

Title	Argent et rapports sociaux sur la scène française du xviii ^e siècle (2/2: la Révolution)
Author(s)	Avocat, Éric
Citation	Gallia. 2018, 57, p. 13-22
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/69846
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

Argent et rapports sociaux sur la scène française du xviii^e siècle (2/2 : la Révolution)¹⁾

Éric AVOCAT

Pendant la Révolution française, le théâtre se distingue comme l'un des centres névralgiques d'un espace public agité de débats passionnés, qui trouvent sur la scène une puissante caisse de résonance. Les représentations, qui sollicitent du spectateur une osmose avec les acteurs et une projection sur les personnages, cristallisent un *public*, font de la multitude un collectif, et instituent un type spécifique d'*assemblée politique*, qui vient compléter les dispositifs de délibération expérimentés durant cette décennie. Le théâtre est partie prenante de cet apprentissage de la démocratie dont les lieux se multiplient : assemblées parlementaires, clubs, sections, fêtes, sans oublier tous les rassemblements, éphémères ou récurrents, suscités par les « journées révolutionnaires », ou qui se forment autour des journaux et des orateurs (Camille Desmoulins, Marat). Les pièces épousent l'actualité, reflètent et *informent* l'esprit public : ainsi voit-on se dessiner des constellations thématiques, autour des événements importants (la prise de la Bastille, Toulon repris aux Anglais), ou bien des débats qui viennent à l'ordre du jour parlementaire après avoir longuement travaillé la société (le divorce, les vœux perpétuels des couvents).

Cette fonction inédite de *medium* se coule dans les genres existants, tout en tirant parti des réformes promues par les dramaturges des Lumières : le drame historique et la tragédie nationale fournissent un cadre idoine à la représentation des luttes politiques et des combats militaires ; le vaste continuum du « genre dramatique sérieux » et de la comédie de mœurs accueille les répercussions dans la vie ordinaire des grands bouleversements politiques. Inclinant vers une critique sociale qui revêt diverses tonalités, de la satire acerbe à la moralité édifiante, les arts de la scène intègrent les préoccupations prégnantes des contemporains : les transferts de propriétés et de fortunes, la recomposition des groupes sociaux induite par la suppression des ordres d'Ancien Régime, l'émergence de nouvelles classes dominantes, la dépréciation monétaire et ses corollaires, agiotage, accaparement, disette, alimentent la trame des intrigues dont nous allons dérouler le fil.

1) Ce texte constitue le second volet d'une étude amorcée dans le dernier numéro de *Gallia* : « Les hommes d'argent, l'argent dans la société : Fortune théâtrale d'un type dramatique et d'une question politique (1/2 : le xviii^e siècle) », *Gallia*, Bulletin de la Société de langue et littérature françaises de l'Université d'Osaka, n° 56, 2016, p. 41-50.

Fabre d'Églantine : le moment libéral et le pouvoir de l'argent (1791)²⁾

Le choix de tourner d'abord nos regards vers Fabre d'Églantine découle en partie de sa position particulière dans le champ que nous allons explorer, à la jonction de la dramaturgie, de la politique, où il tient un rôle de premier plan dans l'entourage de Danton, et de l'économie, dont il a à connaître de très près en sa qualité de fournisseur aux armées (et dans laquelle il s'abîmera, subjugué par la corruption). Dramaturge prolifique, il donne le ton allègre et optimiste des débuts de la Révolution, notamment dans *Le Convalescent de qualité, ou l'aristocrate*.

