



HAL
open science

La tribune de la Convention au prisme du théâtre durant la Révolution

Thibaut Julian

► **To cite this version:**

Thibaut Julian. La tribune de la Convention au prisme du théâtre durant la Révolution. Patrick Brasart; Hélène Parent; Stéphane Pujol. *Éloquences révolutionnaires et traditions rhétoriques (XVIIIe et XIXe siècles)*, Classiques Garnier, pp.187-203, 2023, Rencontres, 978-2-406-14134-1. 10.48611/isbn.978-2-406-14136-5.p.0187 . hal-04401271

HAL Id: hal-04401271

<https://hal.science/hal-04401271>

Submitted on 17 Jan 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.

La tribune de la Convention au prisme du théâtre durant la Révolution

Robespierre veut faire de la Révolution un amphithéâtre pour la morale et de la guillotine une chaire à prêcher¹.

« Lieu où l'on regarde » selon son étymologie grecque, le théâtre occidental est aussi le lieu où l'on parle². L'éloquence trouve sur la scène une tribune de choix dont les acteurs-personnages tirent leur substance et leurs couleurs, tandis que le public destinataire se trouve en position de juge esthétique et moral, de témoin impliqué, voire d'acteur politique à part entière : l'expérience immersive des récents spectacles s'inspirant de la Révolution qui en ressuscitent les tribuns nous l'a montré. Mais contrairement à Büchner qui, en 1835, portait à la scène les orateurs de premier plan comme Danton, Marat, Robespierre ou Saint-Just, après les films ayant marqué le moment du Bicentenaire, les créations théâtrales contemporaines métabolisent davantage les orateurs et leurs discours : dans *Notre Terreur* mis en scène par Sylvain Creuzevault en 2009, dans *Ca ira (1) Fin de Louis* de Joël Pommerat (depuis 2014), de même que dans *La Révolution* de Maxime D'Aboville (2021), ce ne sont pas exactement ces représentants du peuple que l'on voit ou entend, mais des adaptations de leurs propos, filtrés soit par l'actualisation du travail de plateau pour les deux premiers³, soit grâce à un procédé de collage anthologique « d'après Hugo, Michelet, Dumas, Lamartine » pour le dernier⁴. Si la Terreur parle aujourd'hui à la scène, ce n'est alors que par le truchement de voix qui la glosent, produisant une paraphrase ou un commentaire qui fait écran aux propos authentiques des tribuns, non sans en faire ressortir la valeur persistante, voire une « vérité » non réductible à leur vérocité. Qu'en était-il *in situ* dans les œuvres dramatiques représentant l'Assemblée et ses orateurs en Révolution ?

« Durcie » dans une écriture caractérisée selon Barthes par « l'amplification théâtrale⁵ », la « parole révolutionnaire » des députés a inspiré des contemporains dans des pièces oscillant entre deux catégories : celles du genre admiratif – tels les faits historiques et patriotiques et les apothéoses théâtrales⁶, à visée essentiellement commémorative et épideictique, dont il ne sera pas ici question – et les pièces-pamphlets contre la Terreur, qu'elles soient royalistes ou thermidoriennes. Ces pièces partisans tendent à imposer une interprétation explicite et univoque, et, pour ce qui est des pièces de propagande républicaine, l'image idéale d'un consensus d'auto-célébration : « La

¹ Georg Büchner, *La Mort de Danton*, éd. Michel Cadot, Paris, GF-Flammarion, 1997, p. 104. Cette phrase est prononcée par Barère à la scène 5 de l'acte III, située au Comité de salut public.

² Voir Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », [1980] rééd. 2005.

³ Au sujet de *Notre Terreur*, dont le travail de plateau mené par la compagnie D'Ores et Déjà consiste en une adaptation des délibérations du Comité de Salut public durant la Grande Terreur, Antoine de Baecque écrit : « le texte de la Terreur s'émancipe du contexte et de l'action politiques de la République de l'an II pour se transformer en projections mentales contradictoires, oscillant entre passé et présent, entre l'organisme collectif d'un Comité reconstitué et le corps individuel d'un Robespierre en train de devenir le spectre poétique de lui-même », dans « Robespierre, du théâtre au cinéma », *La Révolution terrorisée*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 224.

⁴ Joël Pommerat, *Ca ira (1) Fin de Louis*, Arles, Actes Sud, 2014 ; Maxime D'Aboville, *La Révolution*, dossier de presse disponible en ligne : <http://www.theatredepoche-montparnasse.com/project/la-revolution/>.

⁵ Roland Barthes, « Écritures politiques », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, [1953] rééd. 1972, p. 22.

⁶ Voir Philippe Bourdin, « Les apothéoses théâtrales des héros de la Révolution (1791-1794) », dans Serge Bianchi (dir.), *Héros et héroïnes de la Révolution française*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 2012, p. 139-158.

scène élabore la fiction d'un allocutaire idéal », écrit Éric Négrel, « et le discours épideictique, en même temps qu'il célèbre son objet et l'offre à l'admiration, donne l'exemple en actes d'une éloquence lumineuse, occultant délibérément la réalité des conflits et conférant un sens exclusif à l'événement¹. » Dans ces deux veines dramatiques aux polarités opposées entre éloge et blâme, Marat et Robespierre, et dans une moindre mesure Saint-Just (mais fort peu Danton qui est le grand perdant au palmarès théâtral avant le drame de Büchner) ont attiré l'attention des contemporains grâce à leur charisme et à leur rôle politique contrasté de premier plan : aussi les retrouve-t-on comme actants et objets de discours dans des tragédies, des drames ou des comédies satiriques, pour la plupart méconnus et non représentés, qui recouvrent après Thermidor les louanges de la Terreur².

