

« *Le discours le plus tragique et le plus pur* » :
une ébauche de l'hamartia révolutionnaire

Éric Avocat

LA FAUTE TRAGIQUE, OBJET D'HISTOIRE RÉVOLUTIONNAIRE

« Ce qui fait de Robespierre une figure immortelle, ce n'est pas qu'il ait régné quelques mois sur la Révolution ; c'est que la Révolution parle à travers lui son discours le plus tragique et le plus pur¹. » Cette sentence de François Furet résume la thèse selon laquelle Robespierre serait parvenu à capter les ressorts symboliques de la légitimité démocratique en dégageant le peuple souverain des limbes théoriques où les philosophes l'avaient laissé suspendu, instituant ainsi son magistère oratoire et politique.

Cependant, comme le pointe Paul Ricœur dans sa critique de l'abstraction par laquelle pêche, selon lui, l'historiographie furetienne, « on a déduit de l'idéologie jacobine “le plus pur” de l'événement, mais non “le plus tragique”² ». Subsiste donc un impensé, dont Ricœur réserve l'élucidation à un approfondissement de l'enquête historique, mais surtout à une formalisation de celle-ci sur le modèle de la poétique aristotélicienne (dont Ricœur tire le concept de « mise en intrigue »). Jetant cette suggestion un peu en passant au fil d'une réflexion dont elle n'est pas l'objet central, le philosophe ne trace à la vérité aucune piste concrète permettant de discerner à quoi pourrait ressembler cette poétique tragique de l'histoire révolutionnaire. Or,

¹ François Furet, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1978, p.102.

² Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1983, t. I, p. 393.

si son objection peut être tenue pour pertinente, cette mise en exergue du tragique n'en coïncide pas moins avec l'option méthodologique fondamentale de l'historien : l'écart entre les représentations des acteurs et la réalité de leur action historique, posé comme axiome de l'histoire « critique » selon Furet, paraît justiciable d'un concept formant la clef de voûte de la poétique aristotélicienne, celui de la *faute tragique*. À condition de préciser que ce concept n'est pas à ériger en vérité historique, mais plutôt à considérer comme un artefact esthétique, ce qui le rend disponible à servir de sonde fouillant le système de représentations qui façonne les significations de l'événement. Furet tend à essentialiser ce qui n'est qu'un lieu du discours sur la Révolution, un *topos* dont la force paradigmatique se mesure à son aptitude à structurer tous les jugements historiques qui entendent échapper à l'alternative exclusive de la légende dorée et de la légende noire. On peut en suivre le fil, des thermidoriens soucieux de disjoindre la République de la Terreur afin d'en assurer la pérennité, aux mémoires justificatifs des anciens conventionnels, puis aux historiens républicains du XIX^e siècle : motif sous-jacent de tous ces récits, la faute tragique fait affleurer, dans les effusions pathétiques versant leur déploration sur les déchirements stériles entre révolutionnaires sincères, le schème récurrent d'une action politique qui se retourne contre ses propres mobiles, parce qu'elle produit des résultats contraires à ceux qui étaient escomptés.

Rappelons en effet que la faute tragique, d'après l'appellation sous laquelle Suzanne Saïd a disséqué la notion d'*hamartia* d'Eschyle à Euripide, remplit dans la *Poétique* d'Aristote une fonction cruciale³. Parce qu'elle forme un moyen terme entre le dessein criminel et l'acte qui, échappant à la volonté, ne saurait être imputable à son auteur, c'est elle qui noue l'enchevêtrement d'innocence et de culpabilité dont découlent les émotions tragiques, crainte et pitié. Matrice du renversement du bonheur en malheur qui forme l'ossature du *muthos* tragique, les contours de l'*hamartia* sont dessinés par l'exclusion de ce qu'elle n'est pas : elle écarte aussi bien le châtement appelé par la justice divine sur la tête du criminel, que l'injustice incompréhensible et scandaleuse d'un sort aveugle. Elle se déploie dès lors dans un halo d'ambiguïté, effet de la concision laconique de la synthèse abstraite que dégage Aristote des inflexions que lui a imprimées son histoire. Il importe peu que la faute tragique n'ait peut-être jamais existé sous la forme pure et parfaite qu'Aristote lui assigne, puisque c'est bel et bien cette abstraction conceptuelle qui a engendré la nouvelle série des avatars esthétiques et des incarna-

