

L'art oratoire de la Révolution française, une dramaturgie?

Éric Avocat

En 1910, Gustave Lanson donne une préface à une édition des discours de Danton destinée au grand public. La démarche ne laisse pas de surprendre, car Lanson n'avait pas peu contribué à l'éviction de l'éloquence révolutionnaire du canon littéraire national, par les anathèmes cinglants qu'il lui avait infligés dans son *Histoire de la littérature française*: « littérairement, notre éloquence politique manque son entrée », « elle n'est pas du tout l'équivalent littéraire des caractères et des faits de la Révolution », parce que « les orateurs [...] répètent ce que les philosophes ont écrit », et qu'« ils le répètent moins bien », ayant hérité des « pires défauts de la littérature philosophique »¹. Pourtant, vingt-cinq ans après, Lanson ne marchandait pas son enthousiasme devant l'entreprise de son collègue André Fribourg :

Je souhaiterais qu'on fit de pareils [ouvrages], par la même méthode, pour les principaux orateurs de la Révolution. Je souhaiterais même qu'on nous donnât, plutôt que des séries individuelles de discours, les grandes journées des Assemblées révolutionnaires, la suite, pour chaque débat, des harangues qui se choquèrent, le mouvement et la vie de chacune de ces séances mémorables. C'est alors que, parmi ce concert dissonant, chaque voix aurait tout son accent, toute son ampleur².

Sous les apparences de la palinodie, le passage du premier au second jugement marque l'approfondissement d'une réflexion : la destitution de la valeur

¹ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1885, éd. Paul Tuffrau (1951), pp. 862-863.

² Gustave Lanson, Préface aux *Discours de Danton*, éd. André Fribourg, Paris, Hachette, 1910, p. vi.

littéraire de l'éloquence révolutionnaire, réitérée dans cette préface, a pour strict corollaire la promotion de la théâtralité comme régime de signification adéquat à ces textes. Les défauts qu'accuse le prisme de l'évaluation littéraire se retournent en qualités quand on les saisit sous celui du théâtre : ainsi, l'adhérence des textes à leur contexte n'est plus un poids qui grève la lecture en obligeant à lui attacher un appareil critique conçu préalablement et extérieurement ; elle devient, d'après Lanson, le produit spontané d'un dispositif éditorial à même d'insuffler à l'archive oratoire la « vie vraie », la « vie intense » du « drame » de la Révolution, enfin délivrée des oripeaux rhétoriques qui la ligotent. Le vœu était sans doute trop chimérique pour ne pas rester lettre morte ; tous ceux qui se sont usés les yeux sur les *Archives parlementaires* en ont fait l'expérience : cette masse compacte, souvent rébarbative, ne recèle pas de trésor caché, et la mise au jour de sa théâtralité requiert, de la part du chercheur, des opérations autrement sophistiquées que l'épiphanie attendue par Lanson. Et c'est ainsi que l'anthologie et la monographie ont prévalu dans l'histoire éditoriale de ces textes.

Néanmoins, la théâtralité de l'éloquence révolutionnaire conserve le prestige d'une évidence insaisissable, d'une origine perdue. C'est un fantôme qui n'a cessé de hanter les représentations qui en furent données depuis le temps même de son éclosion. Retraçant la naissance du journal révolutionnaire, Pierre Rétat met l'accent sur l'ambition de donner à voir, de constituer un spectacle, commune à la plupart des entreprises de presse qui entendent se spécialiser dans le compte rendu des séances de l'Assemblée Constituante : Gorsas, dans son *Courrier*, « désire qu'on se dise, après l'avoir lu, J'AI ASSISTÉ À LA SÉANCE DE CE JOUR », et promet de susciter cette *illusion* au moyen d'un « *tableau exact* »³. La presse révolutionnaire s'établit ainsi au confluent du modèle d'écriture que les Lumières ont adopté en cultivant l'optique du *Spectateur*, et de la refondation du lien civique que les dramaturges philosophes escomptaient de la représentation privilégiée de situations qui concernent le public et reflètent ses problèmes.