De retour d'une retraite prescrite par son médecin, qui l'a coupé du monde pendant deux ans, le marquis d'Apremine se heurte brutalement au nouveau cours des choses, inconcevable à ses yeux, et tente de lui opposer la virulence intacte du préjugé aristocratique, avec une opiniâtreté féconde en quiproquos comiques: le voilà tour à tour excédé par l'outrecuidance d'un «propriétaire campagnard» imbu de sa fortune, qui lui demande abruptement de se rallier à ses vues matrimoniales concernant leurs enfants respectifs; exaspéré par l'intransigeance d'un créancier qui reste sourd à ses offres de contreparties désormais caduques, puisqu'il n'est plus en mesure de faire jouer à cet effet le ressort du trafic d'influence ; poussé à bout enfin par l'émancipation soudaine de sa fille délivrée du couvent et impatiente de convoler avec le fils du propriétaire. Son médecin s'efforce alors de le tirer de son désarroi et de lui ouvrir les yeux sur la réalité. Il est toutefois à noter que cette thérapie pédagogique et rhétorique est de nul effet, puisque le marquis réfute le discours du médecin, qui le «rend malade», et lui réclame «des raisons qui [lui] fassent plaisir» (Acte II, sc. V, p.41). Une nouvelle péripétie, l'intervention d'un huissier mandaté par le créancier pour saisir tous les biens du noble impécunieux, prépare le coup de théâtre final: le retour en force du propriétaire, qui s'est porté acquéreur des créances afin d'en négocier l'effacement en échange du consentement du débiteur au mariage de leurs enfants.

Comme dans *La brouette du vinaigrier*, l'argent fait office de *deus ex machina* dénouant les contradictions une fois que celles-ci ont épuisé leur effet comique et didactique³⁾. Or, si un tel schéma paraît formellement proche de celui de Mercier, le cynisme du rapport de forces entre le marquis et le propriétaire s'oppose fondamentalement à l'altruisme glorifié dans l'autre pièce. Mais une analyse plus poussée mène à un second renversement. Du point de vue idéologique, Fabre rejoint Mercier: la circulation monétaire instaure un

2) *Le convalescent de qualité, ou l'aristocrate*, comédie en deux actes et en vers, Par P. F. N. Fabre d'Églantine ; Représentée pour la première fois au Théâtre Français, dit la Comédie Italienne, le 28 janvier 1791. À Paris, chez le Veuve Duchesne et Fils, Libraires, 1791.

3) Voir le premier volet de cette étude, p. 45-47.

nouvel équilibre social par la conciliation harmonieuse des intérêts. L'argent apparaît comme le moteur du transfert de pouvoir de la noblesse à la bourgeoisie, le creuset de leur amalgame, la marque du moment libéral de la Révolution. Cependant, l'échec rencontré par le médecin, en dépit de toute son éloquence, peut être déchiffré comme une transposition ironique du tropisme oratoire et didactique qui affecte le théâtre révolutionnaire ; *a contrario*, le coup de génie du propriétaire ressortit à un procédé éprouvé de la dramaturgie comique. Recherche d'une stabilisation politique, retour à la tradition dramaturgique.

Dugazon : spectre de Marx (1793)⁴⁾

Tandis que Fabre porte le discours adéquat au moment 1791, le moment 1793 est assez bien représenté par Dugazon, efficace porte-parole d'une République jacobine occupée à la régénération des vertus civiques et acharnée à pourfendre les vices réfractaires. *Le Modéré* est un titre analogue au *Tartuffe* (ou *l'Imposteur*) ou à *L'Avare* : il a fonction de stigmat, attaché ici à un caractère d'opportuniste couard, ainsi qu'à la condition de « financier », qui détermine les choix éthiques condamnables du personnage : Modérantin tire prétexte de la diminution de ses revenus, et de sa soumission formelle à la légalité par le paiement de ses impôts, pour se dérober à ses devoirs civiques, et se retrancher dans une splendide indifférence au sort de la République. Ce terne personnage n'en cristallise pas moins une thématique riche de prolongements : la désagrégation du contrat social par la sécession des possédants. On tient là une esquisse du portrait de la bourgeoisie en agent historique, qui préfigure la célèbre formule de Marx : c'est déjà dans « les eaux glacées du calcul égoïste⁵⁾ » que fraient « ces êtres glacés, égoïstes rampants » (sc. IX, p. 21), dénoncés par un « raisonneur » que la présentation liminaire des personnages pourvoit dans le même temps d'un caractère de « chaud patriote ». Mais comment ces deux qualités peuvent-elles faire bon ménage ? L'alliance des contraires livre une critique de la raison jacobine, un plan de coupe de ses représentations idéologiques et anthropologiques : nous sommes entrés, en 1793, dans un espace de pensée où seuls les hommes enflammés d'une passion républicaine sans limite sont reconnus aptes à raisonner.

