



Title	La représentation politique et ses mystères, dans le théâtre de la Révolution française : Entre rôle dramatique traditionnel et rôle politique nouveau
Author(s)	Avocat, Éric
Citation	Gallia. 2022, 61, p. 37-49
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/87597
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

La représentation politique et ses mystères, dans le théâtre de la Révolution française :

Entre rôle dramatique traditionnel et rôle politique nouveau

Éric AVOCAT

Les aventures révolutionnaires du *mystère d'identité*

Le «mystère d'identité¹⁾» qui déploie au cœur de la création dramatique du XVII^e siècle tout une panoplie de déguisements et d'illusions, et enveloppe l'essence de la théâtralité dans les jeux vertigineux de l'être et du paraître, a trouvé une cristallisation topique dans deux épithètes de caractère dont la titrologie dramatique a fait grand usage : *imaginaire* et *faux*. Repérables dans un ensemble significatif de titres de pièces écrites au XVII^e et au XVIII^e siècles²⁾, ces deux qualificatifs établissent un double paradigme de la substitution d'identité : l'aliénation et l'usurpation. La première correspond à l'aveuglement du protagoniste sur lui-même, en écho à l'ultime comédie de Molière, *Le Malade imaginaire*, mais aussi à l'un des *visionnaires* dont Desmarests de Saint-Sorlin a orchestré la procession éponyme : le «riche imaginaire³⁾», référence peut-être plus pertinente que l'hypocondrie d'Argan, en ce qu'elle relie plus clairement les prestiges de l'imagination à une aspiration existentielle qui impose sa séduction. La seconde ressortit à un éventail de situations plus variées, dont les enjeux se laissent cependant cerner par l'ambiguïté que Molière a tissée autour de la figure de son Tartuffe au gré des remaniements apportés à la pièce afin de déjouer les menées de la censure. La proximité sémantique de l'*hypocrite* et de l'*imposteur*, les deux appellations qui furent successivement accolées au protagoniste d'une version à l'autre de la pièce, recouvre deux modalités

1) Voir Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988 (en particulier l'introduction et la conclusion).

2) Une source imprimée en donne un aperçu assez net pour la période révolutionnaire : André Tissier, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, Droz, 2 vol., 1992 et 2002. À plus large échelle, la consultation de la base César (*Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution*) apporte des résultats intéressants : 112 titres recensés comportent l'épithète *faux* (son emploi ne semble pas toujours pertinent au regard de notre sujet, mais l'indication est néanmoins tangible) ; l'épithète *imaginaire* apparaît quant à elle dans 31 titres.

3) Desmarests de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires* [1637], Acte III, sc. V, *Théâtre du XVII^e siècle*, textes choisis, présentés et annotés par Jacques Scherer, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 4 vol., t. II, 1986, p. 452-456.

distinctes de la fausse dévotion⁴⁾. L'une renvoie à la généralisation polémique, d'inspiration anticléricale, qui dénonce la fausseté intrinsèque de toute posture de dévotion : le concept de faux désigne alors le caractère impraticable de tels principes de comportements, leur inadéquation rédhibitoire à la nature humaine. L'autre découle plus simplement d'un dessein de tromper qui procède par l'exhibition des signes extérieurs d'une piété contrefaite : la fausse dévotion est ici synonyme de dévotion feinte, de travestissement.

Que ces deux registres en soient venus à se superposer dans la version du *Tartuffe* que Molière est enfin parvenu à faire représenter, cela relève des vicissitudes de l'histoire du théâtre, enchevêtrées à celles des rapports entre l'Église et la monarchie. Mais, sur un plan philosophique et idéologique de plus longue portée, leur dualité trace la configuration sous laquelle le «mystère d'identité», désormais bien campé au centre de la scène française – pensons au vertige exprimé par Figaro dans son célèbre monologue⁵⁾ – rejait avec une acuité ravivée dans la conjoncture révolutionnaire, en résonance avec une expérience de l'identité inédite, et vient dire une crise existentielle d'une intensité singulière : la dissolution du cadre rigide dans lequel la société d'ordres de l'Ancien Régime enserrait les identités individuelles et collectives, les fait flotter dans une dérive source de confusion et de malaise.

