

Des peuples et des rois.
Révoltes théâtrales sous le règne de Louis XVI

Thibaut JULIAN

De quoi le peuple est-il le nom ? Au XVIII^e siècle, le concept n'est pas moins polysémique qu'aujourd'hui¹. L'acception la plus large en fait le synonyme de « nation », dont la définition ne change guère dans les six premières éditions du *Dictionnaire de l'Académie* : « Terme collectif. Tous les habitants d'un même État, d'un même pays, qui vivent sous les mêmes lois, et parlent le même langage etc.². » Or dans les années 1770-1780, celle-ci prend peu à peu son autonomie par rapport au roi, qui reste symboliquement au sommet de l'édifice politique mais perd son caractère sacré, au profit d'une humanisation particulièrement nette sous le règne de Louis XVI. D'autre part, « le peuple » connaît deux réductions sémantiques, selon l'échelle géographique des provinces et la position dans la société d'ordres, désignant le tiers état. Il est alors ce sur quoi s'exerce le pouvoir des privilégiés, eux-mêmes mouvants avec l'ascension de la bourgeoisie. Aussi le critérium social est-il déjà variable au sein de ce tiers état pléthorique, comme l'atteste le chevalier de Jaucourt dès 1765 :

Autrefois en France, le peuple étoit regardé comme la partie la plus utile, la plus précieuse, et par conséquent la plus respectable de la nation. Alors

¹ Voir Gérard Fritz, *L'idée de peuple en France du XVII^e au XIX^e siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1988.

² Michel Le Guern, « Le mot *nation* dans les six premières éditions du *Dictionnaire de l'Académie* », dans Sylviane Rémi-Giraud et Pierre Rétat (dir.), *Les Mots de la nation*, Lyon, PUL, 1996, p. 161-167. L'édition de 1835 change sensiblement : « La totalité des personnes nées ou naturalisées dans un pays, et vivant sous un même gouvernement. »

on croyoit que le peuple pouvoit occuper une place dans les états-généraux ; et les parlemens du royaume ne faisoient qu'une raison de celle du peuple et de la leur. Les idées ont changé, et même la classe des hommes faits pour composer le peuple, se retrécit tous les jours davantage. Autrefois le peuple étoit l'état général de la nation, simplement opposé à celui des grands et des nobles. Il renfermoit les Laboureurs, les ouvriers, les artisans, les Négocians, les Financiers, les gens de Lettres, et les gens de Lois. Mais un homme de beaucoup d'esprit, qui a publié il y a près de vingt ans une dissertation sur la nature du peuple, pense que ce corps de la nation se borne actuellement aux ouvriers et aux Laboureurs³.

« Le peuple » est enfin support de connotation axiologique portant la marque d'un clivage interne entre *Plebs* et *Populus*⁴ : le sens neutre (la masse de la nation, souvent inerte) est tendu entre une acception péjorative (la « populace » ou « canaille », souvent insensée et turbulente) et un idéal critique, qui en fait l'instance de souveraineté proto-républicaine, dépossédée par l'absolutisme. Dans le théâtre des Lumières, la promotion du peuple compense symboliquement son absence dans le récit historique traditionnel. Avec la Révolution, il envahit la scène grâce à une figuration abondante. Entre 1774 et 1792, la révolte qui « naît du spectacle de la déraison, devant une condition injuste et incompréhensible⁵ », trouve sur les planches ou dans les textes un espace où revendiquer un ordre alternatif et des valeurs de liberté.

MERCIER ET « L'ODEUR CADAVÉREUSE » DE L'HISTOIRE

Dans l'esprit du genre national fondé par Pierre-Laurent de Belloy avec *Le Siège de Calais* (1765), les auteurs flattent la nation en célébrant les héros du passé, même si cela suppose un ennoblissement de la bourgeoisie et une dégradation de la noblesse. Le roi et la patrie restent unis dans la majorité des pièces, puisque celle-ci fonctionne sur le modèle d'une famille élargie dont le roi est le chef, et le patriotisme constitue, avec l'honneur, la pierre de touche du « caractère national », exacerbé en temps de péril : le dévouement sacrificiel passe par la réaffirmation de l'allégeance au roi. Citons par exemple le chœur qui

³ Louis de Jaucourt, PEUPLE, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers*, en ligne : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v12-1091-0/>

⁴ Olivier Bara (dir.), *Théâtre et Peuple, de Louis-Sébastien Mercier à Firmin Gémier*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

⁵ Albert Camus, *L'Homme révolté*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2013, p. 853.

clôt le deuxième acte de l'opéra de Sauvigny et Dezède *Péronne sauvée* (1783), évoquant la défense en 1536 de la ville assiégée grâce à Marie Fouré, héroïne locale qui rappelle Jeanne d'Arc ou Jeanne Hachette à Beauvais : « Qu'il est beau de mourir / Pour son Prince et pour sa patrie, / Sa patrie / Si chérie / De la servir / Jusqu'au dernier soupir⁶ ! »

Toutefois, plusieurs pièces sont interdites où le peuple est saisi dans un rapport conflictuel à l'autorité royale ou religieuse, mettant aux prises patriotisme et despotisme (ou fanatisme). La critique se renforce à mesure que le théâtre se rapproche du traumatisme des récentes guerres civiles⁷. Louis-Sébastien Mercier porte un regard sombre sur l'histoire, car elle « est l'égout des forfaits du genre humain, elle exhale une odeur cadavéreuse » – locution reprise à l'identique pour les boucheries dans le *Tableau de Paris*⁸. Il faut donc réserver son étude au « philosophe », doté d'une solide érudition mais aussi et surtout d'un sens critique aiguisé. Ce « philosophe » est aussi le dramaturge idéal, qui a pour mission d'éveiller le sens critique du peuple :

C'est à la poésie dramatique qu'il convient d'animer l'histoire languissante et froide dans ses narrations ; de retracer avec précision et vérité les événements les plus faits pour instruire les peuples futurs, en leur exposant les tableaux des calamités passées, calamités toujours prêtes à renaître et que les hommes ne pourront éviter qu'en rejetant les opinions absurdes de leurs ancêtres et en gémissant sur leur aveuglement et leur frénésie⁹.