Remise dans le droit chemin par une coalition efficace de zélateurs de la vertu civique, cette figure est loin ici de donner toute sa mesure, parce que lui

4) *Le Modéré*, comédie en un acte et en vers, par le citoyen Dugazon ; Représentée, pour la première fois, le 17 brumaire de l'an second, sur le Théâtre de la République. À Paris, Maradan, an II [1794].

5) Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifeste du Parti communiste* [1848], Librairie Générale Française, 1973, p. 8.

fait encore défaut l'énergie que les romanciers du siècle suivant insuffleront à la poursuite effrénée du profit. Dugazon réduit l'argent à la préservation d'un acquis, antinomique à sa quête ou à sa conquête. L'esprit du capitalisme sera éclairé sous une lumière plus crue quelques années plus tard, quand le reflux des utopies, aggravé par la lassitude d'après la Terreur, aboutira à un désenchantement cynique qui procurera à l'art dramatique une indiscutable jouvence, un brio renouvelé. Ce moment thermidorien peut être illustré par une pièce de 1798, *Les Modernes enrichis*, de Pujoux.

Pujoux: l'insoutenable légèreté de l'*homo economicus* (1798)⁶⁾

Dans le petit jour interlope d'une maison garnie, deux familles de nouveaux riches préméditent l'expulsion d'un vieillard qui vivote sous les toits, afin de s'approprier indûment un bien immobilier sans grande valeur (il n'y a pas de petit profit pour les parvenus). Le clair-obscur liminaire figure assez bien le thème central de la pièce: l'incertitude et le vacillement des identités sociales emportées dans le grand brassage des fortunes et l'extrême instabilité monétaire. Aux questions soupçonneuses du tenancier, intrigué par le «nouvel Enrichi» qui a pris pension chez lui, le domestique de ce dernier ne peut apporter que des réponses évasives. Les lacunes d'une biographie qui ne trahit que les avantages lucratifs de la position de fournisseur aux armées, sont progressivement remplies par le comportement étrange et ridicule de ces deux familles: l'une des épouses use d'un langage poissard et des manières les plus frustes; elle suggère à demi-mot que l'autre épouse a rencontré son futur mari dans le sillage des fourgons militaires, emprunté par elle aussi pour faire commerce, mais sur le registre, un peu particulier, de la prostitution (Acte I, sc. VII, p. 14). Puis un coup de théâtre jette une lumière trouble sur le passé de l'un des acolytes (Acte II, sc. VII, p. 48), en qui le vieillard reconnaît le débiteur qui l'a laissé sur la paille en disparaissant sans laisser d'adresse, «vers l'an quatre-vingt-neuf» (Acte II, sc. I, p. 33).

Les deux enrichis finissent dépouillés de leur fortune, dans un enchaînement implacable qui les fait d'abord tomber dans un piège tendu par un aigrefin plus rusé. Leur empressement à accepter sa proposition de soustraire leurs fonds à la reddition de comptes que les autorités, d'après la menace fallacieuse qu'il agite, s'apprêteraient à exiger pour traquer les enrichissements frauduleux, révèle crûment la nature de leurs trafics. Et la main de la justice de s'abattre sur l'escroc alors que le reste de leur fortune est restitué en toute hâte

6) *Les Modernes enrichis*, comédie en trois actes, en vers libres, par le Citoyen Jean Baptiste Pujoux, Représentée pour la première fois sur le Théâtre de la République, le 26 frimaire an VI de la République Française. À Paris, Au Bureau Dramatique, Chez Migneret, Chez Vente, an VI – 1798.

au pauvre vieillard. «Aux dépens de l'État ils ont fait leur fortune / Elle rentre aujourd'hui dans la caisse commune» (Acte III, sc. XII, p. 76), se réjouit l'homme de lettres qui a prêté au vieillard un appui décisif pour faire triompher son bon droit.

