle des rapports de domination sociale. Dans la pièce de Maréchal, les rois sont emprisonnés, le peuple est roi, et les « sauvages » sont plus civilisés que les têtes couronnées. La réduction des monarques à des bêtes se battant pour des ressources en nourriture limitée est peut-être le renversement qui aura le plus fait rire le public révolutionnaire. Cette situation intervient dans la huitième scène, après que les sans-culottes ont donné au groupe des rois un unique biscuit de mer :

Les rois se jètent [sic] sur le biscuit.

L'IMPÉRATRICE : Un moment ! Moi, comme impératrice et propriétaire du domaine le plus vaste, il me faut la plus grande part.

LE ROI DE POLOGNE : Catherine n'a jamais fait petite bouche : mais nous ne sommes plus ici à Pétersbourg ; chacun le sien.

LE ROI DE NAPLES : Oui ! Oui ! Chacun le sien. Cette barrique de biscuit ne doit pas ressembler à la soi-disant république de Pologne.

Le roi de Prusse donne un coup de sceptre sur les doigts de l'impératrice.

L'IMPÉRATRICE : Tais-toi, ravisseur de la Silésie.

LE PAPE : Messieurs ! Messieurs : rendez à César ce qui est à César.

L'IMPÉRATRICE : Si tu rendais à César ce qui appartient à César, petit évêque de Rome ! ...

L'EMPEREUR : La paix, la paix : il y en a pour tout le monde.

LE ROI DE PRUSSE : Oui, mais il n'y en aura pas pour longtemps.¹⁸⁶⁴

La forme du dialogue comique et l'impossibilité pour les monarques de gérer les stocks de biscuits constituent le clou du spectacle. L'inadéquation des formes de partage proposées apparaît comme la conséquence nécessaire de l'*ethos* politique du monarque. Chaque monarque adapte son discours à la situation qui l'arrange : l'Impératrice veut une distribution proportionnelle, le roi de Pologne une distribution égale, le Pape réclame l'ensemble. La scène présente surtout l'impossibilité pour la coalition des rois de former une assemblée. La référence à la République de Pologne, qui apparaît comme l'héritière post-révolutionnaire de la République des Deux Nations, le deuxième État européen à se doter d'une constitution en 1791, rappelle que les monarques ont eu l'habitude de se partager la Pologne, et qu'ils se partagent les biscuits de la même manière. Ils échouent à assurer la distribution des biscuits tout comme ils ont échoué, dans la fiction de Maréchal, à se partager l'Europe. La satire

1863M. BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, A. Robel (trad.), Paris, Gallimard, 1990.

1864*Le Jugement dernier des rois*, scène 8, p. 33.

présentée est donc autant celle des personnes individuelles que des pratiques géopolitiques européennes.

La réplique du roi de Prusse, « il n’y en aura pas pour longtemps », souligne que la dimension temporelle est prépondérante dans la pièce. Chez Sylvain Maréchal, le caractère religieux ou parareligieux d’un dispositif – qu’il s’agisse de la Révolution elle-même, ou de la maçonnerie, par exemple – est intimement lié à la notation du temps. La particularité du vieillard du *Jugement dernier des rois*, le premier élément que l’on connaît de lui, est précisément qu’il est *chronographe*, ce qu’il montre dans au début de la pièce. Il y compte le temps comme Figaro comptait l’espace dans le *Mariage de Figaro*. Le décompte est ici précédé de la fin de la première didascalie de la pièce :

Au-dessous [d’une inscription sur un rocher] sont plusieurs chiffres. Un ruisseau tombe en cascade, et coule sur le côté de la chaumière.

De l’autre part, la vue de la mer.

Le soleil se lève derrière le rocher blanc pendant le monologue du vieillard, qui ajoute un chiffre à ceux déjà tracés par lui.

LE VIEILLARD : 1, 2, 3..19,20. Voilà donc précisément aujourd’hui vingt ans que je suis relégué dans cette île déserte. Le despote qui a signé mon bannissement est peut-être mort à présent...¹⁸⁶⁵

La pièce débute par un calendrier, un compte tenu scrupuleux des années passées. Celui-ci arrive à la deuxième décimale. Ce stade des vingt années permet deux artifices dramaturgiques. Dans l’ordre du récit, il permet de mettre sur scène un vieillard qui ne sait pas que Louis XV est mort, et que Louis XVI l’est aussi. Ce vieillard est donc un homme hors de son temps, hors de l’histoire de son pays. Dans l’ordre de la symbolique révolutionnaire, la vingtaine rappelle la mise en place du système métrique, plus que ne l’aurait fait tout autre nombre. La scène débute donc par l’apparition d’un calendrier, et nous pourrions ajouter qu’elle le fait de manière aristotélicienne, et ce de deux façons. En effet, elle commence avec le lever du soleil, comme si elle devait faire un jour accompli selon la formule de la *Poétique* d’Aristote. Ensuite, le vieil homme fait du temps le nombre du mouvement, selon la conception du temps que propose Aristote dans la *Physique*¹⁸⁶⁶. Enfin, l’alliance du soleil levant et de l’inscription du temps sur le rocher rappelle la formule de Platon, selon laquelle les astres sont « nés pour définir les nombres du Temps (ἀριθμῶν χρόνου) et en assurer la

¹⁸⁶⁵Le *Jugement dernier des rois*, scène 1, p. 6-7.

¹⁸⁶⁶ARISTOTE, *Physique*, p. Pellegrin (trad.), Paris, Flammarion, 2010, p. 259.

conservation¹⁸⁶⁷. » Le vieillard et le Soleil travaillent ensemble : le premier apprend d'ailleurs aux autochtones à vénérer le second.

Il est possible de s'interroger sur la signification d'un tel début de pièce, qui consiste à voir un personnage écrire le temps qui passe et à le dire alors qu'il l'écrit. La différence avec Figaro est fondamentale, puisqu'il apparaît ici que l'écriture du temps est un rite habituel de cette vie isolée. La situation permet l'exposition de la vie du personnage, mais cette explication n'est pas suffisante – car il est évident qu'il aurait pu l'exposer sa vie sans avoir recours à l'écriture du temps, noir (charbon) sur blanc (roche). Ce qui compte manifestement dans ce commencement est l'association entre le va-et-vient de l'écrit et de l'oral, puisque le passage débute par la *lecture à voix haute* des nombres déjà inscrits avant toute nouvelle inscription temporelle. Cette double action, la lecture-inscription, précède un jeu de connivence avec le public sur le déroulement de l'histoire récente. Le vieillard ne connaît pas l'histoire mais la devine, pour la mort de Louis XV tout du moins, et se comporte donc en quasi-prophète rétrospectif.

Le personnage du vieillard apparaît dans la pièce comme hautement paradoxal. En un sens, il est en avance sur son temps, ce qu'il dit lui-même dans la scène d'exposition. Lorsqu'on lui apprend le sort des rois et le groupe qui en est à l'origine, il s'écrit : « Mes frères, mes enfants, et moi aussi je suis un sans-culotte¹⁸⁶⁸ ! » Ainsi, vingt ans avant la France, avec l'Europe entière, il avait déjà en lui les principes politiques révolutionnaires. Cependant, ce personnage est également un homme qui a passé vingt années hors du temps social, et sa connaissance du monde s'en retrouve désynchronisée. Le bannissement et la désynchronisation subséquente sont résumés dans une phrase de son premier monologue : « « Le despote qui a signé mon bannissement est peut-être mort à présent... » La mention « à présent » du vieillard est déjà en retard sur la réalité double du public et des sans-culottes, alors même que ces deux derniers vivent sur des plans temporels différents. Ce faisant, la désynchronisation du vieillard l'amène, au début de la pièce, à être aussi éloigné du public que des sans-culottes qu'il voit par la suite arriver. Contrairement aux « sauvages », il ne vit pas naturellement dans cet état de désynchronisation, mais y a été amené. C'est donc en quelque sorte le seul personnage qui est amené pendant la pièce à se resynchroniser. Le processus est facilité par le fait qu'il a connu la même évolution idéologique que les

1867 PLATON, *Oeuvres complètes, tome X : Timée, Critias*, A. Rivaud (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1985 La définition vient du *Timée*, qui évoque la question de la législation et du rapport au temps, puisque le dialogue est conçu sous la forme d'un récit de voyage que fait Solon en Égypte, où les prêtres égyptiens lui apprennent à la fois la nature du monde, et l'ancienneté d'Athènes. En outre, ils lui enseignent l'existence de l'Atlantide, une des premières îles utopiques de la littérature européenne.

1868 *Le Jugement dernier des rois*, scène 3, p. 12.

révolutionnaires, une sorte d'expérience qui vise à prouver que ces principes de la Révolution sont *naturels* (c'est-à-dire qu'ils naissent d'eux-mêmes). Le fait le plus étonnant est peut-être que lorsqu'il aperçoit « des blancs... des Européens ! », il conclut immédiatement que le tyran est mort. Quoiqu'il soit hors du temps et en retard sur sa propre époque, le vieillard est, à sa manière, un prophète. En cela, il a raison sur le devenir individuel du roi qui l'a banni, dont on devine qu'il s'agit de Louis XV. En revanche, il postule ensuite le fait que son successeur a accordé sa grâce aux victimes du règne précédent afin de gagner en popularité, ce en quoi il se trompe. Ainsi, la première rencontre avec autrui produit un jugement téléologique erroné, puisqu'il croit que les personnes qui arrivent sur son île viennent là pour le délivrer au nom du roi.

Le vieillard est tout à la fois prophète, chronographe, prêtre pour les autochtones, en marge de la société, et révolutionnaire. Ce personnage préside, à sa manière, aux festivités du jugement dernier. Il est le seul à n'être pas individualisé par sa seule nation, quoiqu'on sache qu'il est français, mais aussi par son âge, et par ses relations de famille. Le récit qu'il fait de lui-même, de son histoire pendant la troisième scène, donne de lui ce que le public doit en savoir :

LE VIEILLARD : EN DEUX mots, la [son histoire] voici : je suis français, né à Paris. J'habitais un petit domaine contre le parc de Versailles. Un jour, la chasse passe de mon côté ; le cerf est relancé jusque dans mon jardin. Le roi et tout son monde entrent chez moi. Ma fille, grande est belle, est remarquée de tous ces *messieurs* de la cour. Le lendemain, on me l'enlève..... Je cours au château réclamer ma fille ; on me raille ; on me repousse ; on me chasse. Je ne me rebute pas ! La larme à l'œil, je me jète aux pieds du roi sur son passage. On lui dit un mot à l'oreille sur mon compte ; il me ricane au nez, et donne ordre qu'on me fasse retirer. Ma pauvre femme n'en obtient pas davantage ; elle expire de douleur. Je reviens au château. Je compte ma peine à tout le monde. Personne ne veut s'en mêler. Je demande à parler à la reine ; je la saisis par la robe, comme elle sortait de ses appartements. Ah ! Dit-elle, c'est cet ennuyeux personnage. Quand donc lui interdira-t-on ma présence ? Je me présente chez les ministres, j'élève le ton, je parle en homme, en père. Un d'eux, c'était un prélat, ne me répond rien, mais il fait un signe. On m'arrête à la porte de son audience ; on me plonge dans un cachot, d'où je ne sors que pour être jeté à fond de cale d'un navire qui, en passant, me laissa dans cette île, il y a précisément aujourd'hui vingt années. Voilà, mes amis, mon aventure.¹⁸⁶⁹

Le récit est apparemment banal, particulièrement si nous le lisons, comme Daniel Hamiche, à travers une grille de lecture de lutte des classes. Il l'est moins en considérant le vieillard chronographe à partir de la description qu'il donne de lui-même, quand il parle de la manière dont les autochtones le perçoivent : père, médecin, conseil. Rien n'indique dans son récit qu'il

1869 *Le Jugement dernier des rois*, scène 3, p. 7.

pourrait endosser ces rôles, selon les critères habituels, puisqu'il n'est plus père (ayant perdu sa fille), ne montre aucune qualité de médecin (il n'a pas su sauver son épouse), et semble mal placé pour donner des conseils (il s'est fait bannir à force de déplaire au pouvoir). À l'inverse, il est possible d'estimer que ce récit est une clef de compréhension du personnage, de ses trois rôles, et de la pièce elle-même. Le vieillard indique qu'il était père de famille dans un domaine, un jardin qui lui suffisait, c'est-à-dire qu'il occupait la place centrale de l'idéal politique dans la théorie de Maréchal, pour qui la famille est la cellule politique parfaite. Cette place est perturbée par l'existence des rois, qui courent après la nature sous la forme du cerf¹⁸⁷⁰ : esprit de château contre esprit de jardin. La perte de sa fille n'est évidemment pas un événement individuel, mais bien un événement politique, la destruction de la situation familiale par la faute de la cour, qui représente ici le système institutionnel de l'Ancien Régime. Cette destruction d'un système par l'autre se fait par éjection progressive du vieillard de la sphère de l'Ancien Régime, depuis son centre (le roi) vers des zones de plus en plus extérieures. À partir du premier rejet, la cellule familiale est entièrement détruite par le décès de l'épouse. Devenu veuf, le vieillard est rejeté dans des cercles de plus en plus éloignés du centre du pouvoir : la reine, les ministres, le prélat, le cachot, le navire, et enfin l'île. Le vieillard, auparavant central, habitant à côté du château de Versailles, finit par devenir marginal, périphérique, isolé. Ce que traverse le vieillard est une épreuve semblable à celle de Job, si ce n'est qu'il ne se tourne pas vers Dieu. Il s'agit d'une forme d'initiation, marquée par la mort, par la disparition de soi au fond de deux autres successifs, le cachot et la cale¹⁸⁷¹, avant de retrouver le Soleil et de lui vouer un culte : le vieillard est un chronographe mystagogue, le prophète véritable de la prophétie de Maréchal.

Ce phénomène transforme la pièce de Maréchal. Elle n'est pas uniquement un « acte républicain, aussi gai qu'énergique et vrai », selon la formule des *Nouvelles Politiques, Nationales et Étrangères*¹⁸⁷². Elle constitue une fête, qui est une fête religieuse, célébrée par un vieillard prophète au sein d'un théâtre transformé en temple¹⁸⁷³.

1870 La chasse était un de ces phénomènes contre lesquels se plaignait le marquis de Girardin, au motif que cela endommageait les cultures des paysans. Voir A. MARTIN-DECAEN, *Le Marquis René de Girardin (1735-1808)*, Paris, Librairie académique Perrin, 1912.

1871 La pièce ne montre aucun cachot, mais se réfère tout de même à cet imaginaire carcéral largement répandu dans le théâtre révolutionnaire. Voir O. Bara, « L'imaginaire scénique de la prison sous la Révolution. Éloquence et plasticité d'un lieu commun », dans *Les Arts de la scène & la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 395-418.

1872 Cité par le *Journal des spectacles*, n°112, du mardi 22 octobre.

1873 Selon Natacha Coquery, « le domaine privilégié d'expression de la nouvelle architecture fut d'abord, au XVIII^e siècle, le théâtre, qui abandonne peu à peu les apparences de la demeure pour prendre celle du temple. Il devient le monument par excellence. » N. COQUERY, *L'Espace du pouvoir : de la demeure privée à l'édifice public, Paris 1700-1790*, Paris, Seli Arslan, 2000, p. 156. Pour un architecte comme De Wailly, le théâtre idéal doit se présenter comme un temple d'Apollon, selon M. DEMING et C. DE VAULCHIER, « La loi et ses monuments en 1791 », *Dix-Huitième Siècle*, n° 14, 1982, p. 117-130.

Conclusion

Le jugement dernier des rois est donc une œuvre qui, au cœur des troubles révolutionnaires, révèle deux phénomènes fondamentaux. Le premier est l'insuffisance de la loi, même au plus fort de la période nomophile, lorsqu'il s'agit d'assurer la cohésion du groupe politique. La loi a besoin d'un ensemble de fictions pour assurer la coexistence de tous ses publics au sein de l'histoire qui la fonde, et au milieu de la violence qui lui donne sa légitimité. La loi a besoin d'une instance qui puisse prendre le relais d'une des fonctions de la religion, qui est la production d'un temps commun, que ce temps soit mythique ou historique. L'apparition de Pierre Sylvain Maréchal dans l'histoire théâtrale révolutionnaire est, à bien des égards, un hasard. En effet, rien ne prédisposait un bibliothécaire déchu, franc-maçon, marginal, à écrire une pièce du théâtre si ce n'est la théâtrocratie du XVIII^e siècle et son ambition d'écrivain. C'est en cette qualité d'écrivain qu'il produit son œuvre chronographique, une œuvre quasiment religieuse issue de la plume d'un homme profondément antireligieux. Cependant, justement, son *Almanach* le montre, Maréchal n'a pas la volonté de supprimer la religion, mais bien de lui substituer une autre forme de discours, d'autres pratiques. La rencontre entre sa volonté, le fonctionnement du théâtre et les ambitions du Comité de salut public de sauvegarder la Révolution expliquent ensemble le succès de cette pièce.

Le deuxième phénomène que représentent cette pièce et son succès est lié au théâtre lui-même. Souvent présenté comme un art du présent, de la coprésence, le théâtre se révèle à la fois au-delà et en deçà et des espérances qu'on investit parfois en lui. La question temporelle du théâtre n'est pas celle d'une coprésence réelle, d'une immédiateté de la représentation qui ferait du théâtre « l'antithèse du bric-à-brac technologique des studios de disque, de radio ou de cinéma, créateurs factices¹⁸⁷⁴ », mais un art tout aussi factice de la coprésence illusoire. Le théâtre n'est pas un art du présent, mais un art de l'illusion de la temporalité linéaire et synchrone, même dans des pièces qui ne répondent pas exactement aux attendus du drame bourgeois diderotien ni à ceux du drame absolu de Peter Szondi. Le théâtre produit le public, ce qui rappelle que ce dernier est, selon la formule de Pierre Sorlin « d'abord une sociation qui n'est pas donnée d'avance¹⁸⁷⁵ ». C'est le sens de la communauté, lieu de partage d'un même temps, à la fois temps réel et temps imaginaire, temps imaginé de l'histoire qui revient par vagues successives. En un même temps, c'est la coexistence de la

1874J.-M. LARRUE, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans *Théâtre et Intermédialité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 27-56, p. 51. Dans son article, Jean-Marc Larrue montre que le discours de la présence comme essence du théâtre relève d'une logique anti-mécaniste qui s'est développée au XIX^e siècle.

1875P. SORLIN, « Le mirage du public », dans *Revue d'histoire moderne contemporaine*, n° 39, 1992, p. 93.

communauté qui se définit non en ce qu'elle serait en un même lieu dans la même ligne temporelle, mais en ce qu'elle produit collectivement le même régime de temporalité, le même régime d'historicité aussi, où les mêmes vagues de passé reviennent hanter et constituer le présent, où l'avenir apparaît comme une puissance créatrice d'intensité. Cette assemblée contient sa part de violence, de double violence même, selon Alain Françon : « Notre appartenance au même monde ne peut se dire que dans la différence, et l'assemblée se constituer que dans la lutte. Cette double violence est un paradoxe¹⁸⁷⁶. » Ce mot, « assemblée », dénote, dès le XVIII^e siècle, la triple trace du théâtre, de la représentation nationale et de l'Église.

Le sentiment d'une méditation du moi devant la scène, hors de tout effet d'assemblée, est une conséquence de l'assise et de l'ombre, habituelles dans les théâtres d'aujourd'hui. Le théâtre, d'acte de réception collective qu'il était, est devenu un acte individuel le temps de la séance – la plupart du temps, hors ces moments furtifs de regard autour de soi ou de fou rire reconstituant le collectif. On peut difficilement comprendre les descriptions des théâtres du XVIII^e, lieux chargés d'affects circulant intensément au sein du public, autant que de la scène au public, espaces où les chants s'entonnent d'eux-mêmes. On voudrait poser l'hypothèse que ces divergences n'en sont pas, que l'acte fondamental constitutif de l'assemblée théâtrale n'a pas bougé. Pourtant, un doute survient. Si le théâtre constitue son assemblée par la synchronicité des temps, est-il bien certain qu'aujourd'hui, lorsque j'observe une pièce, je suis en synchronie avec le reste de ce public fragmenté et obscurci ? Si, de solide qu'elle était, la société est devenue liquide¹⁸⁷⁷, en même temps que le droit est devenu souple, voire mou¹⁸⁷⁸, alors il faut admettre que nous, public liquide que nous sommes, ne pouvons pas comprendre la solidité du public révolutionnaire, quand bien même elle est parcourue d'oppositions, de confrontations. Justement, la preuve de sa solidité est la confrontation. Le liquide ne se confronte pas au liquide, et se désynchronise de lui-même¹⁸⁷⁹. Le théâtre, d'îlot qu'il était, se retrouve plongé dans la mer.

1876G. MILIN (éd.), *L'Assemblée théâtrale*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2002, p. 112.

1877Z. BAUMAN, *La Vie liquide*, C. Rosson (trad.), Paris, Pluriel, 2013.

1878*Rapport d'étude annuelle 2013 du Conseil d'État – Le droit souple*, La Documentation française, 2013.

1879La théorie d'une désynchronisation à l'époque contemporaine de la société est développée dans H. ROSA, *Accélération : une critique sociale du temps*, D. Renault (trad.), Paris, La Découverte, 2014.

Conclusion de la troisième partie

« La scène fermée n'est qu'une lanterne : ici, c'est vous qui êtes dans l'ombre : ligoté sur votre fauteuil par l'argent ou au poulailler par votre pauvreté, de toutes manières empoissé dans la technique, les lumières, le talent, la peinture, les fausses soies et les rébus psychologiques, perdu dans votre nuit, vous apercevez loin devant vous un monde céleste et prestigieux, dont vous êtes constitutivement exclu, et que vous ne pouvez que lécher du regard. La scène ouverte, c'est autre chose, c'est le champ de l'aruspice, c'est vous qui êtes prêtre, devin, maître de destins, c'est vous qui tracez dans tout cet espace possible, le champ de votre interrogation. »

Roland Barthes, « Avignon l'hiver », avril 1954¹⁸⁸⁰.

Roland Barthes, lorsqu'il observe la cour du Palais des papes vide, hors festival d'Avignon, en arrive à une bipartition du théâtre en fonction de l'implication du public. Cette bipartition n'opère pas uniquement en raison de la situation architecturale, entre une scène fermée et intérieure et une scène ouverte et extérieure. La première est définie par un public apaisé, passif, lié par ce qu'il a payé et par un ensemble de techniques. Les techniques de salle, d'abord, permettent de ligoter le public, grâce à l'existence du siège d'où l'on ne se lève pas, du poulailler où l'on est éloigné. Les corps sont contraints ou mis à distance. Ce sont ensuite des techniques de scène qui complètent ce jeu d'assise, par la lumière, le jeu, la dramaturgie. Le public est pacifié, voire *passifié*, rendu passif en même temps qu'exclu. À l'opposé, la scène ouverte ne repose sur aucune technique, elle apparaît comme la délivrance de toute technique par l'interpellation que propose Barthes : « c'est vous qui », répété deux fois. Le public, lié à l'Antiquité par la référence à l'aruspice, est actif, « maître des destins », sujet du verbe autant que de la séance théâtrale. Dans un cas comme dans l'autre, Roland Barthes propose *a priori* une forme d'alternative pure, tranchée.

Dans *Comment est la nuit ?*, Jean-Loup Rivière commente ce texte de Barthes et souligne que le théâtre ouvert n'est rien d'autre qu'une inscription dans le théâtre de la « *fonction chorale*¹⁸⁸¹ », qui peut être prise en charge par la scène elle-même. Ce faisant, Rivière donne à nouveau au théâtre même, à son fonctionnement et à ses techniques, le don d'attribuer au public son activité ou sa passivité. Pourtant, il existe un entre-deux, une scène ni ouverte ni fermée, la scène révolutionnaire, qui s'explique par un rapport différent entre

1880 Dans R. BARTHES, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1993, vol. 1, p.394.

1881 J.-L. RIVIÈRE, *Comment est la nuit ? : essai sur l'amour du théâtre*, Paris, L'Arche, 2002, p.109.

scène et salle. Dans le théâtre de la Révolution, le public n'est pas complètement passif comme le souhaiterait le législateur ou le dramaturge révolutionnaire, il ne se contente pas d'être ce corps sur lequel on imprime, on écrit la vertu. Il n'est pas non plus complètement actif comme dans la scène rousseauiste, citoyen parmi les citoyens qui participent à la grande fête où les regards s'échangent multilatéralement. Le théâtre révolutionnaire est un théâtre de la tension entre la passivité supposée ou désirée et l'activité réelle, effective, et par conséquent imprévisible..

Ce théâtre est lié à un discours spécifique des révolutionnaires sur la pédagogie théâtrale. Ce discours allie trois figures, celles du législateur, du pédagogue et du dramaturge. Il crée un nœud éthique entre la vertu privée et publique, qui correspond à l'amour de la loi. En d'autres termes, le théâtre révolutionnaire a pour tâche de produire, ou de contribuer à produire, un rapport passionnel au droit. Cette tâche lui est certes fixée par le droit lui-même, par exemple par le décret du 2 août 1793 qui institue un théâtre par et pour le peuple. Le théâtre lui-même s'était cependant fixé cette tâche avant cela, à la fois dans les discours, mais aussi dans les actions des entrepreneurs de spectacle¹⁸⁸². Cette situation donne lieu à un paysage dramaturgique singulier, marqué par quelques traits : un jeu sur la représentation et la fête, un usage récurrent des situations de guerre ou de complot, une habitude d'opérer par *reenactement*, qu'il soit historique, biographique ou anecdotique. Ce paysage semble à la fois unifié, parce que ces traits traversent un certain nombre de pièces créées pendant la courte période qui va de 1789 à 1794, mais aussi diversifié. Un épiphénomène de cette diversification dramaturgique est la diversité générique, puisque la période révolutionnaire multiplie, en apparence au moins, les nouveaux genres.

