



Title	Satire politique et genres dramatiques pendant la Révolution française : Comédie des mœurs parlementaires, comédie de mœurs parlementaire
Author(s)	Avocat, Éric
Citation	Gallia. 2023, 62, p. 13-23
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/91095
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

**Satire politique et genres dramatiques pendant
la Révolution française
— Comédie des mœurs parlementaires, comédie
de mœurs parlementaire —**

Éric AVOCAT

Le retour d'Aristophane – la Révolution, laboratoire d'une comédie politique

À l'enseigne des novations que la Révolution française apporta à la pratique dramaturgique, figure au premier plan un type inédit de théâtre d'*actualité*, qui vise à produire un reflet exact du bouleversement politique et social, afin de l'inscrire au plus vite dans la distance et dans la profondeur du mémorable. Cette perspective dialectique sur le présent consiste à en maîtriser l'effervescence au moyen de structures d'intelligibilité empruntées à la poétique des genres dramatiques. De là procède l'émergence d'un champ générique dessiné par la prolifération des «faits historiques», «scènes patriotiques», etc¹⁾ : tout une nomenclature modelée sur un contenu idéologique et éthique dont toute poétique semble gommée (patriotique, républicain, civique, sont les épithètes les plus fréquemment associées à des substantifs caractérisés par leur généralité et leur neutralité). Ce répertoire prolifique favorise avant tout l'épanouissement d'une veine hagiographique qui irrigue les légendes révolutionnaires. Il n'en comporte pas moins un revers, occulté en partie parce que l'épreuve de la scène lui a fait défaut, mais aussi pour des raisons plus profondément ancrées dans une culture politique de longue durée qui induit des biais de perception persistants.

Ces pièces convoquent sur le théâtre des représentants éminents de la scène politique pour leur faire subir les outrages de la dérision. Elles ressortissent à une veine comique à laquelle la circulation fluide des libelles et des pamphlets a pu offrir un vecteur plus efficace que la représentation théâtrale. Découlant de raisons politiques évidentes pour l'Ancien Régime, le constat reste valable dans les premières années de la Révolution, jusqu'à l'époque thermidorienne, qui donna un essor notable à la satire politique. Il trouve un sens particulier dans la conjoncture de l'automne 1789 : lorsque les

1) Voir Pierre Frantz, «Pas d'entracte pour la Révolution», dans J.-Cl. Bonnet (dir.), *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 390-396 ; «Théâtres et fêtes de la Révolution», dans J. Jomaron (dir.), *Le théâtre en France, du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 518-525.

Journées des 5 et 6 octobre aboutissent au retour forcé à Paris de la famille royale, chassée de Versailles sous la pression d'une foule parisienne encore favorable au Roi mais déjà violemment hostile à son entourage de Cour, cette mise sous tutelle de l'autorité monarchique est vécue comme un point de non-retour, non seulement par les opposants déclarés au nouveau cours des choses, mais aussi par plusieurs réformateurs modérés et libéraux, qui sentent les événements leur échapper. Il en résulte la formation d'une nébuleuse idéologique gravitant autour du journal *Les Actes des Apôtres*, fondé en réaction à ces événements²⁾. C'est de ce lieu politique que provient le *corpus* qui nous occupe. Assuré par son support éditorial d'une diffusion qui pouvait se passer de la scène, ce que ce théâtre perd du côté de la performance a pour contrepartie ce qu'il gagne du côté de la poétique, puisqu'il peut dès lors accueillir un débat intertextuel plus riche avec la tradition des genres dramatiques. À tel point que la carence esthétique de pièces privées de représentations est effacée par l'amplitude plus large de leurs résonances culturelles : la satire du personnel politique contemporain, dans laquelle s'est spécialisée la verve d'aristocrates réactionnaires ayant reçu le renfort de bourgeois libéraux, emprunte des formes originales qui aménagent, au sein d'une tradition recomposée, le laboratoire d'une modernité esthétique insoupçonnée. C'est sous le signe de l'*intempestif* que s'expérimente un rire politique dont les échos semblent retentir du côté de notre satire démocratique des pouvoirs, mais qui reconduit concomitamment un modèle que les poétiques du XVIII^e avaient décrété caduc, avant qu'il n'opère un retour signalé dans l'ambiance de règlement de comptes politiques de l'après-Thermidor : Aristophane, convoqué par Cailhava et Chamfort pour illustrer l'incompatibilité de la comédie avec la politique³⁾, puis remis au goût du jour d'un théâtre devenu « aristophanesque⁴⁾ » par la réactivation de sa fonction d'« ostracisme doux⁵⁾ ».