Mais les jeux d'argent sont-ils autre chose qu'un jeu, un prétexte destiné avant tout à faire rire aux dépens de parvenus sans envergure, en procurant au rire le confort du triomphe final de l'ordre ? À un niveau plus profond que le divertissement et que la répression de l'inconvenance morale, les linéaments d'un discours idéologique sont cependant à retisser: c'est la disparité de l'augmentation fulgurante du capital économique et de l'inertie du capital culturel, que trahissent la bêtise rédhitoire de ces nouveaux riches, la vulgarité de leurs femmes, la candeur ahurie de leur fils⁷⁾. Le ressort de la disconvenance comique soutient un jugement sur l'illégitimité de l'argent à fonder les distinctions sociales.

Cette vision fait converger la nostalgie du principe aristocratique et la morale jacobine qui exalte la frugalité spartiate et la vertu innée de l'homme du peuple, homme de la nature. Cette ambiguïté s'incarne ici dans l'homme de lettres, que l'on découvre mettant la dernière main à un pamphlet versifié contre les riches. Or, comme les deux acolytes en subissent la lecture sans plaisir mais sans broncher (Acte II, sc. VI, p. 44-45), son effet est éclipsé par la menace d'une dénonciation publique où l'homme de lettres jette tout le poids de son éloquence.

Une autre facette de cette pièce d'une profonde densité philosophique se révèle ici: la rivalité et la collaboration entre le théâtre et la littérature politique, qui se disputent le magistère moderne de l'éloquence civique: l'un propose de le faire surgir de la nouvelle tribune oratoire des assemblées politiques et des salles de spectacle, l'autre de le faire sourdre de la diffusion universelle de l'imprimé. Ici, la plume véhémement du poète, bien que trempée dans le fiel d'un Juvénal et dans une veine moraliste à laquelle Robespierre et Saint-Just ont donné une nouvelle ampleur, frapperait dans le vide si elle ne trouvait sa cible, ces «modernes Crésus» (Acte II, sc. I, p. 30) qui se décomposent sous la menace directe d'une morale en action.

Traversée par les échos d'une rhétorique jacobine déjà révolue mais

7) Celui-ci prend la glace pour du «fromage mou», regrette qu'on ne «le» serve pas «tout chaud» (Acte III, sc. VII, p. 65), s'extasie devant les codes linguistiques étranges qui ont cours à la ville (Acte III, sc. I, p. 53), et dédaigne les «appâts» des femmes à la mode en regrettant ceux de «[sa] Suzette» (*Ibid.*, p. 56).

encore active, presque évanouie et pourtant rémanente, la pièce s'impose à l'attention comme représentative de l'ensemble du théâtre de la période, saisi sous un aspect essentiel: le soupçon obsédant de l'insoutenable légèreté de l'être, quand il fait de l'argent le substrat de son identité, était fait – ô combien – pour hanter la scène. Le théâtre prend parti sur la tâche politique la plus fondamentale de la Révolution: instituer d'autres critères de l'identité des individus et de leurs appartenances collectives, à la place des ordres abolis et des allégeances révoquées. Le domestique à qui est confiée l'exposition de la pièce ramasse ce problème en une synthèse étincelante, au moyen d'une boutade plus profonde qu'il n'y paraît: «Vous l'avez deviné ; c'est un riche nouveau, / Qui plaça tant zéro près de zéro / Qu'il sut de rien faire enfin quelque chose.» (Acte I, sc. III, p. 7) La *nullité* intellectuelle et morale qui va de pair avec les jeux d'argent débouche sur un néant existentiel vertigineux.