On peut se fier sur ce point à un historien contemporain de Lanson, Alphonse Aulard, dont la somme sur les orateurs de la Révolution fait encore autorité, faute d'avoir eu des continuateurs : délaissant le « résumé harmonieux, correct, décent », les « généralités nobles » inspirées par un

³ Claude Labrosse et Pierre Rétat, *Naissance du journal révolutionnaire. 1789*, Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 169.

« faux idéal classique », les journaux en viennent tous à opter pour la forme dite « dramatique », selon la terminologie du temps. Toutefois, la préférence qu'Aulard accorde à la *mimesis* au détriment de la *diegesis* ne l'empêche pas de soutenir que les comptes rendus peuvent être « inexacts à force d'exactitude », car « c'est trahir les orateurs que de livrer à la lecture toutes leurs erreurs d'improvisation ». Pour la Constituante, il établit une opposition entre le *Journal logographique*, qui restitue « tous les bruits de la séance », et le *Moniteur*, qui parvient à en capter « l'esprit et le sens véritable »⁴. Ce paradoxe s'accroît dans le jugement qu'il porte sur les mutations du *Journal logographique*, rebaptisé *Logographe* à l'époque de l'Assemblée Législative : « c'est un journal bien fait, depuis que les comptes rendus n'y sont plus littéraux ». Aulard le crédite désormais de donner à « l'enchaînement des idées », à la « clarté » et à « l'agrément du style », le pas sur les « petits détails », le « côté extérieur des débats », « l'histoire anecdotique » et « les incidents graves et bouffons »⁵.

Les flottements de l'appréciation d'Aulard montrent la nécessité de distinguer deux types de théâtralité : l'une apparaît comme le reflet de l'oralité du discours, tandis que l'autre correspond à une élaboration esthétique ; l'une est donnée, elle relève de la nature ; l'autre est construite, c'est un artefact. Nous nous proposons ici de tracer quelques prolégomènes à l'étude de l'éloquence révolutionnaire sous ce double aspect.

Parce qu'ils se croyaient dotés, par les grâces de l'imagination, d'une aptitude supérieure à saisir les mystères de l'incarnation oratoire des tribuns de la Révolution, ce sont les écrivains qui ont scellé, après-coup, les noces révolutionnaires de l'acteur de théâtre avec l'acteur politique. Fixons rapidement quelques jalons significatifs. Dans son étude *Sur Mirabeau*, Victor Hugo souligne la parenté, au regard de l'histoire et de la mémoire, entre le tribun politique et l'acteur Talma, pour tirer de l'évanouissement irrémédiable de l'action oratoire sa transmutation en légende romantique, et pour s'arroger la conception exclusive de celle-ci. Plus tard, André Malraux, penché sur les énigmes et les fulgurances du sillage tracé par Saint-Just dans les légendes révolutionnaires, s'attache à tenir la théâtralité en lisière d'une

⁴ Alphonse Aulard, *Les Orateurs de l'Assemblée Constituante*, Paris, Hachette, 1882, pp. 18-23.

⁵ A. Aulard, *Les Orateurs de la Révolution. La Législative et la Convention*, Paris, Cornély, 1906, 2 vol. t. I, p. 18.

vision de l'acteur historique qui s'écrit cependant sous sa dictée. Destructeur des formes théâtrales qui font tourner à vide l'action historique, son Saint-Just n'en est pas moins façonné par des archétypes dramatiques, qu'il fait agir et parler dans une langue radicalement inédite :

Il voulait n'être que ses actes, et que ces actes fussent exemplaires. Or, si l'acte théâtral pare l'individu, l'acte exemplaire le dépossède. Ce somnambule souverain traverse la Terreur comme Lady Macbeth le château de Dunsinane, mais hanté seulement par la République, et tendant ses mains sanglantes comme des mains de justice⁶.