Depuis son refuge neuchâtelois (1781-1785), Mercier exploite la posture de l'auteur-historien subversif : c'est dans cette période féconde qu'il commence les livraisons du *Tableau de Paris* (l'un des principaux *best-sellers* de la Société typographique de Neuchâtel avec *L'An 2440*¹⁰), écrit ses *Portraits*

⁶ Louis-Edme Billardon de Sauvigny, *Péronne sauvée*, éd. Alfred Danicourt, Péronne, Trépan, 1879, p. 44.

⁷ Jacques Berchtold et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *La Mémoire des guerres de religion II : Enjeux historiques, enjeux politiques, 1760-1830*, Genève, Droz, coll. « Bibliothèque des Lumières », n° 75, 2009.

⁸ Louis-Sébastien Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, éd. P. Frantz, Paris, Mercure de France, 1999, p. 1182-1183. La même expression revient dans le chapitre XLII du *Tableau de Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, t. I, p. 113 : « il y a des rues près des boucheries, d'où s'exhale une odeur cadavéreuse ».

⁹ Louis-Sébastien Mercier, *La Destruction de la Ligue ou La Réduction de Paris*, éd. Martine de Rougemont, dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Théâtre complet (1769-1809)*, Paris, Honoré Champion, 2014, t. II, p. 1431.

¹⁰ Robert Darnton, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1991, p. 165.

des rois de France (1783) parallèlement à *La Destruction de la Ligue* (1782), *La Mort de Louis XI, roi de France* (1783) et au *Portrait de Philippe II* (1785). Sophie Marchand a analysé ce choix de l'auteur : « Mercier a délibérément choisi de rompre avec le système, d'utiliser l'édition comme arme polémique et tremplin d'une reconquête révolutionnaire¹¹. »

Les drames nationaux de Mercier ciblent ces moments de crise de l'histoire, où le peuple se soulève pour résister à l'oppression contre le fanatisme et le despotisme, dont Jaucourt rappelait qu'il s'exerçait justement sur des peuples « timides & abattus », sans ardeur patriotique¹². Le choix de l'époque des guerres de religion permet alors de porter à incandescence l'indignation envers le fanatisme tout en dramatisant l'horreur de la mort et de la guerre civile. Composé en 1772, année du bicentenaire de la Saint-Barthélemy, *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux* est construit selon un principe de gradation et d'actualisation du témoignage horrible, passant de la rumeur (acte I) à la confirmation du massacre survenu dans Paris (acte II). Le signifiant « sang » sature le discours des personnages, restituant une vision d'épouvante mais produisant aussi une contagion du sentiment d'abjection au sens où l'entend Julia Kristeva, comme « l'effondrement d'un monde qui a effacé ses limites » et où « le sujet trouve l'impossible en lui-même¹³ ». Revenant dans son foyer, le fils Arsenne introduit son témoignage par une preuve visible, ses habits « tout couverts de sang ». Puis vient le flot du récit scandaleux, qui rappelle les « eaux épouvantées » de *La Henriade*¹⁴ :

Paris nage dans le sang. Nos frères sont égorgés. Leurs assassins triomphent, et foulent aux pieds leurs corps sanglants. [...] À travers les flambeaux, les poignards, les meurtriers, les ruisseaux de sang, les monceaux de corps étendus qui barraient les passages, l'horreur et la confusion de cette nuit effroyable, j'ai échappé par miracle à leurs coups. [...] l'arme sanglante que je portais à la main, mes cheveux hérissés, mes habits souillés de sang et de poussière, m'ont fait regarder moi-même comme

¹¹ Sophie Marchand, « L'édition, purgatoire ou laboratoire? Le cas de Louis-Sébastien Mercier », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 245-246, 2010, p. 114.

¹² Jaucourt, DESPOTISME, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, (vol. IV, 1754). Du même, voir les entrées RÉVOLTE (« soulèvement du peuple contre le souverain ») et SÉDITIEUX, SÉDITION, définie comme « un trouble, une division, une émotion, une révolte, bien ou mal fondée dans un gouvernement ». C'est également à Jaucourt que l'on doit les entrées symétriques de PATRIE, PATRIOTE et PATRIOTISME, et, on l'a vu, de PEUPLE.

¹³ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 11-12.

¹⁴ Voltaire, *La Henriade*, éd. Owen R. Taylor, dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, vol. 2, Genève, Institut et musée Voltaire, 1970, p. 412.

un assassin. [...] Je côtoie la Seine ; ses eaux rouges de sang voituraient des corps défigurés. [...] Le sang des sujets regorge à longs flots sous l'œil tranquille du monarque¹⁵.