C'est à cette seconde voie qu'est consacrée la présente étude des usages de la rhétorique dans ces pièces inspirées de l'histoire contemporaine, à visée principalement satirique et polémique. Le corpus théâtral présente la singularité de représenter ces orateurs, tantôt dans leur particulier ou dans les coulisses du pouvoir, tantôt en séance à la Convention ou dans les assemblées populaires – alternance signifiante, selon un principe de caché-montré qui révèle l'hypocrisie vilipendée des députés honnis. Plus que des citations fidèles³, ce sont des pastiches ou des parodies de discours que l'on peut y lire – à défaut de les *voir*, puisque ces pièces d'actualité ne furent généralement pas jouées sur un théâtre public, étant irreprésentables en raison de la censure officiellement rétablie début août 1793, et de la mémoire problématique d'une crise civile à bien des égards traumatique pour les contemporains, heurtant la volonté d'apaisement caractérisant l'époque post-thermidorienne jusqu'à l'Empire.

La Convention *in absentia*

C'est d'abord dans les pièces royalistes que se dresse la Convention. Il est remarquable que le procès du roi n'apparaisse que dans la production contre-révolutionnaire, évidemment censurée. Alors qu'en jugeant le roi lui-même, la république congédiait l'ancien système juridique figuratif pour en fonder un nouveau sur un symbolisme de la représentation⁴, l'orientation critique qui animait les auteurs s'emparant de cet événement en interdisait, précisément, la *re-présentation* scénique (tant la figuration que la performance). Ce clivage révèle un tabou dans le camp républicain, tandis que s'affrontent injonction à l'oubli et devoir de mémoire.

Quoique les tragédies ou drames royalistes se situent principalement dans la prison du Temple ou de la Conciergerie, l'acte initial s'ouvre sur le procès du roi à l'Assemblée : « La scène est à Paris ; & par l'éloignement connu du lieu où Louis XVI est enfermé, de

¹ Éric Négrel, « Le théâtre au service de la Révolution : une rhétorique de l'éloge », dans Éric Négrel et Jean-Paul Sermain (dir.), *Une Expérience rhétorique : l'éloquence de la Révolution*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « SVEC », 2002/02, p. 147-164, ici p. 159.

² Avant cette date, c'était de manière oblique et analogique qu'étaient visés ou perçus les principaux acteurs du « Triumvirat », Marat et Robespierre surtout, *via* les personnages de Duricrâne et Nomophage de *L'Ami des lois*, comédie satirique de Jean-Louis Laya (jouée et suspendue en janvier 1793, pendant le procès du roi), ou encore les tragédies à l'antique *Épicharis et Néron* de Legouvé ou *Timoléon* de Chénier.

³ Exception toutefois du drame en trois actes et en prose de Jacques Daniel Martine, *Maximilien Robespierre, ou la France sauvée*, s.l., 1795, où l'auteur atteste que « Les faits qu'il expose sont tirés des papiers publics [...]. On y trouve des discours prononcés à la Convention et placés ordinairement dans la bouche même de leurs auteurs. » (p. 6-7).

⁴ Marie Hélène Huet, *Rehearsing the Revolution : The Staging of Marat's Death, 1793-1797*, University of California Press, 1982, p. 49-50.

celui où la Convention Nationale est assemblée, une partie de l'action doit se passer là où elle tient ses séances ; & l'autre, dans une des salles du palais du Temple, où le roi est détenu prisonnier¹ », prévoit le comte de Saint-Roman. *La Mort de Louis XVI* d'Aignan, comme le drame *Les Régicides* écrit « par un officier français émigré », commencent par montrer les divisions et les rivalités au sein des membres de la Convention et dénoncer un procès inique. Les trois avocats du roi, Malesherbes, Tronchet et Desèze, assurent l'exposition, déplorant à la fois la dérélition du peuple et la faiblesse du roi : « D'un roi foible, grand Dieu, que le peuple est à plaindre ! / Le plus cruel tyran fut cent fois moins à craindre². » Louis Capet est victime de ses bienfaits. Ces pièces sur le régicide sont toutes orientées vers une vengeance symbolique, qui compensera tant bien que mal l'infamie du procès, parfois mis en scène dans un *agôn* choral inégal :

UNE VOIX

Dans la France Louis brisa la servitude :
Sa touchante bonté se fit même une étude
Des moyens d'adoucir le sort du criminel ;
Et mit la tolérance à côté de l'autel.
Qu'on absolve Louis.

QUELQUES VOIX

Plutôt qu'on le bannisse.

QUELQUES VOIX DE PLUS

Que l'on le mette aux fers.

LE PLUS GRAND NOMBRE DE VOIX

Qu'on le mène au supplice.

PLUSIEURS VOIX

Que son destin ne soit décidé qu'à la paix.

PLUSIEURS AUTRES VOIX

Que le peuple sur lui confirme nos décrets³.

Ce peuple, insensé et ingrat, est une cible de choix pour les contre-révolutionnaires. Marie-Antoinette pleure ainsi le sort de son époux avant la sentence de mort : « Ton peuple anthropophage / Peut-être maintenant te dévore en sa rage, / Ou te livre du moins à ces monstres nouveaux / Qu'il ne fit sénateurs que pour être bourreaux⁴ ». De fait, les principaux coupables sont les députés qui manipulent les citoyens. Robespierre décrit le peuple comme « Léger, faible, indolent, aisément prévenu⁵ », et Marat flatte par là même l'ambition du duc d'Orléans, en faisant valoir la cupidité du peuple qu'on peut acheter par des pots de vin. Les luttes de factions se font sur son dos. Afin que les Jacobins soient minoritaires, Brissot, chef de file des Girondins, livre son plan d'action : « Le peuple est sot, il a toujours eu du faible pour les Bourbons : nous avons su gagner son amour, mais,

¹ Alexis Jacques Serre, Comte de Saint-Roman, *Louis XVI*, tragédie en cinq actes et en vers, Francfort et Bruxelles, Le Francq, 1793, n.p.