³ Suzanne Saïd, *La Faute tragique*, Paris, Maspero, 1978.

tions historiques dont la cristallisation a produit le tragique moderne. Appliqué aux leçons de l'histoire révolutionnaire, ce legs d'indécision et de mystère aiguise l'effort d'impartialité accompli par ses acteurs, ses narrateurs, ses penseurs, et dramatise l'infini de la réflexion comme réponse à la finitude de l'action. Il enveloppe dans une commune sagesse, dans une même suspension inquiète du savoir, l'analyse faite par Michelet de l'antagonisme des Montagnards et des Girondins, frères ennemis en République, qui « se frappèrent sans se connaître⁴ », et un florilège de regrets rétrospectifs qu'il serait facile de rassembler à la lecture des mémoires d'anciens conventionnels : Cambon reconnaissant que « nous nous sommes battus dans l'ombre, tuant amis et ennemis » ; Dubois-Crancé évoquant une sentence de Mirabeau imputant le malheur des peuples au fait que « les hommes ne sont jamais assez bons ou assez méchants » ; un député plus obscur, Ferroux, invoquant « des conjonctures dans lesquelles on ne peut que faire des fautes⁵ ».

Cependant, loin d'être cantonnée à la rétrospection, la faute tragique travaille aussi au cœur de l'événement, *accusant* ses lignes de faille. Elle s'insinue dans un hiatus majeur de la politique révolutionnaire, entre le spectacle que projette le discours politique, et celui qui se réfracte en lui, et auquel il cherche à apporter une *réplique*. D'un côté, tous les efforts de ceux qui se portent aux avant-postes du processus historique sont tendus vers un arrachement à une sensibilité tragique qui entrave la dynamique de la Révolution, parce qu'elle promet un usage *erroné* de la pitié et de la crainte, qui a tôt fait de devenir *fautif* et *coupable*. Quand Robespierre met en scène, dans un discours sur le jugement de Louis XVI, la répression immédiate par l'impératif républicain des protestations de sa propre sensibilité ; quand il censure avec une ironie amère les manifestations de sollicitude accordées aux coupables, pour réclamer que la pitié, réorientée vers les patriotes persécutés, serve de caution à leur juste demande de vengeance prise en charge par le gouvernement révolutionnaire ; quand il tient ces symptômes d'émotions tragiques pour les signes objectifs d'une complicité avec la réaction : la logique qui sous-tend ces propos est de marquer la solidarité indissoluble qui existe à ses yeux entre l'univers de la tragédie et l'*ethos* aristocratique⁶.

⁴ Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », t. II, 1988, p. 36.

⁵ Échantillons glanés dans l'ouvrage très suggestif de Sergio Luzzato, *Mémoire de la Terreur*, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 103, 93 et 84, respectivement.

⁶ Maximilien Robespierre, *Œuvres*, Paris, Publication de la Société des études robespierristes, t. IX, 1958 (rééd. Phénix Éditions 2000), p. 184.

C'est la traduction politique imprévue, appropriée à un moment historique alors inconcevable, de la disqualification de la tragédie, en ses pompes héroïques et monarchiques surannées, prononcée au mitan du siècle par les théoriciens du drame : la Révolution française est incommensurable aux « révolutions d'Athènes et de Rome » dont Beaumarchais brocardait l'anachronisme⁷. Le climat saturé de tragique dont Ducis s'est ému⁸, tout comme la reviviscence oratoire de la déclamation tragique, dont Talma a fait son étude⁹, ne recouvrent que des formes mortes, dont il faut, en révolution, faire place nette au profit d'une refonte républicaine de la sensibilité autant que de l'art oratoire.