Un paysage dramaturgique est autant révélé par ses écarts que par ses constantes. Nous avons choisi, pour cette étude, de retenir deux pièces, *L'Ami des lois* de Jean-Louis Laya et *Le Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal, parce qu'elles constituent l'une et l'autre deux modalités d'écart au sein du paysage dramaturgique révolutionnaire.

La première voie possible, empruntée par Laya, est celle de l'interrogation, fût-elle inconsciente, des présupposés et des traits du paysage dramaturgique. Laya interroge une dramaturgie récurrente, celle de la révélation du complot, en proposant dans sa pièce des faux

1882C'est le cas, par exemple, à Rouen, où l'entrepreneur Cabousse politise rapidement le répertoire de son théâtre, dès 1791. Voir C. Le Bozec, « Le théâtre à Rouen pendant la Révolution française », dans *Les arts de la scène & la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 181-188. Le cas de Rouen est d'autant plus marquant qu'il s'agit d'une ville qui possède une longue et forte tradition théâtrale, qui perdure tout au long du XIXe siècle. Voir les actes du colloque organisé par F. Naugrette et P. Taïeb, « Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876) », 2009 (en ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?un-siecle-de-spectacles-a-rouen.html> ; consulté le 10 décembre 2020).

complots, des complots dans les complots, en inversant les rôles de l'aristocrate et du bon révolutionnaire. Il interroge également la transformation de la loi en objet passionnel et évoque la possibilité d'une perversion de la loi même. Ce faisant, il mine le dispositif théâtral révolutionnaire, mais aussi son dispositif juridique. En un sens, la production des codes napoléoniens, une production marquée par le scepticisme de Portalis vis-à-vis des Lumières¹⁸⁸³, est une réponse indirecte à l'œuvre théâtrale de Laya, puisque le code encadre la loi dans un dispositif logique rationalisant et unifié¹⁸⁸⁴. La deuxième voie, qui lui est opposée, est celle qu'emprunte Sylvain Maréchal. Il s'agit d'une voie de l'outrance, jusque dans son usage des valeurs qui font la praxologie des Lumières. *Le Jugement dernier des rois* propose ainsi un monde dans lequel la transparence politique est poussée à son extrême jusqu'à faire disparaître le principe de représentation, dans lequel les sans-culottes ne sont rien d'autre qu'eux-mêmes. La nature est outrée jusqu'à l'explosion du volcan, dont le son coïncide avec celui du canon. L'égalité est poussée jusqu'à la disparition de toute classe autre que celle des sans-culottes, équivalents européens des « sauvages » auxquels le vieillard a appris les rudiments de la civilisation.

Entre ces deux écarts, le second est toléré, tandis que le premier ne l'est pas. C'est que l'écart de Laya remet en cause un fondement de la dramaturgie révolutionnaire. La machinerie théâtrale doit servir de machine de guerre pour déjouer les machinations contre la loi. Si la pièce de Laya rend en apparence ce service, elle remet en cause la valeur intrinsèque qu'accorde l'esprit révolutionnaire à la loi, pour en faire un simple outil. La pièce de Maréchal, en revanche, ne touche pas à la loi, ne s'attaque frontalement qu'aux monarches.

Si la loi se pose à partir de la Révolution française comme Texte et que le théâtre en écrit le sous-texte, il apparaît alors que ce dernier exerce une fonction de support du premier. Le sous-texte théâtral est là pour perpétuer l'attachement à une communauté politique subsumée sous la forme du texte législatif, ou du moins de la loi symbolique que la combinaison du Texte et du sous-texte produisent. La particularité du sous-texte théâtral réside dès lors dans le fait de proposer au spectateur une mise en assemblée, dans laquelle la

1883P. SERRAND, « La loi dans la pensée des rédacteurs du code civil », *Droits*, n° 42, 2005, p. 31-48. Cette prudence juridique est redoublée d'une prudence idéologique, d'un conservatisme qui s'appuie sur la famille et la nation, quoique ses sources idéologiques et philosophiques précises soient parfois discutables. Voir A. SÉRIAUX, « Le code civil entre artisanat et idéologie », *Droits*, n° 42, Presses Universitaires de France, 2005, p. 119-130.

1884L'unité du code civil est autant linguistique que stylistique, territoriale et intellectuelle, selon G. CORNU, « L'unité du Code civil », *Droits*, n° 42, Presses Universitaires de France, 2005, p. 147-152. L'idée d'un code unifié ne date pas de Portalis ni de Napoléon, puisque dès 1791 un comité est chargé d'élaborer un code des lois civiles. Cependant, la date et la période politique de son achèvement indiquent que cette idée ne nécessitait pas uniquement du temps, mais également une volonté politique d'encadrement. Pour retracer la naissance du Code civil, voir F. EWALD (éd.), *Naissance du Code civil : la raison du législateur travaux préparatoires du Code civil*, Paris, Flammarion, 1989.

loi n'est plus uniquement un objet qui s'élabore dans un lieu représentatif d'où il est constitutivement exclu, l'assemblée législative. Le spectateur peut au contraire se faire aruspice apparent de la loi, prévoir la fin heureuse de son règne, pour laquelle il se bat en regardant la pièce de théâtre. Le théâtre s'assigne alors une fonction ambiguë, celle d'espace politique réel, où les corps assemblés se tournent vers la représentation symbolique de la Révolution, qui est aussi un lieu politique contraint doublement, par les conditions de représentation d'une part, et par la fiction d'autre part. Ni lanterne ni champ d'interrogation, le théâtre révolutionnaire est une paradoxale chambre paralégislative.

Conclusion générale

De la République des lettres à la Révolution dramatique

Pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle s'enracine ce que nous avons appelé une praxologique, c'est-à-dire un ensemble d'énoncés et de pratiques qui, par l'évolution cohérente qu'ils produisent ensemble et les effets d'échos qu'ils produisent, dessinent une séquence historique identifiable. Une image revient souvent dans les écrits que nous avons étudiés, celle de faire croître les arbres de manière rectiligne en les laissant pousser à leur guise. La métaphore a eu sa portée juridique et théâtrale. Les éléments qui forment cette praxologique ont en commun, soit alternativement soit cumulativement, trois systèmes de valorisation. La première valorisation est celle de la transparence, qui se révèle tantôt intime avec l'apparition du genre autobiographique, tantôt publique avec la parution des comptes de l'État. La deuxième est celle de l'égalité ontologique et juridique entre les humains, causée à la fois par la mathématisation des individus que soutient l'arithmétique politique naissante, et par le développement d'un sentiment de compassion transcendant les barrières de classe. La dernière est la valorisation de la nature. celle-ci est entendue comme nature-puissance, soigneusement choisie et décrite par ceux qui en parlent (les scientifiques) ou qui la dessinent (les propriétaires de domaines qui en cultivent le paysage d'apparence incultivé). Il s'agit également d'une valorisation du droit naturel et de tous les imaginaires politiques qui lui sont liés : celui du bon sauvage, de l'île, de la régénération.

À cette praxologique le théâtre semble résister dans la mesure où il fonctionne selon trois principes contraires. Le premier est l'opacité, puisque les acteurs ne sont pas ce qu'ils prétendent être. Le deuxième est l'inégalité, en raison de la coupure entre la scène et la salle. Le troisième est l'artifice, dans la mesure où tout le dispositif théâtral est dédié à l'artificiel, depuis le jeu jusqu'au décor, en passant par les costumes. Dans les années 1757-1758, cette tension produit plusieurs textes, parmi lesquels la *Lettre à d'Alembert* de Rousseau où l'auteur trouve une résolution de cette tension dans la défense de la fête opposée au théâtre ; de son côté, Diderot propose dans les *Entretiens sur le Fils naturel* un nouveau modèle dramatique, dans lequel les valeurs de la praxologique des Lumières sont assumées par l'auteur, quoique ce développement ne se fasse pas sans zones d'ombres. Dans le *Bâtard légitimé*, Jacques Garnier propose une interprétation du texte de Diderot qui rappelle que la conciliation entre le

théâtre et la transparence n'est pas si simple, même lorsqu'on prétend inventer un genre nouveau. Ces textes ont également en commun de placer, explicitement ou implicitement, l'auteur au centre de la tension entre théâtre et praxologique des Lumières. Il apparaît également comme celui qui la résout.

Cette centralité de l'auteur dans les discours théoriques sert de fondement à la revendication par les écrivains de théâtre d'un droit de propriété de leurs œuvres. Ce combat est mené, entre autres, par Beaumarchais avec la Société des auteurs dramatiques, et il est autant symbolique qu'économique. La revendication de centralité est ancienne et liée au fait que les auteurs de l'âge classique sont « majoritairement issus des milieux du négoce et du droit¹⁸⁸⁵ », quoiqu'ils aient longtemps peiné à envisager les conditions matérielles de leur indépendance. Elle trouve cependant une nouvelle vigueur en raison de l'héritage théorique diderotien. L'auteur dramatique, devenu central dans la théorie du drame, revendique aussi de l'être dans le contrat théâtral de l'Ancien Régime. Ce dernier est en perpétuelle reconfiguration, et ne cesse de faire l'objet de négociations entre le pouvoir royal et les théâtres. Il est lié à une recherche constante d'équilibre entre des considérations économiques, politiques et sociales. L'opposition entre les Comédiens-Français et les auteurs n'est pas résolue à la veille de la Révolution, et les bouleversements qui forment cette dernière apparaissent comme une occasion pour les auteurs de faire valoir, à nouveau, leurs droits¹⁸⁸⁶.

Sans orchestration spécifique, centralisée, de nombreux auteurs se mettent donc à publier des libelles afin de décrire le nouveau modèle dramatique qu'ils souhaitent instaurer. Dès 1789 paraissent des textes qui demandent tout à la fois l'égalité civile pour les comédiens, et une réorganisation des théâtres parisiens alors sous un régime de monopole. Les auteurs y décrivent une opposition entre les écrivains dramatiques favorables à l'élargissement du nombre de théâtre et les Comédiens-Français, mais aussi les directeurs d'autres théâtres, qui n'y seraient pas favorables. Plusieurs variations sont proposées, de la construction d'un second théâtre français à la mise en œuvre d'un régime d'autorisation élargie, en passant par celle d'un contrôle direct des théâtres par l'État. Ces propositions correspondent en réalité à différents moyens d'atteindre un même objectif, la renégociation du contrat théâtral d'Ancien Régime au profit des auteurs dramatiques.

Ces textes ont d'autant plus de force qu'ils s'adressent à un pouvoir législatif qui possède une véritable proximité structurelle avec le monde du théâtre. En effet, l'Assemblée constituante, puis la Convention, comme toutes les assemblées politiques nationales depuis les

1885M. POIRSON, *Spectacle et économie à l'âge classique: XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 275.

1886C'est la raison pour laquelle Jacques Boncompain parle de « révolution des auteurs ». Voir J. BONCOMPAIN, *La Révolution des auteurs: naissance de la propriété intellectuelle (1773-1815)*, Paris, Fayard, 2002.

États généraux, se sont construites selon le modèle de la *représentation*, qui n'est pas sans lien avec le théâtre – en atteste l'usage d'architectures théâtrales ainsi la surreprésentation parmi les députés des avocats formés à l'art oratoire selon des techniques d'acteurs. Les débats concernant le monde théâtral dans ces assemblées peuvent donc être interprétés comme étant liés de près à leur fonctionnement. Ils révèlent des tensions permanente entre écrit et oral, entre sincérité et artifice.

Au cœur de ces discussions, la place de l'auteur dramatique est sans cesse remise en question par les pétitions de ces derniers et par les ripostes des Comédiens-Français. Il est manifeste qu'il existe une proximité sociologique entre les auteurs et les députés des assemblées révolutionnaires. Les uns et les autres sont notamment liés au monde du droit, soit qu'ils en fassent partie comme avocats, soit qu'ils soient issus de familles de juristes. Cette connivence explique en partie que les régimes révolutionnaires successifs aient écouté favorablement les revendications des auteurs dramatiques. La première réponse à ces revendications est le décret-loi du 13 janvier 1791, par lequel l'Assemblée affirme sa compétence en brisant le monopole des théâtres à Paris, particulièrement de la Comédie-Française.

La loi révolutionnaire, principale source du nouveau régime juridique, prévoit également la présence d'un commissaire de police dans les salles de spectacle. Ce faisant, elle perpétue un contrôle sur la séance théâtrale qu'exerçait déjà le pouvoir royal d'Ancien Régime, selon des modalités différentes. Cependant, dans la mesure où la garde reste à l'extérieur des théâtres et n'intervient que rarement, le commissaire de police ne tient plus sa légitimité de la violence d'État, mais de la loi même. Cette dernière est régulièrement invoquée pour ramener le public à l'ordre. Le contrôle théâtral n'est cependant pas du ressort unique de la police. En un sens, le premier à exercer une fonction de contrôle au sein d'un théâtre est peut-être d'abord le directeur, ou la directrice lorsque l'on parle de la Montansier, avec tout son appareil administratif et ses techniques de vérification des billets, de désignation des places, de contrôle de l'habillement, de la luminosité, des horaires et des affiches. Cependant, La fonction policière est maîtresse dans le dispositif théâtral révolutionnaire, quoiqu'elle soit le plus souvent cachée puisqu'elle n'apparaît ni scène ni à la barre des assemblées législatives. Le public lui-même se saisit de la représentation par ses oppositions, ses chants, et *in fine* par ses interprétations. Le commissaire de police se trouve donc dans une situation de négociation permanente entre la direction, le public et sa propre administration.

La loi encadre également un nouveau régime judiciaire et invente la justice de paix. Cette dernière n'est pas spécifique au théâtre, mais elle a compétence pour résoudre les litiges

du quotidien. Ainsi, régulièrement, dans un monde théâtral dont l'économie est bouleversée par les ouvertures régulières de nouvelles salles, les problèmes de créances deviennent rapidement des affrontements judiciaires. Les jugements de paix tendent à démontrer que l'entrepreneur se définit avant tout par sa responsabilité économique. Contrairement aux auteurs dramatiques, les entrepreneurs ne semblent pas vouloir transformer cette dernière en magistère symbolique, quand bien même ils programment des pièces qui défendent les valeurs révolutionnaires.

Dans ces conditions les nouveaux auteurs de la Révolution se transforment en dramaturges-pédagogues auxquels le législateur demande d'imprimer la vertu chez les spectateurs. Pour ce faire, ils ont recours à plusieurs techniques dramaturgiques, qui finissent par constituer un paysage dramaturgique aux traits variés. Dramaturgies de la guerre, du complot, de la fête, du *reenactement*, représentation de la représentation, sont autant de manières de mettre en scène la Révolution et de créer un commun politique. Ce dernier s'articule principalement autour d'une représentation de la loi considérée comme un objet passionnel à rejouer, qui est l'objet de discours par les personnages principaux des drames révolutionnaires et qui constitue le motif, implicite ou explicite, de l'action dramatique. Le héros révolutionnaire doit défendre la loi et le nouveau régime attaqués par les contre-révolutionnaires qui agissent sous les traits du ci-devant noble, du prélat, du financier-agioteur. La récompense, le mariage avec la femme dont il est amoureux, scelle l'alliance de l'intime et du public.

Un cas-limite comme celui de *L'Ami des lois* de Jean-Louis Laya permet de comprendre certains ressorts de la dramaturgie révolutionnaire. En effet, les oppositions, interdictions et conflits causés par la représentation de la pièce de Laya ne sont pas uniquement dus aux affrontements politiques sous-jacents entre Girondins et Montagnards, mais également à la structure même de la pièce. La dramaturgie révolutionnaire demande de la clarté dans la représentation des conflits, des positionnements, et dans l'intrigue. *L'Ami des lois* propose *a contrario* des parts d'ombre, des contradictions apparentes avec l'idéologie révolutionnaire. Puisqu'elle met en scène un ancien noble accusé injustement de comploter contre la loi et la Révolution, la pièce de Laya subvertit les attendus du public révolutionnaire et des représentants politiques. *A contrario*, *Le Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal obtient l'assentiment double des autorités révolutionnaires et du public. Si sa dramaturgie semble *a priori* singulière par rapport aux pièces de son époque, elle propose en réalité un condensé d'expériences théâtrales révolutionnaires. Elle offre au spectateur l'occasion

d'exercer un jugement public contre les ennemis de la Révolution, permet une représentation cathartique, voire thérapeutique, dans une période violente, et met en œuvre une resynchronisation des participants de la séance théâtrale.

Dans le théâtre révolutionnaire, une répartition des rôles s'organise. Les structures étatiques lui assurent un cadre fixe, fait à la fois d'une multiplication des salles de spectacle qui retire leur pouvoir aux Comédiens-Français, d'un contrôle de la séance théâtrale par la police, et d'une assurance concernant le paiement des droits d'auteur. L'auteur théâtral, en retour, assure à l'État une dissémination de l'idéologie qui le fonde, par un ensemble de coups de pinceaux dramaturgiques qui inspirent le patriotisme. La loi donne le cadre, l'auteur le remplit.

La Révolution est finie

Laurent Bove nomme « auto-organisation » cette complémentarité entre la représentation théâtrale et la représentation politique, un terme grâce auquel il compare le théâtre grec antique et le théâtre révolutionnaire moderne :

L'auto-organisation de la cité athénienne était certes différente de l'auto-organisation des masses dans la Révolution française ; cependant, dans tous les cas, il s'agit de créer un théâtre à partir duquel la vie commune est possible. Un théâtre qui distribue les rôles, les pouvoirs de commander, de juger et de punir, un *théâtre de l'obéissance* (qui parfois exclut le théâtre!), même si cette obéissance – comme le souhaite Rousseau – peut, dans certains cas (celui de l'imaginaire démocratique), se combiner avec la liberté¹⁸⁸⁷.

Le moment révolutionnaire a cependant ses limites et la description que propose Laurent Bove de l'auto-organisation ne rend pas compte des frictions politiques que cause le théâtre de la période. Le 26 brumaire an VI (16 novembre 1797), une motion est déposée au Conseil des Cinq-Cents qui vise à limiter la liberté des théâtres. Son auteur, Marie-Joseph Chénier, est l'un des écrivains de théâtre les plus importants de l'époque¹⁸⁸⁸. Si la motion est refusée, son dépôt est symptomatique d'un retour des révolutionnaires sur le système mis en place par la Révolution. Le Directoire marque en effet un retour à un certain ordre constitutionnel, voire esthétique¹⁸⁸⁹, et ne s'appuie plus sur les théâtres, comme c'était le cas avec la Convention.

1887L. BOVE (éd.), *Théâtre et justice*, Paris, Quintette, 1991, p. 62.

1888M. SAJOUS D'ORIA, *Bleu et or : la scène et la salle en France au temps des lumières*, Paris, CNRS éditions, 2007, p.77-78

1889D. MASSEAU, « Le retour en force de la distinction du Directoire à la Restauration », dans *Une histoire du bon goût*, Paris, Perrin, 2014, p. 181-222. Ce double retour à l'ordre est causé par des pièces qui, dès 1795, s'en prennent au pouvoir politique : *L'Intérieur des comités révolutionnaires ou les Aristides modernes* de Charles-Pierre Ducancel, représenté le 27 avril 1795 au Théâtre de la Cité, constitue une réaction moqueuse au gouvernement des Montagnards après la chute de Robespierre ; *Les Assemblées primaires ou les Élections*, une pièce d'Alphonse Martainville créée le 19 mars 1797 au Théâtre des Jeunes Aristes s'attaque au Directoire lui-même.

Peut-être est-ce parce que les esthétiques ont changé, que des personnages caricaturaux comme Madame Angot¹⁸⁹⁰, ou des genres nouveaux comme le mélodrame, qui connaîtra son apogée avec la *Cœlina* de Pixérécourt en 1800, font leur apparition. Qu'il s'agisse de la comédie de caractère ou du mélodrame, on retrouve une volonté de conservation de l'ordre social, par le rire ou par la représentation d'une Providence qui sauve l'innocence¹⁸⁹¹.

L'arrivée au pouvoir de Napoléon Bonaparte en 1799 change les rapports entre l'État et le théâtre. En effet, « le système napoléonien ne saurait tolérer une "dramatocratie" trop puissante¹⁸⁹² ». Progressivement, la logique d'incarnation redevient un élément central de la vie politique, même si les événements révolutionnaires imposent la permanence d'assemblées législatives, quand bien même leur rôle est amoindri. Selon Cyril Triolaire, « la relative liberté dont jouit l'art théâtral à l'aube de l'ère napoléonienne se heurte au désir manifeste du Premier consul puis du prince de voir la tutelle de l'État s'accroître sur les salles de spectacles et les entreprises de divertissement¹⁸⁹³ ». Les décrets 8 juin 1806 et du 25 avril 1807 marquent la mise en œuvre de l'idée napoléonienne des rapports entre l'État et le théâtre. Par ces deux décrets, le régime de déclaration préalable est remplacé par le régime d'autorisation préalable, qui limite considérablement la possibilité d'ouvrir un théâtre. Cette remise en vigueur du privilège vaut pour Paris, mais aussi pour la province où les « gestionnaires doivent fournir à Paris les noms des artistes évoluant dans leur district, les itinéraires empruntés, les états des dépenses et recettes des représentations et les répertoires mis à l'affiche¹⁸⁹⁴. » Il ne s'agit donc plus uniquement d'un contrôle par le théâtre, mais d'un contrôle sur le théâtre.

Le XIX^e siècle est marqué par ces jeux de contrôle entre le théâtre et l'État, entre la nécessité d'assurer un « service » au public et celle de ne pas s'opposer à l'ordre politique. Le théâtre s'intègre rapidement dans le régime économique et politique du libéralisme¹⁸⁹⁵. La loi y conserve son rôle essentiel dans l'ordonnement juridique, mais elle sert d'abord à la défense de la propriété et de l'ordre établi. Le rapport entre la loi et la propriété en période de libéralisme trouve son pendant dans le monde théâtral. La centralité de la figure de l'entrepreneur dans le jeu théâtral et l'émergence de la figure du metteur en scène

1890 Il s'agit d'un personnage de parvenue, représenté notamment dans *Madame Angot ou la Poissarde parvenue*, d'Antoine-François Ève, opéra-comique créé au Théâtre d'Émulation le 13 août 1796.

1891 La thèse de la nature sociale et punitive du rire est notamment défendue dans la conclusion de l'ouvrage de H. BERGSON, *Le Rire ; essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1947. Le mélodrame, par ses ressorts émotionnels, remplit une « fonction de transformation sociale et politique », selon R. MARTIN, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Garnier, 2014, p.64.

1892 J.-C. YON, *Une Histoire du théâtre à Paris: de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, p. 44.

1893 C. TRIOLAIRE, *Le Théâtre en province : pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2012, p.479.

1894 *Ibidem*, p.71.

1895 S. LONCLE, *Théâtre et libéralisme : Paris, 1830-1848*, Paris, Garnier, 2018, p.664.

correspondent peut-être à un déplacement des imaginaires politiques. S'il est nécessaire d'écrire la loi pour fixer le cadre théâtral, ce dernier se remplit de corps, d'images, de sons, non de lettres. La naissance de la mise en scène peut certes être lue comme une célébration du texte théâtral¹⁸⁹⁶, mais cette célébration transforme progressivement le texte en une ressource exploitée par la scène. Le texte devient la propriété de l'auteur, comme une terre peut être la propriété d'une personne en étant exploitée par une autre. La convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques de 1886 entérine ce modèle.

La période révolutionnaire a permis l'avènement de cette figure moderne de l'auteur dramatique propriétaire de son œuvre et responsable, par elle, de l'état de la société. Le dramaturge révolutionnaire est responsable de la nomophilie, l'auteur de mélodrame d'un « retour à l'ordre¹⁸⁹⁷ », l'écrivain romantique d'une liberté qui vient des marges¹⁸⁹⁸. La surveillance dont les théâtres font l'objet est la conséquence paradoxale de ce pouvoir qui leur est reconnu.

Complexe, contrat, droit et théâtre

À la lumière de cette étude, les relations entre le droit et le théâtre apparaissent de nature diverse. Elles se constituent d'abord d'une intrication permanente des deux champs dans ce que nous avons appelé « le complexe théâtral ». Ce dernier désigne l'ensemble des éléments qui forment, dans une société et à une époque données, la représentation que l'on se fait du théâtre. Il comprend donc aussi bien la séance théâtrale que les discours qui l'entourent, et l'ensemble des règles qui en permettent l'exécution. Ce complexe théâtral est donc constitué aussi bien des personnes que des matériaux nécessaires à l'élaboration d'un spectacle, des lois ou des discours critiques qui concernent le théâtre.

Au sein du complexe théâtral, le contrat théâtral se définit comme l'ensemble des règles fixées par les pouvoirs publics à l'égard des théâtres. Ces dernières sont de deux natures, souvent complémentaires. D'une part, elles sont protectrices du bon ordre théâtral, avec l'ambivalence que cela suppose. Elles protègent le théâtre lorsqu'elles prévoient la présence de policiers et de pompiers dans les salles de spectacle, ou encore qu'elles assurent des possibilités de recours contre la contrefaçon de billets. D'autre part, elles sont contraignantes, par exemple quand elles imposent la fermeture de théâtres lors des jours

1896I. MOINDROT, « Introduction », dans I. MOINDROT, O. GOETZ et S. HUMBERT-MOUGIN, *Le Spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la belle époque*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 2006, p.7-8.

1897R. MARTIN, « Mélodrames et vaudevilles », dans *Le Théâtre français du XIXe siècle - histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, l'Avant-scène théâtre, 2008, p. 70.