² Étienne Aignan, *La Mort de Louis XVI*, Paris, Marchands de nouveautés, 1793, p. 4. Voir Jean-Noël Pascal, « À propos de *La Mort de Louis XVI* et du *Martyre de Marie-Antoinette* : l'événement dans la tragédie en 1793 », dans *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n°14, 2015, p. 221-235.

³ Saint-Roman, *Louis XVI*, *op. cit.*, p. 79-80. La scène suivante opère le décompte des bulletins : « Sur sept cent vingt et un oracles de justice, / Trois cent soixante et cinq votent pour le supplice ».

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ Étienne Aignan, *La Mort de Louis XVI*, *op. cit.*, p. 10.

plus mobile qu'une girouette, il brise et foule aux pieds, au moment où l'on s'y attend le moins, l'idole qu'il s'était faite l'instant d'auparavant. Travaillons-le dans le sens qui nous est utile¹ ». Cette topique du peuple manipulable sert surtout la satire des députés régicides. Mais « la vile et crapuleuse populace » n'est pas moins coupable de céder au torrent, selon le député vendéen Morisson : « Mais si vous êtes insensibles à ces coups impuissants de vils pygmées, souffrirez-vous que cette tourbe impure assassine le fils de S. Louis² ? »

Par la suite, l'assemblée inspirera encore les auteurs thermidoriens qui célèbrent la chute du « tyran », de Thermidor à Napoléon. L'espace dramatique montre le cadre métonymique du pouvoir, qui constitue aussi le foyer du sang répandu, comme l'indique cette hypotypose hallucinée de Tallien accusant Robespierre dans la tragédie de Sérieys : « Toi qu'accusent les cris de cent mille victimes, / Toi qui, pour un regard, as pu sacrifier / Une famille entière, un peuple tout entier, / Vois ces murs teints de sang³... » Dans le drame de Godineau, Merlin lance à Robespierre : « le sang des Danton, des Camille t'étouffe ; il te sort par la bouche⁴ », avant que son arrestation permette au président de la Convention de lever (ou laver) la souillure : « Voici ce lieu purgé des monstres qui l'infectaient⁵ ».

Limitée aux pièces d'actualité critiques, la Convention ne fut donc pas mise en scène durant la Révolution. Un tel spectacle « direct », à supposer qu'il fût conforme à la propagande républicaine, aurait désacralisé le foyer de la souveraineté nationale. Ses figures de proue n'eurent guère plus de succès sur les planches. Les études consacrées aux figurations théâtrales des principaux tribuns comme Marat⁶, Robespierre⁷ ou Saint-Just⁸ ne manquent pas ; il ne s'agit pas ici de revenir sur les représentations de leur caractère et leur portrait, mais d'analyser les discours qu'on leur prête ou dont on les affuble. Dans la métamorphose des « amis du peuple » en « cannibales » et en « tyrans », jusqu'au cœur de leur parole littérisée (notamment pour les besoins de la versification), s'agrège un héritage rhétorique qui varie en fonction des genres dramatiques et des positions politiques des auteurs, ainsi qu'un ensemble de représentations telle que l'image protéiforme du Peuple, objet de fantasme et de manipulations.

Pragmatique et stylistique du discours éloquent : de la tribune au théâtre

Les auteurs de pièces thermidoriennes représentant la Convention et ses tribuns recourent à une parole transitive ou efficace, imitant la performativité perçue dans les discours des députés, notamment ceux de Robespierre et de Saint-Just analysés par

¹ Anon., *Les Régicides ou les Trames de l'assassinat de Louis XVI*, s.l., 1793, p. 5-6.

² *Ibid.*, p. 70.

³ Antoine Sérieys, *La Mort de Robespierre*, tragédie en trois actes et en vers, Paris, Monory, an IX-1801, p. 39.

⁴ Godineau, *La Mort de Robespierre, ou la journée des 9 et 10 Thermidor an II de la République française*, drame en 3 actes, Paris, Cériou, an II, p. 26.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ Pierre Frantz, « L'épouvantail », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *La Mort de Marat*, Paris, Flammarion, 1986, p. 233-252.

⁷ Patrick Berthier, « Robespierre au théâtre », dans Jean Ehrard (dir.), *Images de Robespierre*, Naples, Vivarium, 1996, p. 367-382 ; Martial Poirson, « La Terreur en spectacle », Paris, L'Harmattan, coll. « Études théâtrales », 2014/1, n° 59, p. 13-46.