Armand Charlemagne: la comédie inhumaine de l'argent-roi (1796)⁸⁾

La même vision de la société est symétriquement rapportée, dans une autre pièce post-thermidorienne, à l'optique des contempteurs aristocratiques de la décadence des mœurs révolutionnaires. Tout le cynisme d'un ancien procureur tentant de se justifier d'avoir embrassé l'affairisme le plus abject, se concentre dans une antithèse brillante: «On fêtait autrefois les gens de qualité / On accueille aujourd'hui les gens de quantité.» (Sc. XIV, p. 24)

Trait amer qui renchérit sur l'exploitation sans vergogne des lieux communs de la philosophie morale, à laquelle se livre le mentor maléfique du procureur, l'agioteur du titre, Crusophile, lorsqu'il accable de sa vindicte l'ami du procureur, stupéfait d'avoir reconnu en lui son ancien laquais:

... raillez-moi ; j'ai sur vous l'avantage.
 L'homme, vous le savez, a changé de visage ;
 Et de rang pourquoi pas ? c'est assez naturel,
 Et rien dans l'univers ne doit être éternel.
 Le théâtre était vieux, on en a fait un autre ;
 J'y figure à mon tour ; vous avez eu le vôtre.
 (*Ibid.*)

Notons la récurrence, dans bon nombre de pièces mettant en scène la redistribution des fortunes et la refonte des statuts sociaux, du procédé de la reconnaissance. Il y a là un signe de la crise ontologique qui se joue sur ce

8) *L'Agioleur*, comédie en un acte, en vers, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la République le 8 brumaire an 4^e de la République. Par le Citoyen Armand Charlemagne auteur du Souper des Jacobins. À Paris, chez Barba, an IV [1796].

théâtre, mais aussi de la légitimité particulière de cet art à fixer la place de l'argent dans la dynamique sociale de la Révolution. La référence au théâtre convoquée par Crusophile met en évidence la puissance dialectique de la scène dramatique, qui est à la fois le lieu où les apparences et les illusions brillent de toute leur séduction, mais aussi où elles sont dévoilées et déboutées. L'artifice théâtral attache au changement social le discrédit d'une agitation superficielle, d'un simulacre dont les idéaux révolutionnaires ne sont que les masques trompeurs. Ce théâtre-là présente une *comédie humaine* dont Balzac a plus tard repris à son compte l'accent ironique et désenchanté, mais dont il a aussi, en la transposant dans l'esthétique romanesque, approfondi la consistance.

Mais il y a bien sûr, pendant la Révolution, un autre théâtre, qui nous raconte une autre Histoire, exaltant l'extraordinaire ouverture des possibles suscitée par la destruction des préjugés, des hiérarchies, des barrières et des frontières entre les individus. Ces pièces puisent leurs accents révolutionnaires et républicains dans les mêmes procédés de travestissement, d'anamorphoses et de métamorphoses, qui constituent l'essence même du théâtre. Simplement cette dramaturgie de la plasticité est-elle infléchie dans le sens de l'utopie.

Carbon Flins des Oliviers: la société des citoyens (1790)⁹

Tout droit venu de l'Athènes démocratique du V^e siècle av. J.-C. pour émerger périodiquement d'un sommeil séculaire et visiter les époques successives de l'Histoire, le héros éponyme s'émerveille de la fusion des classes opérée par l'avènement du peuple souverain. Les explications qui lui en sont données réveillent l'écho démocratique originare de sa Grèce natale, où les affaires publiques étaient indistinctement l'affaire de tous :

Mme BROCHURE

Chacun règle l'état ; et même la coquette
A fait des droits de l'homme un livre de toilette.

D'HARCOURT

Un honnête marchand endoctrine les rois.
Un clerc d'huissier priseur veut réformer les lois.

JOSEPHINE

Un chansonnier l'église, un danseur la marine.

Mme BROCHURE

Mon boulanger plus sage écrit sur la farine.

9) *Le réveil d'Épiménide à Paris*, comédie en un acte et en vers, par M. de Flins ; représentée sur le Théâtre de la Nation, par les Comédiens Français ordinaires du Roi, le 1^{er} janvier 1790. À Beaucaire, chez J. M. Garrigan, Imprimeur du Roi et de la Municipalité, 1790.

Tout cela fait pitié ; mais cela se vend bien¹⁰⁾.