Telle est la piste qui nous mènera vers deux comédies de cette époque révolutionnaire, dont le seul rapport entre elles est d'illustrer la persistance de ce double paradigme de l'identité d'emprunt : *L'homme d'État imaginaire*⁶⁾, écrite en mars 1789, d'après la préface de l'auteur, Cubières-Palmézeaux, ne semble pas avoir eu de débouché à la scène, à l'inverse de la pièce de Hyacinthe Dorvo, *Le Faux Député*, qui rencontra un succès notable avec 39 représentations durant l'année 1795⁷⁾. Or la lecture croisée qu'appelle cette dichotomie des

4) Le syntagme «faux dévot», qui n'apparaît ni dans le titre ni même dans le sous-titre de la pièce, ne compte dans l'ensemble du texte qu'un hapax à valeur généralisante, qui n'est pas directement appliqué à Tartuffe : «Il est de faux Dévots, ainsi que de faux Braves» (Acte I, sc. IV, v. 326), Molière, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Georges Forestier avec Claude Bourqui, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 2010, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, p. 112. On relève toutefois un écho significatif au début du «Premier placet présenté au Roi, sur la comédie du *Tartuffe*», où l'auteur désigne ainsi les cibles de sa comédie : «ces Faux-Monnayeurs en dévotion, qui veulent attraper les hommes avec un zèle contrefait, et une charité sophistique» (*Ibid.*, p. 191-192). Dans la notice de présentation de la pièce, G. Forestier expose de façon précise et limpide comment Molière a entrelacé les thématiques voisines de l'hypocrisie et de l'imposture. Nos propres remarques ne font que condenser les siennes : *Ibid.*, p. 1354-1389.

5) «... encore je dis ma gaieté, sans savoir si elle est à moi plus que tout le reste, ni même quel est ce Moi dont je m'occupe» (Beaumarchais, *Œuvres*, édition établie par Pierre Larthomas, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, *Le Mariage de Figaro*, Acte V, sc. III, p. 471).

6) *L'homme-d'État imaginaire*, comédie en cinq actes, en vers, Par M. le Chevalier de C***, À Paris, Chez Volland, Libraire, 1789.

7) *Le Faux Député*, comédie en trois actes et en vers, Par Hyacinthe Dorvo, Représentée, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre Rue Martin, le 29 Pluviôse an Troisième de la République. À Paris, Prairial, an III^e. Les renseignements sur la carrière scénique de la pièce sont tirés

titres est lestée d'une pertinence plus forte par le fait que le thème de l'identité est investi sur un terrain commun qui en accroît les enjeux : il est question ici, avec « l'homme d'État » et le « député », du statut de représentant du peuple, dont la légitimité ne se fonde pas sur la fixité d'un caractère ni d'une essence, ni même sur la procédure qui l'institue, mais sur les actes qui témoignent, ou non, de l'appropriation de l'être à sa fonction. Voilà donc deux pièces en prise sur une culture politique émergente : ce sont bel et bien les nouveaux *rôles politiques* qui sont passés au crible des rôles dramatiques traditionnels.

La dimension diachronique est également à prendre en compte dans cette comparaison. Les six années qui séparent les deux pièces correspondent, et pour cause, à une *révolution* de l'esprit public et des formes de sa représentation politique. *L'homme d'État imaginaire* se situe dans la phase transitoire entre l'élection et l'inauguration des États Généraux, tandis que *Le Faux Député* appartient à la phase de consolidation de la Convention thermidorienne : après la réintégration des députés Girondins proscrits et la fermeture du Club des Jacobins, celle-ci recouvre son intégrité en tant que corps législatif, restaure l'exclusivité de ses prérogatives, et établit l'assise à partir de laquelle repousser les offensives de ses deux oppositions, royalistes et Jacobins. Quelles implications en tirer pour l'analyse théâtrale ? Sur la page blanche des commencements du régime représentatif, le cachet de l'imaginaire serait-il apposé avec la légèreté d'une vacance, bientôt dissipée par les tempêtes politiques qui agitent les assemblées ? Une dramatisation solennelle se met-elle alors à peser sur les devoirs du parlementaire, de tout le poids moral de la transgression attachée à l'usurpation du titre ? Ce schéma est en réalité à contresens. En effet, si les deux protagonistes sont *remis à leur place*, il y a loin de la cruauté grinçante de la mise au pas de « l'homme d'État imaginaire », victime de ses lubies mais essentiellement sanctionné pour son esprit critique, aux égards qui entourent « le faux député », invité à reprendre le cours de son apprentissage du métier de citoyen après avoir passé avec succès cette épreuve initiatique. En première analyse, donc, la fuite dans l'imaginaire éloigne plus du réel plus que ne le fait le travestissement, dont les liens avec la vérité sont distendus, mais toujours susceptibles d'être renoués. Encore convient-il d'aller y voir de plus près.