⁸ Marie-Christine Bacquès, « Le double mythe de Saint-Just à travers ses mises en scène », *Siècles* [En ligne], 23 | 2006, mis en ligne le 10 avril 2014, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/siecles/1801>

Claude Lefort¹. Ces discours politiques empruntent les codes de l'éloquence de la République romaine (la tribune de la Convention se substituant aux rostrales du forum²), mais se rapprochent aussi du langage dramatique, en particulier du style énergique qui imprègne le répertoire de la période révolutionnaire, jugé par certains critiques « déclamatoire, ampoulé, naïvement sectaire et prédicant³ ». Du moins, plusieurs auteurs de théâtre s'emparent de cette éloquence « tribunicienne », où le peuple est pris à partie. La scène et la salle de théâtre, comme l'Assemblée Nationale (dont le public est constitué des élus et des spectateurs des tribunes), interagissent constamment⁴. Mais alors que l'assemblée est un lieu de débats et d'intervention agonistique normalement réservé aux « représentants du peuple », au théâtre, la parole est directement destinée à ce peuple qu'incarne le public, sur lequel elle agit sans la médiation des députés ou de la presse qui en relaie les débats⁵. Reste qu'entre la scène et la salle, comme à l'Assemblée, les discours des personnages suscitent souvent du dissensus, voire des rixes partisans et l'intervention de la police.

Cette parole efficace qui appelle à l'action (ou à la réaction) est parfois prise en charge, durant la Terreur, et en conformité avec les fêtes contemporaines, par des entités allégoriques transcendantes. Ainsi, à la fin de *L'Ami du peuple ou la Mort de Marat*, c'est la Liberté elle-même qui clôt la « pompe funèbre », mettant un point d'orgue au « fait historique » de l'assassinat :

Peuple, séchez vos pleurs, bannissez vos regrets ;
 Mourant pour sa patrie, au temple de mémoire,
 Marat que vous pleurez, immortel à jamais,
 De Brutus, en ce jour, partagera la gloire.
 Ses mânes aujourd'hui vous demandent vengeance ;
 Vous la devez, Français, à votre défenseur ;
 Il fut en tous les tems l'appui de l'innocence ;
 Et l'infortune en lui trouvoit un protecteur.
 Aux armes, Citoyens ! marchez sous mon égide ;
 Que les tyrans ligués périssent sous vos coups ;
 Qu'ils trouvent le trépas qu'ils réservoient à vous ;
 La Liberté, Français, vous servira de guide⁶.

Paroles de consolation, ce sont surtout des paroles de relance qui ravivent la flamme du bellicisme républicain pour venger l'« ami du peuple » immolé.

Plus fréquente, l'autre modalité consiste à figurer des députés en séance à l'Assemblée. Or les pièces conservées ayant pour cadre la Convention n'eurent pas les honneurs de la représentation : serait-ce que cette enceinte symbolique et sacrée parût

¹ Claude Lefort, « La Terreur révolutionnaire », *Essais sur le politique*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1986, p. 81-119.

² Voir Hélène Parent, *Modernes Cicéron. La romanité des orateurs d'assemblée de la Révolution française et de l'Empire (1789-1807)*, thèse de Littérature française sous la direction d'Alain Vaillant, Université Paris Nanterre, 2020, 704 p.

³ Maurice Descotes, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964, p. 212.

⁴ Aurelio Principato, « Comment restituer l'action oratoire de la Révolution ? », *Une Expérience rhétorique. L'éloquence de la Révolution*, *op. cit.*, p. 22.

⁵ S'opposant à l'analogie théâtre-assemblée structurant l'analyse de la représentation selon Paul Friedland (*Political Actors : Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 2003), Susan Maslan invite à marquer leurs spécificité et maintenir une distinction entre le « théâtral » et le « dramatique », dans *Revolutionary Acts : Theater, Democracy and the French Revolution*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2005.

⁶ J.-M. Gassier Saint-Amand, *L'Ami du peuple, ou la Mort de Marat*, fait historique en un acte suivi de sa pompe funèbre, Paris, Toubon, 1794, p. 22.

incompatible avec le simulacre théâtral ? Les raisons de fond tiennent plus au fait qu'il s'agit en général de pièces royalistes contre-révolutionnaires (sur le régicide ou la geste de Charlotte Corday), ou excitant « l'esprit de parti », donc risquant de rouvrir des blessures. La seule jouée à Paris consacrée à la mort de Robespierre évite la Convention¹, tandis que toutes les autres (seulement publiées) ont pour cadre l'Assemblée, où les députés résistent aux menaces du « tyran », bientôt retranché avec ses partisans à l'Hôtel de Ville. L'espace dramatique est en état de siège, les députés songent à se suicider au cas où le peuple insurgé envahirait la salle – c'est-à-dire *la scène* – avec l'armée de la Commune conduite par Henriot ; « il faut agir quand on est sur un volcan », prône Billaud-Varenne², « Mourons tous, s'il le faut, mais sauvons la patrie », s'écrie ailleurs Carnot³ – or 6 000 citoyens rallient la garde et viennent à bout du dictateur. Ses pairs décrètent son exécution immédiate. Ce théâtre thermidorien crève l'abcès de la Terreur à travers une parole performative qui ouvre les prisons et détruit le passé immédiat :

Que toutes les prisons s'ouvrent en ces moments !
Brûlons des triumvirs le code parricide !
Aux décrets du Sénat, que l'équité préside !
Ne frappons que le crime ; et que l'humanité
Sur le règne des lois fonde la liberté⁴.

Le drame de Godineau se termine de même par une harangue du Président de l'Assemblée adressée au peuple des tribunes, et, en miroir, au lecteur-spectateur implicite. Une nouvelle forme de catharsis politique est suggérée, empreinte non plus de terreur et de pitié (la Terreur est abolie), mais de soulagement et d'espoir. Ces émotions correspondent davantage à la logique du mélodrame, à ceci près qu'ici l'ordre est rétabli non à l'échelle domestique, mais à celle de la Cité :

Citoyens, le monstre qui infectait cet hémisphère n'est plus. Hercule ne purgea jamais la terre d'un plus horrible brigand. [...] La justice sera rendue à tous, aux morts comme aux vivants. [...] Vous serez délivrés du terrorisme. [...] Le droit de propriété sera rétabli sur ses bases. Le commerce, l'agriculture, les sciences, les arts sortis de l'oppression, rentrent dès ce moment dans tous leurs droits. Le culte de la religion sera rendu libre suivant la conscience de chacun, sans bornes, comme la grandeur de dieu [...] La presse, colonne de la liberté, n'aura plus de limites⁵.