Pour autant, l'indignation débouche ici non sur une insurrection, mais sur une réconciliation, et le dénouement offre un tableau de résistance chrétienne dans la marche fraternelle des habitants de Lisieux : « Les curés sont suivis d'une foule de catholiques de chaque paroisse, qui, changés par leurs prédications, embrassent les protestants et leur parlent avec l'effusion de l'amitié et de la tendresse¹⁶. »

Les signes de l'horreur sont démultipliés dans *La Destruction de la Ligue* pour évoquer la fin du siège de Paris et l'entrée d'Henri IV acclamé par le peuple affamé dans la nuit du 21 au 22 mars 1594. Dans la préface, Mercier loue les guerres civiles comme remèdes au mal de l'apathie populaire :

Nous ferons quelques réflexions sur la guerre civile. C'est la plus affreuse de toutes, sans doute ; mais c'est la seule, peut-être, qui soit utile, et quelquefois nécessaire. Quand un état est parvenu à un certain degré de dépravation et d'infortune, il est agité de mille maux intérieurs. La paix, qui est le plus grand bien, lui est échappée, et cette paix ne peut plus être malheureusement que l'ouvrage de la guerre civile. Il faut alors la conquérir les armes à la main, pour rétablir l'équilibre. La nation qui sommeillait dans une inaction molle, sentiment habituel de l'esclave, ne reprendra sa grandeur qu'en repassant par ces épreuves terribles, mais propres à la régénérer. Ce n'est qu'en tirant l'épée, que le citoyen pourra jouir encore du privilège des lois ; privilège que le despote voudrait ensevelir dans un éternel silence¹⁷.

La *Correspondance littéraire* insiste sur les audaces de la préface : « M. Mercier indique un moyen presque aussi doux, beaucoup plus national et moins embarrassant pour nos voisins, c'est la guerre civile ; sa préface est employée tout entière à développer l'agrément et l'utilité des révolutions de ce genre¹⁸. » Ce qui lui importe est l'énergie intrinsèque du peuple, qu'il observe « mou, pâle, petit, rabougri » parmi le bourgeois de Paris : « On voit bien au premier coup d'œil que ce ne sont pas là des républicains. [...] Il a de

¹⁵ Louis-Sébastien Mercier, *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux*, éd. Martine de Rougemont, *Théâtre complet (1769-1809)*, éd. citée, t. I, p. 396-398.

¹⁶ *Ibid.*, p. 424.

¹⁷ *La Destruction de la Ligue ou la Réduction de Paris*, éd. citée, p. 1434.

¹⁸ *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, éd. Maurice Tourneux, Paris, Garnier frères, 1877-1882, t. XIII, p. 141.

l'esprit et des lumières ; il n'a plus ni force ni caractère, ni volonté¹⁹. » Les drames permettront, au moins à la lecture, de remettre en branle ces émotions civiques assoupies.

L'auteur introduit deux prêtres fictifs : Guincestre, curé de Saint-Barthélemi – toponyme qui n'est pas anodin – et Aubry, de Saint-André-des-Arcs. Dans le deuxième acte, les deux compères profitent d'un moment de solitude pour lever le voile sur leurs intentions : « Le feu du fanatisme, échappé de l'encensoir, brûle mieux que jamais. C'est un vrai plaisir que d'attiser ses flammes, que d'être témoin de leurs rapides progrès ; tant que les esprits seront enflammés à ce point, nous n'aurons rien à craindre²⁰. » L'usurpation des valeurs chrétiennes en fait des tartuffes criminels, « monstres sortis du gouffre des enfers²¹ ». Au quatrième et dernier acte, le théâtre représente l'intérieur de la Bastille, selon un espace bivalent où alternent les propos des geôliers faisant ripaille et les « cris plaintifs » de la famille Hilaire depuis son cachot. Dans une note, Mercier assume l'anachronisme (les protestants ne pouvaient être qu'au Châtelet), car le signe prévaut sur la véracité et doit connoter un emblème politique qui fasse instantanément se dresser le lecteur contre l'Oppression. De fait, en 1789-1790, la Bastille fournit le cadre de la série de pièces consacrées au 14 juillet²². La foule renverse tout sur son passage, faisant éclater jusqu'à l'espace scénique à travers des effets spectaculaires, comme le suggère cette didascalie de la pièce de Parein jouée le 25 août 1791 au théâtre de la rue de Richelieu, par les « Rouges » ayant fait sécession du Théâtre de la Nation quelques mois plus tôt :

Ici on entend casser les vitres, briser les portes et les chaînes des prisonniers. On voit tomber une grêle de livres, de papiers, de cartons, etc. On sort les barils de poudre et de vin des caves et des cachots ; en un mot, la forteresse est au pillage. Le peuple sort des cachots avec des flambeaux et les prisonniers²³.

¹⁹ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, éd. citée, p. 62-64.

²⁰ *La Destruction de la Ligue ou la Réduction de Paris*, éd. citée, p. 1458.

²¹ *Ibid.*, p. 1464.

²² Voir Hans-Jürgen Lüsebrink, « Événement dramatique et dramatisation théâtrale : la prise de la Bastille sur les tréteaux français et étrangers », *Annales historiques de la Révolution française*, 278, 1989, p. 337-355 ; Philippe Corno, « La prise de la Bastille sur la scène révolutionnaire : un théâtre à la limite », dans Martial Poirson (dir.), *Le Théâtre sous la Révolution, politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Desjonquères, 2008, p. 327-339

²³ Pierre Mathieu Parein, *La Prise de la Bastille*, Paris, Girardin, 1791, p. 61.

La *Chronique de Paris* révèle en outre que ce « fait historique en trois actes et en prose, mêlé d'ariettes » avait été demandé par le public populaire : la pièce

a été très bien jouée & mise avec beaucoup de soin. Le costume des gardes françaises a excité un vif enthousiasme. [...] Cet ouvrage avoit été demandé par le parterre ; il a réussi, & les entrepreneurs seront dédommagés des frais que son exécution nécessite²⁴.