***L'homme d'État imaginaire* (1789)**

La pièce met en scène un charron qui délaisse la pratique de son métier pour s'adonner à une manie qui fait l'exaspération de sa femme, le désespoir de sa fille et du prétendant de celle-ci, honnête fils d'un tailleur, et l'agacement des échevins (d'une ville maritime indéterminée) : ces derniers sont de plus en plus

d'André Tissier, *op. cit.*, t. 2, p. 423-424.

enclins à voir un foyer de subversion dans le Club politique qui réunit sous sa houlette une douzaine de notabilités bourgeoises de la ville ; ils lui tendent alors un piège, en lui faisant croire que le Conseil, sensible à ses mérites et dérogeant pour cette raison à la sélection aristocratique des titulaires de charges publiques, lui a confié la fonction de gouverneur de la ville. Le stratagème produit infailliblement tous les effets qui en étaient escomptés : écrasé sous le poids de sa charge, le charron bat piteusement en retraite. « Pourquoi de mon état m'avez-vous fait sortir ?⁸⁾ », se lamente-t-il, avant de prendre le grand ton tragique pour dire « Adieu, riches habits ; pouvoir suprême, adieu⁹⁾ ». Il se laisse finalement aller sans fard à une détente comique qui n'est pas néanmoins sans ressort symbolique profond : « C'est pour rire de moi qu'on m'a fait Gouverneur ? Et je ne le suis point en effet ? Quel bonheur !¹⁰⁾ ». Le soulagement de pouvoir renouer avec les codes de l'humiliation constitutifs d'un type dramatique où le personnage se laisse enfermer avec complaisance, parce qu'il s'y trouve comme un poisson dans l'eau, ne trahit rien moins qu'un amour invétéré de la servitude volontaire.

Le club politique simule les délibérations d'une assemblée législative, sans se laisser arrêter par aucune audace, comme celle de se saisir des affaires de la Pologne, ni par aucune incongruité : pour réagir aux interruptions intempestives de la maîtresse de maison, ses membres se mettent à statuer sur une refonte du contrat de mariage sur le modèle d'une association temporaire, renouvelable, non exclusive mais asymétrique (seule la polygamie est à l'ordre du jour¹¹⁾). Le châtiment de cette *simulation* par un *simulacre* qui la pousse à la limite n'est certes pas un motif d'une complète nouveauté, et Cubières-Palmézeaux, dans sa préface, rend tribut à sa source, l'écrivain danois Ludwig Holberg, auteur, dans les années 1720, d'une pièce dont la traduction avait paru sous le titre *Le Potier d'étain politique*¹²⁾. La comparaison serrée des deux textes montre une fidélité assez exacte du Français à son inspirateur, qui écrivait dans un contexte culturel et idéologique très différent. Il n'en a pas moins nettement imprimé son empreinte, que l'on peut cerner par l'inventaire d'un certain nombre de traits distinctifs.

La préface de Cubières expose une conception originale des rapports entre la politique et l'art. L'auteur s'élève au-dessus du texte de circonstance, qui

8) *L'homme-d'État imaginaire*, Acte V, scène X, éd. citée, p. 124.

9) *Ibid.*, Acte V, scène XII, p. 128.

10) *Ibid.*, Acte V, scène XIII, p. 131.

11) *Ibid.*, Acte II, scène V, p. 39-42.

12) *Théâtre européen. Nouvelle collection des chefs d'œuvre*, *Théâtres Danois et Suédois, Le Potier d'étain politique* [1722], comédie en cinq actes, par L. de Holberg, Paris, Éd. Guérin et C^{ie}, 1835. Cette édition est facilement accessible en ligne, à défaut d'être la plus récente.

multiplie les proclamations de fidélité monarchique, par un glissement subrepticte de l'analogie initialement posée entre les réformateurs politiques et les critiques stériles de La Fontaine : voilà ces songe-creux promus, de façon inespérée, sur le même plan que le poète lui-même :

... et voilà comment va le monde, mes chers amis : les idées dramatiques, politiques, philosophiques, circulent continuellement d'un bout de l'univers à l'autre. Heureux qui a, ainsi que vous et La Fontaine, le talent de s'en emparer, de leur donner une forme qui plaise, de leur prêter des couleurs qui séduisent, et de composer, ainsi que vous, d'excellents Mémoires sur les États-Généraux, ou des Fables comme celle des deux Pigeons¹³⁾ !

C'est précisément le détour par l'esthétique de la création littéraire, nourrie d'une dynamique d'emprunts et de transformations, qui permet de prêter à la circulation des idées et des projets politiques dans l'espace public une vertu créatrice propre. Il n'est pas impossible d'y apercevoir un effet-miroir : *délibérer* par simulation, ce n'est pas *délirer*. Plus subtile et plus ambivalente que son modèle, la pièce de Cubières résiste discrètement, en mineur, à cette implication.

Prenons par exemple les jeux de langage qui affectent les membres du club d'un discrédit réel, quoique recouvrant un propos politique plus complexe – rapporté au contexte des réflexions naissantes sur la nature du gouvernement représentatif et sur la fonction de représentant.