L'enjeu de ce dénouement, avec force présents performatifs et futurs prophétiques, est de refonder un pacte social conforme aux idéaux des premiers jours. À l'unisson, les spectateurs des tribunes se lèvent et scandent : « Vive la Convention ! vive la république ! vive à jamais la nation française, libre, glorieuse et immortelle⁶ ! » La société a tenu bon,

¹ Il s'agit du drame en deux actes de Pigault-Lebrun et Dumaniant, *La Journée du 9 thermidor ou la chute du dernier tyran*, joué à six reprises au Théâtre de la Cité (Palais-Variétés) début septembre 1794 (fructidor an II). Un résumé est donné dans *L'Esprit des journaux par une société des gens de lettres*, Bruxelles, mai-juin 1795, p. 253-257.

² Jacques Daniel Martine, *Maximilien Robespierre, ou la France sauvée*, drame en trois actes et en prose, s.l., 1795, p. 56-57.

³ Antoine Sérieys, *La Mort de Robespierre*, op. cit., p. 44.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵ Godineau, *La Mort de Robespierre ou la journée des 9 et 10 Thermidor an II de la République française*, op. cit., p. 41.

⁶ *Ibid.*, p. 43.

l'ordre est rétabli, comme au sortir du « rituel mélodramatique » analysé par Julia Przybos¹.

Dans ces pièces critiques, comme dans les discours authentiques des tribuns, la rhétorique se pare des fleurs de l'*elocutio*. Les maximes de vertu abondent à grand renfort d'antithèses selon un catéchisme républicain. L'emploi de l'alexandrin renforce les oppositions dans la tragédie. Par exemple, dès l'exposition d'une *Mort de Robespierre*, Tallien débite une tirade de 44 vers qui met en relief à la rime des mots-clés, appariant ou dissociant des vices et des vertus (« tyrans/brigands ; crimes/victimes ; rage/carnage ; horreurs/agitateurs ; énergie/démagogie ; Gironde tremblante/Loire sanglante ; Brutus/vertus » ; « Tout s'élève à la fois contre la tyrannie, / Tout nous crie : il est temps de sauver la patrie² »). Face à Robespierre et Couthon, Barras ose le parallélisme : « Comme toi, dès longtemps, j'ai les rois en horreur ; / Mais plus je hais les rois, moins j'aime la terreur³ ». La stylisation du conflit confère à ces joutes verbales une valeur morale, le public étant invité à prendre (le bon) parti.

La monstration de la parole dévoyée et manipulatrice comporte ainsi une fonction critique subtile. Dans *Charlotte Corday* (1795), l'auteur anonyme transgresse doublement l'exactitude historique en imaginant l'héroïne amoureuse du député Barbaroux, et anticipant l'assassinat de Marat au « Palais National » le 31 mai 1793, jour de la chute des Girondins. Charlotte assiste depuis les tribunes à leur mise en accusation, puis se cache et profite d'un conciliabule entre Marat et Robespierre pour surgir et plonger son poignard dans le sein de l'Ami du peuple ; Robespierre fait enfermer la meurtrière. Situé dans la cellule des Girondins, le troisième acte se clôt sur la sortie de Charlotte conduite à l'échafaud. Outre cette torsion fictionnelle, l'auteur légitime le geste de révolte de l'héroïne. À l'acte II, scène 2 a lieu l'accusation par Marat de ses collègues, qui tire sa force d'une manipulation rhétorique par la captation de la parole du Peuple. Comme l'écrit Claude Lefort dans son étude susmentionnée, « la Terreur parle » :

MARAT, à la tribune.

D'un *peuple* tout puissant, d'un *peuple* généreux,
Daignez-vous en ce jour satisfaire les vœux ?
Ou voulez-vous enfin, lassant sa patience,
De ce *peuple* trop doux allumer la vengeance ?
Quoi ! les traitres encore ne sont point arrêtés !
Le *peuple* a-t-il en vain dicté ses volontés ?
Les Députés proscrits siègent dans cette enceinte :
Une coupable audace en leurs fronts est empreinte :
Pour la dernière fois, le *peuple* impatient,
Réclame par ma voix leur juste châtement.
Leurs funestes complots, leurs crimes politiques,
Assez vous sont prouvés par les plaintes publiques !
Le *peuple* est infailible, et c'est un *peuple* roi.
Lui seul, quand il le veut, peut vous dicter la loi.
Le *peuple* veut enfin que la montagne règne.
Il veut qu'on le respecte, et surtout qu'on le craigne.
Que de ce mont sacré découlent à la fois,
Les mœurs, la liberté, les vertus et les lois.
Là sont les hommes purs que révère la France :
C'est en eux que le *peuple* a mis sa confiance :

¹ Julia Przybos, « Mélodrame et rituel », *Il Melodrammatico*, Bologna, Ed. Analisi, coll. « Biblioteca Europea della Rivoluzione Francese », n° 2, 1992, p. 85-106.

² [J. L. Maillet ?], *La Mort de Robespierre*, tragédie en trois actes et en vers, Lyon, Maillet, an IV, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 7.