Cette dernière remarque témoigne du scepticisme avec lequel est accueilli un bouleversement inouï des catégories sociales et politiques: le voyageur du fond des âges est en avance sur des contemporains qui adhèrent à l'ordre ancien, à ses divisions et à ses nomenclatures, par un *habitus* incorporé dans leurs *identités*, telles que les décline l'onomastique transparente des personnages, corrélée à leurs conditions respectives: Madame Brochure, libraire, est flanquée de l'avocat-général Fatras, du censeur royal Rature, et du maître à danser Cabriole.

Dorvigny: sociolinguistique révolutionnaire (1794)¹¹⁾

L'utopie d'une refondation intégrale du contrat social a trouvé, tout à la fois, l'une de ses expressions les plus éloquents, et l'une de ses critiques les plus aiguës, dans une pièce qui fut pourtant jouée à l'apogée de la République jacobine et au plus fort de la censure dramatique: *La Parfaite égalité ou les Tu et les Toi*, de Dorvigny. C'est paradoxalement l'occultation de l'argent et des enjeux de fortune qui y est le plus intéressant. La pièce fait fond sur une célèbre et éphémère innovation de l'époque, l'instauration du tutoiement citoyen, pour prôner une transformation des usages linguistiques visant à remodeler les rapports sociaux. Le laboratoire de cette sociolinguistique révolutionnaire est la maison de campagne du citoyen Francœur (encore un patronyme allégorique), qui entreprend de convertir son personnel de maison à cette idée qu'il vient de découvrir avec enthousiasme dans les journaux. Au-delà du paradoxe qui consiste à user de son autorité pour imposer l'abolition de celle-ci, source de situations très subtiles, la pièce révèle que l'idéologie jacobine subordonne l'économie à un prisme moral qui en dissout la spécificité. L'argumentation développée par Francœur pour persuader son jardinier Nicolas que la supériorité naturelle du tutoiement sur le vouvoiement est de faire droit à la *singularité* des individus, mêle toutefois la grammaire et la morale, le statut social et l'identité individuelle: «C'est par un orgueil ridicule que l'homme riche et puissant se regardant comme équivalent à lui seul à plusieurs moindres que lui en moyens, a imaginé d'engager ses prétendus inférieurs à lui donner cette dénomination de *vous*, qui ne doit effectivement s'adresser qu'en *pluriel*.» Mais Nicolas persiste à trouver incongrue la réduction de son maître au singulier: «Ah ! c'est donc que vous êtes le singulier, *vous* ?» Et Francœur alors de lui

10) *Ibid.*, sc. VIII, p. 14.

11) *La Parfaite égalité ou les Tu et les Toi*, comédie en trois actes, en prose, par le citoyen Dorvigny. Représentée, pour la première fois, sur le Théâtre National, rue de la Loi, le 3 nivôse, l'an second de la République. À Paris, chez Barba, Libraire, troisième année de la République [1794-1795].

répondre: «Très certainement; et toi aussi, et chaque personne prise toute seule, quand elle serait cent mille fois plus riche et plus qualifiée que toi.» (Acte I, sc. II, p. 9)

Il s'agit donc de neutraliser les effets moraux délétères de l'argent, et non de penser frontalement les problèmes de sa circulation et de sa distribution. C'est du fait de ses *limites* mêmes que l'on serait fondé à juger ce projet bien *utopique*.

Marie Laugier : de la hiérarchie des ordres à la lutte des classes (1794)¹²

Si le théâtre révolutionnaire donne à penser les enjeux des mutations sociales autant qu'à en ressentir les effets les plus concrets, c'est en vertu de la finesse avec laquelle il parvient à capter la conjoncture. Quel meilleur exemple en donner que *Les Épreuves du Républicain ou l'Amour de la patrie*, jouée en thermidor an II, une semaine seulement après la chute de Robespierre ? Ni drame ni comédie, la pièce relève d'un genre nouveau, l'«essai patriotique», que la créativité lexicale et taxinomique de la période affuble d'une sorte d'oxymore, entre fermeté idéologique et expérimentation esthétique. Sa structure hybride, «mêlée de chants», s'établit sur la ligne de démarcation entre l'élan fiévreux du gouvernement révolutionnaire et le marasme thermidorien qui va l'engloutir. Toutes les facettes de cette dualité jouent à plein pour faire affleurer, sous la geste patriotique des citoyens dont l'héroïsme parvient à rompre le siège de leur «ville de guerre», un aperçu plus inconfortable de la portée réelle de la Révolution.