Les discussions sont prises dans des équivoques linguistiques qui télescopent les univers référentiels : le fait que le destin de la Pologne dépende de la *Diète*, nom de l'assemblée législative de ce pays, alarme le boulanger, soucieux de soulager ce peuple infortuné, qu'il croit soumis à la *diète*, en lui faisant expédier du pain.¹⁴⁾ ; et le droguiste met en balance le mortier en usage dans son métier avec le mortier d'artillerie, afin de peser en expert les chances d'une conquête de Moscou, dont la défense repose sur la grande armurerie impériale, appelée l'Apothicairerie¹⁵⁾. Mais ces antanaclases ne sont qu'un leurre, qui les piège dans une continuité illusoire entre leur identité professionnelle et la légitimité qu'ils s'arrogent pour représenter la communauté des citoyens. Le modèle de cette critique linguistique de l'idée d'un art politique garanti par la position sociale est établi dès l'exposition de la pièce, dans le commentaire sarcastique dont le valet Gilotin égratigne son maître :

13) *L'homme-d'État imaginaire*, éd. citée, p. xviii-xix.

14) *Ibid.*, Acte II, scène II, p. 28.

15) *Ibid.*, p. 30.

Rien ne l'en peut guérir ;
 Sans cesse il politique ; et quand, par aventure,
 On vient lui demander un timon de voiture,
 Il répond aussitôt d'un ton de Magistrat,
 Qu'il est fait pour tenir le timon de l'État¹⁶⁾.

Remarquons en outre que ces jeux de langage qui déboutent de leurs prétentions les notables bourgeois jouant aux hommes d'État sont convoqués à la place exacte que Holberg avait réservée à un débat sur la dévolution du pouvoir à la pluralité des corps de métier, représentée au moyen d'une rotation rapide du siège de bourgmestre¹⁷⁾. Cette superposition fait ressortir l'ambivalence du texte dramatique : dit-il la faillite de la parole démocratique ? ou bien, d'un point de vue tout à fait opposé, ne réfléchit-il pas plutôt les conditions de possibilité de l'idée même de *république*, c'est-à-dire d'une communauté de citoyens qui transcende les intérêts et les frontières de classe ?

Une telle lecture serait en effet étayée par le soin qu'a pris le dramaturge de ne pas réduire son protagoniste au stéréotype univoque qui lui colle à la peau. L'investiture dans son magistère politique induit chez le charron une métamorphose inachevée, principalement freinée par les vices de son entourage : la frivoline et l'arrivisme de son épouse, qui prend le simulacre au sérieux parce qu'elle veut en faire le levier d'une ascension mondaine qui la rapprochera de la Cour, joints à l'opportunisme de Gilotin, étouffent les velléités de s'élever à la hauteur morale et politique de sa fonction, que le faux gouverneur exprime sporadiquement :

Puis-je oublier jamais que je fus malheureux ?
 J'ai souffert, je dois être humain et généreux¹⁸⁾.

Telles sont les objections qu'il soulève timidement, lorsque sa femme exprime le désir d'instaurer dans les audiences publiques du gouverneur une stricte étiquette, littéralement antinomique à l'idée de république :

Il faut qu'un gouverneur garde son quant à soi,
 Qu'il n'ait rien de commun avec le peuple¹⁹⁾.

Mais la profession de foi que lui oppose le charron gouverneur est mise en

16) *Ibid.*, Acte I, scène II, p. 5.

17) *Le Potier d'étain politique*, Acte II, scène III, éd. citée, p. 12.

18) *L'homme d'État imaginaire*, éd. citée, Acte III, scène IX, p. 66.

19) *Ibid.*, p. 65.

échec par le lucratif trafic d'influence auquel le portier donnera libre cours en filtrant le défilé des solliciteurs. Il y a là aussi le reflet de l'inconsistance du personnage, ballotté entre un *ethos* républicain et un *habitus* de parvenu, entre les recommandations tatillonnes prodiguées à sa femme au chapitre de l'étiquette, et l'ostentation d'une fausse magnanimité, parodie de Corneille, afin d'éconduire le savetier qui a naguère outragé l'épouse en portant la main sur elle. La succession vive et contrastée de ces épisodes met en relief un caractère obnubilé par la *représentation publique*, dans le cadre du spectacle social, loin de la *représentation politique* dans son acception moderne.

Par-delà le modèle danois, lui-même fortement influencé par Molière, c'est bien cette source première qui éclaire la vision historique du dramaturge : l'intemporelle universalité prêtée au classique acquiert la valeur d'un décalage, dont la fonction essentielle est de souligner la difficulté de la transformation révolutionnaire. Revisitant et redéployant la figure du bourgeois fasciné par les mirages de la grandeur, de Georges Dandin à Monsieur Jourdain, Cubières montre la rémanence d'un archétype psychosocial qui ne se laisse pas chasser du monde nouveau.

Aussi l'homme d'État imaginaire est-il encore trop lié au monde de Molière pour être pleinement de son temps, qui bruisse des prodromes d'une Révolution imminente. Or, six ans plus tard, le faux député ne sera plus retenu par des noeuds aussi étroits. Il saura plus clairement s'émanciper des conditions équivoques dans lesquelles sa position lui est échue, pour en faire une source vive d'énergie républicaine.