CONJURATIONS ET CENSURES

Les explosions populaires, surtout dans les représentations scéniques de l'histoire nationale, sont perçues comme des brandons séditieux en puissance : le pouvoir lit les pièces à la lumière de l'actualité et des effets que leur représentation pourrait susciter. L'exemple de la conjuration d'Étienne Marcel en 1358, qui inspire Sedaine, offre un autre cas d'étude intéressant. La « tragédie en prose » *Maillard ou Paris sauvé*, acceptée par la Comédie-Française dès 1772, propose une lecture légaliste en condamnant fermement les conspirateurs. Sedaine dresse le tableau d'une foule dominée par les passions négatives comme la crainte, l'intérêt, la flatterie. Pour Étienne Marcel et ses acolytes, le peuple est manipulable, facile à gagner²⁵, mais la critique de la « populace » insensée est surtout le fait du vertueux Maillard et du camp vers lequel l'auteur oriente la sympathie du lecteur : « Sans toi », déclare l'échevin à sa fille qui a donné l'alerte, « la plus infâme populace plongeroit ses mains dans le sang des citoyens ; ils égorgeroient les pères de famille entre les bras de leurs femmes, les enfans sur le sein de leur mère²⁶... ». On notera la distinction entre « populace » et « citoyens ». Ces derniers sont victorieux, et lorsqu'ils entrent en scène, « C'est le peuple qui vient voir son libérateur²⁷. » Ces glissements sémantiques révèlent la configuration morale et politique séparant l'action légitime de l'action scandaleuse. Mais en 1772, l'on peut y projeter

²⁴ *Chronique de Paris*, 27 août 1791, p. 964.

²⁵ Michel-Jean Sedaine, *Maillard ou Paris sauvé* [Paris, Prault, 1788], éd. J. Dunkley, Londres, MHRA, « Phoenix », n° 8, 2015, p. 114 : « Leur ignorance est prête à recevoir toutes les impressions que tu voudras leur donner. Charge des couleurs les plus noires & les plus affreuses le tableau de ce qui s'est passé dans Rouen. Attendis-les sur le sort de ton Souverain, flatte-les ; appelle-les par leur nom ; dis-leur qu'ils sont connus, qu'ils sont chéris du roi de Navarre. Ces marques de bonté, de la part d'un Prince, leur feront tenter l'impossible : jamais, avec le peuple, un pareil moyen n'a manqué son effet. »

²⁶ *Ibid.*, p. 155.

²⁷ *Ibid.*, p. 158.

Malesherbes contre le chancelier Maupeou, de même que la publication en 1788 de cette pièce résonne avec le contexte de l'Assemblée des notables et des premières émeutes : la tentative de coup d'État d'Étienne Marcel était pensée comme repère historique permettant de réfléchir l'actualité²⁸.

La représentation fut constamment interdite par le Maréchal de Duras, premier gentilhomme de la Chambre, comme l'explique Meister :

Au reste, ce n'est pas le refus des Comédiens, encore moins l'opinion de ceux qui pensent qu'on ne peut pas faire de bonnes tragédies en prose, qui a empêché pendant dix-sept ans la représentation de *Paris sauvé*, c'est la prudence du ministère public, qui n'a pas cru qu'il convînt de présenter sur le théâtre de la nation des Français révoltés contre leur roi ; et dans la circonstance actuelle, il s'est permis encore de penser que de quelque manière que M. Sedaine eût traité ce point de notre histoire, on n'offrirait point sans quelque inconvénient sur la scène un Marcel, qui mérita bien sans doute sa fin déplorable par tous les crimes, par tous les attentats qu'il commit contre son souverain, mais dont le caractère audacieux rappellerait trop peut-être qu'il ne devint si criminel que parce que Jean II avait manqué de foi à ses sujets²⁹.

Malgré l'autorisation donnée en décembre 1789 par le censeur Suard et le maire Bailly, le Théâtre de la Nation ne la repréenta jamais, pas plus que le Théâtre du Marais, où elle fut acceptée en octobre 1791³⁰. L'opportuniste Jean-Louis Gabiot, plagiant cette tragédie en souffrance, eut plus de succès avec *Paris sauvé ou la conspiration manquée*, drame en trois actes qui eut 48 représentations entre février 1790 et février 1791 à l'Ambigu-Comique.

Gabiot rend l'emportement du peuple, la fièvre de la colère par le symbolisme du feu : « les feux de la sédition sont partout éteints, mais la cendre fume encore », avertit le Dauphin³¹. Cependant l'auteur l'adapte à l'actualité de 1790 en mettant en scène (contrairement à l'hypotexte de Sedaine) le lit de justice présidé par le Dauphin pour pardonner à l'ancien prévôt des marchands destitué : « Le calme est rétabli », expose Maillard ;

²⁸ Christian Amalvi, « La légende de la Révolution hors de la Révolution : 1356-1358, prélude à 1789-1794 dans l'historiographie, le théâtre, le folklore républicain de 1788 à 1889 », dans Jean Ehrard et Christian Croisille (dir.), *La Légende de la Révolution*, Clermont-Ferrand, faculté des Lettres et Sciences humaines de l'université Blaise-Pascal, 1988, p. 257-270.

²⁹ *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éd. citée, t. XV, p. 365.

³⁰ La tragédie fut créée en société chez M^{me} de Montesson à l'hiver 1781-1782, sous le titre *Les Maillotins, ou Paris sauvé*, mais n'eut pas le succès espéré.

³¹ Jean-Louis Gabiot, *Paris sauvé ou la conspiration manquée*, Paris, Cailleau, 1790, p. 12-13.

les États Généraux travaillent librement et sans relâche au bonheur du Peuple, à la restauration de la France. [...] enfin, c'est pour faire renaître partout la confiance dans ses promesses, que le Dauphin vient à l'Hôtel-de-Ville apporter des paroles de clémence et de paix, et prononcer une amnistie générale³².