Le dépassement et la dénégation du tragique auxquels s'applique la rhétorique révolutionnaire consistent donc à faire fond sur des configurations actantielles typiques de la tragédie, pour en effacer les résonances poétiques : le régicide et le conflit entre proches (« le surgissement de la violence au sein des alliances », selon la terminologie aristotélicienne) ne se voient conférer une valeur directrice de l'action politique qu'à la condition d'être vidées de leur substance tragique. Claude Lefort a bien démonté ce mécanisme dans son analyse du grand discours dans lequel Robespierre parvint à faire avaliser par une Convention médusée le renvoi de Danton devant le Tribunal révolutionnaire¹⁰ : l'accent héroïque que module ce discours ne porte nullement sur la rupture des liens qui unissaient les deux chefs montagnards, mais il est significativement déplacé sur l'abnégation que revendique l'orateur devant les risques politiques et personnels que lui fait prendre sa position. La fonction de ce schème argumentatif est même précisément de dissoudre le motif pathétique du sacrifice des affections et des alliances. En s'arrogeant l'exclusivité du péril encouru dans l'affaire, Robespierre escamote le fratricide de Danton, qu'il *expédie* à la mort aussi sèchement que Louis XVI l'avait été par l'« acte de providence nationale » requis de ses juges de la Convention.

⁷ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 125-126.

⁸ « La tragédie court les rues. [...] Adieu donc la tragédie. J'ai vu trop d'Atrées en sabots pour jamais oser en mettre sur la scène. » Voir Pierre Frantz, « Théâtres et fêtes de la Révolution », dans Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 505.

⁹ Voir Bruno Villien, *Talma. L'acteur favori de Napoléon*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1991, p. 106.

¹⁰ Claude Lefort, « La Terreur révolutionnaire », *Essais sur le politique*, Paris, Seuil, 1986, p. 75-109.

Pour montrer que cette poétique non tragique de l'action révolutionnaire n'est pas circonscrite à un *ethos* oratoire aussi singulier que celui de l'Incorruptible, mais qu'elle informe les représentations collectives de l'événement, on soulignera que l'une de ses occurrences les plus significatives est fournie par une lettre d'une société populaire, lue à la tribune de la Convention le 6 mars 1793, dans le cadre d'un exercice patriotico-littéraire de circonstance : le parallèle du premier Brutus, le consul romain qui donna à la République la prééminence sur ses affections de père en envoyant ses fils à la mort, et de Lepelletier, conventionnel régicide tombé, le lendemain de l'exécution de Louis XVI, sous le poignard d'un garde du corps du roi. La loi de l'émulation, propre à ces apparentements plutarquiens dont la Révolution fut friande, conduit à accorder à l'aristocrate qui s'éleva contre sa caste en votant la mort du roi, un surcroît d'héroïsme sur le consul parricide. Et cette dilution de l'alliance tragique, matrice du conflit, dans un ensemble plus lâche et incertain, celui de la classe sociale, est consommée par le différentiel de dramatisation de la mort héroïque : en tombant au champ d'honneur, dans un affrontement singulier avec un cousin fils de Tarquin, Brutus, moderne Étéocle, s'est élevé moins haut dans l'ordre du sublime que le régicide qui eut le courage de « confirmer sa sentence face au poignard dressé d'un assassin menaçant¹¹ ».

Et pourtant, l'attraction magnétique de la rhétorique révolutionnaire vers le pôle du sublime héroïque ne suffit pas à évincer toute forme de tragique. Celui-ci resurgit, à la faveur du hiatus que nous évoquions, dans la distance que les représentations épiques ont à franchir pour établir leur prise sur leurs destinataires. Le champ politique ne se distribue pas, en effet, selon une dichotomie limpide du bien et du mal. Il ne se partage pas seulement entre héros et ennemis de la Révolution. Dans l'empire de la parole qui le régit, il fait une place centrale à un tiers doté d'un poids décisif : la masse flottante, qu'il faut entraîner, dont il faut vaincre l'inertie, circonvenir les réticences. Ce constat banalement acclimaté par la topographie parlementaire, où Marais et Plaine sont toujours plus amples que la Montagne, se trouve, tout au long de la Révolution, singulièrement dramatisé sous le signe de la faute tragique. Une étude lexicométrique montrerait sans doute que le sème de l'*égarement* est le plus fréquemment mis en avant pour exprimer la hantise de l'impuissance qui guette les révolutionnaires devant la malignité des complots. La faute tragique s'offre dès lors comme la catégorie idoine pour

¹¹ Voir Robert L. Herbert, *David, Voltaire, "Brutus" and the French Revolution. An Essay in Art and Politics*, London, Allen Lane and the Penguin Press, 1972, p. 96 sq.