1898F. NAUGRETTE, *Le Théâtre romantique: histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001, p.128.

fériés, pendant la période révolutionnaire, ou leur fermeture pour raisons sanitaires aujourd'hui. Le contrat théâtral comprend également les actions attendues par les pouvoirs publics en échange de la protection, voire des subventions, accordées au théâtre. Ces attendus peuvent concerner le spectacle lui-même : ne pas jouer de pièce qui s'attaque au régime en place, adhérer à des standards de décence, placer la représentation au service de l'idéologie officielle du régime, etc. Ils peuvent également être à la lisière du spectacle, et concerner, par exemple, l'accès à la séance comme dans le cas des pièces *gratis* sous la Convention. Le théâtre contemporain connaît encore de tels attendus, comme la tarification adaptée à certaines catégories (jeunes, chômeurs, etc.) dans les théâtres publics actuels, ou encore l'exigence de politiques de médiation à l'égard des publics éloignés.

Le contrat théâtral permet la tenue de la séance et le bon déroulement de la représentation théâtrale. La séance fait également l'objet d'un contrôle de la part des théâtres eux-mêmes. La longue domestication des publics, entamée dès le XVIII^e siècle¹⁸⁹⁹, a permis qu'aujourd'hui, l'obscurité de la salle suffise le plus souvent à faire taire les spectateurs assis dans les fauteuils. La séance théâtrale a ses règles propres, qui à la fois sont encadrées par le contrat théâtral – puisque l'autorité qu'a la direction d'un théâtre de faire respecter ses règles est légale et contractuelle – et ne lui sont pas spécifiques.

En outre, la séance elle-même agit par rétroaction sur le complexe théâtral, et au-delà sur la sphère publique. Celle-ci est intimement liée au théâtre puisqu'il a participé à sa constitution¹⁹⁰⁰. De plus, la sphère publique s'est formée en relation permanente avec la sphère privée — ce qu'atteste la coïncidence révolutionnaire des vertus publiques et des vertus privées. Le théâtre, parce qu'il publicise l'intime, ne cesse de reformer la sphère publique¹⁹⁰¹, de faire le lien entre la politique, qu'il s'agisse de ses discours ou de sa production juridique, et l'espace privé. Le héros révolutionnaire est bon fils, bon amant, homme honnête en même temps que patriote. Or, le théâtre permet la rencontre des sphères privées, par la réunion de spectateurs qui ne se connaissent pas, et constitue une sphère publique par la représentation devant tous d'un drame qui lie l'histoire et l'intime.

Le théâtre et le droit ont également la performance en commun. Celle-ci peut s'entendre de deux manières différentes quoique liées. La première concerne la performativité de la représentation. Le droit possède une performativité propre fondée sur sa légitimité.

1899M.-M. MERVANT-ROUX, *L'Assise du théâtre: pour une étude du spectateur*, Paris, France, CNRS Éditions, 1998.

1900M. POIRSON, « Multitude en rumeur : des suffrages du public aux assises du spectateur », *Dix-huitième siècle*, n° 41, 2009, p. 222-247.

1901C. B. BALME, *The Theatrical Public sphere*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

Ainsi, la loi française punit actuellement, aux termes de l'article 221-1 du *Code pénal*, le fait de donner la mort volontairement à autrui par une peine de trente ans de réclusion. Cela ne signifie pas que la loi empêche le meurtre, mais qu'elle prévoit en cas de meurtre que des agents de l'État trouvent, arrêtent et jugent la personne qui a commis ce crime. L'espoir au cœur du système des délits et des peines est que la menace de la réclusion possède une performativité qui dissuade de tuer. Le droit est une parole qui meut un certain nombre d'agents et d'émotions, dans une situation donnée, et sa force est indissociable de cet effet et de l'imaginaire qu'il produit. De même, quoique selon des mécanismes différents, le théâtre est supposé produire des effets. Dans la théorie diderotienne, on espère qu'il permettra l'inculcation de la vertu chez le spectateur. Dans sa continuation révolutionnaire, il s'agit de produire une vertu civique. À la fin XX^e siècle et au début du XXI^e siècle, les effets supposés du théâtre varient selon les différentes « cités du théâtre politique¹⁹⁰² », depuis la communion républicaine jusqu'à l'expression d'un cynisme anti-politique. Il est cependant toujours attendu que le spectateur quitte le théâtre dans une disposition différente de celle dans laquelle il était avant la représentation.

La deuxième façon d'aborder les performances théâtrale et juridique est de penser, non plus la performance par rapport à son efficacité en termes de production du réel, mais dans son fonctionnement même. Le droit repose sur la performance comprise comme système d'organisation de signes, de rituels, qui participent à l'efficacité et à la légitimation du pouvoir. Si le pouvoir « se saisit comme validé hors de la vie immédiate, banalement quotidienne¹⁹⁰³ », ce n'est qu'en mettant en scène son caractère extraordinaire, y compris dans les discours de ceux qui critiquent la spectacularisation du pouvoir¹⁹⁰⁴. Cette seconde modalité de la performance ne concerne pas uniquement le pouvoir exécutif. L'exercice du pouvoir judiciaire repose aussi sur des rituels et des performances¹⁹⁰⁵, de même que l'élaboration des lois¹⁹⁰⁶. Droit et théâtre ont à voir « avec le simulacre et la représentation, qui exigent pour réussir d'obtenir adhésion et croyance¹⁹⁰⁷ », ce qui implique un travail sur la performance.

Cette dernière entraîne avec elle un autre principe commun au droit et au théâtre. L'un et l'autre existent par les *médias*. Certes, le théâtre est lui-même un *média*, voire un

1902B. HAMIDI-KIM, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.

1903G. BALANDIER, *Le Pouvoir sur scènes*, 2^e éd., Paris, Fayard, 2006.

1904COLLECTIF THÉÂTROCRATIE, *Les Mots du spectacle en politique: dictionnaire*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2012.

1905Étudiée dans l'ouvrage de C. BIET et L. SCHIFANO (éd.), *Représentations du procès, droit, théâtre, littérature*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2003.

1906M. ABÉLÈS, *Le Spectacle du pouvoir*, Paris, Herne, 2007.

1907R. ABIRACHED, *Le Théâtre et le Prince : 1981-1991*, Paris, Plon, 1992, p.49.

*hypermédia*¹⁹⁰⁸. Cependant, il n'en existe pas moins au sein d'une sphère médiatique, dans laquelle circulent des textes (les pièces, les critiques, les articles de journaux, les lois qui le concernent), des images (affiches, caricatures), des paroles, des sons. De même, le droit n'existe pas en dehors de ses expressions médiatiques : les lois imprimées et distribuées, mais également les discours qui s'en saisissent, qui peuvent être policiers, judiciaires ou législatifs. Les points de coïncidence entre droit et théâtre sont les zones de rencontre, et parfois de friction, entre leurs deux sphères médiatiques. On peut citer des exemples évoqués dans la présente thèse : un ouvrage qui refuse l'autorisation d'un théâtre à Genève, un autre qui crée la figure d'un auteur juge de litiges entre deux paysans, des décrets pris par un monarque sur l'accès aux théâtres, la revendication d'auteurs pour leurs droits, des commissaires dans les théâtres, des comédiens devant un juge, des pièces qui glorifient la loi, etc. Les rapports de complémentarité, ou à l'occasion de confrontation, entre le monde théâtral et le monde juridique s'expriment toujours par la voie de médias. Cette constatation implique qu'il existe parfois des connivences médiatiques, par exemple entre l'auteur de la loi et l'auteur dramatique.

L'analyse des rapports entre droit et théâtre s'appuie en général sur trois types de relations entre les deux champs : le droit du théâtre, le droit dans le théâtre et le droit comme théâtre. Il faudrait en ajouter une quatrième : le théâtre comme droit. En effet, si le droit repose sur la performance, la représentation, parfois sur le texte, alors la séance théâtrale peut être conçue comme un entraînement au droit, voire un lieu d'élaboration de techniques qui servent le droit. En outre, la séance théâtrale, en raison de ses rites et de ses règles, peut s'envisager comme une répétition de la séance judiciaire, la représentation théâtrale comme un entraînement à la celle du pouvoir. Le théâtre est peut-être, ainsi que l'affirme Victor Turner, le lieu d'une mise en procès de la société par elle-même¹⁹⁰⁹, c'est-à-dire le lieu d'une forme de double comparution¹⁹¹⁰. Cependant, il faut souligner que le contenu de la représentation y est indissociable de la forme de la séance.

1908C. KATTENBELT, « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermiediality », dans *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2006, p. 29-39.

1909V. TURNER, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York City, PAJ Publications, 2001, p.12.

1910C. BIET, « Séance, performance, assemblée et représentation : les jeux de regards au théâtre (XVIIe-XXIe siècle) », *Littératures classiques*, n° 82, Armand Colin, 2013, p. 79-97.

La fin de la loi et la fin du texte

L'État moderne s'est constitué autour du support écrit autant que du spectacle. Le premier a permis l'avènement d'une administration en lien permanent avec le pouvoir central et l'élaboration par ce dernier d'une loi qui rayonne sur l'ensemble du territoire. À la définition traditionnelle de l'État moderne, qui serait la coïncidence entre un territoire, une population et un pouvoir de coercition¹⁹¹¹, il faudrait ajouter un quatrième élément, l'existence d'un système médiatique susceptible de relier les trois autres. Le théâtre participe de cette sphère médiatique, et en constitue un élément central, du moins jusqu'à l'arrivée de nouveaux médias. L'insistance contemporaine du théâtre à se définir comme lieu de présence réelle est d'ailleurs liée à ce dernier phénomène. Avec l'apparition de la radio puis de la télévision, la présence est devenue une stratégie d'affirmation identitaire¹⁹¹². À cette perte de centralité du théâtre, à la fin de la théâtrocratie, correspond la perte de centralité de la loi.

En effet, celle-ci a cessé d'être la colonne vertébrale du système juridique français. Au-dessus d'elle, l'évolution du droit international et du droit européen l'ont placée à un rang subalterne dans la hiérarchie des normes¹⁹¹³, puisqu'il est aujourd'hui parfaitement admis que ces deux droits lui sont supérieurs dans la hiérarchie des normes¹⁹¹⁴. Au-dessous de la loi, le développement d'un droit souple, fait de préconisations, de recommandations, de *gentlemen's agreements* sans force obligatoire, lui fait perdre son emprise sur la société¹⁹¹⁵. D'ailleurs, il y aurait trop de lois, si bien qu'on ne pourrait les appliquer toutes, selon une *doxa* des commentateurs du droit. La dénonciation de l'inflation législative est en effet un thème bien connu des juristes de notre époque et participe, en réalité, de cette désacralisation de la loi au profit du pouvoir judiciaire¹⁹¹⁶.

Le texte théâtral a connu un destin similaire. Notre hypothèse est que, sur le temps long, l'avènement de ce que Peter Szondi a théorisé comme le « drame absolu¹⁹¹⁷ » est lié au droit moderne, au mouvement européen de codification, et à la loi. Au déclin progressif de la

1911P. BRAUD, *Penser l'État*, Paris, Seuil, 2004, p.21-26.

1912J.-M. LARRUE, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans *Théâtre et Intermédialité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 49.

1913B. STIRN, *Les Sources constitutionnelles du droit administratif : introduction au droit public*, 7^e éd., Paris, LGDJ, 2011.

1914Cette supériorité du droit international sur le droit national se traduit par un contrôle de conventionnalité effectif en droit français depuis une série de décisions judiciaires. Par sa décision « IVG », du 15 janvier 1975, le Conseil constitutionnel s'est dessaisi du contrôle de conventionnalité des lois. L'arrêt *Société des cafés Jacques Vabre* prononcé par la cour de Cassation le 24 mai 1975 et l'arrêt *Nicolo* rendu par le Conseil d'État le 20 octobre 1989 rendent les juges judiciaire et administratif compétents pour écarter la loi lorsque celle-ci est incompatible avec une norme internationale.

1915Rapport d'étude annuelle 2013 du Conseil d'État – *Le droit souple*, La Documentation française, 2013.

1916R. VANNEUVILLE, « Les enjeux politico-juridiques des discours sur l'inflation normative », *Parlement[s]*, *Revue d'histoire politique*, n° 11, 2009, p. 80-91.

1917P. SZONDI, *Théorie du drame moderne*, S. Muller (trad.), Belval, Circé, 2006.

centralité de la loi correspond une mutation du drame, qui a petit à petit cédé à des pressions dramaturgiques qui en ont éclaté la structure. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire les entrées du *Lexique du drame moderne et contemporain* de Jean-Pierre Sarrazac¹⁹¹⁸, par exemple les notices « Bel animal (mort du) », « Dialogue (crise du) », « Fragment / Fragmentation / Tranche de vie », « Rhapsodie ». Quant à la place du texte sur le théâtre, elle a connu des reconfigurations. C'est le cas d'abord dans le théâtre post-dramatique, selon Hans-Thies Lehman¹⁹¹⁹, où le texte, lorsqu'il est présent, l'est rarement sous la forme du dialogue, et ne constitue qu'un matériau parmi d'autres aux yeux des créateurs — ce en quoi le théâtre post-dramatique consacre peut-être plus un retour à une période pré-moderne qu'un sacre post-moderne, ce que Christian Biet nommait le théâtre « proto-post-dramatique¹⁹²⁰ ». Ensuite, dans le théâtre dramatique lui-même, la multiplication ces dernières années des adaptations de romans ou de films remet en question la spécificité de la poétique dramatique.

L'apparition, depuis les années 1980, des collectifs théâtraux¹⁹²¹, et plus récemment des collectifs d'écrivains¹⁹²², fait penser qu'en matière de textes et de place des auteurs, le monde théâtral est en évolution constante. Les paysages dramaturgiques ne cessent de se transformer, non sans résistances. Il en va de même pour les paysages juridiques. En parallèle de l'élaboration de collectifs d'écritures, les zones à défendre (ZAD), les communautés autogérées¹⁹²³, les friches artistiques et politiques, les tiers lieux, réinventent des manières de produire un droit. L'appellation de « droit » est souvent soigneusement évitée pour désigner ces règles de vie en collectivité. Cependant, cet épisode a fait dire à un sociologue des sciences et du droit que « si l'État est aveugle [aux problématiques environnementales], c'est aussi à la ZAD, et surtout à ceux qui soutiennent les zadistes, d'enseigner à l'État comment il doit désormais se comporter quand la question des terrains de vie ou des territoires en lutte se trouve abordée¹⁹²⁴ ». Il n'est pas anodin que ce même sociologue ait recours à des techniques

1918J.-P. SARRAZAC (éd.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p.251-253 pour le lexique.

1919H.-T. LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

1920M. POIRSON, « Désordres des ordres. Hommage à Christian Biet », *Dix-septième siècle*, n° 292, 2021, p. 187-198.

1921R. DOYON et G. FREIXE (éd.), *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune, L'Entretemps Editions, 2014.

1922Ces derniers ont fait l'objet d'une journée d'études organisée par A. ASTIER, A. COULON et S. DIAZ à l'Université de Strasbourg le 17 octobre 2019 et intitulée « Un moi pluriel : Écritures théâtrales du collectif ».

1923Par exemple les « cohabitations choisies » décrites par É. DUPIN, *Les Défricheurs : voyage dans la France qui innove vraiment*, Paris, La Découverte, 2016.

1924B. LATOUR, « Où la ZAD donne à l'État une bonne leçon », dans *Éloge des mauvaises herbes ; ce que nous devons à la ZAD*, Paris, Les liens qui libèrent, 2018, p. 93-101. Nous précisons que Bruno Latour est également sociologue du droit, lui qui a mené une enquête approfondie sur cette institution majeure de la justice administrative et de la conception de la loi qu'est le Conseil d'État, dans B. LATOUR, *La Fabrique du droit : une ethnographie du Conseil d'État*, Paris, La Découverte, 2004.

théâtrales pour faire penser les relations au droit et au vivant¹⁹²⁵. Les zadistes luttent contre un pouvoir qu'ils perçoivent comme opaque et lointain, défendent une nature sans cesse attaquée, et revendiquent une égalité réelle entre les êtres vivants. Ces trois systèmes de valorisation s'apparentent à ceux des Lumières, quoique la transparence, l'égalité et la nature ne produisent plus les mêmes imaginaires politiques. À la différence de ceux de 1789, les nouveaux révolutionnaires ne placent pas leur espérance dans une loi abstraite et votée à Paris, mais bien dans la matérialité des territoires et des relations que ceux-ci engendrent. Ils ne fondent plus la légitimité du droit sur le seul processus de la désignation des élus et du vote de la loi. Ce faisant, ils ouvrent la voie à de nouvelles conceptions du droit et de nouvelles modalités de représentation : ils recomposent, possiblement, une dramaturgie du monde.

1925 Cela a notamment été le cas dans le projet du « Théâtre es négociations » mené avec Frédérique Aït-Touati au Théâtre des Amandiers à Nanterre en 2015. Voir F. AÏT-TOUATI, « *Le Théâtre des négociations*, laboratoire scénique à ciel ouvert », *Thaître* [en ligne], mis en ligne le 10 juillet 2019 [consulté le 20 février 2021]. <https://www.thaetre.com/2019/07/02/le-theatre-des-negociations/>

Bibliographie

I. Archives consultées

A) Archives primaires

Archives de la Comédie-Française, pièce R-155-2.

Archives de la Préfecture de police de la ville de Paris, série AA, cartons 75, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 136, 139, 166, 157,167, 198, 200, 201, 202, 203, 208, 214, 216, 239 et 240.

Archives de la ville de Paris, cartons D6U1 39, D6U1 41 et D6U1 42.

B) Retranscriptions d'archives

Archives parlementaires de 1787 à 1860, Paris, P. Dupont, 1875.

AULARD Alphonse, *Recueil des actes du Comité de salut public, tome 8*, Paris, Imprimerie Nationale, 1895.

BOULAD-AYOUB Josiane et GRENON Michel (éd.), *Édition nouvelle et augmentée des procès-verbaux du Comité d'instruction publique de l'Assemblée législative et de la Convention publiés et annotés par James Guillaume*, Paris, L'Harmattan, 1997.

GUILLAUME James (éd.), *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, Paris, Imprimerie Nationale, 1901, vol. 4.

KRAKOVITCH Odile, *Les pièces de théâtre soumises à la censure (1800-1830): inventaire des manuscrits des pièces (Fp18s 581 à 668) et des procès-verbaux des censeurs (Fp21s 966 à 995)*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 1982.

— *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906): inventaire des manuscrits des pièces (F18 669 à 1016) et des procès-verbaux des censeurs (F21 966 à 995)*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2003.

C) Illustrations

DAVID Jacques-Louis, *Le Serment du Jeu de Paume (étude)*, 1791, huile sur toile, 65 x 88,7 cm. Paris, Musée Carnavalet.

HELMAN Isidore-Stanislas et MONNET Charles, *Serment du jeu de Paume à Versailles le 19 juin 1789*, 1792, estampe, 27,5 x 43,5 cm. Bibliothèque nationale de France, Collection De Vinck, volume 9.

MONNET Charles et HELMAN Isidore-Stanislas, *Ouverture des États généraux, à Versailles, le 5 mai 1789*, 1789, estampe, 27,1 x 43,3 cm. Bibliothèque nationale de France, Collection De Vinck, volume 1.

II. Littérature primaire

A) Pièces de théâtre

ANONYME, *La Fête du grenadier au retour de la Bastille*, Paris, Cailleau, 1789.

ANONYME, *Le Général Custine à Spire*, Paris, Delavigne Fils, 1792.

ANONYME, *Le Nouveau gâteau des rois, ou le roi de la fève*, Paris, Mannequin-Royal, 1790.

AUDE Joseph, *Le journaliste des ombres ; ou, Momus aux Champs-Élysées*, Paris, Gueffier, 1790.

BEAUMARCHAIS Pierre Augustin Caron (de), *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1988.

COUSIN JACQUES (BEFFROY DE REIGNY Louis-Abel), *Le Club des bonnes-gens, ou Le Curé français*, Paris, Froullé, 1791.

— *Nicodème dans la lune, ou La révolution pacifique*, Paris, chez l'auteur.

BRIOIS C, *La Prise de Toulon*, Paris, Toubon, 1794.

CAMMAILLE-SAINT-AUBIN Nicolas, *L'Ami du peuple ou Les intrigans démasqués*, Paris, Maradan, 1793.

CARBON DE FLINS DES OLIVIERS Claude-Marie-Louis-Emmanuel, *Le Réveil d'Épiménide à Paris*, Beaucaire, Garrigan, 1790.

CHAUSSARD Pierre-Jean-Baptiste, *La France régénérée*, Paris, Limodin, 1792.

CHÉNIER Marie-Joseph, *Charles IX ou l'École des rois*, Paris, Didot Jeune, 1790.

— *Jean Calas*, Paris, Moutard, 1793.

— *Fénelon ou Les Religieuses de Cambrai*, Paris, Maradan, 1794.

COLLOT D'HERBOIS Jean-Marie, *Les Porte-feuilles*, Avignon, les frères Bonnet, 1791.

DAVID P., *La Prise de la Bastille*, s. l., 1790.

DÉSAUGIERS Marc-Antoine, *La Prise de la Bastille*, Paris, Cailleau, 1789.

DIDEROT Denis, *Le Drame bourgeois*, Jacques Chouillet (éd.), Paris, Hermann, 1980.

— *Le Fils naturel et Entretiens sur Le Fils naturel*, Jean Goldzink Paris, Garnier-Flammarion, 2005 [1757].

DORVO Hyacinthe, *Le Faux député*, Paris, Libraire du Théâtre rue Martin, 1795.

- DU CROISI, *L'Homme aux trois révérences, ou Le Comédien remis à sa place*, sans lieu, 1790.
- DUMANIANT, *La Mort de Beaurepaire ou Les héros français*, Paris, Cailleau, 1793.
- DUPUIS Amable-Joseph, *L'Artiste patriote, ou La Vente des biens nationaux*, Paris, Gueffier, 1791.
- FRANÇOIS DE NEUFCHÂTEAU Nicolas Louis, *Paméla ou La Vertu récompensée*, Martial Poirson, 2007 [1793].
- GAMAS, *Les Émigrés aux terres australes, ou Le Dernier chapitre d'une Grande révolution*, Paris, Toubon, 1794.
- GASSIER SAINT-AMAND, *L'Ami du peuple ou la Mort de Marat, suivie de sa Pompe funèbre*, Paris, Toubon, 1794.
- GOUGES Olympe (de), *Mirabeau aux Champs Élysées : comédie en un acte et en prose*, Paris, Garnéry, 1791.
- GRESSET Jean-Baptiste, *Le Méchant*, Paris, Sébastien Jorry, 1747.
- GUEROULT Jean-François, *La Journée de Marathon, ou Le Triomphe de la liberté*, Paris, Imprimerie du Cercle social, 1792.
- HÉNAULT Charles-Jean-François, *Pieces de théâtre en vers et en prose*, Paris, 1770.
- LAMBERT L. T., *La Plaque retournée*, Paris, Libraire du Théâtre du Vaudeville, 1794.
- LAVALLÉE Joseph, *Le Départ des volontaires villageois pour les frontières*, Lille, Deperne, 1792.
- LAYA Jean-Louis, *Les Dangers de l'opinion*, Paris, Maradan, 1790.
- *Jean Calas*, Avignon, Garrigan, 1791.
- *L'Ami des lois*, Paris, Maradan, 1793.
- *L'Ami des lois*, Mark Darlow et Yann Robert (éd.), London, Modern Humanities Research Association, 2011.
- LÉGER François-Pierre-Auguste, *L'Apothéose du jeune Barra*, Paris, Libraire du Théâtre du Vaudeville, 1793.
- LÉGER François-Pierre-Auguste et Pierre-Yves BARRÉ, *Le Sourd guéri, ou les Tu et les Vous*, Paris, Imprimerie des Droits de l'Homme, 1794.
- LEGOUVÉ Gabriel, *Épicharis et Néron, ou Conspiration pour la liberté*, Paris, Maradan, 1794.
- LESUR Charles-Louis, *L'Apothéose de Beaurepaire*, Paris, Cenne Toubon, 1792.
- *La Veuve du Républicain ou Le Calomniateur*, Paris, Maradan, 1793.
- LONVAY DE LA SAUSSAYE Jean-Baptiste, *Alcidonis, ou la Journée lacédémonienne*, Paris, Lacombe, 1763.

- MARÉCHAL Sylvain, *Le Jugement dernier des rois, prophétie en un acte en prose*, Paris, C.F. Patris, 1793.
- PALISSOT DE MONTENOY Charles, *La Comédie des Philosophes et autres textes*, Olivier Ferret (éd.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2002.
- PAREIN Pierre Mathieu, *La Prise de la Bastille*, Paris, Girardin, 1791.
- PHILIPON DE LA MADELAINE Louis, *Agricol Viala, ou le Jeune héros de la Durance*, Paris, Barba, 1794.
- PHILIPON DE LA MADELAINE Louis et LÉGER François-Pierre-Auguste, *Le Dédit mal gardé*, Paris, Libraire du Théâtre du Vaudeville, 1794.
- PICARD Louis-Benoît et DALAYRAC Nicolas, *La prise de Toulon*, Paris, Imprimerie des Sourds-muets, 1794.
- PIGAULT-LE-BRIN Charles-Antoine-Guillaume, *Les Dragons et les Bénédictines*, Paris, Barba, 1794.
- *Les Empiriques*, Paris, Barba, 1794.
- *Les Dragons en cantonnement, ou La suite des Bénédictines*, Paris, Barba, 1794.
- PIIS Augustin (de), *La Nourrice républicaine ou les Plaisirs de l'adoption*, Paris, Libraire du Théâtre du Vaudeville, 1794.
- PLANCHER DE VALCOUR Philippe-Aristide-Louis-Pierre, *Les Petits Montagnards*, Paris, Cailleau, 1794.
- *La Discipline républicaine*, Paris, Cailleau, 1794.
- PUJOULX Jean-Baptiste, *La Veuve Calas à Paris, ou Le triomphe de Voltaire*, Paris, Brunet, 1791.
- RADET Jean-Baptiste, *Le Prix, ou L'Embarras du choix*, Paris, Libraire du théâtre du Vaudeville, 1794.
- *Le Canonnier convalescent*, Paris, Libraire du Théâtre du Vaudeville, 1794.
- RADET Jean-Baptiste et DESFONTAINES François-Georges, *La Fête de l'égalité*, Paris, Libraire au théâtre du Vaudeville, 1794.
- REYNIER, *La Frontière*, Paris, Imprimerie du Théâtre-Français, 1794.
- RÉZICOURT et LEMOYNE Jean-Baptiste, *Les Vrais Sans-culottes, ou l'Hospitalité Républicaine*, Paris, Huet, 1794.
- RONSIN Charles-Philippe, *La Fête de la liberté, ou Le Dîner des patriotes*, Paris, Cussac, 1790.
- *La Ligue des fanatiques et des tyrans*, Paris, Guillaume, 1791.