Transparente est l'allusion à la venue de Louis XVI dans ce même lieu le 17 juillet 1789, moment de liesse suite auquel l'Assemblée lui décerne le titre de « restaurateur de la liberté française ». Dans la pièce, le Dauphin lui-même annonce son lointain successeur dans une apophétie alors à la mode (Chénier l'avait introduite dans le discours du chancelier de l'Hôpital, anticipant la destruction de la Bastille dans *Charles IX*) :

Un jour viendra, peut-être, où les François plus éclairés connoîtront les droits de l'Homme et leurs limites, et jouiront d'une sage liberté qui ne dégènera point en licence. Alors, sans doute, on verra sur le Trône un Roi-Citoyen, plus jaloux du bonheur de ses peuples que d'une autorité despotique, ne rien épargner pour mériter le titre de père des François et Roi d'un peuple libre³³.

Le motif du pardon est également accentué dans la réécriture révolutionnaire. Si Sedaine l'escamote entre le premier et le deuxième acte, Gabiot s'épanche longuement sur sa mise en scène afin de faire écho à l'actualité :

Tirons donc un rideau sur le passé ; je consens à oublier ces jours ténébreux, où séduits par un esprit de vertige qui tient encore à de vieilles erreurs, des François ont pu oublier un moment la gloire de leur nom ; qu'ils restent ensevelis dans une ombre éternelle ! Amnistie générale ! Au nom de mon père je fais grâce, et ne crains pas que le Dauphin soit désapprouvé par le Roi³⁴.

L'inflexion la plus nette se lit dans le dénouement : alors que, trahissant immédiatement le pardon accordé, Étienne Marcel est assassiné conformément à l'histoire chez Sedaine, Gabiot s'arrête avant, dans une illusion de pardon maintenu : le prévôt des marchands a pris la fuite, mais pourra revenir s'il se repent³⁵. Il est probable, là encore, que ce suspens trouve sa raison dans les espoirs propres à la « régénération » de 1790 : l'horizon paraît dégagé, la violence pourrait se dissoudre dans la concorde de la Fédération nationale.

³² *Ibid.*, p. 9.

³³ *Ibid.*, p. 20.

³⁴ *Ibid.*, p. 18.

³⁵ *Ibid.*, p. 61. Cette option est présentée comme un « gage de paix et de bonheur ».

Les pièces historiques au temps de la monarchie constitutionnelle tendent ainsi à conjurer la conjuration³⁶. Face à la fermentation publique, la loi est brandie pour obliger le peuple à respecter et aimer le roi dans la patrie. Écoutons le chevalier Bayard, calque de La Fayette dans *Louis XII père du peuple* de Ronsin (ill. 1) :

Le Roi :
 Quoi ! d'un peuple si doux, tu crains tant de furie !
 Bayard :
 On l'a rendu barbare, en l'accablant de maux.
 Le Roi :
 Combien la tyrannie entraîne de fléaux !
 Bayard :
 Sire, il faut étouffer le mal dans sa naissance,
 Et de la liberté séparant la licence,
 D'un peuple qui s'égaré, enchaîner le courroux, [...]
 Un Roi qui tend au faible une main secourable
 Et le glaive des lois levé sur le coupable³⁷.

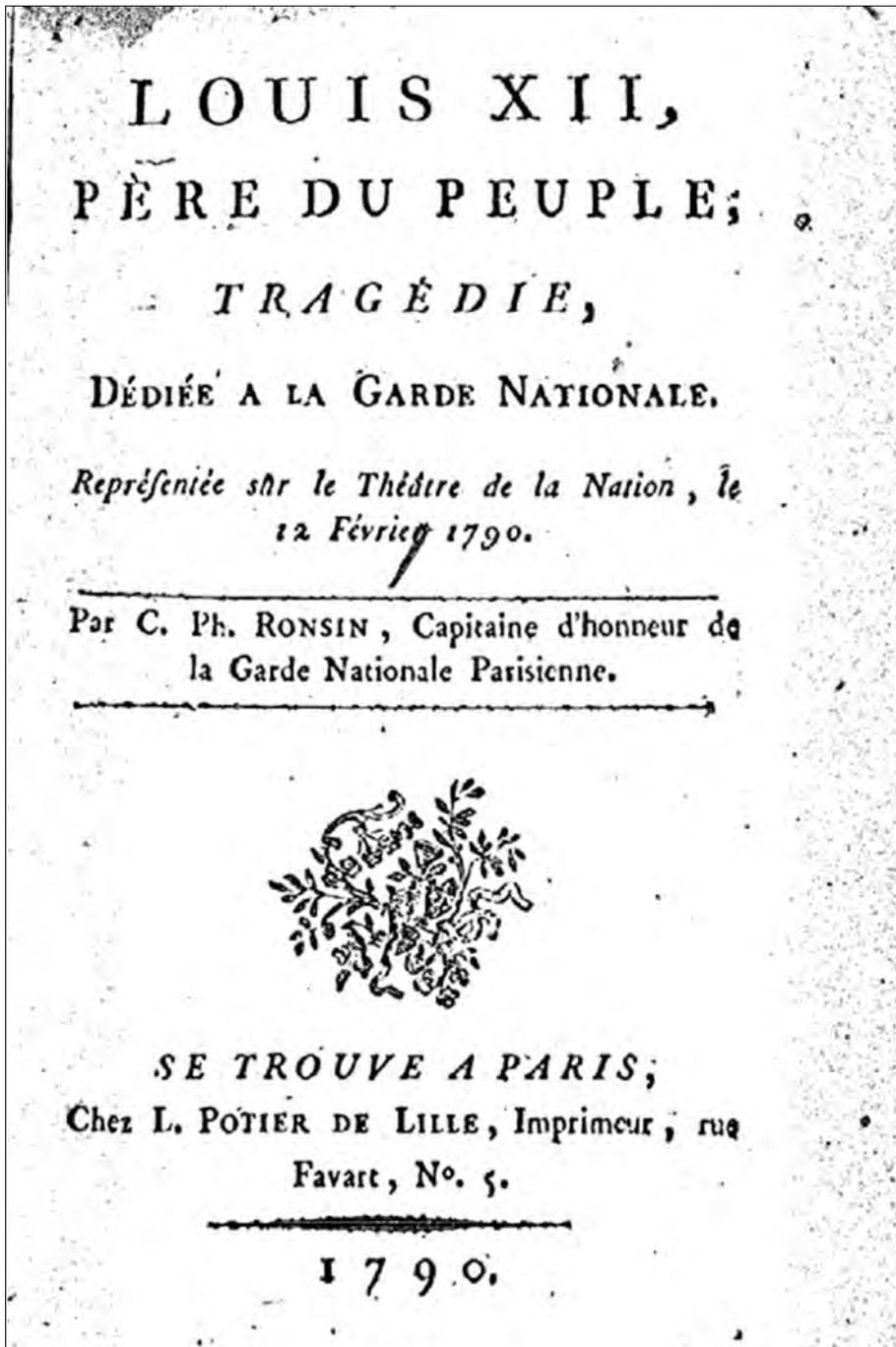
Une fois vengé de l'intendant Heroët, lynché comme victime émissaire, le peuple unanime et assagi « [abjure] à jamais le meurtre et la vengeance », et la didascalie précise que « *Tout le monde se prosterne aux pieds du roi*³⁸ ». Le peuple-classe (re)devient alors le peuple-nation, mais aussi, en l'occurrence, sujet. La structure dramatique permet de présenter efficacement cette logique de « crise » et de dénouement par l'apaisement des tensions : le moule théâtral formate l'Histoire en épurant les scories de violence, tout comme le mélodrame châtie le traître. La prise de la Bastille est en grande partie l'œuvre des faubourgs Saint-Antoine et Saint-Marceau, soit ; mais au terme de la commémoration théâtrale de l'assaut, une fois que le peuple a obtenu satisfaction et purgé la terre du monstre de la prison d'État, triomphe l'appel au calme et à la concorde « nationale » : ayant décrit le supplice du gouverneur Jourdan de Launay, le meneur Harné enjoint ses compatriotes de « [Tâcher] d'arrêter le cours de cette dernière vengeance ; elle est barbare, révoltante : elle est indigne des Français³⁹ ». Au-delà