***Le Faux Député* (1795)**

Le citoyen Durand ne se prend pas quant à lui pour un représentant du peuple : pareille prétention serait bien loin de l'obscurité du patronyme passe-partout sous lequel il s'efface avec humilité. Il est pris pour tel à la faveur d'un quiproquo engendré par une double coïncidence : son camarade Georges et lui, volontaires de l'armée révolutionnaire, en route vers leur cantonnement, font halte de nuit près du village où est attendu le lendemain l'oncle de Durand, en sa qualité de représentant du peuple ; or c'est aussi dans ce même village que réside le père de la jeune fille dont Georges avait demandé la main sans succès. Par un effet de symétrie avec la venue imminente du député, l'oncle du soupirant malheureux est quant à lui déjà présent dans le village, dans le but de flétrir l'hostilité du père laboureur à cette union. Voilà un schème comique tant de fois vu et revu, un *topos* usé jusqu'à la corde, et cependant articulé aux réalités spécifiques, les plus précises, du moment politique contemporain : le conflit latent, tout près d'éclater au lendemain de Thermidor, entre une communauté locale et un Comité révolutionnaire qui la tient en coupe réglée. En effet, l'âme

damnée de ce Comité convoite lui aussi la main de la même jeune fille, et il serait déjà parvenu à ses fins si la chute de Robespierre n'avait pas contrarié ses desseins. L'homme, qui conserve une influence dans le village, est d'ailleurs le centre des coïncidences de l'intrigue : c'est pour mettre fin à son pouvoir de nuisance, encore redouté, que l'intervention du vrai député a été sollicitée par les habitants.

Arrivé donc la veille de son oncle, en un lieu inconnu où se trouve aussi l'oncle de son camarade et la bien-aimée de ce dernier, le faux député est l'élu d'un véritable concours de circonstances, qu'il accueille avec réticence, mais sans montrer non plus aucun empressement à dissiper le malentendu. Il éprouve même la tentation d'en jouer pour écarter le rival de son camarade, mais un scrupule moral le retient toujours de tirer le quiproquo vers l'imposture, par l'usage qu'il pourrait en faire à son profit personnel. Il se range ainsi dans le type des héros velléitaires, qui montrent une identité fluctuante, une vocation à éclipses, tour à tour incertaines d'elles-mêmes, impérieusement revendiquées, inexorablement subies. La pièce préfigure un archétype aussi puissant que Lorenzaccio, ou encore, à portée plus rapprochée, un personnage aussi important que le duc de Bragance dans le drame de Népomucène Lemercier, *Pinto*, qui inspira à Stendhal, dans sa jeunesse, une admiration extrême²⁰⁾. L'atmosphère picaresque de cet impromptu sur le chemin de la guerre, de ce détour improvisé pour régler des affaires d'amour, ne roule-t-elle pas aussi le lointain écho d'un Figaro aux mille vies ? Mais de tels rapprochements, si éclairants soient-ils, auraient peut-être le tort d'occulter un aspect qui a trait au discours politique de la pièce : la redéfinition à laquelle sont soumises les catégories du faux et de l'imposture, quand elles touchent à la fonction de représentant du peuple et aux ressorts de la représentation politique.

Toute la substance symbolique de l'action est concentrée dans une ellipse qui fait l'objet d'un récit rétrospectif au milieu exact de la pièce, sous la forme d'un *topos* dramatique : le songe du faux député, qu'il place sous le signe de la révélation surnaturelle du mystère d'une vocation :

Sans doute, hier au soir, que la tête étonnée
 De tout ce qui s'était passé dans la journée,
 Je me suis endormi, croyant de bonne foi
 Que j'étais Député, n'en déplaise à la loi²¹⁾.

20) *Pinto, ou la Journée d'une conspiration*, comédie historique en cinq actes et en prose, par M. Lemercier, Représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre Français de la République, le 1^{er} germinal an VIII, éd. établie par Vincenzo De Santis, in *Le Théâtre de Louis Lemercier entre Lumières et romantisme*, Classiques Garnier, p. 475-658.

21) *Le Faux Député*, éd. citée, Acte II, scène IV, p. 38-39.