rendre raison de cette sourde lutte d'influence qui, avant de constituer la trame ordinaire des joutes démocratiques, a été inaugurée sur un registre paroxystique pendant la décennie révolutionnaire : elle cerne adéquatément cet *imperium* de l'opinion, qu'il faut sans cesse disputer aux démagogues, et qu'il faut effrayer en lui dévoilant la tangence vertigineuse du crime, mais rassurer dans le même temps par la promesse d'une rémission. Faute de pouvoir entreprendre ici cette étude sémantique systématique, on se bornera à effectuer deux coups de sonde à travers la rhétorique de deux orateurs opposés (pour illustrer que nous avons affaire ici à un imaginaire commun, et non à un trait spécifique de l'idéologie jacobine). Si l'éloquence est en effet le lieu où traquer le plus efficacement la faute tragique, c'est parce que celle-ci est indexée à une conscience linguistique malheureuse : c'est l'identité des moyens rhétoriques du crime et de la vertu qui menace de faire plier la seconde au premier, et qui pousse, comme nous allons le voir, les contempteurs de la faute tragique à trouver dans la grammaire symbolique de la tragédie les ressources pour la contrecarrer. Robespierre et Vergniaud entrent donc en scène, sous la *persona* de l'oracle tragique.

VERGNIAUD, ROBESPIERRE : L'ÉLOQUENCE TRAGIQUE CONTRE LA FAUTE TRAGIQUE

Le discours prononcé par Robespierre le 10 avril 1793 est l'un des premiers à donner corps au thème de l'épuration de l'assemblée par elle-même, qui sera, après l'acte inaugural de la mise en accusation des Girondins le 2 juin 1793, un puissant moteur de la Terreur. En n'offrant à ses collègues, pour ressaisir une légitimité compromise, que l'échappatoire de retrancher de leur sein les complices cachés des ennemis de la Révolution, en rompant avec le principe de l'inviolabilité des représentants du peuple, Robespierre s'engage sur une étroite ligne de crête, qui consiste à faire accepter à l'assemblée de permanentes recompositions destinées à la faire coïncider avec la volonté réelle du peuple, dont l'orateur s'arroge l'interprétation exclusive.

Pour que la majorité de l'assemblée se persuade que le sacrifice d'une partie d'elle-même est nécessaire à son investiture sans cesse remise en procès, il faut que l'orateur se fasse oracle. Il lui faut déchirer le voile trompeur des apparences, mettre sous les yeux ses auditeurs la vérité cachée du monde politique dans lequel ils croient vivre. Le charisme oratoire est donc affaire de *vision*, et, dans la dernière partie de son discours du 10 avril 1793, Robespierre déploie une vision de l'espace politique qui en bouleverse les coordonnées : la polarité de la guerre aux frontières et des luttes politiques

intérieures vole en éclat, la distance entre les ennemis extérieurs et le séjour des représentants du peuple est annulée par l'infiltration fulgurante des trahisons au cœur du « sanctuaire des lois », selon la périphrase qui fait figure de lieu commun.

La force de cette *vision* émane du travail sémiotique intense appliqué au motif de la *vue*, dont l'omniprésence détache très nettement le dernier moment du discours: après un long réquisitoire contre Dumouriez, Robespierre entreprend d'élargir la perspective et de replacer sa cible au milieu d'un tableau synoptique du complot destiné à rétablir la monarchie au bénéfice du duc d'Orléans, Dumouriez n'étant que l'un de ses rouages. Une série d'anaphores du verbe voir s'enclenche alors, égrenant la litanie des dénonciations sur un rythme effréné. Or, dès sa troisième occurrence, l'adjonction de compléments de lieu et de détails caractérisant l'attitude des personnages extrait de la valeur platement constatative donnée initialement au verbe le relief acéré d'hypotyposes scandaleuses, qui dévoilent au grand jour la collusion des officiers félons et des aristocrates déchus, les auditeurs étant, conformément au régime sémiotique de cette figure, pris à témoin de ces scènes indiscretes mises crûment sous leurs yeux :

Or, parmi les généraux de l'armée de Belgique, *je vois* Valence, l'ami de Dumouriez; [...]. *Je vois* le ci-devant duc de Chartres promu au commandement des armées dans un âge où les citoyens sont à peine dignes d'être soldats. *Je vois*, dans le camp de Dumouriez, la sœur de ce jeune général avec la ci-devant princesse de Genlis, la plus intrigante des femmes de l'ancienne cour, malgré ses livres sur l'éducation; *je vois* le victorieux Dumouriez *aux pieds de la sœur, et dans une attitude respectueuse en présence du frère*¹².