SAUVIGNY (de) Edme-Louis, *Vashington ou La Liberté du nouveau monde*, Paris, Maillard d'Orivelle, 1791.

VAQUÉ Pierre, *Les Citoyens français, ou Le triomphe de la révolution*, Paris, Cussac, 1791.

VILLENEUVE Sophie, *Le Véritable Ami des lois, ou le Républicain à l'épreuve*, Paris, Barba, 1794.

WILLEMMAIN D'ABANCOURT François-Jean, *La Bienfaisance de Voltaire*, Paris, Brunet, 1791.

B) Textes théoriques et polémiques sur le théâtre (XVIII^e siècle)

Observations pour les Comédiens françois ordinaires du roi, occupant le théâtre de la Nation, sur le rapport fait à la Commune de Paris par ses Commissaires le 27 mars 1790, Paris, Prault, 1790.

ABBÉ M****, *Le pour et contre les spectacles*, Mons, Beugnies, 1782.

ANONYME, *Observations sur les spectacles de Paris*, sans lieu, 1789.

ANONYME, *Du Théâtre françois, ou observations sur la nouvelle salle*, Londres et Paris, Morin, 1782.

ANONYME (M***), *Discours et motions sur les spectacles*, Paris, Denné, 1789.

CAILHAVA Jean-François, *Les Causes de la décadence du théâtre et les moyens de le faire refleurir ; nouvelle édition augmentée d'un Plan pour l'établissement d'un second Théâtre Français, & la réforme des autres spectacles*, Paris, Valleyre l'aîné, 1789.

CHÉNIER Marie Joseph, *Courtes réflexions sur l'état civil des comédiens*, Paris, Le Jay Fils, 1789.

CHOLET DE JEPHORT, DE CHABRILLANT, PIA DE GRAND-CHAMP, BONDIN, LA RIVIÈRE et THURIOT DE LA ROZIÈRE, *Rapport de MM. les commissaires nommés par la Commune relativement aux spectacles*, Lottin l'aîné et Lottin de Saint-Germain, Paris, 1790.

CIZOS-DUPLESSIS François, *Projet pour l'établissement d'un nouveau théâtre, sous le nom de fêtes nationales*, Paris, Cailleau, 1789.

CLAIRON Claire Josèphe Hippolyte Lérès (dite), *Mémoires d'Hyppolite Clairon, et réflexions sur l'art dramatique ; publiés par elle-même*, Paris, Buisson, 1798.

DESPREZ DE BOISSY Charles, *Lettres de M. Desp. de B*, avocat au Parlement, sur les spectacles, avec une Histoire des ouvrages pour & contre les théâtres [4e éd.]*, Paris, Butard et Boudet, 1771.

FRAMÉRY Nicolas-Étienne, *De l'organisation des Spectacles à Paris, ou Essai sur leur forme actuelle*, Paris, Buisson & Debray, 1790.

- GARNIER Jean-Jacques, *Le Bâtard légitimé, ou Le triomphe du comique larmoyant, avec un examen du Fils naturel*, Amsterdam, Claude-Jean-Baptiste Hérissant, 1757.
- GOUGES Olympe (de), *Les Comédiens démasqués ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie françoise pour se faire jouer*, Paris, Imprimerie de la Comédie françoise, 1790.
- HUERNE DE LA MOTHE François-Charles et Claire Joséphe Hippolyte Lérés (dite) CLAIRON, *Mémoire à consulter, sur la question de l'excommunication ; que l'on prétend encourue par le seul fait d'acteurs de la Comédie françoise*, Paris, 1761.
- LA BORDE (de) Jean-Benjamin, *Justification des comédiens françois. Opinions sur les chefs-d'œuvres des auteurs morts & projet de décret portant règlement entre les auteurs dramatiques & tous les comédiens du royaume*, Paris, Potier de Lille, 1790.
- LAYA Jean-Louis, *La Régénération des comédiens en France, ou leurs droits à l'état civil*, Laurens Junior&Cressonnier, Paris, 1789.
- LE FRANC DE POMPIGNAN Jean-Jacques et Louis RACINE, *Lettre à Louis Racine, dans Oeuvres de Louis Racine*, t. 5, Paris, Le Normand, 1808.
- LEZAY-MARNÉZIA Claude-François-Adrien, *Le Bonheur dans les campagnes (2e édition)*, Neufchatel, 1788.
- MERCIER Louis-Sébastien, *Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, Van Harrevelt, 1773.
- *Mon Bonnet de nuit — Du Théâtre*, Paris, Mercure de France, 1999.
- MILLIN DE GRANDMAISON Aubin-Louis, *Sur la Liberté des Théâtres*, Paris, Lagrange, 1790.
- MIRBECK, MOLÉ, DUGAZON, DESESSARTS, DAZINCOURT, FLEURY et NAUDET, *Adresse présentée à l'assemblée générale de la municipalité de Paris par les Comédiens François ordinaires du Roi*, Paris, Potier de Lille, 1790.
- MOLÉ François-René, DAZINCOURT et FLEURY, *Observations pour les comédiens français sur la Pétition adressée par les Auteurs Dramatiques à l'Assemblée nationale*, Paris, Imprimerie de Prault, 1790.
- PALISSOT DE MONTENOY Charles, *Conseil de lanternes, ou, La véritable vision de Charles Palissot, pour servir de post-scriptum à la comédie des Philosophes*, Paris, 1760.
- *La Critique de la tragédie de Charles IX*, Paris, Didot Jeune, 1790.
- QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine, *Discours prononcé à l'assemblée des représentants de la commune, le 2 avril 1790, sur la liberté des théâtres, et le rapport des commissaires*, Paris, 1790.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *J. J. Rousseau citoyen de Genève, a Mr. d'Alembert, sur son article Genève dans le VII^{me} volume de l'Encyclopédie, et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville*, Amsterdam, Pays-Bas, Marc-Michel Rey, 1758.

C) Autres sources historiques et littéraires (Antiquité – XIX^e siècles)

ANONYME, *L'Ami des lois, ou Les vrais principes de la monarchie française*, sans lieu, 1787.

ANONYME, *Lettre d'un publiciste de France à un publiciste allemand : relativement au projet d'assembler un congrès pour délibérer sur l'incendie qui embrase la France et menace l'Europe entière*, sans lieu, 1791.

BOSSUET Jacques Bénigne, *L'Église et le Théâtre ; Maximes et réflexions sur la comédie*, Charles Urbain et Eugène Lévesque (éd.), Paris, Eurédit, 2007.

BUFFON Georges-Louis Leclerc, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description de Cabinet du Roy*, [Oeuvres complètes, Tome I], Paris, Honoré Champion, 2007.

BURKE Edmund, *A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, Adam Phillips (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1990.

— *Réflexions sur la révolution de France, et sur les procédés de certaines sociétés à Londres, relatifs à cet événement*, Paris, Laurent fils, 1790.

CHATEAUBRIAND François René (de), *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, 1997.

CICÉRON, *La République*, Esther Bréguet (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1991.

DES ESSARTS Nicolas-Toussaint, *Dictionnaire universel de police, contenant l'origine et les progrès de cette partie importante de l'administration civile en France*, Paris, Moutard, 1786.

DIDEROT Denis, *Regrets sur ma vieille robe de chambre : avis à ceux qui ont plus de goût que de fortune*, Oxford, Taylor Institution, 1984 [1769].

— *Arts et lettres (1739-1766), critique I*, Jean Varloot (éd.), Paris, Hermann, 1980.

DINOUART Abbé, *L'Art de se taire : Principalement en matière de religion*, Antoine de Baecque (éd.), sans lieu, Payot, 2018 [1771].

DIOGÈNE LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Marie-Odile Goulet-Cazé (trad.), Paris, Le Livre de poche, 1999.

ÉRASME, *Les Adages*, Jean-Christophe Saladin (éd.), Paris, les Belles lettres, 2011 [1500].

GILPIN William, *Voyage en différentes parties de l'Angleterre et particulièrement dans les montagnes et sur les lacs du Cumberland et du Westmoreland, contenant des observations relatives aux beautés pittoresques*, Pierre Guédon de la Berchère (trad.), Paris, Defer de Maisonneuve, 1789.

— *Trois essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser le paysage, suivi d'un poème sur la peinture du paysage*, Baron de Blumenstein (trad.), Breslau, Guillaume Théophile Korn, 1799.

- GIRARDIN René Louis de, *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations en joignant l'agréable à l'utile*, Genève, 1777.
- GRÉGOIRE Henri, *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir le patois et d'universaliser la langue française*, Paris, Imprimerie Nationale, 1794.
- GRIMOD DE LA REYNIÈRE Alexandre-Balthazar-Laurent, *Moins que rien, suite de Peu de chose*, Lausanne, 1793.
- HAZLITT William, « A letter to William Gifford, Esq. », dans *The Selected writings of William Hazlitt*, vol. 5, London, Pickering & Chatto, 1998.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria (éd.), Charles Bénard (trad.), Paris, France, Librairie générale française, 1997, vol. 2/2.
- HÉRACLITE D'ÉPHÈSE, *Fragments*, Marcel Conche (trad.), Paris, Presses universitaires de France, 1986.
- HORACE, *Épîtres*, François Villeneuve (trad.), Paris, Les Belles lettres, 1989.
- LA BOÉTIE (de) Étienne, *La Servitude volontaire, suivi de Vingt-neuf sonnets*, Paris, Arléa, 2007 [1576].
- LA VIGNE André (de), *Le mystère de saint Martin*, André Duplat (éd.), Genève, Droz, 1979.
- LEGOUVÉ Gabriel et Jean-Louis LAYA, *Essais de deux amis, contenant le Discours de la mère des Brutus à Brutus, son mari, revenant du supplice de ses deux fils [par M. Legouvé] ; les Derniers moments de la présidente de Tourvel ; une Lettre de Didon à Énée [par M. Laya]*, Londres/Paris, Belin, Brunet, 1786.
- MABLY (de) Gabriel, *Des Droits et des devoirs du citoyen*, Paris, La Combe, 1789.
- MARÉCHAL Pierre Sylvain, *Livre échappé ou déluge ou Pseaumes nouvellement découverts*, Paris, 1784.
- *Almanach des honnêtes gens*, Nancy, Hissette, 1836 [1788].
- *Premières leçons du fils aîné d'un roi*, Bruxelles, 1789.
- *Le Remue-ménage du Paradis, ou La Députation du Vatican ; relation fidelle de ce qui vient de se passer tout récemment au séjour des cieux*, probablement Paris [l'édition cependant indique « Rome, imprimerie du Vatican »], 1789.
- *Dame Nature à la barre de l'Assemblée nationale*, Paris, Marchands de Nouveautés, 1791.
- *Correctif à la Révolution*, Paris, Imprimerie du Cercle social, 1793.
- *La Fable de Christ dévoilée, ou Lettre du muphti de Constantinople à Jean-Ange Braschi, muphti de Rome*, Paris, Franklin et Desenne, 1794.
- MARMONTEL Jean-François, *La Voix des pauvres, épître au roi, sur l'incendie de l'Hôtel-Dieu*, Paris, Valade, 1773.

MERCIER Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, Paris, Yverdon 1787.

— *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux*, Paris, Maradan, 1801.

— *Le Nouveau Paris*, Jean-Claude Bonnet (éd.) Paris, Mercure de France, 1994 [1797].

MIXELLE Félix, MARÉCHAL Pierre Sylvain et DESRAIS Claude-Louis, *Costumes Civils actuels de tous les Peuples connus, dessinés d'après nature, gravés et coloriés, accompagnés d'une Notice Historique sur leurs Coutumes, Moeurs, Religions, &c. &c.*, Paris, Pavard, 1784.

MONTESQUIEU Charles Louis (de Secondat de), *De l'esprit des lois*, Paris, Garnier, 1969 [1748].

NECKER Jacques, *Compte rendu au Roi*, Paris, Imprimerie royale, 1781.

PANCKOUCKE Charles-Joseph, « Moyen d'augmenter le bonheur d'une partie de la nation sans nuire à personne », *Mercure de France*, n° 40, 6 octobre 1781, p. 133-143.

PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Garnier-Flammarion, 1976 [1669].

PLATON, *La République*, Georges Leroux (trad.), Paris, Flammarion, 2004.

PLATON, *Œuvres complètes, tome X : Timée, Critias*, Albert Rivaud (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1985.

QUINTILIEN, *Institution oratoire, livre XII*, Jean Cousin (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2003.

RICHARDSON Samuel, *Paméla ou la Vertu récompensée . Traduit de l'anglois*, Antoine François Prévost et François-Alexandre Aubert de La Chesnaye Des Bois (trad.), Londres (Paris), J. Osborne, 1742.

RIVAROL (de) Antoine, *Mémoires*, Paris, Baudouin Frères, 1824.

ROBESPIERRE (de) Maximilien, *Œuvres complètes*, t. 9, Paris, Presses universitaires de France, 1958.

ROUSSEAU Jean-Jacques, « De l'imitation théâtrale ; Essai tiré des Dialogues de Platon », dans Raymond Trousson et Frédéric Eigeldinger (éd.), *Œuvres complètes XVI*, Champion, Paris, 2012, p. 657-673.

— *Du Contrat social, édition originale commentée par Voltaire*, Paris, Serpent à plumes, 1998.

— *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1995.

— *Œuvres complètes III Écrits politiques*, Paris, Gallimard, 1964.

— *Du Contrat social*, Leipzig, Fleischer, 1796.

— *Considérations sur le gouvernement de Pologne et sur sa réformation projetée*, Londres, 1782.

SÉNÈQUE Lucius Annaeus, *L'Apocoloquintose du divin Claude*, René Waltz (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1966.

SIEYÈS Emmanuel-Joseph, *Qu'est-ce que le Tiers-État ?*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1789.

SUARD Jean-Baptiste-Antoine, *Correspondance littéraire avec le margrave de Bayreuth, 1773-1775*, Éric Francalanza (éd.), Paris, Honoré Champion, 2010.

TRAVENOL Louis, *Nouveau catéchisme des francs-maçons, contenant tous les mystères de la maçonnerie, précédés de l'Histoire d'Adoniram.*, sans lieu, 1748.

VICO Giambattista, *L'Antique Sagesse de l'Italie*, Bruno Pinchard (éd.), Jules Michelet (trad.), Paris, Flammarion, 1993 [1710].

D) Presse consultée

L'Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces, Paris, Froullé, 1791 – 1792.

Affiches, annonces et avis divers, ou Journal général de France, 1783 – 1811.

La Gazette nationale ou Le Moniteur universel, 1787 – 1799.

Le Journal des débats et des décrets, 1789 – 1805.

Le Républicain, journal des hommes libres de tous les pays, 1792 – 1793.

Je suis le véritable pere Duchesne, foutre, 1790 – 1794

Les Spectacles de Paris, et de toute la France, ou Calendrier historique & chronologique de tous les spectacles, 1753 – 11815.

III. Usuels, répertoires, sitographie

CESAR - Calendrier Électronique des Spectacles sous l'Ancien Régime : <https://cesar.humanum.fr/cesar2/>

French Revolution Digital Archive : <https://frda.stanford.edu/>

Le Projet des registres de la Comédie-Française – Comédie Française Registers Project : <https://www.cfregisters.org/fr/>

Theaville : <http://www.theaville.org/kitesite/index.php>

Dictionnaire de l'Académie française, cinquième édition, 1798.

Biographie universelle ancienne et moderne, MICHAUD Louis-Gabriel (éd.), Paris, Michaud, 1811 – 1858.

Nouvelle biographie générale, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, HOEFER Ferdinand (éd.), Paris, Firmin-Frères, 1852 – 1866.

Chants et chansons populaires de la France, série 3, DU MERSAN M. (éd.), Paris, Delloye, 1843.

CORNU Gérard, *Vocabulaire juridique, 7e édition*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

CORVIN Michel (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.

D'ALEMBERT Jean (Le Rond) et DIDEROT Denis, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers : nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780*, Stuttgart, Friedrich Frommann, 1966.

FÉTIS François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Tome 6*, Bruxelles, Meline, Cans et compagnie, 1840.

GUYOT Joseph Nicolas, *Répertoire universel et raisonné de jurisprudence civile, criminelle, canonique et bénéficiale*, sans lieu, 1777, vol. 12.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.

REY Alain, *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998.

IV. Articles et ouvrages sur le théâtre révolutionnaire

AMBRIÈRE Madeleine et FRANCIS AMBRIÈRE, *Talma, ou L'Histoire au théâtre*, Paris, Fallois, 2007.

AUBERT Françoise, *Sylvain Maréchal : passion et faillite d'un égalitaire*, Pise, Goliardica, 1975.

AVOCAT Éric, « Orateur et héros ? Un rôle de théâtre problématique sous la Révolution », dans *Le personnage historique de théâtre de 1789 à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 185-200.

Bara Olivier, « L'imaginaire scénique de la prison sous la Révolution. Éloquence et plasticité d'un lieu commun », dans Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (éd.), *Les Arts de la scène & la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 395-418.

BEAUCÉ Pauline et TRIOLAIRE Cyril, « Les Wauxhalls de province en France. Nouveaux espaces hybrides de divertissement et de spectacle d'une ville en mutation », *Dix-huitième siècle*, n° 49, 2017, p. 27-42.

BÉRARD Suzanne, *Le Théâtre révolutionnaire de 1789 à 1794 : la déchristianisation sur les planches*, Nanterre, Presses universitaires de Paris ouest, 2009.

— « Figures de la République dans le théâtre parisien sous la terreur », dans Mario Richter (éd.) *Convegno di studi sul teatro e la rivoluzione francese*, Venise, Accademia olimpica, 1991, p. 79-85.

- BERTHIER Patrick, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- (éd.), *Robespierre saisi par le théâtre*, Arras, Noroit, 1993.
- BIANCHI Serge, « Révolution française et Utopie », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 388, 2017, p. 3-27.
- « Conclusion », dans *Héros et héroïnes de la Révolution française*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2012, p. 486-497.
- « La justice de paix pendant la Révolution. Acquis et perspectives », dans *Une justice de proximité, la justice de paix (1790-1958)*, sans lieu, Presses Universitaires de France, 2003, p. 35-52.
- BIARD Michel, « Le Pour et le Contre, ou la critique théâtrale parisienne face aux ruptures de 1791 », dans Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (éd.), *Les Arts de la scène & la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 251-271.
- « Abandonner le théâtre pour la politique... », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 332, 2003, p. 171-176.
- « De la critique théâtrale ou la conquête de l'opinion », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 302, 1995, p. 529-538.
- « Des violences populaires sur la scène théâtrale ou l'impossible représentation (1789-1792) », dans *La Révolution 1789-1871 : écriture d'une histoire immédiate*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2008, p. 259-274.
- « Le Vacher de Charnois, un juge de la bâtardise théâtrale au juge de la bâtardise politique », dans *La Scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2005, p. 189-201.
- BONCOMPAIN Jacques, *Auteurs et comédiens au XVIII^e siècle*, Paris, Perrin, 1976.
- *La Révolution des auteurs (1773-1815)*, Paris, Fayard, 2002.
- « Théâtre et formation des consciences, l'exemple de Charles IX », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 163, 1989, p. 44-49.
- BOURDIN Philippe, « Du théâtre patriotique dans le Paris de l'an II », dans *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire*, Paris, Garnier, 2019.
- *Aux Origines du théâtre patriotique*, Paris, CNRS Éditions, 2017.
- « Les limites d'un impérialisme culturel : le théâtre français dans l'Europe de Napoléon », *Le Mouvement Social*, n° 253, La Découverte, 2015, p. 89-112.
- *Les Nuits de la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2013.

- « Les apothéoses théâtrales des héros de la Révolution (1791-1794) », dans *Héros et héroïnes de la Révolution française*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2012, p. 139-158.
- « Les factions sur les tréteaux patriotiques (1789-1799): combats pour une représentation », dans *Représentations et pouvoir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 23-37.
- « Du parterre à la scène : regards nouveaux sur le théâtre de la Révolution », dans *La Révolution à l'œuvre ; Perspectives actuelles dans l'histoire de la Révolution française*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 269-292
- « Du théâtre historique au théâtre politique », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, vol.13, HS 8, 2013, p. 53 à 65.
- « Des manières d'aimer le théâtre sous la Révolution », *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, n° 169, 2013, p. 5-17.
- BOURDIN Philippe et LE BORGNE Françoise (éd.), *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010.
- BOURDIN Philippe et LOUBINOUX Gérard (éd.), *La scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005.
- BRET-VITTOZ Renaud, *L'Éveil du héros plébéien (1760-1794)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2018.
- BROUARD-ARENDIS Isabelle et LOTY Laurent (éd.), *Littérature et engagement pendant la Révolution française : essai polyphonique et iconographique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- BROWN Gregory S., BROWN Gregory, *A Field of Honor : writers, court culture and public theater in French literary life.*, New York, Columbia University Press., 2002.
- « De la revendication de liberté à la proclamation de patriotisme : le statut d'auteur dramatique et la législation sur la propriété littéraire à l'époque révolutionnaire », *Orages*, n° 9, 2010, p. 109-134.
- BRYSON Scott S, *The Chastised stage : bourgeois drama and the exercise of power*, Saratoga, Anna Libri, 1991.
- BUCKLEY Matthew S, *Tragedy walks the streets; the French Revolution in the Making of Modern Drama*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006.
- CARLSON Marvin, CARLSON Marvin, *The Theatre of the French Revolution*, Ithaca, Etats-Unis d'Amérique, Cornell University Press, 1966.
- *Le Théâtre de la Révolution française*, Louise Bréant et Jules Bréant (trad.), Paris, Gallimard, 1970.

- CHRISTMAS Andrea, « Conscriptio in the orchestra ; militarization and Masculinity at the Paris Opéra, 1789-1814 », *European Drama and Performance Studies*, n° 10, 2018, p. 67-86.
- CORNO Philippe, « La prise de la Bastille sur la scène révolutionnaire : un théâtre à la limite », dans *Le théâtre sous la Révolution ; politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Desjonquères, 2008.
- CORNO Philippe, *Le Théâtre et la loi du divorce pendant la Révolution française : moralisation et politisation d'un mariage désacralisé*, Rennes, Université de Rennes 2, sous la direction d'Isabelle Brouard-Arends, 2007.
- COT Guillaume, « Conflits et évitements dans les théâtres sous la Révolution (1790-1794) », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 286, 2020, p. 161-173.
- DARLOW Mark, *Michel-Jean Sedaine : Théâtre de la Révolution*, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2017.
- ESTRÉE Paul (d'), *Le théâtre sous la Terreur (Théâtre de la peur), 1793-1794*, Paris, Émile-Paul frères, 1913.
- ÉTIENNE Charles-Guillaume et MARTAINVILLE Alphonse, *Histoire du Théâtre-Français, depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Paris, Barba, 1802.
- DIBIE Pascal, « Le peuple fait le spectacle. Le théâtre révolutionnaire de Pierre Sylvain Maréchal (1750-1803) », dans *Le peuple existe-t-il ?*, Auxerre, Sciences humaines, 2012, p. 85-99.
- DIDIER Béatrice, « L'opéra français et les héros nationaux, 1789-1830 », dans *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières, 1760-1830*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007, p. 323-333.
- DOMMANGET Maurice, *Sylvain Maréchal, l'égalitaire, « l'homme sans Dieu »*, Paris, Spartacus, 1950.
- FAZIO Mara, *François Joseph Talma*, Paris, CNRS, 2011.
- FRANTZ Pierre, « Entre journal et épopée : le théâtre d'actualité de la Révolution », *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, n° 169, 2013, p. 18-26.
- « Le Théâtre incontrôlable. Censure théâtrale et réactions du public durant la Révolution française », dans *La guerra dei teatri ; le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Florence, Edizioni ETS, 2008, p. 251-262.
- « Le philosophe dans le théâtre de la Révolution : la place du mort », dans *Le philosophe sur les planches : l'image du philosophe dans le théâtre des Lumières : 1680-1815*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 305-317.
- FRANTZ Pierre et Mara FAZIO (éd.) *La Fabrique du théâtre, avant la mise en scène (1650 – 1880)*, Paris, Desjonquères, 2010.
- FIX Florence, *Le mélodrame, la tentation des larmes*, Paris, Klincksieck, 2011.