Cette scène tragique taillée dans l'étoffe *laconique* du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, forme la *doublure* de la scène oratoire sur laquelle l'histoire a fait paraître Saint-Just : tantôt elle la concentre, lorsque l'écrivain la fait sourdre des silences d'un orateur épris d'action, qui vouait un culte à la parole dense et brève ; tantôt elle la retourne, lorsque Malraux prête le langage iconique de César à celui qui se plaisait à invoquer Brutus dans ses discours les plus retentissants. Mais toujours, que ce soit pour l'épouser ou pour la déplacer, elle la remet sur le métier.

On voit quelles étranges figures les écrivains ont fait tracer à ce ballet où l'orateur est masqué aussi bien que révélé par son *alter ego*. Mais c'est chez un dramaturge, Romain Rolland, que l'on trouvera à sonder plus profondément les enjeux de la théâtralité appliquée à l'éloquence révolutionnaire. Le souci de l'éloquence eut en effet un poids décisif dans le choix de représenter l'« *Illiade* du peuple de France » sous la forme d'un *Théâtre de la Révolution*. Cette aventure créatrice tendit pendant près d'un demi-siècle vers un double but, esthétique et épistémologique : « la seule chose qui importe : la vie, la force et la sincérité de la vie », le « vrai visage de l'histoire »⁷. Or Romain Rolland éprouva que la vie et l'histoire coïncidaient en un lieu primordial, qu'il fallait dégager de la mainmise d'une historiographie captive de ses sempiternelles querelles : l'archive oratoire, travaillée par le désir d'éluider les énigmes irrésolues de l'histoire révolutionnaire, lui apparut propre à faire venir au jour un autre lieu enfoui en elle, tiré des profondeurs de la mémoire, celui de la scène dramatique et de ses ombres collectives :

⁶ André Malraux, *Le Triangle noir*, Paris, Gallimard, 1970, p. 129.

⁷ Formules citées par Yves Moraud, « *Robespierre* de Romain Rolland : une tragédie épique », dans *Robespierre saisi par le théâtre*, textes réunis et présentés par Patrick Berthier, Arras, Centre culturel Noroît, 1991, pp. 62-63.

Aucune histoire, ni Louis Blanc, ni Michelet, ni les autres, ne donne la véritable impression de la vérité. Il faut lire les documents mêmes, les discours de Danton, de Robespierre et de Saint-Just surtout, pour sentir, cœur contre cœur, l'extraordinaire idéalité de ce mouvement. [...] Je ne puis vous dire la jouissance que j'éprouve en les lisant. Je n'en ai pas eu de telle depuis Shakespeare. Et ce sont en vérité des hommes de Shakespeare, ces révolutionnaires ; et surtout, ils disent des choses shakespeariennes, d'une grandeur surhumaine⁸.

Cette science *infuse*, « cœur contre cœur », fonde un protocole dramaturgique de transmission de la *légende* révolutionnaire : le théâtre est le lieu de « la grande magie »⁹, apte, en vertu de sa proximité avec l'art oratoire, à faire renaître dans son énergie inaugurale la *poésie* d'une parole confisquée par des historiens aux vues irrémisiblement obtuses. Cette scène shakespearienne est-elle vraiment une scène de théâtre ? Shakespeare est-il autre chose que l'appariteur d'une *autre scène*, où les orateurs révolutionnaires ont subrepticement glissé ? Du *Théâtre de la Révolution*, qui n'accueillera l'éloquence politique que pour la refouler dans ses marges, émerge au total une perception brouillée, en trompe-l'œil, de la dramaturgie oratoire¹⁰.