C'est ici qu'un détour par Vergniaud s'impose, pour montrer que Robespierre se saisit d'un procédé devenu topique, inscrit au répertoire des figurations symboliques de l'autorité en Révolution par un précédent célèbre. Mais nous délaierons temporairement la séance du 10 avril 1793, pour remonter à une tirade dans laquelle Vergniaud, le 10 mars 1792, dénonçait lui aussi à la tribune de l'Assemblée Législative les menées du parti de la Cour, alors que les Girondins, écartés du ministère, formaient l'opposition parlementaire :

Lorsqu'on proposa à l'Assemblée Constituante de décréter le despotisme de la religion chrétienne, Mirabeau prononça ces paroles: « *De cette tribune où je vous parle, on aperçoit la fenêtre d'où la main d'un monarque français, armée contre ses sujets par d'exécrables factieux, [...], tira l'arquebuse qui fut*

¹² Maximilien Robespierre, *Œuvres, op. cit.*, t. IX, p. 394.

le signal de la Saint-Barthélémy. » Et moi aussi je m'écrie : De cette tribune d'où je vous parle, on aperçoit le palais où des conseillers pervers égarent et trompent le roi que la Constitution nous a donné, forgent les fers dont ils veulent nous enchaîner, et préparent les manœuvres qui doivent nous livrer à la maison d'Autriche. Je vois les fenêtres du palais où l'on trame la contre-révolution, où l'on combine les moyens de nous replonger dans les horreurs de l'esclavage, après nous avoir fait passer par tous les désordres de l'anarchie, et par toutes les fureurs de la guerre civile¹³.

La mise en abyme de la fenêtre du palais royal (le Louvre, en 1572, les Tuileries, en 1792), confère à la rupture révolutionnaire l'ampleur épique de l'arrachement à un passé monarchique toujours prégnant. Pour le liquider, elle sollicite un épisode historique dont la mémoire a été ravivée par la culture tragique du temps : c'est dans la tragédie de Marie-Joseph Chénier, *Charles IX*, représentée à l'automne 1789, que l'on trouvait l'écho le plus saisissant de cette hypotypose¹⁴.

C'est ainsi que, de Mirabeau à Vergniaud, puis à Robespierre, s'esquisse le trajet d'un magistère politique, qui réside symboliquement dans l'appropriation d'une figure du discours par la grâce de laquelle le public, peuple et représentants, accepte de voir par les yeux des orateurs élevés à la tribune comme à une vigie d'où ils rapportent des visions hallucinées, divinatoires. À cet égard, les variations rhétoriques de la mise en œuvre du motif méritent de retenir un instant l'attention. S'il ne répugne pas aux hyperboles pathétiques, Vergniaud substitue en effet à l'anamnèse traumatique de Mirabeau la pénétration intellectuelle d'un réseau de signes, il se livre à une sorte d'herméneutique sauvage du présent. L'objet de la vision a changé, dans sa nature même et pas seulement dans son référent : l'*acte* concret dont Mirabeau exhume la trace fait place à la reconstruction mentale d'une *action* complexe formée par une accumulation d'énoncés qui se répartissent en deux séries aussi mal ajustées l'une que l'autre au cadre qui les accueille. D'un côté, *préparer des manœuvres, tramer la contre-révolution, combiner des moyens* : on constate aisément que l'abstraction de ces syntagmes verbaux se prête mal à la figuration. De l'autre, *forger des fers, « nous replonger dans les horreurs de l'esclavage, après nous avoir fait passer par tous les désordres de l'anarchie, et par toutes les fureurs de la guerre civile »* : ici, l'irreprésentable émerge sur l'autre versant de l'abstraction, celui de l'excès et non plus du défaut, dans une sorte de combustion hyperbolique de l'image. Par corrè-

¹³ *Les Grands Orateurs républicains*, Monaco, Hemera, « Vergniaud », t. III, 1949, p. 101.