De la Convention, le reste corrompu,
 Aux ennemis du *peuple* est lâchement vendu.
 Montagnards, de l'état vous êtes les colonnes :
 C'est à vous à frapper les fondements des trônes :
 Robespierre, Danton, braves républicains,
 C'est vous à qui l'état a remis ses destins.
 Rebelles Sénateurs, le *peuple* tient la foudre,
 Qui peut tout renverser et vous réduire en poudre.
 (Montrant les Girondins.)
 Livrez les scélérats ; ou le canon fatal,
 De l'insurrection va donner le signal¹.

Cette tirade révèle l'imposture de la parole démagogique. La personnification du peuple est dupliquée par l'invasion scénique de Marat, qui s'en fait le porte-parole. On observe en effet onze occurrences du mot « peuple » sur 30 vers, obsession du signe et de son référent dont les qualités oscillent entre justice (« trop doux », « impatient », « juste châtement ») et omnipotence (« tout puissant », « infaillible », jusqu'à l'oxymore scandaleux « peuple roi »). Les déictiques joints à la véhémence exclamative et aux impératifs tonitruants sont vraisemblables, mais en même temps, l'imposture du propos semble exhibée par la théâtralité même de la forme classique des alexandrins et l'allusion à peine voilée aux célèbres imprécations de Camille dans *Horace* de Corneille². Or le peuple est présent, en abyme, sur les gradins des tribunes, aux côtés de Corday. C'est pourquoi Vergniaud pare l'attaque en le prenant à son tour à partie, grâce à un nouvel arsenal marqué par l'anaphore d'une apostrophe, généralement suivie de la modalité injonctive : « Peuple, les vrais motifs ne te sont plus cachés » ; « Peuple, écoute et défends la patrie éplorée : / Peuple, soutiens des lois la majesté sacrée³ ». Si cela ne suffit pas à déstabiliser le pouvoir de la Montagne, du moins le tyrannicide que Charlotte accomplit peu après se trouve-t-il légitimé par cette logomachie manipulatrice.

Comme un tyran peut en cacher un autre, la même instrumentalisation de la parole se retrouve au troisième acte dans les propos de Robespierre, qui veut exciter la foule à la vengeance contre les Girondins prisonniers. Nouvel artifice, cette fois grâce à la prosopopée du mort, dont le cadavre est montré pour conférer au signe sa plénitude :

Qu'à défaut de sa voix condamnée au silence,
 Son sang qui coule encore vous demande vengeance !
 Qu'on apporte en ces lieux son corps pâle et sanglant,
 Devant son assassin, satisfait, triomphant !
 (Des citoyens apportent sur un brancard le cadavre de Marat.)
 « Ô peuple ! le voilà, votre ami, votre père ;
 « J'ai voulu, vous dit-il, soulager ta misère :
 « Toujours j'ai défendu tes droits, ta liberté :
 « J'ai bravé les tyrans qui m'ont persécuté :
 « Si la mort n'eut trompé ma généreuse envie,
 « Tu verrais par mes mains ta puissance affermie :
 « Je vivais pour toi seul, ô peuple infortuné ;
 « Les traîtres, pour te perdre, ils m'ont assassiné. »
 Il demande en ces mots et vengeance, et justice.

¹ Anon., *Charlotte Corday*, tragédie, s.l.n.d., p. 54-55. (Nous soulignons le terme « peuple »).

² « ... le peuple tient la foudre, / Qui peut tout renverser et vous réduire en poudre » rappelle en effet les vers « Puissè-je de mes yeux y voir tomber ce foudre, / Voir ces maisons en cendre, et tes lauriers en poudre » (*Horace*, acte IV, scène 5).

³ *Charlotte Corday*, *ibid.*, p. 56.

UN CITOYEN

Saisissons l'assassin et traînons-le au supplice.

(Charlotte est environnée par plusieurs hommes armés¹.)

Cette « mise en scène » de la parole vaut mise en garde : la politique est retorse, les tribuns s'apparentent au type du « traître » du mélodrame qui « fait preuve d'une grande aisance verbale. Volubile, il jongle avec la langue et maîtrise parfaitement les discours en public. Ses fausses accusations sont composées dans la meilleure tradition rhétorique et ne manquent jamais de convaincre les bonnes gens² ». Il faut donc révéler son imposture en la mettant à nu, grâce au théâtre. C'est le deuxième enseignement de ce dispositif dramatique : la parole est une arme à la fois redoutable et impuissante à elle seule, car elle requiert la théâtralité – du corps visible et sanglant, en l'espèce – pour emporter l'assentiment de l'auditoire³. Comme au théâtre, la parole politique doit se muer en geste, et les auteurs, ayant puisé le modèle dans la tragédie voltairienne⁴, ont su rendre sensibles ce décalage entre la force illocutoire et son effet sur le « public ». Ce faisant, le théâtre déconstruit la propagande officielle en en mettant à nu les rouages.