Mais les écrivains ne sont pas à l'origine de cette élision de la théâtralité de la scène oratoire révolutionnaire. Une autre butte témoin mérite de fixer notre attention : l'unique traité de rhétorique qui tienne compte de l'expérience oratoire de la Révolution, soit l'*Essai sur l'art oratoire* de Joseph Droz, publié en 1800. L'auteur, qui célèbre Mirabeau comme le Démosthène français, et la tribune politique comme le « sanctuaire » de l'éloquence, semble avoir pour préoccupation essentielle d'intégrer les techniques oratoires, susceptibles d'un apprentissage et réductibles en préceptes, à un schéma spontanéiste qui fait la part la plus belle à la sensibilité, sur le modèle des arts dramatiques du XVIII^e siècle. À cette fin, il reverse sur l'art d'écrire les méthodes de construction intellectualiste du rôle qui ressortissent au « paradoxe sur le comédien » : la ressemblance avec les thèses de Diderot est une

⁸ Romain Rolland, *Choix de lettres à Malwida von Meysenburg, Cahiers Romain Rolland*, n° 1, Albin Michel, 1948, p. 244.

⁹ R. Rolland, *Mémoires et fragments du Journal*, Paris, Albin Michel, 1956, p. 207.

¹⁰ Nous nous permettons de renvoyer, pour de plus amples développements, à un article que nous avons consacré à « Romain Rolland dramaturge révolutionnaire », pour la revue *Études de langue et littérature françaises*, publiée par la Société Japonaise de Langue et Littérature françaises, n° 96, mars 2010.

clef intéressante pour appréhender le protocole que Droz assigne à la composition du discours, régie par un principe d'extériorité et d'objectivité. Le maître mot en est la *convenance*, qui lie en une chaîne infrangible le thème du discours, les idées, et le style. Comme chez Diderot également, c'est l'observation (de la nature, des modèles littéraires) qui conduit cet effort de conformité et d'appréhension chez l'écrivain-orateur. Inversement, l'action oratoire obéit à un autre régime de convenance, au caractère de l'orateur-acteur. C'est ainsi que l'éloquence est étroitement soudée au règne de la transparence des cœurs : « l'éloquence qu'il [le discours] leur doit [aux « moyens que la nature nous a donnés pour exprimer nos idées et nos sentiments » : gestes, voix, corps, physionomie] est peut-être la plus persuasive ; il semble que celle-ci ne saurait tromper »¹¹. L'action oratoire culmine alors dans une « éloquence du silence » dont les modèles les plus précis sont empruntés au théâtre : ce sont Shakespeare (les mains de Lady Macbeth, « effrayante expression du remords »), et les tragiques grecs (l'Héraclès prostré d'Euripide), qui portent à son apogée ce théâtre de l'éloquence sublime¹².

Or, si Droz, au lendemain de la Révolution, ne s'étend guère sur l'histoire oratoire récente, ce type de raisonnement implique nécessairement que la Révolution ait offert à cette éloquence démocratique une scène à sa mesure. C'est un enthousiasme aux accents rousseauistes qui salue l'apprentissage conjoint du langage de la liberté et de l'esprit civique : « un peuple assemblé est pour lui-même le plus beau spectacle qui puisse s'offrir aux yeux, et [...] l'âme de l'orateur doit en être agrandie »¹³. L'acteur dramatique recevra-t-il alors ses lettres de créance pour la formation de l'orateur ? Loin s'en faut, et Droz livre une mise au point très nette :

Il est sans doute fort avantageux d'étudier les grands acteurs, mais il ne faut pas oublier qu'il existe beaucoup de différences entre leur manière de réciter et ce qui convient à l'orateur. Si l'acteur tragique n'a pas du naturel, il n'a pas un vrai talent ; mais ce que nous applaudissons en lui comme tel est presque toujours un peu chargé, on peut même dire que le naturel du récit tragique est en partie de convention. Cela peut être nécessaire à l'effet théâtral, parce qu'il faut, lorsqu'on doit être vu de loin, que la physionomie grimace un peu pour avoir suffisamment d'expression. L'orateur ne doit pas être acteur ; ses mouvements,

¹¹ Joseph Droz, *Essai sur l'art oratoire*, Paris, A.A. Renouard, 1800, p. 235.