¹⁴ Marie-Joseph Chénier, *Théâtre*, Paris, GF-Flammarion, 2002, p. 140 (v. 1472-1482).

lation avec cette mise en échec de l'hypotypose, la fenêtre de Mirabeau, étant pluralisée par Vergniaud, perd son statut de métaphore vive de la vigilance des patriotes : elle se fragmente en un miroitement trouble de glaces sans tain, miroir devenu écran.

Qu'est-ce qui se dit, au total, dans ces jeux d'optiques ? Peut-être quelque chose de la *vision* politique des deux orateurs, au sens cette fois de leurs projets et de leurs stratégies. Mirabeau fait fond sur une culture classique, solidaire de l'ordre monarchique. L'allusion à la pièce de Chénier montre qu'il ne s'agit que de mettre Louis XVI à « l'école des rois » (c'est, significativement, le sous-titre que l'auteur s'est résolu à donner à sa pièce), c'est-à-dire d'en faire le sujet d'une *catharsis* qui refondera son règne sur des bases saines, en le purgeant de l'influence délétère des coteries aristocratiques par la méditation éclairée des leçons de l'histoire. Vergniaud quant à lui nourrit des desseins plus tortueux, dont l'opacité de son dispositif rhétorique offre un indice révélateur. Au début de l'année 1792, la politique des Girondins consiste à faire assaut de virulence contre le parti de la Cour, tout en préservant le cadre constitutionnel dans le but de retirer les fruits de la crise par un retour en grâce auprès du roi, afin d'être rappelés au ministère. Or il se trouve que l'effet rhétorique principal de son discours est d'escamoter subrepticement le roi de son réquisitoire : on peut même penser que c'est le principal mobile de la dépense extraordinaire d'énergie pathétique qui submerge « le roi que la Constitution nous a donné », lequel est en outre soigneusement circonscrit par cette proposition relative qui le réduit à son statut actuel, et le dissocie et l'exonère du passif de l'histoire monarchique. Et, quand le roi réapparaît dans la suite du discours, les imprécations de l'orateur sont à nouveau déviées de cette cible qu'un procédé habile met hors d'atteinte :

L'épouvante et la terreur sont souvent sorties, dans les temps antiques, au nom du despotisme, de ce palais fameux. Qu'elles y rentrent aujourd'hui au nom de la loi. Qu'elles y pénètrent tous les cœurs. Que tous ceux qui l'habitent sachent que notre Constitution n'accorde l'inviolabilité qu'au roi. Qu'ils sachent que la loi y atteindra *sans distinction les coupables*, et qu'il n'y aura *pas une seule tête convaincue d'être criminelle*, qui puisse échapper à son glaive¹⁵.

La promesse d'un châtiment universel prête par contrecoup à l'inviolabilité du roi une signification particulière : dans l'espace discursif constitué par la contiguïté de la loi implacable à ses victimes et de la protection consti-

¹⁵ *Les Grands Orateurs républicains*, « Vergniaud », *op. cit.*, p. 101.

tutionnelle accordée au roi, cette règle contingente est transmuée en présomption d'innocence, en un pari incertain sur les vertus de l'amnistie et de l'amnésie, uniquement gagé sur l'ordre rhétorique. Si bien que chez Vergniaud, tout comme chez Mirabeau, les structures du discours énoncent une politique : le protocole de disparition et de métamorphose auquel les effets rhétoriques mobilisés en mars 1792 soumettent le roi, est le pendant exact des manœuvres par lesquelles la majorité de la Constituante s'employa avec succès, en juin-juillet 1791, à dérober le fugitif de Varennes à l'obligation de rendre des comptes, en forgeant l'in vraisemblable fiction de l'*enlèvement*. Louis XVI fut subtilisé à ses juges, de la même façon que Vergniaud détourne de lui l'attention de son public, captivé par le spectacle des simulacres qui s'agitent derrière une *fenêtre* en trompe-l'œil.

Revenons maintenant à la Convention, au 10 avril 1793, et au violent réquisitoire de Robespierre contre les Girondins. Nous avons vu Robespierre s'emparer à son profit du sceptre oratoire de l'hypotypose. Il ne va plus le relâcher, et commence aussitôt à l'aiguiser pour en faire un instrument de divination :

Je *vois* ensuite le fils de d'Orléans *écrire* comme Dumouriez ; *je le vois fuir* précipitamment avec Dumouriez, avec Valence, et je n'ai pas besoin d'en savoir davantage pour connaître la faction toute entière. Je *devine* la perfidie profonde des conspirateurs qui, pour couvrir leurs complots d'un voile impénétrable, avaient feint de vouloir expulser les individus de la ci-devant famille royale, dans un temps où la France entière ne *voyait* aucun motif à cette proposition imprévue¹⁶ [...].