- FRIEDLAND Paul, *Political actors: representative bodies and theatricality in the age of the French Revolution*, Ithaca (USA), Cornell University Press, 2002.
- GRACZYK Annette, « Le théâtre de la Révolution française, média de masses entre 1789 et 1794 », Élisabeth Landes (trad.), *Dix-huitième siècle*, n° 21, 1989, p. 395-409.
- GUIBERT Noëlle et Jacqueline RAZGONNIKOFF, *Le Journal de la Comédie-Française : 1787-1799 : la comédie aux trois couleurs*, Antony, Sides, 1989.
- HAMICHE Daniel, *Le théâtre et la révolution : la lutte de classes au théâtre en 1789 et en 1793*, Paris, Union générale d'éditions, 1973.
- JAEGLE Rachel, « Bara : un enfant de Palaiseau entré dans l'histoire », dans Serge Bianchi (éd.) *Héros et héroïnes de la Révolution française*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2012, p. 333-342.
- JAUFFRET Eugène, *Le Théâtre révolutionnaire (1788-1799)*, Genève, Slatkine reprints, 1970 [1869].
- JULIAN Thibaut, *L'Histoire de France en jeu dans le théâtre des Lumières et de la Révolution (1765-1806)*, Paris, Université Paris-Sorbonne, sous la direction de Pierre Frant, 2016.
- KENNEDY Emmet, « L'image de la Révolution dans le théâtre parisien (1790-1795) », dans Michel Vovelle (éd.) *L'image de la Révolution française*, vol. 3, Paris, Pergamon Press, 1990, p. 1917-1922.
- KENNEDY Emmet, Marie-Laurence NETTER, Mark OLSEN et James MCGREGOR, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: Analysis and Repertory*, Westport, Greenwood Publishing Group, 1996.
- Le Bozec Christine, « Le théâtre à Rouen pendant la Révolution française », dans Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (éd.), *Les Arts de la scène & la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 181-188.
- LEON Mechele, *Molière, the French revolution, and the theatrical afterlife*, Iowa City, University of Iowa Press, 2009.
- LUNEL Ernest, *Le Théâtre et la révolution : histoire anecdotique des spectacles, de leurs comédiens et de leur public par rapport à la Révolution française*, Paris, Slatkine reprints, 1970 [1909].
- LÜSEBRINK Hans-Jürgen, « Événement dramatique et dramatisation théâtrale, la prise de la Bastille sur les tréteaux français et étrangers », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 278, 1989, p. 337-355.
- Mannucci Erica Joy, « Le militaire dans le théâtre de la Révolution française », dans Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (éd.), *Les Arts de la scène & la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 381-394.
- MARKOVITS Rahul, « Théâtre, « propagande » et exportation de la révolution : la troupe de la Montansier à Bruxelles (1792-1793) », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 367, 2012, p. 93-117.

- MARTIN Roxane, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Garnier, 2014.
- MASLAN Susan, *Revolutionary acts*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2005.
- MAZOUER Charles, « Le peuple dans les tragédies de Marie-Joseph Chénier », dans Anne-Marie Cocula et Jean Mondot (éd.), *Peuple, plèbe, populace : idées, représentations, quotidien de l'Ancien régime au temps des Girondins*, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1993, p. 295-308.
- MOREL Anne-Rozenn, « Les utopies de la Révolution française ou l'introduction de l'événement dans la fiction (1789-1804) », dans Emmanuel Boisset et Philippe Corno (éd.) *Que m'arrive-t-il ? : Littérature et événement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 145-154.
- MOUREAU François, « Des guerres d'Amérique à la Révolution française : le théâtre de Billardon de Sauvigny », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 163, 1989, p. 271-284.
- NADEAU Martin, « La politique culturelle de l'an II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 327, 2002, p. 57-74.
- NAUGRETTE Florence et TAÏEB Patrick (éd.), *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, 2009 (en ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?un-siecle-de-spectacles-a-rouen.html> ; [consulté le 10 décembre 2020]).
- NÉGREL Éric, « Le théâtre au service de la Révolution: une rhétorique de l'éloge », dans Éric Négrel et Jean-Paul Sermain (édi.) *Une expérience rhétorique : l'éloquence de la Révolution*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002, p. 147-163.
- Netter Marie-Laurence, « Imagination, imaginaire et convention dans le théâtre de la Révolution française », dans Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (éd.), *Les Arts de la scène & la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 369-380.
- « Le théâtre pendant la Révolution, entre liberté et propagande », *Hegel*, n° 4, 2015, p. 316-320.
- PALLOTTI Donatella et PUGLIATTI Paola, *La Guerra dei teatri: le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008.
- PERTUÉ Michel, « La suspension des représentations de "L'Ami des lois" : Liberté, ordre public et politique », *Revue historique de droit français et étranger*, n° 94, 2016, p. 299-330.
- PIROUX Lorraine, « Between a Hieroglyph and a Spatula: Authorlessness in Eighteenth-Century French Theater », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 44, n° 3, 2011, p. 345-359.
- POIRSON Martial, (éd.), *Le Théâtre sous la Révolution : politique du répertoire, 1789-1799*, Paris, France, Desjonquères, 2008.
- RAZGONNIKOFF Jacqueline, « Les Théâtres nationaux à l'écoute de la vie du peuple : créations et réactions, d'une scène à l'autre (Théâtre de la Nation et Théâtre de la République) »,

- Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, n° 169, 2013, p. 27-39.
- ROBERT Yann, « The everlasting trials of Jean Calas: justice, theatre and trauma in the early years of the Revolution », dans Thomas Wynn (éd.), *Representing violence in France, 1760-1820*, Oxford, Voltaire Foundation, 2013, p. 103-119.
- « Des acteurs au barreau, ou l'invention de l'avocat moderne », *Dix-huitième siècle*, n° 49, 2017, p. 119 à 131.
- *Dramatic justice ; trial by theater in the age of the French Revolution*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2019.
- SAJOUS D'ORIA Michèle, « L'illuminé absent : présence de Cagliostro dans le théâtre de la Révolution », dans Daniel Galligani (éd.), *Presenza di Cagliostro*, Florence, Centro editoriale Toscano, 1994, p. 333-344.
- SAJOUS D'ORIA Michèle, *Bleu et or: la scène et la salle en France au temps des lumières*, Paris, CNRS éditions, 2007.
- *La Participation dramatique. Spectacle et espace théâtral (1730-1830)*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- SAJOUS D'ORIA Michèle et Giuseppe RADICCHIO, *Les théâtres de Paris pendant la Révolution*, Fasano (Italie), Elemond periodici, 1990.
- TARIN René, *Le Théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*, Paris, Champion, 1998.
- 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*, Genève, Droz, 1992.
- « Comment expliquer le succès exceptionnel, en son temps, de "Nicodème dans la Lune" de Beffroy de Reigny, dit le Cousin Jacques (1790) », dans Mario Richter (éd.) *Convegno di studi sul teatro e la rivoluzione francese*, Venise, Accademia olimpica, 1991, p. 123-132.
- TRIOLAIRE Cyril, *Le Théâtre en province : pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2012.
- WALTON G. Charles, « Charles IX and the French revolution: Law, vengeance, and the revolutionary uses of history », *European Review of History*, vol. 4, n° 2, 1997, p. 127-146.
- WELSCHINGER Henri, *Le Théâtre de la Révolution : 1789-1799*, Paris, France, Charavay frères, 1880.
- YON Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris : de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012.
- ZATORSKA Izabella, « De l'utopie à la prophétie : la mutation de l'utopie dans le théâtre de la Révolution », dans Karol Fiedor (éd.) *La Révolution française et ses fantasmes dans*

la littérature, Wrocław, Paris, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego ; Nizet, 1992, p. 15-21.

V. Sciences humaines et sociales

A) Études théâtrales

ABIRACHED Robert, *Le Théâtre et le Prince : 1981-1991*, Paris, Plon, 1992.

— *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

— *Le Théâtre et le Prince : un système fatigué - 1993-2004*, Arles, Actes Sud, 2005.

BADIOU Alain, *Éloge du théâtre*, Paris, Flammarion, 2016.

BALME Christopher B., *The Theatrical Public sphere*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

BANU Georges, *La Scène surveillée*, Arles, Actes Sud, 2006.

BARBA Eugenio, *Le Canoë de papier : traité d'anthropologie théâtrale*, Saussan, Entretemps, 2004.

BARBÉRIS Isabelle, *Le Parasite au théâtre*, Paris, France, Orizons, 2014.

BARBÉRIS Isabelle et MARTIAL POIRSON, *L'Économie du spectacle vivant*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2013.

BARON Philippe (éd.), *Le Drame : du XVI^e siècle à nos jours*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004.

BIET Christian et TRIAU Christophe, « La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 29-43.

— *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, France, Gallimard, 2006.

BRUCKERT Thomas, *Le Théâtre à l'épreuve de sa haine. Une adversité féconde ?*, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, sous la direction d'Olivier Neveux, 2020.

BLANC André, « La Comédie-Française (1756-1763) », *Dix-huitième siècle*, n° 13, 1981, p. 210-221.

BLOCKER Déborah, *Instituer un « art » : politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2009/

BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 2014.

BONNAT Yves, *L'Éclairage des spectacles*, Paris, Librairie théâtrale, 1982.

BOUDIER Marion, CARRÉ Alice, DIAZ Silvain et MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ? Lexique d'une recherche*, Paris, L'Harmattan, 2014.

- BROOK Peter, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 1977.
- BRUN Catherine, Jeanyves GUÉRIN et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (éd.), *Genèses des études théâtrales en France : XIX^e – XX^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.
- BUTEL Yannick, *Regard critique : écrire sur le théâtre*, Besançon, Solitaires Intempestifs, 2009.
- CHAPPLE Freda et Chiel KATTENBELT, *Intermediality in theatre and performance*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- CARBONNIER Youri, « Les Menus Plaisirs, mémoire et laboratoire des fêtes de cour au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 282, 2019, p. 41-54.
- CHAOUICHE Sabine, *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801)*, Paris, H. Champion, 2005.
- *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801). II*, Paris, H. Champion, 2005.
- La philosophie de l'acteur : la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801), Paris, Champion, 2007.
- *Le Théâtral de la France d'Ancien régime : De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- COLLECTIF THÉÂTROCRA Tie, *Les Mots du spectacle en politique : dictionnaire*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2012.
- DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud, 2010.
- DAUVOIS Daniel, « Nicole et l'esthétique théâtrale de la présence », *Cahiers philosophiques*, n° 113, 2008, p. 25-39.
- DESCOTES Maurice, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964.
- DIMITRIADIS Dimi tris, *Le Théâtre en écrit*, Besançon, Solitaires intempestifs, 2009.
- DION Nicholas et MAROT-MERCIER Guillemette, *Diversité et modernité du théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 2014.
- DORT Bernard, *Théâtre réel : 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971.
- « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n° 67, 1986, p. 9-10.
- DOYON Raphaëlle et Guy FREIXE (éd.), *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Laverune, L'Entretemps Editions, 2014.
- DUBU Jean, *Les Églises chrétiennes et le théâtre : 1550-1850*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997.
- DUPONT Florence, *Aristote, ou Le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.

- DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre : sociologie des ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 [1965].
- *Fêtes et civilisations*, Arles, Actes Sud, 1991.
- FÉRAL Josette, « De la performance à la performativité », *Communications*, n° 92, 2013, p. 205-218.
- FÉRAL Josette et MNOUCHKINE Ariane, *Dresser un monument à l'éphémère : rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Éditions théâtrales, 2001.
- FRANTZ Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- « Le théâtre déstabilisé. Diderot et la critique de Rousseau », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 48, 2013, p. 37-46.
- FUCHS Max, *La Vie théâtrale en province au XVIIIe siècle*, Paris, Droz, 1933.
- « Comédiens français à Londres (1738 – 1755) », *Revue de littérature comparée*, n° 13, 1933, p. 43-72.
- GOLDZINK Jean, « Le philosophe dans le drame bourgeois », dans *Le philosophe sur les planches: l'image du philosophe dans le théâtre des Lumières: 1680-1815*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 267-286.
- *Baumarchais dans l'ordre de ses raisons*, Saint-Genouph, Nizet, 2008.
- GROS DE GASQUET Julia, « Pour une histoire du jeu en France, XVIIe-XXIe siècles. Perspectives et propositions », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 281, 2019, p. 153-190.
- GUÉNOUN Denis, *L'Exhibition des mots : une idée (politique) du théâtre*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1992.
- *Livraison et délivrance : théâtre, politique, philosophie*, Paris, Belin, 2009.
- « Outre le lieu », *Agôn. Revue des arts de la scène*, n° 3, 2010 (en ligne : <http://journals.openedition.org/agon/1374> [consulté le 18 août 2020]).
- GUEZ Lisa, « Les mises en scène de La Mort de Danton en France, surface de projection active du conflit des mémoires sur la Terreur », *Études théâtrales*, N° 59, 2014, p. 147-158.
- HAMIDI-KIM Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.
- HEITZ Raymond, « La Dramaturgie de Hambourg de Lessing dans le contexte du théâtre européen au XVIIIe siècle », *Études Germaniques*, n° 281, Klincksieck, 2016, p. 145-157.
- HEYRAUD Violaine et MARTINEZ Ariane (éd.), *Le Vaudeville à la scène*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 2015.

- KATTENBELT Chiel, « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermiediality », dans *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2006, p. 29-39.
- KENNEDY Andrew K, *Dramatic dialogue: the duologue of personal encounter*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- KOOPMANS Jelle, « L'effectivité de la législation sur le théâtre. Le Parlement de Paris a-t-il interdit les mystères (en 1548) ? », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 23, Classiques Garnier, 2012, p. 141-150.
- LACOUE-LABARTHE Philippe, « Réponse », *L'Art du théâtre*, n° 4, 1986, p. 12-14.
- LACOUE-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc, *Scène, suivi de Dialogue sur le dialogue*, Paris, Christian Bourgois, 2013.
- LAGRAVE Henri, « Le théâtre en 1778 », *Dix-huitième siècle*, n° 11, 1979, p. 29-42.
- « La Comédie-Française au XVIIIe siècle ou les contradictions d'un privilège », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 126, 1980, p. 127-141.
- LAMIZET Bernard, « Le complexe théâtral », dans *Le Théâtre et le Sacré*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 52-67.
- LARRUE Jean-Marc (éd.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015.
- « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 27-56.
- LARRUE Jean-Marc et MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (éd.), *Le son du théâtre XIX^e - XXI^e siècle : histoire intermédiaire d'en lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- LASSALLE Jacques et RIVIÈRE Jean-Loup, *Conversations sur la formation de l'acteur*, Arles, Actes Sud, 2017.
- LE BLANC Judith et ROUSSILLON Marine, « Recréer le Ballet royal de la Nuit ; entretien avec Sébastien Daucé et Thomas Leconte », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 282, 2019, p. 101-116.
- LECERCLE François, « La polémique avant la polémique. L'affaire du parlement de Paris, 1541 », *Littératures classiques*, n° 98, Presses universitaires du Midi, 2019, p. 51-64.
- LEE Myung-Eun, *L'Insularité théâtrale au XVIIIe siècle*, Paris, Université Paris 3, sous la direction de François Moureau, 2004.
- LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- LESCOT David, *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé, 2001.
- LONCLE Stéphanie, *Théâtre et libéralisme : Paris, 1830-1848*, Paris, Garnier, 2018.

- LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte et Florence MARCH (éd.), *Les Théâtres anglais et français (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- MARCHAND Sophie, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, H. Champion, 2009.
- « Corps du public et électricité du théâtre ; Pensées du parterre (des années 1770 aux premières années de la Révolution française) », dans *Corps et interprétation (XVI^e — XVIII^e siècles)*, Amsterdam, Rodopi, 2012, p. 163-169.
- « Diderot et l'histoire du théâtre : passé, présent(s) et avenir des spectacles dans la théorie diderotienne », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 47, 2012, p. 9-24.
- « Réflexions sur le succès théâtral à partir des nouvelles perspectives ouvertes par la base de données des registres de la Comédie-Française », *Littératures classiques*, n° 95, 2018, p. 67-76.
- MARKOVITS Rahul, « L'« Europe française », une domination culturelle ? », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 67, n° 3, 2012, p. 717-751.
- *Civiliser l'Europe politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2014.
- MARTIN Isabelle, *Le Théâtre de la foire : des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.
- MARTIN Roxane, « Mélodrames et vaudevilles », dans Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette (éd.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle - histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, l'Avant-scène théâtre, 2008, p. 69-81.
- MAUGRAS Gaston, *Les Comédiens hors la loi*, Paris, C. Lévy, 1887.
- MÉLÈSE Pierre, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV, 1659-1715*, Paris, Droz, 1934.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, « Corneille et le/la politique : le double enjeu de la question », dans Myriam Dufour-Maître (éd.), *Pratiques de Corneille*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, p. 521-539.
- MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Édition, 1998.
- *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- MESGUICH Daniel, *L'Éternel éphémère*, Lagrasse, Verdier, 2006.
- MEYER Michel, *Le Comique et le Tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- MEYERHOLD Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, t. 2, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009.
- MILIN Gildas (éd.), *L'Assemblée théâtrale*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2002.

- MNOUCHKINE Ariane et PASCAUD Fabienne, *L'Art du présent*, Arles, Actes Sud, 2016.
- MOINDROT Isabelle, Olivier GOETZ et Sylvie HUMBERT-MOUGIN, *Le Spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la belle époque*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 2006.
- NAUGRETTE Florence, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002.
- NEVEUX Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019.
- NICHET Jacques, *Le Théâtre n'existe pas*, Paris, Fayard, 2011.
- NIKLAUS Robert, « Diderot et Rousseau : Pour et contre le théâtre », *Diderot Studies*, vol. 4, 1963, p. 153-189.
- NOIRIEL Gérard, *Histoire, théâtre & politique*, Marseille, Agone, 2009.
- PASOLINI Pier Paolo, *Manifeste pour un nouveau théâtre / Manifesto per un nuovo teatro*, Marie Fabre (trad.), Paris, Ypsilon, 2019 [1968].
- PAVIS Patrice, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986.
- PEYRONNET Pierre, « Le théâtre d'éducation des jésuites », *Dix-huitième siècle*, n° 8, 1976, p. 107-120.
- PICARD Raymond, « Molière comique ou tragique ? Le cas d'Arnolphe », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 72, n° 5/6, 1972, p. 769-785.
- PILKINGTON Lionel, « Moving Statues in Ireland : Theatre, Nation and Problems of Agency », dans Jeffrey Hopes et Hélène Lecossois (éd.), *Théâtre et Nation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 81-102.
- PLAGNOL Marie-Emmanuelle, « Le théâtre de Mme de Genlis. Une morale chrétienne sécularisée », *Dix-huitième siècle*, n° 24, 1992, p. 367-382.
- PLANA Muriel, *Théâtre et politique : Modèles et concepts*, Paris, Orizons, 2014.
- POIRSON Martial, « Multitude en rumeur : des suffrages du public aux assises du spectateur », *Dix-huitième siècle*, n° 41, 2009, p. 222-247.
- *Spectacle et économie à l'âge classique : XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- *Les Audiences de Thalie : La comédie allégorique théâtre des idées à l'âge classique*, Paris, Garnier, 2013.
- « Le théâtre, côté jardin : scénographie et dramaturgie du parc paysager dans le théâtre français du second 18e siècle », *Dix-huitième siècle*, n° 45, 2013, p. 413-432.
- « L'auteur dramatique, vedette contrariée du premier champ théâtral (XVII-XVIIIe siècles) », dans Florence Filippi, Sarah Harvey et Sophie Marchand (éd.), *Le Sacre de l'acteur*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 109-120.

- « Le spectacle est dans la salle. Siffler n'est pas jouer », *Dix-huitième siècle*, n° 49, 2017, p. 57-74.
- « Désordres des ordres. Hommage à Christian Biet », *Dix-septième siècle*, n° 292, 2021, p. 187-198.
- POIRSON Martial et Jean-François PERRIN (éd.), *Les Scènes de l'enchantement ; Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e – XIX^e siècles)*, Paris, Desjonquères, 2011.
- PRÉ Corinne, « L'opéra-comique à la Cour de Louis XVI », *Dix-huitième siècle*, n° 17, 1985, p. 221-228.
- RAVEL Jeffrey S., *The Contested parterre : public theater and French political culture, 1680-1791*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.
- « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire moderne contemporaine*, vol. 49, n° 3, 2002, p. 89-118.
- RIVIÈRE Jean-Loup, *Comment est la nuit : essai sur l'amour du théâtre*, Paris, L'Arche, 2002.
- *Le Monde en détails*, Paris, Seuil, 2015.
- RIZZONI Nathalie, « Les spectacles de la Foire avant 1750 », dans Pierre Frantz et Sophie Marchand (éd.), *Le Théâtre français du XVIII^e*, Avant-scène théâtre, 2009, p. 150-160.
- ROLAND Didier, « La sécurité des théâtres. Histoire du pompier au théâtre », sur *Société d'Histoire du Théâtre*, (en ligne : <https://sht.asso.fr/la-securite-des-theatres-histoire-du-pompier-au-theatre/> ; [consulté le 5 juin 2020]).
- ROSZAK Romain, « Rousseau et le théâtre : trois dispositifs de clôture du monde bourgeois », *Cités*, N° 68, 2016, p. 133-144.
- ROUGEMONT (de) Martine, « L'Europe du théâtre », *Dix-huitième siècle*, n° 25, 1993, p. 65-77.
- « Pallas ou l'orme : notes sur la Lettre à Mme Riccoboni de Diderot », dans Nicholas Cronk (éd.) *Études sur le Fils naturel et les Entretiens de Diderot*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.
- *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2001.
- SALAÜN Franck (éd.), *Marivaux subversif ?*, Paris, Desjonquères, 2003.
- « De la tête aux pieds Diderot et les gens de spectacle », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 47, 2012, p. 25-42.
- « Diderot est passé par ici », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 50, 2015, p. 99-103.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Les Pouvoirs du théâtre : essais pour Bernard Dort*, Paris, Éditions théâtrales, 1994.

- (éd.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.
- « Sept remarques brèves sur la possibilité d'un tragique moderne – qui pourrait être un tragique (du) quotidien », *Études théâtrales*, n° 56-57, 2013, p. 197-207.
- SCHECHNER Richard, *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Christian Biet (éd.), Anne Cuisset et Marie Pecorari (trad.), Montreuil-sous-Bois, Éd. Théâtrales, 2008.
- SCHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986.
- *La Dramaturgie classique en France*, 2^e éd., Colette Scherer (éd.), Armand Colin, 2014.
- SIMON Alfred, *Les Signes et les songes : essai sur le théâtre et la fête*, Paris, Seuil, 1976.
- SURGERS Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2017 [2000].
- SURGERS Anne et Pierre PASQUIER, « La situation du spectateur dans la salle française aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaün *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique : XVII^e & XVIII^e siècles*, Montpellier, Entretiens, 2008, p. 35-64.
- SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, Sibylle Muller (trad.), Belval, Circé, 2006.
- TURNER Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York City, PAJ Publications, 2001.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
- VINAVER Michel, *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 2000.
- VINAVER Michel, *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, Paris, L'Arche, 1998.
- VITEZ Antoine, « Le dramaturge », dans Georges Banu et Danielle Sallenave, *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p. 118.
- *Écrits sur le théâtre 4*, Paris, P.O.L., 1997.
- VITEZ Antoine et Nathalie LÉGER, *Antoine Vitez*, Arles, Actes Sud, 2006.
- WILLIAMS Raymond, *Modern tragedy*, Peterborough, Broadview Press, 2006.
- WOŁOWSKI Witold (éd.), *Le Théâtre à (re)découvrir I : intermédia/intercultures*, Berne, Peter Lang, 2018.

B) Droit et littérature / Droit et théâtre

- BIET Christian, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII^e-XXI^e siècle) », *Communications*, n° 92, n° 1, juillet 2013, p. 21-35.

- « Séance, performance, assemblée et représentation : les jeux de regards au théâtre (XVIIe –XXIe siècle) », *Litteratures classiques*, n° 82, Armand Colin, 2013, p. 79-97.
- « Le lent dressage des publics de théâtre. L'avènement du théâtre dans le champ littéraire (XVIIe – XVIIIe siècles français) », dans Donna Pallotti (éd.) et Paola Pugliatti (éd.) *La guerra dei teatri ; le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Florence, Edizioni ETS, 2008, p. 295-319.
- *Droit et littérature sous l'Ancien Régime ; le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- *Œdipe en monarchie ; Tragédie et théorie juridique à l'âge classique.*, Paris, Klincksieck, 1994.
- BIET Christian et SCHIFANO Laurence, *Représentations du procès, droit, théâtre, littérature*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2003.
- BONNASSIES Jules, *Les Spectacles forains et la Comédie française : le droit des pauvres avant et après 1789 ; les auteurs dramatiques et la Comédie-Française au dix-neuvième siècle*, Paris, Dentu, 1875.
- *La Comédie-Française, histoire administrative (1658-1557)*, Paris, Didier & Co, 1874.
- *Les Auteurs dramatiques et la Comédie-Français à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Léon Willem et Paul Daffis, 1874.
- BOVE Laurent (éd.), *Théâtre et justice*, Paris, Quintette, 1991.
- CARDOZO Benjamin N., « Law and Literature », *Yale Law Review*, vol. 25, 1925, p. 699-718.
- DWORKIN Ronald, *Law's empire*, Cambridge, Mass., Belknap Press, 1997.
- GOY-BLANQUET Dominique, *Côté cour, côté justice. Shakespeare et l'invention du droit*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- LANG Jack, *L'État et le Théâtre*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1968.
- LATOURNERIE Anne, « Petite histoire des batailles du droit d'auteur », *Multitudes*, n° 5, 2001, p. 37-63.
- « Droits d'auteur, droits du public : une approche historique », *L'Économie politique*, n° 22, 2004, p. 21-33.
- TEISSIER-ENSMINGER Anne, *Fabuleuse juridicité : sur la littéarisation des genres juridiques*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- TRAVERS DE FAULTRIER Sandra, *Droit et littérature : essai sur le nom de l'auteur*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « La politique éclatée », 2001
- WHITE James Boyd, *The Legal Imagination*, Abridged edition, Chicago, University of Chicago Press, 1985.