³⁶ Voir Thibaut Julian, « “Les feux couverts d'une cendre trompeuse”. Blessures et hantises de l'histoire nationale dans le théâtre révolutionnaire », dans Isabelle Ligier-Degauque et Anne Teulade (dir.), *La Mémoire de la blessure au théâtre. Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXI^e siècle*, Rennes, PUR, « Le Spectaculaire », 2018, p. 109-124.

³⁷ Charles-Philippe Ronsin, *Louis XII, père du peuple*, Paris, Pottier de Lille, 1790, p. 34.

³⁸ *Ibid.*, p. 52.

³⁹ Pierre David, *La Prise de la Bastille, ou la Liberté conquise*, s. l., 1790, p. 57.



Ill. 1. Page de titre de la tragédie de Charles-Philippe Ronsin, *Louis XII, père du peuple*, édition de 1790.

de la fonction morale de l'art, on peut y voir une métaphore de la captation de la révolte populaire dans la démocratie représentative⁴⁰.

LA CONQUÊTE DE LA LIBERTÉ, DE LA SCÈNE À LA SALLE

Envisagé comme fait social, le théâtre est un espace dissensuel où le peuple prend corps. Le parterre y affirme son goût, qui peut entrer en contradiction avec celui des loges de l'élite aristocratique ou lettrée⁴¹. Déplaçant la thèse d'Habermas, Martial Poirson avance que « ce serait par la représentation théâtrale, et non la "sphère publique bourgeoise", que serait réellement structuré l'espace public⁴² ». Or le renchérissement des places, la décision d'asseoir le parterre dans les nouvelles salles en 1782 (Comédie-Française) et 1783 (Comédie-Italienne), ainsi que la présence croissante de la police, marquent une mise à l'écart du peuple de la communauté interprétative, compensée au plan de la fiction par la représentation de sujets et de personnages populaires dans les drames, mélodrames, « faits historiques », pantomimes, et jusque dans la tragédie qui promeut de nouveaux héros plébéiens révoltés, tels Spartacus, Guillaume Tell ou les bourgeois de Calais, drainant dans leur sillage une foule d'anonymes prêts à « mourir pour la patrie⁴³ ».

Dans les décennies qui précèdent la chute de la monarchie, le théâtre réfléchit des images contrastées du peuple, soumis ou s'émancipant du pouvoir. Le tableau du fanatisme qui relie *Mahomet* de Voltaire (1742) et *Charles IX* de Chénier (1789) présente des similitudes – soulignées par le comédien Fleury⁴⁴ – mais aussi des écarts sensibles, le premier (et non le moindre) étant l'ancrage historique récent, traumatique pour le peuple français. La tragédie de Voltaire fut jouée à la Comédie-Française à chaque saison

⁴⁰ Susan Maslan, *Revolutionary Acts: Theater, Democracy and the French Revolution*, Baltimore (Md.), Johns Hopkins University Press, 2005.

⁴¹ Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*, London, Cornell University Press, 1999.

⁴² Martial Poirson, « Multitude en rumeur: des suffrages du public aux assises du spectateur », *Dix-huitième siècle*, 41, 2009, p. 224.

⁴³ Voir Renaud Bret-Vitox, *L'Éveil du héros plébéien (1760-1794)*, Lyon, PUL, coll. « Théâtre et société », 2018.