Suit une page entière qui reproduit le même schéma : après Vergniaud et Gensonné, le cortège des traîtres passe sous les yeux de l'orateur dans une ronde hypnotique, qui rend ses contours indistincts : Pétion, Brissot, « les chefs de la faction », « les ministres », « le ministre de la guerre », « le Comité de défense générale » enfin, tous ont été vus ou entendus en train de parler ou d'agir dans un sens favorable à cette conspiration tentaculaire.

Sur le plan stylistique, cette amplification s'accompagne d'une modification du régime du verbe voir, auquel est rattachée une série de propositions infinitives. La vision s'anime, elle se développe dans le temps et dans l'espace ; cette mise en mouvement communique un surcroît d'énergie à l'hypotypose, et un surcroît de puissance à l'orateur. Signes de cette expansion de la vigilance, qui répond opportunément à la généralisation du

¹⁶ Maximilien Robespierre, *Œuvres, op. cit.*, p. 395.

complot, l'affirmation impérieuse par l'orateur de son omniscience divinatoire, et l'écart abrupt qui se creuse entre la consécration de cette magie oratoire et l'aveuglement persistant du peuple (« la France entière », enlisée dans l'imparfait d'une vision stagnante, état et non plus action).

Pour saisir l'*ethos* visionnaire de Robespierre, il faut être sensible à une tonalité produite par ce que Leo Spitzer a nommé « l'effet de sourdine dans le style classique », dont la poésie tragique de Racine offre selon lui les manifestations les plus frappantes. De fait, Racine fait bel et bien un usage massif des « verbes phraséologiques », par quoi Spitzer désigne des locutions « qui expriment les actions indirectement, [et] leur donnent un support psychologique. » Le verbe voir, qui figure en bonne place dans les constructions verbales raciniennes, se range dans la nomenclature de ces modalisateurs de la distance à soi, en ce qu'il porte lui aussi, par la primauté du témoignage, l'éthique d'un « refus de l'action sur le monde, [d']un repli sur l'intériorité ». Or la leçon que Spitzer tire de son observation vaut aussi bien pour Robespierre que pour les héros raciniens : « l'action [...] est, dans l'instant même où elle est mentionnée, rangée dans une échelle psychologique, jugée ». Ces procédés « isolent la langue des personnages de leurs impulsions premières : les personnages du théâtre renvoient au-delà d'eux-mêmes à une échelle de valeurs¹⁷ ».

C'est sans doute cet effet de sourdine qui motive le second déplacement stylistique intervenant dans cette partie du discours : le passage au pluriel et au passé composé corrige la solitude altière de l'orateur, qui descend de son magistère, se défait de sa vaine prescience, pour se confondre avec son auditoire dans la vision accablée d'une propagation du mal déjà très avancée :

Nous avons vu avec douleur, qu'égarée par la même influence, la Convention avait envoyé à Dumouriez cinq commissaires dont l'arrestation était concertée d'avance, [...].

Qu'avons-nous vu depuis ce temps jusqu'au moment où je parle ? Aucune mesure décisive pour le salut de la patrie ; parce que l'influence de la faction les a toutes dirigées. Quelques individus ont été mis en état d'arrestation [...] d'autres également suspects, ont été relâchés aussitôt qu'arrêtés. On a mis en otage tous les Bourbons ; mais il fallait remettre les prévenus entre les mains de la justice. Les constituer en otages et les envoyer aux extrémités de la République, qu'était-ce autre chose que les soustraire à l'empire de la loi et à l'autorité du tribunal révolutionnaire, que les conspirateurs redoutent¹⁸ ?

¹⁷ Leo Spitzer, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 236 et 245 pour nos citations.

¹⁸ Maximilien Robespierre, *Ceuvres, op. cit.*, p. 397-398.

Les progrès du crime ont une traduction rhétorique manifeste : c'est comme si toutes les catégories grammaticales entraînent à leur tour dans la conspiration, pour abolir les repères et rendre caduques les identités politiques : tournures passives récurrentes, pronom impersonnel, infinitifs substantivés, sujets abstraits, le discours fait feu de tout bois linguistique pour étendre à l'infini le spectre de la conspiration.