C) Droit et histoire du droit

- ALLEN Robert, *Les Tribunaux criminels sous la Révolution et l'Empire 1792-1811*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- ASSOCIATION HENRI CAPITANT DES AMIS DES LA CULTURE JURIDIQUE et Denis MAZEAUD (éd.), *Droit & Théâtre ; Journées nationales, Tom VI, Aix-en-Provence 2001*, Marseille, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2003.
- AUSTRUY Jacques (éd.), *Le Droit et le Futur*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.
- BADINTER Robert, *Une Autre justice : contributions à l'histoire de la justice sous la Révolution française*, Paris, Fayard, 1989.
- BEAUTHIER Régine, *Droit et genèse de l'État*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 2002.
- BÉCANE Jean-Claude, COUDERC Michel et HÉRIN Jean-Louis, *La Loi*, Paris, Dalloz, 2010.
- BÉCHET Édouard, *Le Droit des pauvres, de l'impôt sur les billets d'entrée dans les théâtres et autres spectacles publics*, Paris, Université de Paris, Faculté de droit, 1890.
- BELLIS-PHAN Nga, « A Legal Remedy against rent arrears: landlords' privilege on furniture in Sixteenth- and Seventeenth-Century France », dans Kolb Laura et Oppitz-Trotman George (éd.), *Early Modern Debts 1550-1770*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2020, p. 103-127.
- BIET Christian et THÉRY Irène, *La Famille, la loi, l'État, de la Révolution au code civil*, Paris, Éditions du centre Georges Pompidou, 1989.
- BOUDON Julien, « Les projets de code civil "de Cambacérès" et le thème de l'imitation de la nature (1793-1804) », *Droits*, n° 39, 2004, p. 91-106.
- BRAUD Philippe, *Penser l'État*, Paris, Seuil, 2004.
- CAMILI Coralie, *Le Temps et la Loi*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
- CARBASSE Jean-Marie, « Le roi législateur : théorie et pratique », *Droits*, n° 38, 2003, p. 3-20.
- CARBONNIER Jean, *Essais sur les lois*, Paris, Répertoire du notariat defrénois, 1995.
- CORNU Gérard, « L'unité du Code civil », *Droits*, n° 42, Presses Universitaires de France, 2005, p. 147-152.
- CUNIBERTI Gilles, *Grands systèmes de droit contemporains*, 2e édition, Paris, LGDJ, 2011.
- DEMING Marc et DE VAULCHIER Claudine, « La loi et ses monuments en 1791 », *Dix-huitième siècle*, n° 14, 1982, p. 117-130.
- DUCLOS-GRÉCOURT Marie, *L'Idée de loi au XVIIIe siècle dans la pensée des juristes français*, Paris, LGDJ, 2014.

- EDELMAN Bernard, *Le Sacre de l'auteur*, Paris, Seuil, 2004.
- EWALD François (éd.), *Naissance du Code civil : la raison du législateur, travaux préparatoires du Code civil*, Paris, Flammarion, 1989.
- GARNOT Benoît, « Justice et société dans la France du 18e siècle », *Dix-huitième siècle*, n° 37, 2005, p. 87-100.
- GINSBURG Jane C., « A Tale of Two Copyrights: Literary Property in Revolutionary France and America », *Tulane Law Review*, vol. 64, n° 5, 1990, p. 991-1031.
- GIRAUDIN Claire, « Les sociétés d'auteurs, des destins forgés dans les luttes », *Revue de l'observatoire des politiques culturelles*, n° 55, 16 janvier 2020, p. 12-14.
- GOJOSO Éric, « L'encadrement juridique du pouvoir selon Montesquieu », *Revue française de droit constitutionnel*, n° 71, Presses Universitaires de France, 2007, p. 499-512.
- GRINBERG Martine, SIMONE GEOFFROY-POISSON et ALEXANDRA LACLAU, « Rédaction des coutumes et territoires au XVIIe siècle : Paris et Montfort-L'Amaury », *Revue d'histoire moderne contemporaine*, n° 59-2, Belin, 2012, p. 7-55.
- GUILLIN René (de), *Du Droit des pauvres sur les spectacles à Paris*, sans lieu, Université de Paris, Faculté de droit, 1900.
- HADDADIN Suhail, *Essai sur une théorie générale en droit d'auteur*, Poitiers, Université de Poitiers, 2008.
- HALPÉRIN Jean-Louis, *Le Tribunal de cassation et les pouvoirs sous la Révolution : 1790-1799*, Paris, Pichon & Durand-Auzias, 1987.
- *Histoire des droits en Europe : de 1750 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003.
- HANLEY Sarah, *Le « Lit de justice » des rois de France : l'idéologie constitutionnelle dans la légende, le rituel et le discours*, Paris, Aubier, 1991.
- HESSE Carla, « La logique culturelle de la loi révolutionnaire », *Annales*, vol. 57, n° 4, 2002, p. 915-933.
- JAUME Lucien, « Les droits contre la loi ? Une perspective sur l'histoire du libéralisme », *Vingtième Siècle*, n° 85, 2005, p. 21-29.
- JEULAND Emmanuel, *La fable du ricochet : approche juridique des liens de parole*, Paris, Mare et Martin, 2009.
- JOURDAN Annie, « La Convention ou l'empire des lois. Le Comité de législation et la commission de classification des lois », *La Révolution française. Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution française*, n° 3, 2012.
- KELSEN Hans, *Théorie pure du droit*, Charles Eisenmann (trad.), Paris, Bruylant L.G.D.J., 2010.
- KRYNEN Jacques, « Le droit romain « droit commun de la France » », *Droits*, n° 38, 2003, p. 21-36.

- *Le Théâtre juridique, une histoire de la construction du droit*, Paris, Gallimard, 2018.
- LEMAY Edna H., « Les législateurs de la France révolutionnaire (1791-1792) », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 347, 2007, p. 3-28.
- LEMOINE Yves, *La Loi, le citoyen, le juge*, Paris, Flammarion, 1990.
- MAITTE Corine, « Imitation, copie, contrefaçon, faux : définitions et pratiques sous l’Ancien Régime », *Entreprises et histoire*, n° 78, 2015, p. 13-26.
- MALAURIE Philippe, *Droit et littérature : une anthologie*, Paris, Cujas, 1997.
- MALZAC DE SENGLA (de.) A. *Quelques réflexions sur l’organisation des tribunaux inférieurs avant la Révolution française et sur la réorganisation des justices de paix, à propos de la réforme judiciaire*, Nîmes, Soustelle et Dubois, 1876.
- MATHIEU Bertrand, *La Loi*, Paris, Dalloz, 2010.
- MÉTAIRIE Guillaume, *Des juges de proximité – Les juges de paix. Biographies parisiennes (1790-1838)*, Paris, Harmattan, 2003.
- MOOTE Alanson Lloyd, *The Revolt of the judges: the Parlement of Paris and the Fronde, 1643-1652*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- OST François, *Le Temps du droit*, Paris, O. Jacob, 2000.
- *Raconter la loi : aux sources de l’imaginaire juridique*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- OST François et VAN DE KERCHOVE Michel, *Le Droit ou les paradoxes du jeu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- OST François et VAN HOECKE Marc (éd.), *Temps et Droit : le droit a-t-il pour vocation de durer ?*, Bruxelles, Bruylant, 1998.
- PECTOR Georges, *Le Droit des pauvres ; de la redevance prélevée au profit des hospices et des bureaux de bienfaisance sur la recette des spectacles publics*, sans lieu, Université de Paris, Faculté de droit, 1886.
- PFERSMANN Otto, « Contre le néo-réalisme juridique. Pour un débat sur l’interprétation », *Revue française de droit constitutionnel*, n° 52, 2002, p. 789-836.
- « Une théorie sans objet, une dogmatique sans théorie », *Revue française de droit constitutionnel*, n° 52, 2002, p. 759-788.
- PFISTER Laurent, « Brève histoire du droit d’auteur », *Revue de l’observatoire des politiques culturelles*, n° 55, 2020, p. 9-11.
- PICARD Etienne, « Contre la théorie réaliste de l’interprétation juridique », sur *Actes du colloque « L’office du juge »*, Sénat, 2006 (en ligne : http://www.senat.fr/colloques/office_du_juge/office_du_juge5.html ; [consulté le 15 novembre 2018]).

- PICQ Jean, *Une histoire de l'État en Europe*, Paris, Presses de Sciences Po, 2009.
- PILLU Georges et BÉCHET Henri, *Les Impôts sur les spectacles : droit des pauvres, taxe d'état, taxe municipale*, Paris, Dalloz, 1928.
- POLLAUD-DULIAN Frédéric, *Le Droit d'auteur propriété intellectuelle*, Paris, Economica, 2014.
- RACINE Bruno, *L'auteur et l'acte de création*, Paris, Ministère de la Culture, 2020.
- RÉMY Philippe, « La part faite au juge », *Pouvoirs*, n° 107, 2003, p. 22-36.
- SEIGNEUR E. et H. NIELLY, *Le Droit des pauvres*, Paris, Chaix, 1903.
- SÉRIAUX Alain, « Le code civil entre artisanat et idéologie », *Droits*, n° 42, Presses Universitaires de France, 2005, p. 119-130.
- SERRAND Pierre, « La loi dans la pensée des rédacteurs du code civil », *Droits*, n° 42, 2005, p. 31-48.
- SERRE Solveig, « Monopole de l'art, art du monopole ? », *Entreprises et histoire*, n° 53, 2008, p. 80-90.
- STIRN Bernard, *Les sources constitutionnelles du droit administratif : introduction au droit public*, 7^e éd., Paris, LGDJ, 2011.
- STRAUSS LÉO, « Le droit naturel », Emmanuel Patard (trad.), *Archives de Philosophie*, vol. 79, n° 3, 2016, p. 453-484.
- SUPIOT Alain, « Grandeur et petitesse d'un professeur en droit », *Les Cahiers du droit*, vol. 42, 2001, p. 595-614.
- *Homo juridicus essai sur la fonction anthropologique du droit*, Paris, Seuil, 2009.
- TERRÉ François, *Introduction générale au droit*, Paris, Dalloz, 2000.
- THÉNAULT Sylvie, « L'état d'urgence (1955-2005). De l'Algérie coloniale à la France contemporaine : destin d'une loi. », *Le Mouvement Social*, n° 218, 2007, p. 63-78.
- THIREAU Jean-Louis, « Le monde des avocats dans la France d'Ancien Régime », *Droits*, n° 40, 2004, p. 3-22.
- *Introduction historique au droit*, Paris, Flammarion, 2009.
- TIMSIT Gérard, « La loi et ses doubles. Thématiques du raisonnement juridique », *Droits*, n° 36, 2002, p. 135-160.
- TROPER Michel, « Réplique à Otto Pfersmann », *Revue française de droit constitutionnel*, n° 50, 2002, p. 335-353.
- VANNEUVILLE Rachel, « Les enjeux politico-juridiques des discours sur l'inflation normative », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, n° 11, 2009, p. 80-91.

VERPEAUX Michel, *La Naissance du pouvoir réglementaire : 1789-1799*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1991.

D) Histoire et historiographie

AGOSTINI Antoine, *La Pensée politique de Jacques-René Hébert: 1790-1794*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 1999.

ALEXANDER W. H., « Aut Regem aut Fatuum », *The American Journal of Philology*, vol. 58, n° 3, 1937, p. 343-345.

ALZAS Nathalie, « « Des magistrats Républicains ne doivent s'occuper que de votre bonheur » », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 370, 2012, p. 57-79.

ANDERSON Benedict, *L'Imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2015.

ARASSE Daniel, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 2010.

AUBRY Octave, « La Révolution à Versailles, Paris reprend le roi », *La Revue des Deux Mondes*, juillet 1939.

BACZKO Bronisław (éd.), *Une Éducation pour la démocratie : textes et projets de l'époque révolutionnaire*, Genève, Droz, 2000.

BAECQUE Antoine de, *Le Corps de l'histoire : métaphore et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Levy, 1993.

BAECQUE Antoine de, « Le commerce du libelle interdit à Paris (1790-1791) », *Dix-huitième siècle*, n° 21, 1989, p. 233-246.

BAKER Keith Michael, *Au Tribunal de l'opinion essai sur l'imaginaire politique au XVIIIe siècle*, Louis Évrard (trad.), Paris, Payot, 1990.

BARBICHE Bernard, *Les Institutions de la monarchie française à l'époque moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

BEAUREPAIRE Pierre-Yves, *L'Europe des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 2018.

— « Théâtre de société et Franc-maçonnerie aristocratique dans l'Europe des Lumières : une rencontre réussie », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 225, 2005.

BELISSA Marc et LOUVRIER Julien, « Robespierre dans les publications françaises et anglophones depuis l'an 2000 », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 371, 2013, p. 73-93.

BELL David Avrom, *The Cult of the nation in France : inventing nationalism, 1680-1800*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2001.

BÉNOT Yves (éd.), *Les Lumières, l'esclavage, la colonisation*, Paris, La Découverte, 2005.

- BERNS Thomas, *Gouverner sans gouverner : une archéologie politique de la statistique*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- BERTRAND Romain, *L'Histoire à parts égales récits d'une rencontre Orient-Occident, XVIe-XVIIe siècle*, Paris, Points, 2014.
- BIARD Michel et DUPUY Pascal, *La Révolution française*, Paris, Armand Collin, 2008.
- BIARD Michel et VOVELLE Michel, *La Révolution française une histoire toujours vivante*, Paris, CNRS Éditions, 2014.
- BIOLLAY Léon, *Études économiques sur le XVIIIe siècle ; Le Pacte de famine ; L'administration du commerce*, Paris, Librairie Guillaumin et Cie, 1885.
- BIRKNER Nina et York-Gothart MIX, « Qu'est-ce que l'espace public ? », *Dix-huitième siècle*, n° 46, 2007, p. 285-307.
- BONNET Jean-Claude, *Naissance du Panthéon, essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998.
- BOROURMAND Ladan, « La Gironde et l'idée de République », dans *La Gironde et les Girondins*, Paris, Payot, 1991, p. 233-264.
- BOUCHERON Patrick, *Un Été avec Machiavel*, Sainte-Marguerite-sur-Mer, Éditions des Équateurs, 2017.
- *Conjurer la peur : Sienne, 1338*, Paris, Seuil, 2013.
- BRASART Patrick, *Paroles de la Révolution : les Assemblées parlementaires, 1789-1794*, Paris, France, Minerve, 1988.
- BRAUDEL Fernand, « Histoire et Sciences sociales : La longue durée », *Annales*, vol. 13, n° 4, 1958, p. 725-753.
- BRASSART Laurent, QUENET Grégory et VINCENT Julien, « Révolution et environnement : état des savoirs et enjeux historiographiques », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 399, 2020, p. 3-18.
- BURSTIN Haim, *L'Invention du sans-culotte : regards sur Paris révolutionnaire*, Paris, Odile Jacob, 2005.
- CAMPBELL Peter R., « Perceptions of conspiracy on the eve of the French Revolution », dans *Conspiracy in the French Revolution*, Manchester, Manchester University Press, 2010, p. 15-41.
- CHARTIER Roger, *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, 2000 [1990].
- « Cultures, Lumières, doléances : les cahiers de 1789 », *Revue d'histoire moderne contemporaine*, n° 28-1, n° 1, 1981, p. 68-93.
- CHEVALLIER Pierre, *Histoire de la franc-maçonnerie française, tome 1 ; La Maçonnerie : École de l'Égalité, 1725-1799*, Paris, Fayard, 1974.

- DARNTON Robert, *Pour les Lumières : défense, illustration, méthode*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2002.
- *Le Diable dans un bénitier : l'art de la calomnie en France, 1650-1800*, Paris, Gallimard, 2010.
- *Bohème littéraire et révolution : le monde des livres au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, Seuil, 2010.
- *L'affaire des Quatorze : poésie, police et réseaux de communication à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Éditions Gallimard, 2014.
- *Un tour de France littéraire : le monde du livre à la veille de la Révolution*, sans lieu, 2018.
- DASTON Lorraine et GALISON Peter, *Objectivité*, Digione, Les Presses du réel, 2012.
- DELUERMOZ Quentin et SINGARAVÉLOU Pierre, *Pour une histoire des possibles : analyses contrefactuelles et futurs non advenus*, Paris, Seuil, 2019.
- DÉRUELLE Aude, « La représentation des assemblées révolutionnaires dans le roman du XIX^e siècle », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, N° 24, 2016, p. 23-36.
- DESROSIÈRES Alain, *La politique des grands nombres: histoire de la raison statistique*, Paris, La Découverte, 2010.
- DIEMER Arnaud, « Quand le luxe devient une question économique : retour sur la querelle du luxe du 18e siècle », *Innovations*, n°41, n° 2, 2013, p. 9-27.
- DUMAS Robert, « L'arbre, symbole politique ambivalent », *Le Débat*, n° 142, 2006, p. 169-184.
- DUPRAT Annie, *Le Roi décapité : essai sur les imaginaires politiques*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992.
- « Une campagne de presse en 1791 : la folie de Louis XVI », *Le Temps des médias*, n° 7, 2006, p. 15.
- DUPUY René-Jean, « Regard d'Edmund Burke sur la Révolution française », *Études irlandaises*, vol. 23, n° 2, 1998, p. 113-120.
- DUPUY Roger, *La République jacobine : terreur, guerre et gouvernement révolutionnaire, 1792-1794*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- EGRET Jean, *Louis XV et l'opposition parlementaire*, Paris, Colin, 1970.
- FAJN Max, *The « Journal des hommes libres de tous les pays » : 1792-1800*, La Haye, Mouton, n° 20, 1975.
- FARGE Arlette, « Les théâtres de la violence à Paris au XVIIIe siècle », *Annales*, vol. 34, n° 5, 1979, p. 984-1015.
- *Le Peuple et les choses ; Paris au 18e siècle*, Montrouge, Bayard, 2015.

- *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.
- FEUTRY David, « La balance et le trébuchet : enjeux et perspectives de l'étude économique et financière du parlement de Paris dans le renouvellement de son historiographie », *Histoire, économie & société*, vol. 31, n° 1, 2012, p. 93-104.
- FLAMEIN Richard, « L'univers matériel et la construction de l'identité bourgeoise : le cas Le Couteulx », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 362, 2010, p. 3-30.
- FOURASTIÉ Jean, « Quelques réflexions sur l'évolution du niveau de vie des classes ouvrières », *Revue économique*, vol. 1, n° 4, 1950, p. 467-479.
- FRANCALANZA Éric, *Jean-Baptiste-Antoine Suard : journaliste des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- FRAZER Michael, *The Enlightenment of sympathy: justice and the moral sentiments in the eighteenth century and today*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- FRIEDLAND Paul, *Seeing justice done: the age of spectacular capital punishment in France*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- FURET François, « Les Girondins et la guerre : les débuts de l'Assemblée législative », dans *La Gironde et les Girondins*, Paris, Payot, 1991, p. 189-203.
- *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, 2002.
- FURET François, KARL MARX et LUCIEN CALVIÉ, *Marx et la Révolution française*, Paris, Flammarion, 1986.
- GALCERAN Sébastien, *Les Franc-maçonneries (XVIIIe-XXIe siècle)*, Paris, La Découverte, 2004.
- GARRISSON Janine, *L'Affaire Calas, miroir des passions françaises*, Paris, Fayard, 2004.
- GAULIN Michel, *Le Concept d'homme de lettres, en France, à l'époque de l'Encyclopédie*, New York, Garland, 1991.
- GENAND Stéphanie, « L'infâme derrière des ci-devants ; Le cul aristocrate et la contre-révolution », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 361, 2010, p. 145-156.
- GERBOD Paul, « L'Histoire dans les projets éducatifs français au siècle des Lumières », *Dix-huitième siècle*, n° 25, 1993, p. 305-318.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Verdier, 2012.
- GODECHOT Jacques, *Les Institutions de la France sous la Révolution et l'Empire*, 3e éd., Paris, Presses universitaires de France, 1985.
- GOODMAN Jessica Mary (éd.), *Commemorating Mirabeau : Mirabeau aux Champs-Élysées and other texts*, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2017.
- GRANDEROUTE Robert, « Le peuple dans le discours pédagogique avant la Révolution », dans Anne-Marie Cocula et Jean Mondot (éd.), *Peuple, plèbe, populace : idées*,

représentations, quotidien de l'Ancien régime au temps des Girondins, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1993, p. 309-322.

GROULT Benoîte, *Ainsi soit Olympe de Gouges*, Paris, Grasset, 2013.

GUENIFFEY Patrice, *Le Nombre et la raison : la Révolution française et les élections*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1993.

GUILHAUMOU Jacques, « Modérer la langue politique à l'extrême. Les journalistes remarqueurs au début de la révolution française », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 357, 1^{er} septembre 2009, p. 21-45.

GUILHAUMOU Jacques, « Les mille langues du Père Duchêne : la parade de la culture populaire pendant la Révolution », *Dix-huitième siècle*, n° 18, 1986, p. 143-154.

HAMSCHER Albert, *The Parlement of Paris after the Fronde 1653-1673*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1976.

HARTOG François, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris, France, Points, 2012.

HENKE Christian, « Coblenz/Coblence : symbole pour la Contre-Révolution et l'émigration française dans l'électorat de Trèves », dans Jean-Clément Martin (éd.), *La Contre-Révolution en Europe : XVIIIe-XIXe siècles. Réalités politiques et sociales, résonances culturelles et idéologiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 121-132.

HERMON-BELOT Rita, *L'Abbé Grégoire, la politique et la vérité*, Paris, Seuil, 2000.

HUGHES J. Donald, *What Is Environmental History?*, Malden, Polity Press, 2006.

HUNT Lynn, *Inventing Human Rights*, New York, W. W. Norton & Company, 2008.

ISRAEL Jonathan I, *Les Lumières radicales : la philosophie, Spinoza et la naissance de la modernité (1650-1750)*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.

HOQUET Thierry, *Buffon : histoire naturelle et philosophie*, Paris, Champion, 2005.

JABLONKA Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine: manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.

JANDEAUX Jeanne-Marie, « La révolution face aux "victimes du pouvoir arbitraire" : l'abolition des lettres de cachet et ses conséquences », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 368, 2012, p. 33-60.

JAUME Lucien, *Le Religieux et le politique dans la Révolution française : l'idée de régénération*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

KACI Maxime, « S'engager en musique : chansons et mobilisations collectives durant la Révolution française », *Sociétés & Représentations*, n° 49, 12 juin 2020, p. 61-77.

KANTOROWICZ Ernst Hartwig, *Les Deux corps du roi : essai sur la théologie politique du Moyen âge*, Paris, Gallimard, 1989 [1957].

- *Œuvres*, Alain Boureau (trad.), Paris, Gallimard, 2000.
- KAPLAN Steven L., « Idéologie, conflits et pratiques politiques dans les corporations parisiennes au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire moderne contemporaine*, n° 49, Belin, 2002, p. 5-55.
- KUROIWA Taku, Xavier LEROUX et Darwin SMITH, « De l'oral à l'oral : réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques au Moyen Âge », *Médiévales. Langues, Textes, Histoire*, n° 59, Presses universitaires de Vincennes, 2010, p. 17-40.
- LEFERME-FALGUIÈRES Frédérique, *Les Courtisans*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- LEICHMAN Jeffrey M, *Acting up: staging the subject in Enlightenment France*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2016.
- LEMAIGRE-GAFFIER Pauline, « Servir le roi et administrer la cour », *Hypothèses*, n° 12, Éditions de la Sorbonne, 2009, p. 51-62.
- LEUWERS Hervé, *La Révolution française et l'Empire : une France révolutionnée, 1787-1815*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.
- LIGOU Daniel (éd.), *Histoire des francs-maçons en France*, Toulouse, Privat, 1987.
- LILTI Antoine, *L'héritage des Lumières: ambivalences de la modernité*, Paris, Seuil, 2019.
- MARRAUD Mathieu, « Corporatisme, métiers et économie d'exclusion à Paris XVII^e-XVIII^e siècle », *Revue historique*, n° 690, 2019, p. 283-313.
- MARTIN Jean-Clément, *Violence et Révolution : essai sur la naissance d'un mythe national*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2006.
- *La Machine à fantômes : relire l'histoire de la Révolution française*, Paris, Vendémiaire, 2014.
- *Robespierre : la fabrication d'un monstre*, Paris, Perrin, 2018.
- MARTIN-DECAEN André, *Le Marquis René de Girardin (1735-1808)*, Paris, Librairie académique Perrin, 1912.
- MASSEAU Didier, *L'Invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- *Une histoire du bon goût*, Paris, Perrin, 2014, p. 181-222.
- MAZEAU Guillaume, « Émotions politiques : la Révolution française », dans Alain Corbin, *Histoire des émotions*, t. 2, Paris, Seuil, 2016, p. 98-142.
- MEHL Jean-Michel, « Les jeux au royaume de France du XIII^e au XVI^e siècles », dans Patrick Clastres (éd.) *Paume et tennis en France, XV^e-XX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2009, p. 59-71.
- MÉROT Alain, *Du Paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009.