¹² *Ibid.*, pp. 28-30.

¹³ *Ibid.*, p. 160.

ses gestes doivent être moins fréquents, et sans perdre la noblesse qui leur est nécessaire, ils doivent avoir plus d'abandon et de simplicité¹⁴.

In extremis (à la fin de l'avant-dernier chapitre) l'orateur se trouve dérobé avec la dernière énergie à une association avec le comédien qui continue à sentir le soufre. Il y a là un trait essentiel de l'*ethos* révolutionnaire, dont on trouve d'autres indices chez les contemporains, des deux côtés du couple impossible. Dans les *Réflexions sur la déclamation* du futur conventionnel Hérault de Séchelles, en 1788, on relève le contraste entre les conseils de sobriété dans le geste prodigués par Mlle Clairon pour se conformer à « la dignité et [à] la noblesse au suprême degré » de l'éloquence judiciaire, et les exercices propédeutiques de déclamation « à outrance » des « fureurs d'Oreste, [des] rôles de Thoas et de Mahomet »¹⁵. Et, de la part de Talma, on note le tribut rendu aux orateurs révolutionnaires pour leur contribution à son apprentissage dramatique : « Je les connus presque tous, il me semblait retrouver en eux les hommes du temps passé qui avaient figuré dans les convulsions des empires et que j'étais destiné à représenter. J'étudiais sur eux l'expression des passions. »¹⁶

Les termes par lesquels Talma évoque cette « étude » dévoilent indirectement le stratagème qui permet à l'orateur politique de puiser chez l'acteur dramatique une inspiration oblique et dissimulée. Notons en effet que ce n'est pas l'orateur qui est visé par Talma : il n'est que le *medium* par lequel transite l'appropriation du personnage par l'acteur, il n'est que la réincarnation d'une identité plus substantielle, logée dans l'imagination. Il n'est que de faire permuter les places de cette triade pour voir l'acteur subsumé par le héros tragique, support de la rhétorique de l'*exemplum* républicain : celle-ci se révèle alors pour ce qu'elle est, une panoplie de masques de théâtre, ce qui n'avait pas échappé à la perspicacité de Marx.

Sur cette scène oratoire, les rôles sont donc *déjà écrits*, les personnages déjà constitués par des modèles préexistants, qui remontent à des archétypes anhistoriques. Le phénomène participe d'un mouvement séculaire

¹⁴ *Ibid.*, pp. 251-252.

¹⁵ *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801)*, tome II, *Acteurs*, textes édités par Sabine Chaouche, Paris, Champion, 2005, p. 502.

¹⁶ Cité par Bruno Villien, *Talma. L'acteur favori de Napoléon I^{er}*, Paris, Éditions Pygmalion-Gérard Watelet, 2001, p. 106.

auquel la Révolution, pour des raisons spécifiques, vient inscrire son point d'orgue. L'art dramatique, qui a brisé son inféodation classique à l'art oratoire pour s'émanciper, au XVIII^e siècle, sous le signe de la sensibilité, est devenu à son tour un modèle pour l'éloquence¹⁷. Dans ses *Pensées sur la déclamation*, Luigi Riccoboni permet de saisir la portée politique d'un tel retournement, un demi-siècle plus tard. L'analogie entre l'orateur et l'acteur procède curieusement de la nécessité de s'en remettre aux « tons de l'âme », « seul artisan de l'éloquence » : cette méthode doit s'adosser à une improvisation feinte, l'orateur faisant mine de s'effacer derrière une raison universelle qui met directement l'auditeur en contact avec une idée déjà presque sienne. Le mécanisme théâtral de l'effacement simulé de l'acteur derrière le personnage, cautionné par l'opération de la sensibilité, cautionne à son tour l'artifice oratoire. Et une valeur politique paraît du coup pouvoir lui être attachée : on comprend que l'avocat (Riccoboni, en 1740, ne peut songer à un retour en grâce du genre délibératif) *représente* son client et la cause qu'il épouse au même titre que le comédien *représente* son personnage¹⁸.