Le but est bien sûr d'imprimer un sentiment de terreur dans les esprits. Le mal politique et moral n'est plus assignable à des noms précis, il menace de se diffuser partout, rongéant inexorablement la clôture sacrée du « sanctuaire des lois ». Le seul point d'appui qui s'offre à sa refondation est celui que l'orateur forge dans la répétition insistante du pronom *nous*. L'issue suggérée aux députés, qui ne sont pas seulement les spectateurs de l'invasion du dedans par le dehors, mais qui en sont peut-être l'objet et le siège même, est de se fondre dans le creuset de ce *nous*. Telle est la magie du verbe : faire porter sur un seul mot, ténu et anodin, l'œuvre héroïque de la régénération républicaine. La logomachie révolutionnaire peut bien élire souvent comme théâtre d'amples notions, liberté, vertu, nation, etc. Elle se joue aussi, de manière non moins décisive, au niveau microlinguistique. Ainsi, tout l'enjeu de ce discours est finalement la relation qui se nouera entre ce *nous* et un autre mot sans relief apparent. Après avoir demandé la mise en accusation des complices avérés de Dumouriez, Robespierre glisse le codicille suivant, qui envisage d'y joindre les chefs Girondins : « Oserai-je nommer *ici* des patriotes tels que Brissot, Vergniaud, Gensonné, Guadet¹⁹? » L'antiphrase ironique du terme *patriotes* s'explique par l'indétermination qui enveloppe le déictique : qu'est-ce que cet *ici*? Est-ce le lieu où Brissot et ses amis doivent être appelés *patriotes*, c'est-à-dire le lieu d'une inversion complète des valeurs, un monde renversé? Ou bien, en vertu de la prétérition qui s'articule à l'antiphrase, est-ce un lieu où, en dépit des menaces, une parole héroïque peut encore retentir, pénétrer les cœurs, et anéantir les ennemis de la Révolution? Le lieu de la faute tragique ou le lieu de sa *catharsis*?

SI LA POLITIQUE RÉVOLUTIONNAIRE PEUT ERRER

L'usage retors que Mirabeau et Vergniaud ont fait d'une tragédie contemporaine, captant son énergie pathétique pour jeter le voile d'une *posture* sur des stratégies de pouvoir paradoxales et hasardeuses, est révélateur du leurre qui s'attache selon nous à la place du tragique dans la politique révolu-

¹⁹ *Ibid.*, p. 399.

tionnaire. En parallèle à l'évolution du genre sur la scène dramatique, qui fait prévaloir ses composantes pathétique et héroïque, et arase les subtilités de sa poétique, réduite à un appareil de règles dogmatique et vétilleux, et privée d'une bonne part de son épaisseur conceptuelle, le recours à l'imaginaire et à la terminologie tragiques par la rhétorique révolutionnaire a souvent masqué les enjeux profondément politiques d'une catégorie d'intelligibilité de l'action humaine, pour n'y chercher que les figures d'une sensibilité exacerbée. En ce sens, Furet n'était peut-être pas malavisé de faire signe vers une pureté du discours tragique à redécouvrir. Celle-ci reçoit à son tour un éclairage de la théorie dramatique, qui nous enseigne, sous la plume de Racine, en quête avec *Bérénice* d'une formule esthétique resserrée sur l'essence du genre, qu'il n'est pas nécessaire qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie. L'histoire tragique de la Révolution gagne dès lors en pertinence à s'articuler autour du noyau conceptuel de la faute tragique, lequel présente l'avantage heuristique d'ancrer l'expérience révolutionnaire, ses tâtonnements, ses échecs et ses fulgurances, dans le paradoxe démocratique mis au jour par Rousseau : la troisième section du chapitre II du livre II de *Du contrat social*, significativement intitulée « Si la volonté générale peut *errer* », constitue la préhistoire de la faute tragique en Révolution, démontrant l'aporie d'une souveraineté démocratique incompatible avec le jeu du pluralisme. C'est aussi là que le projet révolutionnaire achoppe, donnant ainsi corps, sous la surface de ses multiples tragédies, à un *muthos* de la faute tragique.