S'ensuit un tableau irénique et triomphal des bienfaits répandus à foison par ce *député de rêve*. Or, comme son camarade le lui dit aussitôt, il «ne rêve point, et la chose est réelle». Simplement n'a-t-elle pas le sens qu'il lui prête : ce *faux* songe n'est que le travestissement héroï-comique d'un épisode très prosaïque : les habitants du village, ravis de l'aubaine que constitue l'arrivée anticipée de ce jeune député leur paraissant d'excellente composition, l'ont enivré afin de lui faire signer une série de décrets qui rétablissent dans leurs justes droits les malheureuses victimes de l'oppression exercée par le représentant du Comité révolutionnaire. Les vapeurs de cette nuit d'ivresse une fois retombées, le faux député n'aura bien sûr nul lieu de désavouer de telles décisions, en dépit de la ruse par laquelle elles lui ont été soutirées. Ces actes dépourvus de validité légale seront ratifiés, en vertu de leur valeur morale, par le vrai député soucieux de recouvrer aux yeux des villageois sa propre légitimité, désormais contestée par l'irruption inopinée de ce rival *malgré lui*.

C'est que, rapportés au statut de député, le faux et le vrai ne sont pas des catégories stables ni objectives, parce qu'elles sont subordonnées à l'assentiment majoritaire. C'est le principe du mandat de représentant, renouvelable ou révocatoire, que de substituer au critère de la vérité celui de la *reconnaissance*. Et, par la procédure de l'élection, cette reconnaissance se joue selon de tout autres règles que celles de la dramaturgie aristotélicienne : le peuple la retire au vrai député s'il estime qu'il a failli à sa mission – et il l'accorde, inversement, au faux député s'il l'en juge digne. La confusion entre l'oncle et le neveu met ces deux conceptions en débat, à travers les prises de position qu'elle suscite parmi les témoins : «quiconque prend / De député du Peuple ici l'auguste titre / Est un traître, un faussaire²²⁾», prétend l'un, tandis que l'autre soutient, à l'inverse : «On est comme il faut que l'on soit, / Sitôt que l'on ne fait que juste ce qu'on doit.²³⁾»

Ainsi transférée sur leur entourage, l'opposition des deux députés est soigneusement déviée de la querelle intestine, qui n'aura pas lieu. La désaffection du modèle canonique du conflit intrafamilial est symptomatique de la primauté finalement donnée à l'interprétation nouvelle, inédite, de la question du faux, en dépit de la préséance réaffirmée au bénéfice de l'oncle : si ce dernier endosse la responsabilité des actes accomplis par son neveu, c'est pour prononcer dans le même temps la clôture de son apprentissage civique et du jeu de rôle en quoi il consistait, et pour le rappeler à sa vocation initiale d'engagé volontaire. Renvoyé à ses chères études, le «faux député» n'en est pas moins érigé en antithèse conceptuelle des «patriotes faux²⁴⁾ » dont il est l'antagoniste :

22) *Ibid.*, Acte II, scène X, p. 55.

23) *Ibid.*, Acte II, scène V, p. 41.

24) *Ibid.*, Acte I, scène II, p. 7.

le chiasme résultant de cette dénomination appliquée au représentant du comité révolutionnaire établit leur confrontation sur ce double plan.

Lignes de fuite : Rotrou, Labiche, et la science politique

On mesure le chemin parcouru, de la faillite d'un représentant *sans qualité*, qui prend la pose imaginaire de l'homme d'État, à l'investiture d'un représentant *de rencontre*, reconnu apte à la fonction : de l'aube de la Révolution au régime de croisière de la Convention thermidorienne, ce qui se joue là, c'est l'avènement du peuple sur la scène de l'Histoire – non sans ambiguïtés, en particulier après Thermidor. Le théâtre offre à cette intronisation un cadre propice à l'émergence d'un modèle qui s'écarte de l'héroïsation épique prédominante dans le développement du thème. Cette alternative tient fondamentalement à la dissociation entre l'acteur et son rôle, qui permet d'infinites variations dans le jeu de la représentation, irriguant tout un flux de modulations historiques avec lesquelles il serait intéressant de mettre en perspective le moment révolutionnaire sur lequel nous avons concentré notre attention : c'est une histoire jalonnée de mises en abyme du métier d'acteur.

En amont de cette trajectoire, c'est à la source du sacré que puise une force d'ébranlement du partage entre réel et imaginaire qui insuffle à l'acteur une puissance surhumaine d'incarnation et de transfiguration. Le héros du *Véritable Saint-Genest* de Rotrou, visité par la grâce et s'offrant au martyre, ne jette pas sa défroque d'acteur au bûcher des vanités mondaines. Bien au contraire la porte-t-il comme le signe ostensible de sa foi. L'expérience de l'acteur saisi par son rôle ne réside pas dans une *abolition* du jeu qui amènerait le premier à se fondre dans le second, mais, au contraire, dans son *intensification*. L'élection du martyre appelé par Dieu constitue l'aboutissement et la vérité du jeu.