À partir de 1789, les avocats devenus acteurs politiques portèrent dans l'enceinte parlementaire leurs techniques d'argumentation au service de plaidoiries législatives. La mise au point du système de la *représentation* politique devait alors concrétiser les prémices théoriques de Riccoboni en ouvrant une riche carrière au *théâtre oratoire*, mais celui-ci hésite encore sur la direction qu'il prendra.

Cette direction peut être une impasse : elle échoue dans l'imaginaire du complot, abondamment documenté par les études sur la mentalité jacobine, et qui se dit, dans la rhétorique robespierriste en particulier, à travers les métaphores du théâtre et du masque. Quand les anciens alliés ne cessent d'être convertis en nouveaux ennemis, remplissant ainsi la case laissée vide par l'élimination des précédents, la logique du rôle s'offre comme un puissant instrument de rationalisation et de fixation d'un champ politique dangereusement labile : il suffit de postuler, comme Robespierre le fait ouvertement et avec insistance, que les rôles sont toujours les mêmes, et

¹⁷ Voir, à ce sujet, les travaux de Sabine Chaouche : *Écrits sur l'art théâtral*, op. cit., 2 vol ; *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, 2001.

¹⁸ Luigi Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe, avec les Pensées sur la déclamation*, Amsterdam, 1740, p. 264.

que seuls les acteurs ont changé. Un mot-clef cristallise cette fantasmagorie : l'*intrigue*, dont l'amphibologie est révélatrice. Robespierre est en effet un expert de la mise en intrigue, un poéticien virtuose de la tragédie révolutionnaire, capable de déchiffrer les scénarios échafaudés par les dramaturges cachés de la contre-révolution : l'une de ses cibles les plus constantes est d'ailleurs Fabre d'Églantine, que son statut de poète dramatique désigne tout particulièrement aux soupçons. Robespierre parvient ainsi à discerner, sous les masques en apparence antagonistes revêtus par les modérés et les enragés, un système de personnages agencé dans une coulisse lointaine, le cabinet britannique ou les conciliabules secrets des aristocrates¹⁹.

La théâtralité, perçue comme nature profonde et dissimulée du jeu parlementaire, dit alors la déchéance de la scène politique, laquelle se trouve ravalée à un théâtre d'ombres, dont l'inconsistance dépossède le spectateur de sa souveraineté. Rousseau n'est bien sûr pas étranger à cette han-tise d'une corruption de la démocratie par le théâtre : sans surprise, on découvre dans la *Lettre à d'Alembert* que le rejet du théâtre est étroitement corrélé à celui de la représentation politique. Pour bannir le comédien de la Cité, il fallait présenter l'orateur comme son antithèse, et partant, dénier à ce dernier toute fonction *représentative* : « il ne représente que lui-même, il ne fait que son propre rôle, ne parle qu'en son propre nom, ne dit ou ne doit dire que ce qu'il pense »²⁰.

Reste que la pensée rousseauiste de la représentation n'est pas réductible à un sommaire pandémonium. On peut aussi y établir le socle d'une sorte de *structure transcendantale de la représentation politique*, comme s'y risque l'historien Paul Friedland, dans une réflexion extraordinairement stimulante, qui reconstruit l'architectonique du système parlementaire édifié par la Révolution à partir des réformes du théâtre promues par les Lumières, sur

¹⁹ Un seul exemple, parmi une masse profuse : « Quelques meneurs adroits font mouvoir la machine, et se taisent, cachés dans les coulisses. Au fond, c'est la même faction que celle de la Gironde, seulement les acteurs sont changés, mais ce sont toujours les mêmes acteurs avec un masque différent. La même scène, la même action théâtrale subsiste toujours. », *Cœuvres de Maximilien Robespierre*, t. X, Publication de la Société des Études robespierristes, 1967 (Phénix Éditions, 2000), p. 312.

²⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, dans *Cœuvres complètes*, éd. sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, tome V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 74.

le plan de l'organisation du spectacle comme de sa dramaturgie. Friedland rapporte l'érection du quatrième mur et l'exclusion du public de la scène à l'assignation du peuple à la place de spectateur d'une action qui le concerne, mais dont il ne saurait être partie prenante. Il envisage la substitution du tableau à l'intrigue comme homologue à la formation de la volonté générale par un processus délibératif non agonistique. Enfin, il associe le paradoxe sur le comédien, qui repose sur un transfert de la charge de la croyance de l'acteur sur le spectateur, au caractère profondément fictionnel des procédures démocratiques, lesquelles requièrent de la part du public un acte de suspension de l'incrédulité. La théorie politique de Sieyès, qui eut une influence notable sur les Constituants de 1789, fonctionne bien selon un tel schéma : si l'on admet que les représentants de la Nation doivent, pour délibérer, se mettre dans la position d'une société civile ramenée à l'état de nature, alors les citoyens, déliés de leurs représentants par l'abandon du mandat impératif, sont requis d'accomplir un authentique acte de foi pour accorder leur créance à l'institution de la nation réalisée en leur nom et en dehors de leur contrôle²¹.

Les analyses de Paul Friedland suggèrent que la théâtralisation des pratiques oratoires ressortit à un art politique, qui vise à codifier et ritualiser les conflits, ainsi qu'à enraciner la légitimité symbolique de ce que l'on nomme à l'envi « le sanctuaire des lois ». Elles nous conduisent ainsi à leur dimension artefactuelle, dont on abordera très succinctement les enjeux et les tensions.

Le jeu parlementaire est structuré par un conflit des théâtralités. La topique la plus efficace mobilisée par les détracteurs royalistes et réactionnaires de la Révolution est celle de l'indignité de la farce, de l'insignifiance et de l'inconvenance de toutes les formes de comédie. Or, comme Peter France l'a souligné²², les assemblées révolutionnaires sont d'emblée travaillées par l'obsession du *decorum*, alors que les observateurs ont tôt fait d'épingler l'« *indecorum* » (le mot est d'Arthur Young, dans ses *Voyages en France*, en 1789) qui affecte les tumultes et les désordres de délibérations dans lesquelles les députés de la droite monarchiste se complaisent à semer les

²¹ Paul Friedland, *Political Actors. Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, Cornell University Press, 2002.

²² Voir Peter France, « Speakers and Audience: the First Days of the Convention Nationale », dans *Language and Rhetoric of the French Revolution*, sous la dir. de John Renwick, Edinburg University Press, 1990.

germes délétères de la bouffonnerie²³. Le public des tribunes peut encore ajouter à la dégradation du spectacle parlementaire : Louis Sébastien Mercier s'est indigné que le procès de Louis XVI, circonstance grave et solennelle s'il en fût, ait été perverti par la désinvolture des femmes des tribunes, qu'il nous montre sirotant des sorbets pendant l'appel nominal de la sentence²⁴. Les processions carnavalesques fomentées à l'automne 1793 par les déchristianisateurs de la Commune suscitèrent aussi l'exaspération de Robespierre, impatient de ne pas laisser « défigurer, par d'insolentes parodies, le drame sublime de la Révolution »²⁵.