- MERRICK Jeffrey W, *The Desacralization of the French monarchy in the eighteenth century*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1990.
- MICHELET Jules, *Histoire de la révolution française*, Paris, Gallimard, 1952.
- MILLIOT Vincent, « Saisir l'espace urbain : mobilité des commissaires et contrôle des quartiers de police à Paris au XVIIIe siècle », *Revue d'histoire moderne contemporaine*, vol. 50, n° 1, 2003, p. 54-80.
- « Qu'est-ce qu'une police éclairée ? La police "amélioratrice" selon Jean-Charles-Pierre Lenoir, lieutenant général à Paris (1775-1785) », *Dix-huitième siècle*, n° 37, 2005, p. 117-130.
- « L'œil et la mémoire : réflexions sur les compétences et les savoirs policiers à la fin du XVIIIe siècle, d'après les « papiers » du lieutenant général Lenoir », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 19, n° 2, 2008, p. 51-73.
- « *L'Admirable Police* » : tenir Paris au siècle des Lumières, Ceyzérieu, France, Champ Vallon, 2016.
- MORMICHE Pascale, « Aller au spectacle : le prince en représentation lorsqu'il va au spectacle », dans Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, Charles Mazouer et Anne Sugers (éd.) *Spectacles et pouvoir dans l'Europe de l'Ancien Régime (XVI^e – XVIII^e)*, Tübingen, Narr Verlag, 2011.
- MORNET Daniel, *Les Origines intellectuelles de la Révolution française : 1715-1787*, Lyon, La Manufacture, 1989 [1933].
- MOSSÉ Claude, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989
- NORA Pierre, *Les Lieux de mémoire, t. 1 : La République*, Paris, Gallimard, 1984.
- OZOUF Mona, *La Fête révolutionnaire : 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1989.
- *De Révolution en République : les chemins de la France*, Paris, Gallimard, 2015.
- PEREZ Stanis, *Le Corps du roi*, Paris, Perrin, 2018.
- PIETRABISSA Camilla, « Paysages savants : les environs de Paris dans les arts graphiques et les guides imprimés », *Dix-huitième siècle*, n° 50, 2018, p. 57-70.
- PERTUÉ Michel, « La Révolution Française est-elle terminée ? », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 249, 1982, p. 329-348.
- PLACE (de) Adélaïde, *La Vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris, Fayard, 2005.
- PRINCIPATO Aurelio, « L'éloquence révolutionnaire : idéologie et légende », dans Marc Fumaroli (éd.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- QUÉNIART Jean, *Les Français et l'écrit (XIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Hachette, 1998.

- RAINETTE Caroline, *Le Peuple et sa souveraineté dans l'art révolutionnaire (1789-1794)*, Paris, Harmattan, 2015.
- REVEL Jacques, « Les corps et communautés », Keith Michael Baker (éd.), *Political culture of the old regime*, Pergamon Press, 1991, p. 225-241.
- SARRAZIN Suzanne, « Lectures politiques des almanachs », dans Henri Duranton, Pierre Rétat et Keith Michael Baker (éd.), *Gazettes et information politique sous l'Ancien Régime*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1999, p. 257-268.
- SAUNIER Éric, « Comment les franc-maçons devinrent révolutionnaires ? », dans Cyril Belmonte et Christine Peyrard (éd.), *Peuples en révolution : d'aujourd'hui à 1789*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.
- SCHEID John et POLIGNAC (de) François, « Qu'est-ce qu'un « paysage religieux » ? Représentations culturelles de l'espace dans les sociétés anciennes. Avant-propos », *Revue de l'histoire des religions*, n° 4, 2010, p. 427-434.
- SCHOLZ Natalie et SCHRÖER Christina, *Représentation et pouvoir, la politique symbolique en France (1789 – 1830)*, Rennes, Presses universitaires De Rennes, 2007.
- SERVIER Jean, « Utopie et franc-maçonnerie au XVIIIe siècle », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 197, 1969, p. 409-413.
- SOBOUL Albert, *Les sans-culottes parisiens en l'an II : mouvement populaire et gouvernement révolutionnaire (2 juin 1793 – 9 thermidor an II)*, Paris, Clavreuil, 1958.
- SORLIN Pierre, « Le mirage du public », *Revue d'histoire moderne contemporaine*, n° 39, 1992, p. 86-102.
- STOLLEIS Michael, *L'Œil de la loi : histoire d'une métaphore*, Paris, Mille et une nuits, 2006.
- TACKETT Timothy, *Le Roi s'enfuit : Varennes et l'origine de la Terreur*, Alain Spiess (trad.), Paris, La Découverte, 2004.
- THOMAS Chantal, *La Reine scélérate : Marie-Antoinette dans les pamphlets*, Paris, Seuil, 2008.
- TRENARD Louis, « Culture, alphabétisation et enseignement au 18e siècle », *Dix-huitième siècle*, n° 5, 1973, p. 139-150.
- VAN KLEY Dale K, *Les Origines religieuses de la Révolution française: 1560-1791*, Alain Spiess (trad.), Paris, Seuil, 2006.
- VEYNE Paul, *Quand notre monde est devenu chrétien (312-394)*, Paris, Albin Michel, 2007.
- DA VINHA Mathieu, « La Maison du Roi », dans Jean-Christian Petitfils *Le Siècle de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2017, p. 243-259.
- VISSIÈRE Isabelle, « La vie privée des femmes de théâtre d'après Les Causes célèbres », *Dix-huitième siècle*, n° 36, 2004, p. 55-69.
- VOVELLE Michel, *La Révolution contre l'Église : de la raison à l'Être suprême*, Bruxelles (Belgique), Éditions Complexe, 1988.

WAHNICH Sophie, « Terminer la Révolution française, en finir avec la révolution », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, n° 15, CNRS Éditions, 8 octobre 2015, p. 139-147.

— « Commencer, histoire de révolution », *Vacarme*, N° 80, n° 3, 2017, p. 79-82.

WEULERSSE Georges, *La Physiocratie à l'aube de la Révolution : 1781-1792*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1985.

WYNN Thomas (éd.), *Representing violence in France, 1760-1820*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Voltaire foundation, 2013.

E) Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et essais

ABÈLÈS Marc, *Le Spectacle du pouvoir*, Paris, Herne, 2007.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages, 2014.

ANDRIES Lise, « Querelles et dialogues des morts au XVIIIe siècle », *Littératures classiques*, N° 81, 2013, p. 131-146.

ARASSE Daniel, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

ARISTOTE, *La Politique*, Jules Tricot (trad.), Paris, Vrin, 2014.

ARISTOTE, *La Physique*, Pierre Pellegrin (trad.), Paris, Flammarion, 2010.

ARISTOTE, *La Poétique*, Barbara Gernez (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2008.

ARMOGATHE Jean-Robert, « Néologie et idéologie dans la langue française au 18e siècle », *Dix-huitième siècle*, n° 5, 1973, p. 17-28.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Gilles Lane (trad.), Paris, Seuil, 1991.

BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1985.

BACHOFEN Blaise, *Rousseau, politique et esthétique. Sur la lettre à d'Alembert*, Lyon, École Normale Supérieure, 2011.

BADIOU Alain, *Saint-Paul, la fDondation de l'universalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

BADIOU Alain et Slavoj ŽIŽEK (éd.), *L'idée de communisme*, Paris, Lignes, 2010.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Andrée Robel (trad.), Paris, Gallimard, 1990.

- BALANDIER Georges, *Le Pouvoir sur scènes*, Paris, Fayard, 2006.
- BALIBAR Justine, « La transgression paysagère », *Cahiers philosophiques*, n° 157, 2019, p. 27-40.
- BARNY Roger, « Jean-Jacques Rousseau dans la Révolution », *Dix-huitième siècle*, n° 6, 1974, p. 59-98.
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, France, Éditions Points, 2014 [1953].
- *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Seuil, 1993.
- *Michelet*, Paris, Seuil, 1975.
- « Jeunes chercheurs », *Communications*, vol. 19, n° 1, 1972, p. 1-5.
- BAUMAN Zygmunt, *La Vie liquide*, Christophe Rosson (trad.), Paris, Pluriel, 2013.
- BAYARD Pierre, *Le Titanic fera naufrage*, Paris, Éditions de Minuit, 2016.
- *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit, 2011.
- *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009.
- *Demain est écrit*, Paris, Minuit, 2005.
- BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.
- BELL Alice et RYAN Marie-Laure, *Possible worlds theory and contemporary narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2019.
- BENJAMIN Walter et WISER Antonin, *Pour une critique de la violence*, Paris, Allia, 2019.
- BERCEGOL Fabienne, Stéphanie GENAND et Florence LOTTERIE (éd.), *Une « période sans nom » : les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- BERGSON Henri, *Le Rire ; essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1947 [1900].
- BLANC Olivier, *Marie-Olympe de Gouges : une humaniste à la fin du XVIIIe siècle*, Luzech, R. Viénet, 2004.
- BOSSÉNO Christian-Marc et Danielle TARTAKOWSKY, « Présentation », *Sociétés & Représentations*, n° 12, 2001, p. 5-14.
- BOUGNOUX Daniel, *La Crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2019.
- BRUN Olivier, « Secret du Roi », dans *Dictionnaire du renseignement*, Paris, Perrin, 2018, p. 710-711.
- BRUNEL Françoise, « L'acculturation d'un révolutionnaire : l'exemple de Billaud-Varenne (1786-1791) », *Dix-huitième siècle*, n° 23, 1991, p. 261-274.

- BRUNET Pierre, « La notion de représentation sous la Révolution française », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 328, 2002, p. 27-45.
- CAMUS Albert, *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2006.
- CARRIER Hubert, *Les muses guerrières : les Mazarinades et la vie littéraire au milieu du XVIIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1996.
- CASSIRER Ernst, *La philosophie des lumières*, Pierre Quillet (trad.), Paris, Fayard, 1966.
- CASTORIADIS Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 2014.
- CAYEUX Jean (de), *Le Paysage en France, de 1750 à 1815*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Éditions Monelle Hayot, 1997.
- CERTEAU Michel (de), JULIA Dominique et REVEL Jacques, *Une politique de la langue : la Révolution française et les patois ; l'enquête de Grégoire*, Paris, 1975.
- CHARBONNIER Pierre, *Abondance et liberté : une histoire environnementale des idées politiques*, Paris, La Découverte, 2020.
- CHARRAK André, « Le spectateur selon Rousseau : l'imitation mise en scène », dans *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique, XVIIe & XVIIIe siècles*, Montpellier, Entretiens, 2008, p. 173-182.
- CHARRAK André, *Contingence et nécessité des lois de la nature au XVIIIe siècle : la philosophie seconde des Lumières*, Paris, Vrin, 2006.
- CHAZAL Gérard, *Les Lumières et l'idée de nature*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2011.
- CHOUILLET Anne-Marie, « Dossier du Fils naturel et du Père de Famille », *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, vol. 208, 1982, p. 211-324.
- CHOUILLET Jacques, « Une source anglaise du *Paradoxe sur le comédien* », *Dix-huitième siècle*, n° 2, 1970, p. 209-226.
- CILLESSEN Wolfgang et ROLF REICHARDT, « Matières scatologiques dans la caricature politique, de la Réforme à la Révolution », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 361, 2010, p. 13-32.
- CITTON Yves, *L'envers de la liberté : l'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- *Mythocratie : storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.
- *Zazirocratie: très curieuse introduction à la biopolitique et à la critique de la croissance*, Paris, Amsterdam, 2011.
- *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

- COHEN Déborah, *La Nature du peuple les formes de l'imaginaire social, XVIIIe-XXIe siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2010.
- CONNORS Logan J, *Dramatic battles in eighteenth-century France : philosophes, anti-philosophes and polemical theatre*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012.
- COQUARD Olivier, *Lumières et Révolutions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.
- COQUERY Natacha, *Tenir boutique à Paris au XVIIIe siècle : luxe et demi-luxe*, Paris, CTHS, 2011.
- *L'espace du pouvoir : de la demeure privée à l'édifice public, Paris 1700-1790*, Paris, Seli Arslan, 2000.
- CORBIN Alain, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO, *Histoire des émotions*, t. 1, Paris, Seuil, 2016.
- COSSART Paula et TAÏEB Emmanuel, « Spectacle politique et participation », *Sociétés & Représentations*, n° 31, 2011, p. 137-156.
- COSSARUTTO Vincent, « En première ligne. Voltaire face aux théories parlementaires pendant la « révolution » Maupeou (1771-1772) », *Histoire, économie & société*, vol. 35, n° 3, 2016, p. 97-113.
- CUENOT-HOLISTER Élise, « Le spectacle doit continuer. Entrées solennelles lyonnaises », *Dix-huitième siècle*, n°49, p. 207-218.
- CRARY Jonathan, *Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*, Maxime Boidy (trad.), Bellevaux, Éditions Dehors, 2016.
- CRIGNON Philippe, « La critique de la représentation politique chez Rousseau », *Les Études philosophiques*, n° 83, 2007, p. 481-497.
- CROW Thomas E, *La Peinture et son public à Paris au Dix-huitième siècle*, Paris, Macula, 2000.
- DACHEZ Roger et BAUER Alain, *Les 100 mots de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2017.
- DAGUISE Floriane, *L'indiscrétion du rococo. Épier, découvrir, surprendre dans la première moitié du XVIIIe siècle français*, Paris, Sorbonne Université, 2019.
- DAMME Stéphane van, *À toutes voiles vers la vérité ; une autre histoire de la philosophie au temps des Lumières*, Paris, Seuil, 2014.
- DELEUZE Gilles, *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.
- *L'île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2009.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Minuit, 2013 [1980].
- *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1995.

- DELON Michel, « Corps sauvages, corps étranges », *Dix-huitième siècle*, n° 9, 1977, p. 27-38.
- DENAT Céline et ETCHEGARAY Claire, « Comment peut-on être sceptique ? », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 65, n° 1, 29 mars 2010, p. 93-108.
- DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
- *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, 2013 [1993].
- DESCARTES René, *Discours de la méthode*, Denis Moreau (éd.), Paris, Librairie Générale Française, 2000 [1637].
- DESCARTES René, *Œuvres et lettres*, André Bridoux (éd.), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1953.
- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- DOMENECH Jacques, *L'Éthique des Lumières : les fondements de la morale dans la philosophie française du XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2008.
- DUPIN Éric, *Les défricheurs: voyage dans la France qui innove vraiment*, Paris, La Découverte, 2016.
- DURIF-VAREMBONT Jean-Pierre, « Quelques aspects du temps post-traumatique », *Perspectives Psy*, vol. 44, n° 2, 2005, p. 144-150.
- DUVIGNAUD Jean, « L'idéologie, cancer de la conscience », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 46, 1969, p. 37-50.
- *Le Prix des choses sans prix*, Arles, Actes Sud, 2001.
- ECO Umberto, « Semiotics of Theatrical Performance », *The Drama Review: TDR*, vol. 21, n° 1, mars 1977, p. 107-117.
- EHRARD Jean, *L'Idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Paris, Flammarion, 1970.
- *L'Invention littéraire au XVIII^e siècle*, sans lieu, Presses Universitaires de France, 1997.
- ELIADE Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965.
- ELIADE NORBERT, *Du Temps*, Michèle Hulin (trad.), Paris, Fayard, 2014.
- FISH Stanley Eugene, *Quand lire, c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, Yves Citton (éd.), Étienne Dobenesque (trad.), Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.
- FESSEL Michaël, « Kant ou les vertus de l'autonomie », *Études*, Tome 414, n° 3, 2011, p. 341-351.

- FONTENAY Élisabeth (de), « La représentation chez Diderot », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 98, 2018, p. 215-228.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et Punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- « *Il faut défendre la société* »: cours au Collège de France (1975-1976), Paris, EHESS, Gallimard, Seuil, 2006.
- *L'Herméneutique du sujet : cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil, 2009.
- *Sécurité, territoire, population : cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil, 2009.
- FOURQUET-GRACIEUX Claire, « La paraphrase en vers classique des Psaumes : le pastiche, le sacré et le profane », *Littératures classiques*, n° 74, 2011, p. 71-89.
- FRANCE Anatole, *Les Dieux ont soif*, Paris, Gallimard, 2009 [1912].
- FÆSSEL Michaël et REVAULT D'ALLONNES Myriam, « Le paradoxe de la représentation », *Esprit*, décembre, n° 12, 2016, p. 87-99.
- GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel, 2010 [1983].
- GRAEBER David, *Dette : 5000 ans d'histoire*, Paris, Éditions les Liens qui libèrent, 2013.
- GUÉNARD Florent, « La liberté et l'ordre public : Diderot et la bonté des lois », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 45, n° 1, 2005, p. 109-125.
- HABERMAS Jürgen, *L'Espace public*, Paris, Payot, 1993.
- HADOT Pierre, *Histoire de la pensée hellénistique et romaine la philosophie comme manière de vivre*, Paris, Collège de France, 1985.
- HALL Patricia Ann (éd.), *The Oxford handbook of music censorship*, New York, Oxford University Press, 2018.
- HAYAT Samuel, Corinne PÉNEAU et Yves SINTOMER, « La représentation-incarnation », *Raisons politiques*, N° 72, n° 4, 2018, p. 5-19.
- IMMER Nikolas et Olaf MÜLLER, « Le Diderot de Lessing : de « douces larmes » pour servir à la purification du goût national », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 50, n° 1, 2015, p. 121-140.
- JAFFRO Laurent, « Le sceptique humien est-il modéré ? », *Daimon : Revista Internacional de Filosofía*, vol. 52, 2011, p. 53-69.
- JAUME Lucien, « La représentation : une fiction malmenée », *Pouvoirs*, n° 120, n° 1, 2007, p. 5-16.

- JAUSS Hans Robert, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, Claude Maillard (trad.), Paris, Allia, 2007.
- JULLIARD Jacques et BEN-AMOS Avner, *La mort du roi : autour de François Mitterrand : essai d'ethnographie politique comparée*, Paris, Gallimard, 1999.
- KANT Immanuel et Johann Gottlieb FICHTE, *Qu'est-ce qu'un livre ?*, Jocelyn Benoist et Dominique Lecourt (éd.), Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- KITTLER Friedrich A, *Médias optiques : cours berlinois 1999*, Audrey Rieber (trad.), Paris, L'Harmattan, 2017.
- KRIEGLER Blandine, « Rousseau contre les philosophes », *Les cahiers de médiologie*, n° 1, 1996, p. 39-47.
- LABARRIÈRE Jean-Louis, « La vertu politique : Cicéron versus Macrobie », *Les Études philosophiques*, n° 99, 2011, p. 489-504.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Poétique de l'histoire*, Paris, Galilée, 2002.
- LATOURET Bruno, *La fabrique du droit: une ethnographie du Conseil d'État*, Paris, La Découverte, 2004.
- *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 2013.
- « Où la ZAD donne à l'État une bonne leçon », dans *Éloge des mauvaises herbes ; ce que nous devons à la ZAD*, Paris, Les liens qui libèrent, 2018, p. 93-101
- LAVIGNE Franck et BELIZAL (de) Édouard, « Les effets géographiques des éruptions volcaniques », *EchoGéo*, [En ligne], mis en ligne le 06 décembre 2010, consulté le 3 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/echogeo/12226>.
- LAVOCAT Françoise, *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2011.
- *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.
- LEFAY Sophie, « Du Salon de peinture à la scène remarques sur quelques cas de transpositions à la fin du 18e siècle », *Dix-huitième siècle*, n° 50, 2018, p. 289-303.
- LEGENBRE Pierre, *De la Société comme texte : linéaments d'une anthropologie dogmatique*, Paris, Fayard, 2001.
- LEGENBRE Pierre (éd.), *Tour du monde des concepts*, Paris, Fayard, 2014.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998.
- LORDON Frédéric, *La Société des affects : pour un structuralisme des passions*, Seuil, Paris, 2015.

- LOTY Laurent, « Pour l'indisciplinarité », dans Julia V. Douthwaite Mary Vidal (éd.), *The Interdisciplinary Century. Tensions and convergences in the 18-th century Art, History and Literature*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005, p. 245-259.
- LYOTARD Jean-François, *Rudiments païens : genre dissertatif*, Paris, France, Klincksieck, 2011.
- MANTION Jean-Rémi, « William Gilpin et la beauté pittoresque », *Critique*, n° 766, 2011, p. 231-238.
- MARIN Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.
- *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Méridiens, 1986.
- *De la Représentation*, Paris, France, Seuil, 1994.
- *Politiques de la représentation*, Paris, Éditions Kimé, 2005.
- MARX William, *Le tombeau d'Œdipe : pour une tragédie sans tragique*, Paris, Minuit, 2012.
- MASSUMI Brian, *Politics of affect*, Malden, Polity Press, 2016.
- MC LUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, Jean Paré (trad.) Paris, Seuil, 2015 [1964].
- *La Galaxie Gutenberg : la genèse de l'homme typographique*, Jean Paré (trad.), Paris, Gallimard, 1977.
- MÉCHOULAN Éric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula Colloques*, 2017 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/colloques/document4278.php> ; [consulté le 3 janvier 2021]).
- *Le Livre avalé ; De la littérature entre mémoire et culture (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018.
- MÉNIL Alain, *Diderot et le drame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- MENIN Marco, « Les larmes de Suzanne. La sensibilité entre moralité et pathologie dans La Religieuse de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 51, 2016, p. 19-39.
- MENSCHING Günther, « La nature et le premier principe de la métaphysique chez d'Holbach et Diderot », *Dix-huitième siècle*, n° 24, 1992, p. 117-136.
- MICHON Pierre, *Les Onze*, Paris, Gallimard, 2013.
- MILNER Jean-Claude, « Nietzsche, le salut à la mort et le retour des langues », *Po&sie*, n° 143,, Belin, 2013, p. 97-113.
- MINEUR Didier, *Archéologie de la représentation politique structure et fondement d'une crise*, Paris, Presses de la fondation nationale de sciences politiques, 2010.
- MOFFAT Margaret, *Rousseau et la querelle du théâtre au XVIII^e siècle*, Paris, Boccard, 1930.

- MOREAU Jean-Pierre, « Le « corps politique » aux XVIe et XVIIe siècles : avatars d'une métaphore », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n° 9, 1991, p. 53-79.
- MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Points, 2014 [2005].
- MORIZOT Baptiste, « Nouvelles alliances avec la terre. Une cohabitation diplomatique avec le vivant », *Tracés*, n° 33, 2017, p. 73-96.
- MORTIER Roland, *Clartés et ombres du siècle des lumières : études sur le XVIIIe siècle littéraire*, Genève, Droz, 1969.
- MORTIER Roland, « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 13, n° 1, 1961, p. 283-297.
- MOSTEFAI Ourida, « Jean-Jacques Rousseau et les différends des Lumières. Le conflit entre David Hume et Jean-Jacques Rousseau », *Littératures classiques*, n° 81, 2013, p. 119-129.
- MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, Arles, Actes Sud, 2009.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (trad.), Paris, Gallimard, 1977 [1872].
- *Considérations inactuelles, I et II*, Pierre Rusch (trad.), Paris, Gallimard, 1990 [1873-1876].
- *Par-delà le bien et le mal : prélude d'une philosophie de l'avenir*, Henri Albert (trad.), Paris, Mercure de France, 1913 [1886].
- OLSZEVIKI Nicolas, « L'ekphrasis dans la théorie dramatique de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 51, 2016, p. 63-73.
- PANOFSKY Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, précédé de *l'abbé Suger de Sant-Denis*, Pierre Bourdieu (éd.)
- PAPIN Bernard (éd.), *Images du Siècle des Lumières à la télévision*, Paris, De Boeck Supérieur, 2010.
- PÉROL Lucette, « Plan d'éducation et modèle politique dans l'Encyclopédie », *Dix-huitième siècle*, n° 17, 1985, p. 337-350.
- « Diderot et le théâtre intérieur », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 49, 2014, p. 145-156.
- PETITJEAN Johann, « Compiler. Formes, usages et pratiques », *Hypothèses*, n° 13, 2010, p. 15-25.
- PODLECH Adalbert, « La représentation : une histoire du concept », Dider Renault (trad.), *Trivium*, n° 16, 2014 (en ligne : <http://journals.openedition.org/trivium/4781> [consulté le 9 octobre 2018]).

- RACAULT Jean-Michel, *Robinson et compagnie : aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Paris, Petra, 2010.
- RAMEIX Suzanne, « Corps humain et corps politique en France », *Laval théologique et philosophique*, n° 54, 1998, p. 41-61.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Maître ignorant*, Paris, Libr. A. Fayard, 1987.
- « La scène révolutionnaire et l'ouvrier émancipé (1830-1848) », *Tumultes*, n° 20, 2003, p. 49-72.
- *Le Temps du paysage : aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique, 2020.
- RENAULT Didier, « Nietzsche contre la Révolution », *Actuel Marx*, n° 35, Presses Universitaires de France, 2004, p. 147-163.
- REVAULT D'ALLONNES Myriam, *La Persévérance des égarés*, Paris, Christian Bourgois, 1992.
- *Le Miroir et la Scène : Ce que peut la représentation politique*, Paris, Seuil, 2016.
- REY Alain, *Mille ans de la langue française : nouveaux destins du français*, Paris, Perrin, 2011.
- RICŒUR Paul, *Temps et Récit III, le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.
- *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2003.
- RITZ Olivier, *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution*, Paris, Garnier, 2016.
- ROGER Philippe, « Le débat sur "la langue révolutionnaire" », dans Jean Bonnet (éd.) *La Carmagnole des muses : l'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 157-184.
- ROSA Hartmut, *Accélération : une critique sociale du temps*, Didier Renault (trad.), Paris, La Découverte, 2014.
- ROSCH Eléonor, THOMPSON Evan et VARELA Francisco, *L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil, 2017.
- SAÏD Edward, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Catherine Malmoud et Claude Wauthier (trad.), Seuil, 2015 [1978].
- SALMON Christian, *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.
- SÉMON Jean-Paul, « Postojat' ou la perfectivité de congruence : définition et valeurs textuelles », *Revue des Études Slaves*, n° 58, 1986, p. 609-635.
- SHERMAN Carol, *Diderot and the art of dialogue*, Genève, Droz, 1976.