⁴⁴ *Mémoires de Fleury de la Comédie-Française*, J.-B. Laffite (éd.), Paris, Delachays, 1847, t. II, p. 11 : « Qu'est-ce donc que Charles IX? N'est-ce pas Séide avec la couronne? N'a-t-il pas aussi son prophète qui lui ordonne le meurtre? La pourpre romaine n'est-elle pas dans la pièce de Chénier à la place du turban de la tragédie de Voltaire? La croix ne fanatise-t-elle pas comme le croissant? »

entre 1751 et 1793, avec une moyenne de représentations annuelles accrue sous le règne de Louis XVI (4,8 contre 3 sous celui de Louis XV)⁴⁵. Chénier l'avait en tête en composant sa première tragédie nationale. « Le peuple aveugle et faible est né pour les grands hommes, / Pour admirer, pour croire, et pour nous obéir⁴⁶ », annonce Omar au début du *Fanatisme*. Mahomet se flatte d'utiliser rumeurs et superstitions pour parvenir à ses fins, réclamant de « nouveaux fers » pour « l'aveugle univers⁴⁷ ». Mais au dénouement, la foule se soulève contre le prophète pour soutenir le jeune Séide mourant à la suite de son père Zopire :

Le peuple en est instruit ; la prison est forcée ;
 Tout s'arme, tout s'émeut ; une foule insensée,
 Élevant contre toi ses hurlements affreux,
 Porte le corps sanglant de son chef malheureux.
 [...]
 On déteste ton Dieu, tes prophètes, ta loi.
 Ceux même qui devaient dans La Mecque alarmée
 Faire ouvrir, cette nuit, la porte à ton armée,
 De la fureur commune avec zèle enivrés,
 Viennent lever sur toi leurs bras désespérés.
 On n'entend que les cris de mort et de vengeance⁴⁸.

Cependant, le fanatisme triomphe. Mahomet parvient à suspendre leur révolte par la peur et la superstition, et la jeune Palmire ne peut que constater la défaite de la vertu dans les derniers mots de la pièce : « Je me flatte, en mourant, qu'un Dieu plus équitable / Réserve un avenir pour les cœurs innocents. / Tu dois régner ; le monde est fait pour les tyrans⁴⁹. » Dans *Charles IX ou la Saint-Barthélemy*, Chénier lie structurellement le peuple et le roi (ill. 2) parmi les victimes du fanatisme, mais « la nation » est dédouanée de la responsabilité du massacre, bien que le « peuple furieux / Trop docile instrument des vengeances de Rome » ne soit pas épargné dans le tableau qu'en dresse le chancelier de l'Hôpital⁵⁰. Avidé d'émotions fortes, influençable et

⁴⁵ Soit 69 représentations sous Louis XV et 87 sous Louis XVI, d'après le site <https://www.cfregisters.org>

⁴⁶ Voltaire, *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète*, éd. Jacques Truchet, *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 765.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 770.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 809.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 812.

⁵⁰ Marie-Joseph Chénier, *Charles IX ou l'École des Rois*, dans *Théâtre*, éd. Gauthier Ambrus et François Jacob, Paris, Flammarion, « GF », 2002, p. 139-140.



Ill. 2. Dessin illustrant le dernier vers, « Le Ciel, en me frappant, donne un exemple aux rois », dans la tragédie de Marie-Joseph de Chénier, *Charles IX, ou l'École des rois*, 1790.

aveuglé par les discours machiavéliens, le roi « méchant sans énergie⁵¹ » n'est pas maître de sa personne, condition première du souverain à l'endroit de ses sujets. Charles consent au massacre une première fois dès le début du deuxième acte, cédant aux arguments fanatiques du Cardinal de Lorraine⁵². Catherine de Médicis, quant à elle, prône le despotisme et la terreur comme socle de l'autorité : « vous verrez ce peuple inquiet, indocile, / Se réveiller soumis, respectueux, tranquille, / Rentrer, par la frayeur, sous les lois du devoir, / Et d'un roi qui se venge adorer le pouvoir⁵³ ». Mais au triomphe de Mahomet, Chénier préfère les remords du roi coupable, hanté par ses crimes et accablé par la malédiction du roi de Navarre, rédempteur à venir. Le peuple soulevé par la faute d'un roi manipulé pourra donc trouver une voie de salut sous le règne d'un monarque fondateur d'une nouvelle dynastie – celui-là même auquel le jeune Louis XVI est comparé au début de son règne, ainsi qu'au seuil de la Révolution. D'autre part, dans l'arène politique et démocratique que constitue l'espace de la cité où s'inscrit la querelle théâtrale, Chénier sauve aussi « la nation » qui vient à bout de la censure, mise à bas par les soulèvements révolutionnaires et ouvrant vers la loi sur la liberté des théâtres de janvier 1791. La censure administrative est ainsi transférée vers une « sorte de dictature du public⁵⁴ » : dans la longue cabale pour la création et la reprise de *Charles IX*, les sociétaires du Théâtre de la Nation, majoritairement conservateurs et opposant deux veines du répertoire, perdent la bataille de l'opinion :

nous demandons des couronnes civiques et des récompenses pécuniaires, pour avoir offert sans cesse aux fédérés, dans le mois de juillet dernier, *le comte de Comminges, le Siège de Calais, Gaston et Bayard*, pièces qui étincellent de patriotisme et de philosophie ; et pour avoir écarté de leurs regards avec un soin scrupuleux tous les ouvrages qui auraient pu ralentir en eux l'amour de la liberté, comme par exemple, *Brutus, la mort de César, les Horace, Barnevelt, Guillaume Tell* et surtout *Charles IX*, que nous avons refusé avec tant de constance à des députés de l'assemblée nationale, au public de Paris, aux fédérés des bouches du Rhône et d'une vingtaine d'autres départements.