Thermidor ou la chasse au « charlatanisme de tréteaux »

Par bien des aspects, l'orateur s'apparente au comédien, et la critique de l'histrionisme constitue un *topos* discréditant, telle une flétrissure pour les adversaires politiques de tout bord. Car c'est une même ambivalence que manifestent les acteurs politiques de la Révolution à l'égard de la rhétorique et du théâtre : son point commun est la méfiance envers la théâtralité, contraire aux idéaux de transparence et de vérité mis en œuvre pour éclairer le peuple par l'intermédiaire des députés. « Qu'est-ce que l'éloquence ? L'art de tromper les hommes en leur faisant aimer l'erreur ; un moyen sûr aux intrigants d'obtenir des succès, et le fléau de la liberté⁵ », écrit Lequinio. D'abord associée au souvenir de l'ère monarchique, l'éloquence est mise en cause comme suspecte de manipulation, notamment par les Jacobins, mais les discours des tribuns sont construits selon les canons de la rhétorique antique qu'ils ont étudiée dans les collèges. Outre les figures de style dont on a suivi la trace dans les tirades dramatiques, la parole publique de Saint-Just ou de Robespierre en particulier est empreinte d'*exempla* comme Catilina ou Brutus, d'apostrophes véhémentes (au besoin métaphoriques, recourant au bestiaire) et de décrochages énonciatifs jouant sur la dialectique de l'inclusion et de l'exclusion de l'allocutoire, au sein de la communauté du « nous » des sauveurs de la République contre les troisième personnes lourdes de menace voilée (le « on » ou le « ils » référant aux

¹ *Ibid.*, p. 33-34.

² Julia Przybos, art. cité, p. 95.

³ Antoine de Baecque, « Le corps meurtri de la Révolution. Le discours politique et les blessures des martyrs (1792-1794) », *Annales historiques de la Révolution française*, 267, mars 1987, p. 17-41.

⁴ *La Mort de César* (1743) est reprise dès mai 1790 au Théâtre de la Nation, et *Brutus* (1730) à partir de novembre. En 1793, *Brutus* figure parmi les pièces destinées à être jouées « par et pour le peuple » lors des spectacles *gratis*.

⁵ Joseph-Marie Lequinio, *Les Préjugés détruits*, Paris, Imprimerie nationale, 1792, p. 34. Cité par Jacques Guilhaumou, « Rhétorique et antirhétorique à l'époque de la Révolution française », dans *La Légende de la Révolution*, Jean Ehrard et Christian Croisille (dir.), Clermond-Ferrand, Faculté des Sciences humaines de l'Université Blaise-Pascal, 1988, p. 149-159.

traîtres) ; enfin, des ressources de l'hypotypose, qui place sous les yeux des députés une réalité ou un complot que l'orateur entend dévoiler¹.

Tous ceux qui menacent l'unité de la Nation, associée à une famille sacrée, sont des ennemis à éliminer. C'est pourquoi mener une guerre contre les traîtres relève du devoir du bon citoyen, et la mort promet des honneurs aux héros. Le 5 novembre 1792, Robespierre justifie les massacres de Septembre au nom de la sympathie avec le peuple victime du despotisme, en disant que « La famille des législateurs français, c'est la patrie ; c'est le genre humain tout entier, moins les tyrans et leurs complices² ». On en trouve des traces sous la forme de la caricature dans les tragédies ou drames anti-robepierristes sur le 9 Thermidor. Dans le drame du Genevois *Martine*, Barère révèle à ses confrères comment « un horrible complot a été tramé sous le manteau du patriotisme par des usurpateurs de l'opinion publique³ ». Plus tôt, Tallien tenait tête au « tyran » et tâchait vainement de le ramener sur le droit chemin : « Si l'amour de la patrie était en effet le mobile de tes actions, la couvrirais-tu journallement de sang et de cadavres⁴ ? » De même, dès l'exposition de la tragédie d'Antoine Sériéys publiée en 1801, les députés Carnot, Lindet et Renaud condamnent Robespierre, trop étouffé par ses crimes pour éprouver le moindre repentir : « Du sang qu'il a versé, partout il voit la trace ; / Il retrouve partout la mort qui le menace. / Accablé du passé, le présent le maudit, / Et la postérité d'avance le poursuit⁵ ». L'Incorruptible se réjouit à l'idée de décimer la France, et pour mieux faire ressortir son *hubris* contre-nature, l'auteur recourt justement à l'image de la famille : « Décimons des Français la trop grande famille [...]. Traînons à l'échafaud nos pères, nos enfants⁶ ». Martial Poirson insiste cependant sur l'ambivalence des représentations et le fait que « cette période charnière [de Thermidor à l'Empire] se caractérise par une oscillation, parfois à l'intérieur des mêmes pièces, entre la dégradation satirique du fossoyeur de l'humanité et la glorification emblématique du parfait républicain⁷ ».

Plus fondamentalement, la sémantique clivante, au besoin réorientée, utilisée par les représentants du peuple et relayée par la presse, devient une prise facile pour la cristallisation des haines politiques. En pluviôse an III, l'auteur anonyme de *Tactique des cannibales ou des Jacobins* accable les « Terroristes » qui, en sus des massacres, ont corrompu et manipulé le langage : « les illusions n'existeront bientôt plus », lit-on dans la préface, « la patrie et le patriotisme sont des mots, dont ces hommes, au-dessus de toutes les épithètes, ont abusé, parce qu'ils n'en connaissaient ni l'expression, ni le sentiment⁸ ». L'auteur met en scène un Robespierre buveur de sang et fossoyeur du sens, qui, pour endoctriner le peuple, « [se] charge de recréer le vocabulaire⁹ ». Fusent les accusations d'hypocrisie. De même, dans son pamphlet contre le « fanatisme » dans la langue de la Terreur, qui rappelle l'indignation des textes d'André Chénier dénonçant dès 1792 les instrumentalisation dévoyées de la langue (y compris par son frère député),

¹ Voir sur ce point Éric Avocat, « "Le discours le plus tragique et le plus pur" : une ébauche de l'*hamartia* révolutionnaire », dans *Le Tragique moderne*, Maurizio Melai (dir.), *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 14, 2015, p. 59-71.

² Cité par Sophie Wahnich, *La Liberté ou la Mort. Essai sur la Terreur et le terrorisme*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 51.