- SIMONDON Gilbert, *L'Individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 2007.
- SINTOMER Yves, « Les sens de la représentation politique : usages et mésusages d'une notion », *Raisons politiques*, n° 50, 2013, p. 13-34.
- SLOTERDIJK Peter, *Derrida, un égyptien : le problème de la pyramide juive*, Olivier Mannoni (trad.) Paris, Maren Sell, 2006.
- *Le Penseur sur scène*, Hans Hildenbrand (trad.) Paris, Bourgois, 2000 [1990].
- *Dans le même bateau : essai sur l'hyperpolitique*, Olivier Mannoni (trad.) Paris, Payot & Rivages, 2003.
- *Bulles : microsphérologie I*, Olivier Mannoni (trad.) Paris, Fayard, 2010.
- *Globes : macrosphérologie II*, Olivier Mannoni (trad.), Paris, Fayard, 2011.
- STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.
- STEWART Philip, *L'Invention du sentiment : roman et économie affective au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2010.
- T. WOLFE Charles, « Le cerveau est un « livre qui se lit lui-même ». Diderot, la plasticité et le matérialisme », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 49, 2014, p. 157-178.
- TODOROV Tzvetan, *L'Esprit de Lumières*, Paris, Robert Laffont, 2006.
- VEYSMAN Nicolas, « Mise en scène de l'opinion publique dans la littérature des Lumières », *Dix-huitième siècle*, n° 37 2005, p. 445-465.
- VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de minuit, 1985.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Gilles Gaston Granger (trad.), Paris, Gallimard, 2009 [1921].
- ZINGUER Ilana, *Dionysos : origines et résurgences*, Paris, Vrin, 2001.
- ZWEIG Stefan, *Marie-Antoinette*, Alzir Hella (trad.) Paris, Grasset, 2016 [1932].

Index des noms propres

- Abirached, Robert.....150, 444, 644
- Adalbéron de Laon.....42
- Aguesseau, Henri-François (d').....229, 559
- Alembert, Jean Le Rond (d')...6, 17, 58, 80 sv, 81, 84, 89, 92 sv, 133, 138, 149, 157, 184, 242, 575, 613, 632, 637, 665
- Allarde, Pierre (d').....278
- Anne d'Autriche.....368
- Arasse, Daniel.....242, 361, 363, 657, 665
- Aristophane.....90, 138, 514
- Aristote.....53, 57, 105, 135, 380, 384, 420, 595, 602, 645, 665
- Auber, Louis.....381
- Aubert, Françoise.....556, 565
- Aubignac, François Hédelin (abbé d')...118, 169, 385
- Audinot, Nicolas-Médard.....22, 387
- Auget de Montyon, Antoine (baron de)..373
- Augustin.....39, 135
- Austin, John.....26, 428, 665
- Babeuf, Gracchus.....500, 554
- Bach, Carl Philip Emmanuel.....47
- Bach, Jean-Sébastien.....47
- Badiou, Alain.....474 sv, 499, 644, 665
- Bailly, Jean-Sylvain.....177, 179, 327
- Bakhtine, Mikhaïl.....601, 665
- Balandier, Georges.....242, 666
- Bara, Joseph.....491, 498, 506, 637, 641
- Barbeyrac, Jean.....422
- Barker, Howard.....415
- Barthes, Roland.....105, 239, 609, 666
- Basseporte, Madelaine.....67
- Beaucé, Pauline.....12, 315, 637
- Beaumarchais., Pierre-Augustin Caron (de) 10, 18, 147 sv, 156 sv, 161 sv, 165, 169, 171 sv, 184, 193, 211 sv, 222 sv, 241, 282, 289 sv, 371, 413, 554, 564, 614, 628, 646
- Beffroy de Reigny, Louis-Abel, dit "Cousin Jacques".....347, 349, 501, 504, 628, 643
- Benjamin, Walter.....600, 666
- Benoit.....314
- Bentham, Jeremy.....235
- Bergasse, Nicolas.....261
- Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri..74 sv
- Bernhardt, Sarah.....85
- Berthier, Patrick. 11, 22, 350, 477, 480, 501, 504, 517, 638
- Bianchi.....375 sv, 638, 641
- Biet, Christian..13, 15 sv, 24, 451, 456, 484, 624, 644, 650 sv
- Billardon de Sauvigny, Edme-Louis.....478, 642
- Boal, Augusto.....380, 644
- Bodin, Jean.....62, 153, 193
- Boissy d'Anglas, François-Antoine (de). 18, 132 sv, 144 sv, 152, 168, 631
- Bonaparte, Napoléon.....7, 548, 618, 638
- Boncompain, Jacques. 130, 160 sv, 165, 638
- Bonnat, Yves.....319, 644
- Bossuet, Jacques-Bénigne..39, 83, 169, 380, 633
- Botot, François-Marie.....375
- Boucher François.....67

Boucher d'Argis, Antoine-Gaspard.....	306, 316, 658
Boucheron.....	316
Boucheron, Patrick.....	233, 658
Boumieu, Christophe-Honoré.....	67
Boumieu, Émilie.....	67
Bourdin, Philippe. 11 sv, 497, 637 sv, 641 sv	
Branchard, Louis Pierre.....	395
Braudel.....	6
Brecht, Bertolt.....	96
Briois de Beaumetz.....	267
Brunet de Latuque, Pierre.....	259 sv, 264
Buffon Georges-Louis (Leclerc de)....	17, 45 sv, 63, 67, 633, 661
Burdeau, Georges.....	423 sv, 427, 429
Burke, Edmund....	42, 464, 466 sv, 633, 659
Butel, Yannick.....	108 sv, 645
Cagliostro, Joseph Balsamo (dit)....	593, 643
Cailhava, Jean-François.....	165, 175, 190 sv, 194 sv, 207, 212 sv, 631
Calas, Jean..	50, 55, 222, 257, 372, 411, 456, 471, 497, 512, 628 sv, 643, 660
Carbon de Flins des Oliviers, Claude-Marie-Louis-Emmanuel.....	21, 501, 628
Carlson, Marvin.....	10, 462, 545, 639
Carnot, Lazare.....	597
Castoriadis, Cornelius.....	35, 667
Cauvin.....	384, 392 sv, 395 sv, 399 sv
Chabroud, Jean-Baptiste Charles.....	377
Charles VI.....	3, 122
Chartier, Roger.....	370, 658
Chénier, Marie-Joseph...19, 21, 174, 177 sv, 180 sv, 187 sv, 213, 221 sv, 257, 260, 274,	
297, 394, 407, 457 sv, 471, 486, 554, 567, 581, 617, 628, 631, 642	
Chéreau, Patrice.....	56
Cicéron.....	47, 106, 188, 257, 633, 671
Citton, Yves.....	667, 669
Cizos-Duplessis, François. .175, 190 sv, 193 sv, 631	
Clément IX.....	370
Clergier.....	335 sv
Clermont-Tonnerre, Stanislas (de).....	261 sv, 267
Colbert, Jean-Baptiste.....	201
Colon.....	324, 335 sv, 384
Condillac, Étienne Bonnot (de).....	453
Cooper, Anthony Ashley.....	49
Corneille, Pierre.104, 141, 160, 170 sv, 187, 215, 245, 247, 251, 255, 543, 648	
Corvin, Michem.....	139, 637
Coulon.....	345
Dalayrac, Nicolas.....	22, 630
Danan, Joseph.....	25
Darnton, Robert.....	58, 60, 345, 659
Daston, Peter.....	65 sv, 659
David, Jacques(Louis.....	250 sv
De Baecque Antoine....	60 sv, 596, 633, 657
Deleuze, Gilles.....	41, 74, 325, 563, 668
Delon, Michel.....	47
Delornaison.....	333
Derrida, Jacques.....	28, 109, 669, 675
Descartes, René.....	53, 63, 318, 445, 669
Desfontaines, Jean.....	477, 479, 630
Desfontaines, François-Georges Fouques	
Deshayes (dit).....	104, 116, 129
Desmaisons, Antoinette.....	400

Desmoulins, Camille.....	61, 178	Euripide.....	39, 105, 138
Desnoyers, Nicolas.....	400	Farge, Arlette.....	304, 355, 659
Diderot, Denis....	6, 14, 17 sv, 42, 44, 48, 50, 56, 58, 68 sv, 72, 80, 83, 85, 93 sv, 107 sv, 121, 136, 147, 149, 152 sv, 157 sv, 169, 172, 184, 193, 211 sv, 218, 222 sv, 283, 394, 413, 425, 434 sv, 450, 453 sv, 458, 468, 470, 514, 549, 564, 573, 613, 628, 633, 637, 646, 648 sv, 670, 672 sv	Ferchault de Réaumur, René-Antoine.....	65
Diogène Laërce.....	502, 633	Feutry, David.....	373, 660
Domat, Jean.....	159	Flachat.....	292 sv, 298
Dommanget, Maurice....	556, 562, 565, 640	Fontenelle, Bernard (Le Bouyer de) 63, 104 sv, 115	
Dort Bernard.....	28, 69, 450, 456, 481, 514, 645, 650	Foucault, Michel.....	44, 92, 98, 115, 235 sv, 242, 247, 492, 670
Du Périer, François Dumouriez.....	318	Framéry, Étienne.....	176, 197 sv, 631
Duclos-Grécourt, Marie....	421 sv, 424, 426, 653	France, Anatole.....	507
Dufresnil, Edmond.....	401 sv	Frantz, Pierre....	12, 486, 496, 640, 646, 650
Dumoustier de Marcilly, Hélène.....	65	Friedland, Paul..	13, 256, 264, 281, 641, 660
Dupont, Florence.....	94, 627, 645	Fuchs, Max.....	125, 646
Duprat, Annie.....	244	Furet, François.....	7, 480, 660
Durkheim, Émile.....	46	Furetière, Antoine.....	53
Duvignaud, Jean.....	39, 412, 453, 475, 646, 669	Galison, Lorrain.....	65 sv, 659
Dworkin, Richard.....	14, 652	Garnier, Jean-Jacques.....	18, 101 sv, 116 sv, 222, 454, 613, 628, 632, 635, 637 sv, 642 sv, 647, 649, 652, 666, 674
Eco, Umberto.....	14, 26, 134, 644, 656, 669	Garnier.....	391 sv
Edelman, Bernard.....	159 sv, 654	Gervais, Pierre.....	322 sv
Égret, Jean.....	370	Gilpin, William.....	468 sv, 633, 672
Ehrard, Jean.....	63, 669	Gin, Pierre-Louis-Claude.....	426
Éliade, Mircea.....	563	Girardin, René-Louis (de)....	17, 68 sv, 210, 438, 630, 634, 662
Engels, Friedrich.....	288	Goldzink, Jean.....	94, 149, 628, 646
Érasme.....	566, 633	Gouges, Olympe (de)...	52, 165 sv, 498, 579, 581, 629, 632, 661, 666
Estrée, Paul (d').....	10	Grazier.....	384
Étienne, Charles-Guillaume.....	10	Grégoire, Henri.....	268, 431, 457, 486, 634, 661, 667
		Gregory Brown.....	13, 289 sv, 292
		Gresset, Jean-Baptiste.....	554, 629

Greuze, Jean-Baptiste.....	435	Kant, Immanuel. 48, 57, 159, 435, 600, 661, 669, 671	
Grimod de la Reynière, Alexandre Balthazard Laurent.....	338	Kelsen, Hans.....	351, 654
Grotius, Hugo.....	72	Kennedy, Emmett.....	11, 416 sv, 641, 647
Guattari, Félix.....	325, 668	La Boétie, Étienne (de).....	234 sv, 634
Guénoun, Denis.....	491, 580, 584, 646	La Borde, Benjamin (de)...	176, 198, 201 sv, 632
Habermas, Jürgen. 57 sv, 169, 365, 425, 670		La Clairon, Claire Josèphe Hippolyte Lérés (dite).....	18, 158, 188, 138 sv, 147, 222
Halpérin, Jean-Louis.....	374, 427, 654	La Croix.....	330
Hamiche, Daniel.....	585 sv, 604, 641	La Dugazon.....	325
Hébert, Jacques-Louis.....	514, 657	La Fare, Anne Louis Henri (de).....	265
Helman, Isidore-Stanislas...249, 252 sv, 627 sv		La Fontaine, Jean (de).....	364
Héraclite.....	41, 634	La Harpe, Jean-François (de).....	165, 394
Herder, Johann Gottfried (von).....	492	La Montansier, Marguerite Bruet (dite). 307, 320, 323 sv, 355, 406, 462, 615, 641	
Heury.....	314 sv	Lacoue-Labarthe, Philippe.....	647, 671, 673
Hill, Aaron.....	158	Lakanal, Joseph.....	438
Hill, John.....	158	Lamoignon, Chrétien-François (de).....	559
Hobbes, Thomas.....	36, 72 sv	Lavallée, Joseph.....	22, 629
Holbach, Paul Thiry (d').....	453, 672	Lavater, Johan Kaspar.....	61
Homère.....	39, 105	Lavocat, Françoise.....	27, 671
Horace.....	68, 102, 147 sv, 250, 487, 634	Laya, Jean-Louis.....	19, 21, 31, 174, 180 sv, 184 sv, 213, 257, 414, 466, 471, 507 sv, 510 sv, 522 sv, 533, 542 sv, 547 sv, 553, 610 sv, 616, 629, 632, 634
Houdar de Lamotte, Antoine 18, 102 sv, 107 sv, 111, 116		Lazari.....	384, 401
Huerne de la Mothe, François-Charles....	18, 132, 138 sv, 142 sv, 158, 168, 188, 222, 632	Le Chapelier, Isaac. .78, 278 sv, 289 sv, 293, 462, 568	
Huet, Charles-Nicolas.....	344,	Le Nôtre, André.....	62, 69 sv
Hume, David.....	17, 48 sv, 181, 185, 673	Le Sieur, Marie-Joseph.....	333 sv
Hunt, Lynn.....	49, 372, 661	Legendre, Pierre.....	412, 453, 671
Hutcheson, Francis.....	49	Legouvé, Gabriel.....	466, 497, 629, 634
Jaucourt, Louis (de).....	68, 107, 423	Leibniz, Gottfried Wilhelm.....	43, 563, 668
Jauffret, Eugène.....	10, 528, 641		
Jaume, Lucien.....	77 sv, 508, 654, 661, 670		
Jodelle, Étienne.....	494		
Jouvet, Louis.....	85		

Lejeune, Philippe.....53 sv, 671
 Lekain, Henri-Louis Caïn (dit).....266
 Lemierre, Antoine-Marin.....257, 266
 Lescot, David.....485 sv, 647
 Lessing, Gotthold Ephraïm....29, 58, 450 sv,
 646, 670
 Leuwers, Hervé.....7, 366, 662
 Lezay de Marnesia.....267, 269 sv, 299
 Ligeti, György.....40
 Linguet, Jean.....121
 Locke, John.....72, 159
 Lonvay de la Saussay, Jean-Baptiste....161,
 169, 629
 Loubinoux, Gérard.....11, 637 sv, 641 sv
 Louis II.....368
 Louis XIII.....126, 131
 Louis XIV.....4, 648, 664
 Louis XIV.....123, 188, 191, 197, 201, 229,
 246, 249, 277, 281, 285 sv, 347, 351, 369,
 371, 504
 Louis XV...58, 61, 124 sv, 159 sv, 201, 232,
 235, 241, 243 sv, 360 sv, 372, 510, 512,
 526, 553, 566, 592, 594, 596, 602 sv
 Louis XVI (aussi Louis Capet). 58, 61, 126,
 159 sv, 201, 232, 241, 243 sv, 360 sv, 361,
 372, 510, 512, 516, 526, 542, 553, 554,
 566, 584 sv, 592, 594, 596, 597, 602
 Lully, Jean-Baptiste.....255
 Lyotard, Jean-François.....245, 672
 Mably, Gabriel (Bonnot de).....36, 72, 121,
 204, 634
 Mac Luhan, Marshall.....412
 Mahomet.....136, 266, 559
 Marat, Jean-Paul.....31, 318, 498, 500, 509,
 513, 523 sv, 528 sv, 545, 551, 629
 Marchand, Sophie.....48, 501, 649 sv
 Maréchal, Pierre-Sylvain....21, 31, 75, 257,
 414, 553, 555 sv, 565 sv, 570 sv, 580 sv,
 584, 586 sv, 589, 591 sv, 595, 597 sv, 601
 sv, 605 sv, 610 sv, 616, 630, 634 sv, 637,
 640
 Marie-Antoinette 243, 361, 554, 584 sv, 594
 sv, 664, 675
 Marin, Louis.....234 sv, 245 sv, 647, 672
 Marivaux, Pierre Carlet (dit)....3, 56, 68, 70,
 75 sv, 208, 394, 548, 579, 649 sv
 Mariveaux, Jean-Claude Martin (de).....512
 Martin, Jean-Clément.....343, 361, 661
 Martin, Thierry.....44 sv
 Marmontel, Jean-François.....318, 634
 Marx, Karl.....204, 288, 499, 660, 669, 672,
 674
 Martainville, Alphonse.....10
 Maslan, Susan. 13, 255 sv, 281, 295 sv, 304,
 642
 Masson, Joséphine.....331
 Maupeou, René-Nicolas (de). 368, 371, 373,
 512, 668
 Maury, Jean-Sifrein.....265 sv, 278, 284 sv
 Mavoigelle, Julien.....395
 Mazarin, Jules Raymond.....368 sv, 562
 Méchoulan, Éric.....17, 672
 Mercier, Louis-Sébastien.18, 147 sv, 162 sv,
 165, 169, 171 sv, 184, 193, 210 sv, 222 sv,
 257, 297, 407, 413, 418, 452, 505, 546,
 567, 632, 635, 645
 Mercier de la Rivière, Pierre-Paul.....159

Méricourt, Théroigne (de).....	52	Nicole, Pierre.....	39, 645
Meyerhold, Vsovold.....	231, 648	Nicolet...124, 177, 200 sv, 313 sv, 341, 359,	384, 387
Michelet, Jules.....	7, 238 sv, 636, 663, 666	Nietzsche, Friedrich. 71, 227 sv, 588, 672 sv	
Milin de Grandmaison, Aubin-Louis.....	176, 209, 211 sv, 632	Olsen, Mark.....	11, 416 sv, 641
Milliot, Vincent.....	306, 663	Ozouf, Mona....	78 sv, 229, 241 sv, 474, 663
Mirabeau, Honoré-Gabriel (Riqueti de)..	267 sv, 278, 286 sv, 486, 498, 500, 629, 660	Palissot de Montenoy, Charles....	69, 177 sv, 514, 547, 630, 632
Mirbeck, Ignace-Frédéric (de)	175, 205, 632	Parein Du Mesnil, Pierre-Mathieu.....	496
Molière, Jean-Baptiste Poquelin (dit). .	4, 84, 104, 130 sv, 141, 160, 170 sv, 182, 207, 255, 318, 394, 451 sv, 462, 466, 472, 504, 513 sv, 516, 547 sv, 641, 649	Pascal, Blaise....	43, 235, 238, 245, 380, 635
Monnet, Charles.....	249, 252 sv, 406, 627 sv	Pasolini, Pier Paolo.....	470, 649
Monnet, Jean.....	406	Pavis, Patrice.....	56, 76, 637, 649
Montaigne, Michel Eyquem (de).....	76	Pépin le Bref.....	420
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat (baron de)	101, 121, 154, 286, 302, 364, 422 sv, 635, 654	Piis, Pierre-Antoine Augustin (de)..	472, 630
Montfleury, Zacharie Jacob (dit).....	246	Platon.....	28, 93, 100, 263 sv, 420, 431, 474, 595, 602, 635
Monvel, Jacques Marie (Boutet de).....	495	Poirson, Martial.....	127, 169, 500, 629, 642, 644, 649 sv
Moote, Alanson Llyod.....	369, 655	Pompignan, Jean-Jacques (Le Franc de)	443, 632
Morin, Edgar.....	308, 673	Portalis, Jean-Étienne-Marie.....	611
Morizot, Martin.....	426,	Poussin, Nicolas.....	67 sv
Mornet, Daniel.....	370, 663	Préville, Pierre-Louis Dubus (dit).....	140
Nadeau, Martin.....	446, 642	Prévost, Antoine François.....	49, 635
Nancy, Jean-Luc.....	535, 647, 673	Prieur, Pierre-Louis.....	521 sv, 597
Necker, Jacques.....	17, 59 sv, 201, 635	Prugnon, Joseph.....	374
Netter, Marie-Laurence	11, 416, 501, 641 sv	Pufendorf, Samuel.....	72
Neufchâteau, François (de)....	162, 169, 459, 507, 629	Pujoulx, Jean-Baptiste.....	471, 630
Neuilly.....	335 sv, 345	Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome.....	176, 179, 209 sv, 215, 217, 254, 292, 294 sv, 632
Newton, Isaac.....	53	Quesnay, François.....	117, 159, 210
Nicolas, François.....	399 sv	Quinault, Philippe.....	255
		Rabelais, François.....	566, 665

Racan, François.....575

Racine, Jean...129 sv, 170 sv, 215, 373, 394, 458, 656

Racine, Louis..... 129, 443, 632

Radet, Jean-Baptiste.....477, 479, 491, 630

Rancière, Jacques.....464 sv, 468, 674

Ravel, Jeffrey.....12 sv, 283, 305, 312, 319, 354, 650

Raynal, Guillaume-Thomas.....502

Razgonikoff, Jacqueline.....10

Reboul, Marie-Thérèse.....67

Rebours, Laurent.....399

Rémond de Saint-Albine, Pierre.....158

Restif de la Bretonne, Nicolas Edme.....497

Rey, Alain.....379, 632, 637, 674

Riccoboni, François.....158

Riccoboni, Luigi.....158

Riccoboni, Marie-Jeanne.....101, 283, 650

Richardson, Samuel.....6, 49, 57, 635

Richelieu, Jean-Armand (du Plessis de)...4, 59, 62, 246, 324 sv, 475, 581

Ricœur, Paul.....26, 431 sv, 674

Rivière, Jean-Loup...28, 109, 159, 609, 631, 647, 650

Rivière.....331 sv

Robert, Yann 13, 133, 257 sv, 471, 492, 497, 512 sv, 629

Robespierre, Maximilien (de)....7 sv, 31, 61, 78, 256, 295 sv, 299, 305, 363, 499, 509, 523 sv, 527 sv, 544 sv, 551, 568, 635, 638, 657, 662

Roederer, Pierre-Louis.....260 sv

Rolland d'Erceville, Barthélémy-Gabriel438

Romme, Chales-Guilbert....294 sv, 433, 512

Ronsin, Charles-Philippe. .21, 472, 477, 630

Rosch, Elanor.....493, 674

Rougemont, Martine (de).....139, 183, 650

Rousseau, Jean-Baptiste.....136

Rousseau, Jean-Jacques....6, 17 sv, 39 sv, 48 sv, 53 sv, 59 sv, 68 sv, 72 sv, 77 sv, 80, 82 sv, 97, 100, 113, 115, 117, 121, 133 sv, 146, 148 sv, 152, 154, 157, 161 sv, 172, 181, 184, 186 sv, 206, 211, 221 sv, 242, 263, 269 sv, 277, 295, 302, 413, 423, 438, 443, 458, 474 sv, 477, 479, 497, 511, 514, 531, 572, 575, 596, 613, 617, 632, 635, 646, 649 sv, 665 sv, 671 sv, 675

Rouyer, Jean-Pascal.....522 sv

Royer, Jean-Pierre.....374

Saige, François-Armand (de).....426

Sajous d'Oria, Michele.....10, 643

Sallé.....384, 391 sv, 462

Sarrazac, Jean-Pierre.....493, 624, 650

Sartine, Antoine (de).....446

Schechner, Richard.....16, 651

Scherer, Jacques.....16, 651

Scudéry, Madeleine (de).....47

Sedaine, Michel-Jean.....290, 640

Sénèque.....115, 559, 636

Servandoni, Giovanni Niccolò Geronimo 69

Shakespeare, William....3, 75, 596, 652, 673

Sieyès, Emmanuel-Joseph.....61, 426, 429, 576, 636

Simondon, Gilbert.....40, 675

Smith, Adam.....48 sv, 662

Socrate.....263, 287, 514

Solon.....502

Spinoza, Baruch.....43, 62, 71 sv, 559, 661
 Starobinski, Jean.....53 sv, 675
 Stolleis, Michael.....305, 664
 Suard, Jean-Baptiste Antoine..129, 636, 660
 Szondi, Peter.....587, 606, 623, 651
 Tackett, Timothy.....590, 664
 Talleyrand, Charles-Maurice (de).....439 sv,
 447 sv
 Talma, François.....178, 325, 473, 497, 581,
 637, 640
 Tertullien.....39
 Theodore.....333 sv
 Thiémet.....394
 Thompson, Eva.....493, 674
 Thouret, Clothilde.....375
 Timsit, Gérard.....431 sv, 656
 Tissier, André.....11, 22, 306, 394, 401, 643
 Tite-Live.....251
 Triau, Christophe.....451, 456, 644
 Triolair Cyril.....12, 315, 618, 637, 643
 Trott, David.....12
 Valcour, Philippe-Aristide-Louis-Pierre
 Plancher (dit).....390 sv, 488, 630
 Van Kley, Dale.....370, 664
 Vaqué, Pierre.....454, 479, 631
 Varela, Francisco.....493, 674
 Vernet, Joseph.....67 sv, 468
 Veyne, Paul.....664
 Viala, Alain.....119, 148, 491, 630, 675
 Vico, Giambattista.....29, 511, 636
 Vigier.....399 sv
 Villeneuve, Sophie.....631, 634, 647
 Virieu.....260
 Vitez, Antoine.....449 sv, 455 sv, 459, 651
 Voltaire, François-Marie Arouet (dit) 50, 74,
 85, 93, 96, 119 sv, 126, 134, 136 sv, 142,
 155, 158, 160, 169 sv, 207, 215, 239 sv,
 250, 266, 270, 272, 275 sv, 283, 371 sv,
 394, 456, 471, 502, 506, 559, 630 sv, 635,
 640, 642 sv, 648, 650, 665, 667 sv, 672, 675
 Weber, Max.....72, 365
 Welschinger, Henri.....10, 643
 White, James Boyd.....14
 Willemain d'Abancourt, François-Jean. 471,
 631
 Woyens.....392
 Yon.....345, 387