⁵¹ *Ibid.*, « Discours préliminaire », p. 76.

⁵² *Ibid.*, p. 100 : « Quoi! votre âme flottante / Refuse d'obéir aux vœux de l'Éternel! »

⁵³ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁴ Pierre Frantz « Les échos de la Révolution », dans Pierre Frantz et Sophie Marchand (dir.), *Le Théâtre français du XVIII^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2009, p. 509.

Nous avons presque soutenu un siège dans les formes, pour ne point représenter cette tragédie ; malheureusement il a fallu capituler⁵⁵.

Cette libération de la critique esthétique est en soi un apprentissage de l'autonomie politique, selon Chénier : « Nous voyons éclore une chose publique au milieu de nous. L'opinion du peuple est maintenant une puissance⁵⁶. »

Né des expérimentations de Voltaire et Pierre-Laurent de Belloy avant d'essaimer dans tous les genres, le théâtre national est empreint des tensions qui traversent la société des décennies précédant la Révolution, ce que réfléchissent à plusieurs niveaux les sujets de révolte portés à la scène – qu'elle soit réprimée, canalisée, justifiée ou pardonnée. Or au théâtre, à travers la re-présentation performée, la révolte n'est pas qu'un simulacre, mais un processus sensible dès lors que la scène et la salle interagissent avec la sphère du pouvoir, administratif (celui de la censure préventive ou la tutelle des Gentilshommes de la chambre du roi), juridique (on songe au combat des auteurs et aux protestations des spectateurs contre le bon plaisir des comédiens) et policier. C'est pourquoi le théâtre est un art fondamentalement politique, où le peuple morcelé en multitude peut se fédérer, non sans clivage interne, le temps d'une séance au moins, dans l'espace démocratique du public. Si les auteurs dramatiques n'ont que rarement risqué des sujets directement hostiles ou grotesques eu égard au pouvoir, en revanche une reconfiguration bourgeoise du personnage royal a sourdement traversé le règne de Louis XVI. En 1790, Louis assiste impuissant au déroulement des événements dont la foule est le principal acteur. On le voit ainsi, lucide, commenter l'actualité dans une « comédie héroï-comico-lyrique » :

Me voilà donc enfin habitant de la grande ville, de ma bonne ville de Paris. Bonne... hem! Couci, couci! Habitant de Paris! que dis-je! citoyen, bourgeois, et pis encore. [...] si nous n'avons pas su être Roi, sachons du moins être homme, en supportant de bonne grâce le joug pesant de la nécessité. [...] La monarchie est à jamais détruite, et la vivacité française ne veut rien à demi ; elle se précipite en aveugle dans les extrêmes. Au lieu de corriger, comme je l'avois désiré, les abus de son ancien gouvernement, elle l'abat de fond en comble⁵⁷.

⁵⁵ *Défense des Comédiens Français contre les auteurs dramatiques, adressée au Comité de Constitution*, Paris, Laillet et Garnéry, 1790, p. 3-4, cité par Florence Filippi, « Les comédiens contre le texte : acteurs en quête d'autorité dans le répertoire révolutionnaire », dans Martial Poirson (dir.), *Le Théâtre sous la Révolution*, op. cit., p. 159.

⁵⁶ M.-J. Chénier, *Charles IX ou l'École des rois*, op. cit., p. 75.

⁵⁷ Anon., *Naissance de la très-haute, très-puissante et très-désirée Madame Constitution*, Imprimerie constitutionnelle, 1790, p. 3-4 et p. 7.

Tout en se gardant de la quête téléologique des « origines » de la Révolution à la trace de ses « signes précurseurs », comme de la croyance naïve selon laquelle les représentations produisent nécessairement des réactions escomptées en retour (et les surprises de la « fermentation » populaire, les imprévus fourmillent dans les témoignages de la presse des spectacles et des rapports d'archives), l'on peut néanmoins conclure avec Camus que « Chaque révolte est nostalgie d'innocence et appel vers l'être. Mais la nostalgie prend un jour les armes et elle assume la culpabilité totale, c'est-à-dire le meurtre et la violence⁵⁸. » La chute de la monarchie et le nouveau régime républicain imposent bientôt de solder l'héritage. Alors que la Constitution girondine de 1791 postulait « le caractère inviolable et sacré » de la personne royale, la Convention montagnarde, philosophiquement moniste, tranche pour tuer le roi traître à la patrie : « Louis doit mourir pour que la patrie vive », déclare Robespierre le 3 décembre 1792⁵⁹. Au théâtre comme au-dehors, la destinée du peuple se fait désormais sans roi, jusqu'à nouvel ordre.

⁵⁸ Albert Camus, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 925.

⁵⁹ Cité par Hélène Dupuy, « Le roi dans la patrie », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 284, avril-juin 1991, p. 139. Voir Alain Boureau, *Le Simple Corps du roi : l'impossible sacralité des souverains français, XV-XVIII^e siècle*, Paris, Éd. de Paris, 2000.

ESSAI
HISTORIQUE, POLITIQUE ET
MORAL,
SUR LES
RÉVOLUTIONS
ANCIENNES ET MODERNES,



CONSIDÉRÉES

DANS LEURS RAPPORTS

AVEC

ACQUISITION
N. 42688

La Révolution Française.

DÉDIÉ À TOUS LES PARTIS.

Experti invicem sumus ego ac fortuna.—TACITE.

VOL. I.

À LONDRES:

Se trouve chez J. DEBOFFE, Gerrard - street; J. DE-
BRET, Piccadilly; Mme. LOWES, Pall-Mall; A. DU-
LAU & Co, Wardour-street; BOOSEY, Broad-street; &
J. F. FAUCHE, à *Hambourg*.

M, DCC, XVII.