³ Jacques-Daniel Martine, *Maximilien Robespierre ou la France sauvée*, s.l., 1795, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ Antoine Sériéys, *La Mort de Robespierre*, Paris, Monory, 1801, p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷ Martial Poirson, « La Terreur en spectacle », art. cité, p. 25.

⁸ Anon., *Tactique des cannibales ou des Jacobins*, s.l.n.d., p. 5. Sur cette pièce et la fascination paradoxale pour Robespierre même après le 9 thermidor, voir Bronislaw Baczko, *Politiques de la Révolution française*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2008, p. 148-150.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

La Harpe revient sur le patriotisme ; il en développait l'idée dans le *Mercure de France* en vendémiaire an III :

Le mot de patriote, qui n'avait signifié d'abord que l'ennemi des abus de l'ancien régime, prit alors la signification d'ennemi de la royauté. Ceux que les aristocrates, les royalistes et même les constitutionnels traitaient d'agitateurs et de factieux, devinrent avec raison les véritables patriotes ou les républicains, et les partisans de la monarchie constitutionnelle furent rangés indistinctement dans la classe des aristocrates [...]¹.

Outre l'usage détourné du lexique, cet ancien jacobin dont la palinodie s'origine dans sa détention sous la Terreur dénonce surtout les hommes qui en altèrent le sens, développant dans ses leçons publiques, moins à sa chaire de l'École normale qu'au Lycée républicain, le *topos* méprisant de l'histrionisme appliqué aux orateurs :

Quand la raison étonnée jette les yeux sur ces inconcevables discours, répétés à toutes les heures et à toutes les tribunes par les dominateurs en chef ou en sous-ordre ; quand elle observe ce langage inconnu jusqu'alors aux oreilles humaines, ce mélange inouï de dépravation monstrueuse et de rhétorique puérile, de jactance emphatique et de grossièreté triviale ; [...] tantôt enfin affectant une imbécile hypocrisie et un charlatanisme de tréteaux, proclamant des milliers de meurtres au nom de l'humanité, le code du brigandage au nom d'Aristide, consacrant la plus exécrationnable tyrannie au nom de Brutus ; la raison ne s'imagine-t-elle pas alors voir des bandits de grand chemin, qui par hasard auraient ouvert un livre d'histoire ou assisté à une tragédie, parodier indistinctement dans leur taverne les héros de la vertu et du crime, et jouer dans leurs orgies une farce bizarre, composée de la morale en dérision, de la perversité en imagination folle, du jargon de l'ignorance, des ordures de l'ivresse et des blasphèmes de la fureur² ?

De similaires expressions ornent *Le Nouveau Paris*, dès son avant-propos daté du 10 frimaire an VII : « Paris est devenu le théâtre où tous les acteurs des différents gouvernements se sont rendus pour consommer l'œuvre de leur hypocrisie³. » Mais Mercier, témoin de premier plan de la Convention dont il a lui-même été un acteur proche des Girondins, admire simultanément la vigueur de l'éloquence à la Tribune nationale « qui sera aussi célèbre dans la postérité que les tribunes qu'occupèrent Démosthène et Cicéron à Athènes et à Rome », car « l'on peut la comparer à un volcan qui lance la flamme, la lave, les pierres et la fumée ; mais ce volcan est dans une explosion, pour ainsi dire, perpétuelle, et ses flancs sont intarissables⁴ ». Pour rendre compte de ces temps insensés, proprement homériques ou shakespeariens (deux références que Mercier mobilise fréquemment), il faut assumer les contradictions et la dissonance. L'éloquence de la Terreur offerte en spectacle réfléchit de même cette ambivalence du jugement entre dérision et sidération face à tout ce qui excède le *logos* et défie le représentable. C'est peut-être dans les fantasmagories de Robertson au Palais-Royal que se profile le mieux

¹ *Mercure de France*, 30 vendémiaire an III. Voir Jean-François de La Harpe, *Du fanatisme dans la langue révolutionnaire, ou de la persécution suscitée par les barbares du dix-huitième siècle, contre la religion chrétienne et ses ministres*, Paris, Migneret, 1797.

² Jean-François de La Harpe, « De la guerre déclarée par les tyrans révolutionnaires à la raison, à la morale, aux lettres et aux arts. Discours prononcé à l'ouverture du Lycée, le 31 décembre 1794 », in *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, cité par Philippe Roger dans son introduction aux « Leçons de littérature de La Harpe », dans *L'École normale de l'an III. Leçons d'analyse de l'entendement, art de la parole, littérature, morale*, Jean Dhombres et Béatrice Didier (dir.), Paris, Ed. Rue d'Ulm, 2008, p. 527.

³ Louis-Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris*, Michel Delon (éd.), dans *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990, p. 374.

⁴ *Ibid.*, p. 412 (chap. 77 : « Tribune »).

le spectre de cette parole à effets, désormais silencieuse, mais dont le souvenir hantera encore longtemps les esprits :

Ces revenants, ces spectres qu'on évoque sur les théâtres et qu'on se plaît à contempler, sont le reflet des journées révolutionnaires : le peuple se plaît dans la *fantasmagorie*, à voir l'ombre de Robespierre ; elle s'avance, un cri d'horreur s'élève ; tout à coup sa tête est détachée de son corps, un terrible coup de tonnerre écrase le monstre, et des acclamations de joie accompagnent la détonante fulmination¹.

Thibaut JULIAN
Université Lumière Lyon 2 (IHRIM)
& EHESS (Crh)

¹ *Ibid.*, p. 464 (chap. 182 : « C'est le diable, etc. »). Voir Max Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, « Écriture », 1982.