La parade la plus puissante à cette « mauvaise » théâtralité est directement en prise sur les catégories de la scène dramatique contemporaine. Il s'agit du désir de faire tableau, que l'on illustrera par l'initiative inouïe prise le 7 juillet 1792 par un député ecclésiastique, l'abbé Lamourette. Ce dernier entreprend, dans un climat de tension extrême et de lutte partisane exacerbée, de faire taire les dissensions par le spectacle de l'unité²⁶. L'élan d'enthousiasme qui s'empare de l'assemblée avec une promptitude inexplicable, est porté par le désir d'« offrir à la France et à l'Europe un spectacle [...] redoutable » (p. 211). La scène s'inscrit dans une dynamique qui entrelace le déploiement de ce spectacle (le compte rendu note minutieusement les couples de députés antagonistes communiant dans de fraternelles étreintes, p. 212), l'anticipation de ses effets (de « redoutable », le « spectacle » devient « touchant », signe de sa puissance d'entraînement sur une masse de spectateurs potentiellement rétifs, p. 213), et l'organisation énergique de sa diffusion (enivrée par sa ferveur, l'Assemblée n'a de cesse de la porter simultanément à la connaissance du roi, à qui une délégation est envoyée sous la conduite de l'instigateur du tableau, et des corps administratifs du royaume, dont la convocation est aussitôt décrétée). Cette théâtralité spéculaire est consacrée par l'irruption dans l'assemblée du roi et de

²³ Antoine de Baecque a finement analysé cette stratégie de la provocation et du sabotage dans *Les Éclats du rire. La culture des rieurs au XVIII^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 2000 (chapitre « Hilarités parlementaires »).

²⁴ Louis Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris*, éd. sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, p. 878.

²⁵ *Œuvres de Robespierre, op. cit.*, X, p. 361.

²⁶ *Archives parlementaires*, série 1, tome 46, pp. 211-217.

ses ministres (p. 217), non pas sur le mode classique du *deus ex machina* venu dénouer l'action, mais en tant que *premier spectateur* mettant en abyme le public pour témoigner de l'émulation de vertu suscitée par le tableau. Il resterait à marquer la congruence entre le patron idéologique du tableau (un *consensus bonorum omnium* « au point central de la probité et de l'honneur », « asile sacré où la vertu jouit d'elle-même et où toutes les âmes vraies et honnêtes s'unissent et se concentrent de toutes les parties de l'univers », d'après le discours de Lamourette, p. 211) et son *analogon* dans le champ de l'esthétique dramatique. Bien entendu, on ne saurait omettre la déréalisation que le tableau introduit dans le jeu politique, lequel décolle pour un temps très court de la réalité des rapports de forces, sans pouvoir les annihiler. Ce moment de théâtre parlementaire, qui balance entre la performativité du serment et la fiction pure, apparaît ainsi comme le produit d'une conflagration entre les deux types de tableaux analysés par Pierre Frantz : c'est un tableau-comble, un coup de théâtre, qui se résout en un tableau-stase, une brève et fragile suspension de l'histoire²⁷.

L'approche dramaturgique de l'éloquence révolutionnaire recèle bien des difficultés et des mystères. Les chercheurs restent globalement prisonniers de l'optique littéraire qui a surdéterminé la transmission des textes. Or ce n'est pas non plus du côté des hommes de théâtre que la question a été véritablement creusée. Ceux-ci ont le défaut de n'aborder l'enceinte parlementaire que comme *un lieu dramatique parmi d'autres*, c'est-à-dire de concevoir une action qui se contente de *reconstituer* les assemblées politiques et d'*inclure* la scène oratoire dans la scène théâtrale, sans aller jusqu'à lui faire *épouser* et *définir* l'aire de jeu. La théâtralité propre de cette scène oratoire s'en trouve obliérée. Il n'est pas jusqu'aux acteurs avisés et inventifs du sidérant *Notre terreur*²⁸, qui n'aient achoppé sur ces fantômes d'orateurs toujours en attente de leur incarnation : leur méthode « lansonienne », qui consistait à évacuer la lettre des discours pour lui substituer une parole en liberté, ne pouvait s'épanouir que dans la sphère bureaucratique et secrète du Comité de Salut Public, et se vouait à être mise en échec au seuil de la Convention.

²⁷ Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

²⁸ Création collective, en 2009, portée par les membres de la Compagnie D'ores et déjà, et qui reposait sur l'improvisation fondée sur un canevas historique (trois mois du Comité du Salut public, de la chute de Danton à celle de Robespierre).