La mise en scène de la conversion religieuse sur le mode du quiproquo offre au thème théologique du *Theatrum mundi* une application inattendue mais parfaitement appropriée : lorsque la profession de foi personnelle succède, dans le discours de Genest, à l'interprétation du texte dramatique, ses partenaires ont d'abord le réflexe de mettre cet écart sur le compte d'une méthode de jeu, d'une stratégie de séduction du public. Leur surdité obstinée prend une tournure comique, et donne lieu à un jeu de scène signifiant, lorsque l'un d'eux «regard[e] derrière la tapisserie» pour jeter dans la coulisse cette vertigineuse question : «Holà, qui tient la pièce ?»²⁵⁾. Et Genest de lui retourner alors une réponse qui *convertit* instantanément son extase mystique en un dispositif dramaturgique en continual ajustement :

25) Rotrou, *Le Véritable saint Genest* [1647], Acte IV, sc. VII, v. 1299 (avec la didascalie), *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. citée, t. I, 1975, p. 988.

Dieu m'apprend sur-le-champ ce que je vous récite ;
 Et vous m'entendez mal, si dans cette action
 Mon rôle passe encor pour une fiction²⁶⁾.

C'est par le relais métaphorique de la direction d'acteur que la direction divine des conduites humaines nous semble pouvoir être reversée sur le mécanisme proprement démocratique de la représentation. On a peut-être affaire là à un cas atypique et paradoxal de ce transfert de sacralité²⁷⁾ qui a fait couler tant d'encre, des formes traditionnelles du théologico-politique²⁸⁾ à la refondation révolutionnaire du corps civique. L'emprise du surnaturel revient essentiellement à délivrer le représentant de toute dépendance extérieure à l'autarcie du jeu, qui déploie une dynamique d'autodétermination permettant à un citoyen *quelconque* de porter la parole d'autrui. Ce processus, que nous avons vu opérer dans *Le Faux Député* sous la forme de la parodie laïcisée d'une vocation apparue en songe, trouve sa matrice dans la communication immédiate que le Saint Genest de Rotrou établit entre la transcendence de son *élection* et l'immanence dans laquelle s'inscrivent son action et son discours :

Ce jeu n'est plus un jeu, mais une vérité
 Où par mon action je suis représenté,
 Où moi-même l'objet et l'acteur de moi-même,
 (...)
 Je professe une loi que je dois déclarer²⁹⁾.

Mais si l'autorité de la religion est de nature à conférer à *n'importe qui* la légitimité du représentant, l'insignifiance et l'imposture guettent cette voix anonyme. Le pas est vite franchi, la pente est glissante, de la tragédie à la parodie, du sacré à l'iconoclastie, de Rotrou à Labiche. En aval de la Révolution de 1789 et 1792, mais de plain-pied avec celle de 1848, c'est une comédie de ce dernier qui donne le la : *Le Club champenois* exhibe avec une jubilation corrosive la décomposition de la représentation politique dans la caricature histrionique³⁰⁾.

26) *Ibid.*, v. 1316-1318, p. 989.

27) On s'épuiserait à tenter de retracer, même sous forme synthétique, les avatars multiples de ce lieu commun de la philosophie et de l'historiographie. Il suffira ici de mentionner le jalon décisif qui lui fut donné, dans les études révolutionnaires, par Mona Ozouf : «La fête révolutionnaire, un transfert de sacralité», est le titre du dernier chapitre de son ouvrage *La fête révolutionnaire 1789-1799* [1976], Gallimard, folio histoire, 1988, p. 441-474.

28) Pour une réflexion essentielle sur ce concept, voir Claude Lefort, «Permanence du théologico-politique ?», *Essais sur le politique XIX^e-XX^e siècles* [1986], Seuil, Points Essais, 2001, p. 275-329.

29) *Le Véritable saint Genest*, *Ibid.*, v. 1325-1330, éd. citée, *loc. cit.*

30) *Le Club champenois*, À-propos en un acte, mêlé de couplets, par Eugène Labiche et Auguste Lefranc, Représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de la Montansier (Palais-Royal), le 8 juin 1848, in Eugène Labiche, *Théâtre*, 3 vol., Tome 1, éd. d'Henry Gidel, Bordas-

Le mimétisme qui anime les révolutionnaires de 1848 à l'égard de leurs devanciers d'un demi-siècle, pousse à la création d'un club politique dans une petite commune des environs de Paris. Mais le maire, impuissant à concrétiser cette injonction des autorités nationales, ne parvient pas à recruter des membres ni à susciter des vocations de candidats aux élections. Un comédien accourt à sa rescoufse, dans le but d'entrer dans ses bonnes grâces et d'épouser sa nièce : endossant tour à tour les rôles d'un «ouvrier», d'un «économiste», et d'un «illustre général³¹⁾», afin de suppléer au pied levé aux défections de ces trois personnalités locales, il livre une performance absurde devant le public du Club, venu en réalité pour la noce qui s'apprête en ce même lieu. Tout le sel de la situation réside dans l'annulation réciproque de ce double porte-à-faux, qui produit la vérité ironique d'une parole publique démonétisée : l'acteur vide ses rôles de leur substance par ses incongruités de langage, que le public, radicalement étranger à la chose politique, reçoit et évalue – c'est-à-dire dévalue – exactement pour ce qu'elles sont.