Parmi les personnages figure un «riche capitaliste», Rouffin, qui forme avec deux autres citoyens, un «ci-devant noble» et un simple «garçon armurier», une triade d'officiers municipaux représentative des clivages que la Révolution a tracés au sein de la société. Lorsque Rouffin fait cause commune avec le ci-devant contre l'homme du peuple, le Tiers État se scinde entre le peuple et la bourgeoisie d'affaires, qui prend la place du clergé dans une alliance des privilégiés empreinte d'ambiguïté : la reconquête des privilèges mis à bas par la Révolution s'y amalgame avec la défense de fortunes au moins en partie nouvellement acquises par la dynamique même de la Révolution. Leur intérêt commun à pactiser avec l'ennemi et à repousser l'exaltation patriotique est d'évidence fondé sur une aversion pour le principe d'égalité qui en révèle l'unité conceptuelle, indissociablement politique et économique.

¹² *Les Épreuves du Républicain ou l'Amour de la patrie*, essai patriotique en trois actes mêlés de chants. Paroles du citoyen Marie Laugier, musique du citoyen Champein. Représenté pour la première fois au Théâtre de l'Opéra-Comique national le 17 thermidor l'an deuxième de la République une et indivisible. À Paris, chez Maradan, an II (1794).

La pièce se focalise sur un enjeu dramaturgique qui n'est pas dépourvu d'épaisseur philosophique. Les rumeurs que les deux conspirateurs s'emploient à répandre sur leur vertueux collègue trouvent leur principal aliment dans l'incertitude de ses ressources pour subvenir à son ménage, puisque ses fonctions municipales l'ont contraint à abandonner son travail. La charge qu'il remplit au service de la collectivité n'étant pas rétribuée, le soupçon de corruption a tôt fait de s'insinuer dans les esprits les mieux disposés. Il faudra, pour le dissiper, que son épouse trace un tableau pathétique du dénuement auquel ce citoyen exemplaire a dû se résoudre.

L'affaire renvoie à la sociologie du personnel politique, à la contradiction interne qui pèse sur le système représentatif, qui est par lui-même un frein à la représentation du peuple dans toutes ses composantes. L'obstacle ne peut être contourné que par la rupture, du moins la coupure, entre les représentants et le groupe social dont ils sont issus. Le théâtre donne ici corps à une épineuse question de philosophie politique, dont les implications concrètes sont toujours très sensibles aujourd'hui.

La Révolution avait été déclenchée par une crise économique et financière aiguë, dont les soubresauts chaotiques n'ont ensuite cessé d'interférer avec la refonte colossale des structures de la société qui s'est opérée pendant cette décennie, effet pour partie d'un projet délibéré, et pour partie d'une dynamique échappant à tout contrôle. Cette conjoncture historique singulière, où l'argent se mêle intimement aux questions politiques, explique la focalisation sur les rapports sociaux et leurs déterminants économiques, que l'on peut observer sur une scène de théâtre se voulant le miroir de son époque. Toutefois, au-delà de la visibilité de surface d'un thème d'actualité, la pensée socio-économique et l'esthétique dramatique sont prises dans un jeu d'affinités plus complexe et plus profond. Si le théâtre manifeste une prédilection pour les méfaits de l'argent, c'est parce que celui-ci, en tant que ferment de dissolution des identités sociales, participe d'une dimension fondamentale de la sémiotique des personnages dramatiques. Mais le théâtre représente aussi la justice poétique adéquate à cet objet, l'argent étant, de toutes les institutions sociales, celle que son exposition scénique *démonétise* avec la plus grande efficacité. Il en découle que la *vis comica* exerce sa puissance critique aussi bien à l'encontre de la force d'inertie opposée par les structures et les mentalités de l'Ancien Régime, qu'aux dépens des leurres du changement social proclamé.