Après avoir traversé bien des péripéties sur les scènes des XVII^e et XVIII^e siècles, le mystère d'identité, fruit d'une généalogie baroque, s'ancre, pendant la Révolution française, au croisement de trois phénomènes, entre théâtre et Histoire.

La Terreur et le «gouvernement révolutionnaire» lui font porter une *crise sémiotique* majeure, qui brouille les identités politiques et morales. Ainsi, l'historien Geoffrey Cubitt relie l'imaginaire du complot, dont on connaît la prégnance dans le discours robespierriste, à l'abolition de la société d'ordres : de là résulte la nécessité d'adopter un nouveau critère d'assignation et d'évaluation des identités³²⁾. C'est la réputation qui se trouve affectée à cette tâche, dont le corollaire est la promotion de l'opinion publique comme juge souverain en la matière. Signalons en passant que la catégorie judiciaire et politique du *suspect* en constitue le symptôme le plus saillant, qu'il illustre sur le registre burlesque un vaudeville, *Les Suspects et les Fédéralistes* : les habitants d'un village, sommés de désigner les suspects en leur sein, prennent la notion à contresens et en font un titre de distinction, un poste à briguer, dans le droit fil de l'amplification que lui confèrent les hyperboles du discours officiel. L'administrateur du district se montre bien en peine de corriger ces contresens : poussé dans ses retranchements, il ne parvient qu'à accumuler les définitions contradictoires, aboutissant à une extension maximale du concept qui en dissout

Classiques Garnier, 1991, p. 155-191.

31) D'après la présentation de ces trois personnalités de candidats potentiels, scène VII, p. 169.

32) Geoffrey Cubitt, "Robespierre and conspiracy theories", *Robespierre*, edited by Colin Haydon and Willian Doyle, Cambridge University Press, 1999, p. 75-91.

la valeur fonctionnelle autant que la pertinence référentielle³³⁾.

Un autre éclairage d'historien, qui emprunte à la poétique dramatique un de ses concepts fondamentaux, peut être tiré des analyses de Haim Burstin autour du «*protagonisme*» révolutionnaire : «zone intermédiaire (...) entre la grande politique et la rue, entre les grands noms de la vie parlementaire et la foule», force de mobilisation des «gens du commun», arrachés à «la vie ordinaire»³⁴⁾, dans une «théâtralisation considérable du geste et de l'action individuels³⁵⁾», le protagonisme semble décrire avec une certaine précision l'expérience de notre «faux député».

Enfin, l'enjeu décisif de la *reconnaissance*, socle d'une identité qui s'institue au présent, participe de l'infexion démocratique moderne de la distinction aristocratique sur laquelle Corneille a édifié sa dramaturgie héroïque : ne citons que *Don Sanche d'Aragon*, où une série de prouesses qu'il est exclu d'attribuer à un roturier vaut mise à l'épreuve d'une qualité de prince occultée aux propres yeux du héros³⁶⁾. La comédie du *Faux Député* est travaillée par le concept de *représentation-identité*, issu de l'organicisme médiéval, puis recyclé dans la figure révolutionnaire du porte-parole spontané³⁷⁾. À cet égard, la nuit d'ivresse revêt le caractère d'un rite initiatique qui soude le faux député au peuple qu'il représente, selon la logique de la synecdoque : une partie du tout, qui l'exprime et le reproduit totalement.

(Professeur associé à l'Université d'Osaka)

-
- 33) *Les Suspects et les Fédéralistes*, vaudeville en un acte, Représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre des Variétés, maison Égalité, le 4^e floréal an troisième de la République, par le citoyen Alphonse Martainville, Chez Barba, chez Marchand, an III, scène VII, p. 20-21.
- 34) Haim Burstin, «La biographie en mode mineur : les acteurs de Varennes et le “protagonisme” révolutionnaire», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Belin, 2010/1, n° 57-1, p. 7-24 (p. 7 pour les citations). Voir aussi, du même auteur, *Révolutionnaire. Pour une anthropologie politique de la Révolution française*, Paris, Vendémiaire, 2013.
- 35) Haim Burstin, in «Protagonisme et crises politiques : histoire et sciences sociales», débat préparé et conduit par Quentin Deluermoz et Boris Gobille, *Politix*, Volume 28, n° 112/2015, p. 133.
- 36) Corneille, *Don Sanche d'Aragon*, comédie héroïque, in *Oeuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 3 vol. t. II, 1984, p. 548-621.
- 37) Yves Sintomer, «Les sens de la représentation politique. Usages et mésusages d'une notion», *Raisons politiques. Revue de théorie politique*, n° 50, Paris, Presses de Sciences Po, mai 2013, p. 1334.