Les cadres génériques qui accueillent ces figures politiques de premier plan peuvent déconcerter par une créativité terminologique débridée, où s'éprouve une émulation ludique avec la tradition. La présente étude forme le premier volet d'une enquête que nous ouvrons sur un cas emblématique : *La*

2) Antoine de Baecque, *Les éclats du rire. La culture des rieurs au XVIII^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 2000, p. 107-152.

3) Cailhava de l'Estandoux, *De l'art de la comédie*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, 2 vol. [réimpr. de l'édition de Paris, 1786], t. I, p. 82 ; Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, À Paris, chez Lacombe, 1776, 3 vol., t. I, p. 214.

4) Henri Welschinger, *Le théâtre de la Révolution 1789-1799*, Paris, Slatkine Reprints, 1968 [réimpr. de l'éd. de Paris, 1880], p. 410.

5) La formule, employée par Poinsonnet de Sivry, traducteur de la première édition française de l'ensemble du théâtre d'Aristophane, en 1784, est rapportée par Charalampos Orphanos, *Les sauveurs d'Athènes, ou la dialectique du rire chez Aristophane*, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 15.

*Journée des dupes*⁶⁾, publiée en 1790 sous l'étiquette étonnante de «pièce tragi-politi-comique⁷⁾». Son auteur est le Constituant Bergasse, figure centrale du courant monarchien, favorable à une organisation constitutionnelle à l'anglaise, rapidement rebuté par les divergences croissantes entre ses vues conservatrices et l'accélération du cours révolutionnaire⁸⁾. Dans les deux cas, le jeu avec les codes génériques apparaît comme la clé des représentations de l'histoire immédiate, et comme le vecteur de la distribution de ses acteurs dans une typologie et une axiologie qui fondent un comique novateur⁹⁾.

Dévitisation politique de la tragi-comédie

La *Journée des dupes* transfère au contexte révolutionnaire la référence à un célèbre événement fondateur de l'absolutisme royal, la consolidation par Louis XIII du pouvoir de Richelieu au détriment de la reine-mère, contrainte à l'exil¹⁰⁾. Pour s'attaquer à l'imposture de la langue révolutionnaire et au spectacle frelaté de sa parade parlementaire, la pièce a recours à une stratégie

6) La *Journée des dupes*, pièce tragi-politi-comique, représentée sur le Théâtre National, par les grands comédiens de la patrie, sl, 1790, 86 p. La mention de la représentation ne correspond à aucune trace dans les répertoires. Il faut probablement la prendre en un sens ironique et métathéâtral : le «grand théâtre national», c'est Paris et la France révolutionnaire, et les «grands comédiens de la patrie» ne sont autres que les chefs de la Révolution eux-mêmes.

7) Voir ce commentaire d'un critique à propos d'un «dialogue politico-tragi-comique» de 1792 : «Le disparate de ces expressions annonce un changement de perspective, de mentalité dans le théâtre. Contemporaine de l'événement révolutionnaire, la pièce reflètera l'actualité. Il faut hybrider ce qu'elle a de trop sèchement politique avec une nouvelle dimension comique, d'où les sous-titres compliqués qu'elle arbore.» Louis Giraud, «Adaptations et tensions du langage révolutionnaire dans *Le diné du grenadier à Brest* et *La table d'hôte à Provins* de Jean Fenouillot», dans Ph. Bourdin et G. Loubinoux (dir.), *La scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 64. Si les appellations se font écho, elles ne sont pas exactement identiques pour autant : il nous semble que l'ordre des termes, dans *La Journée des dupes*, témoigne d'une tentative d'intégration plus étroite d'un nouveau comique à la politique, et, partant, d'une stratégie différente pour atténuer la sécheresse de celle-ci.

8) Sur le courant monarchien, et son alliance de circonstance, peu à peu distendue, avec les monarchistes de l'équipe des *Actes des Apôtres*, voir Jean-Paul Bertaud, *Les Amis du roi. Journaux et journalistes royalistes en France de 1789 à 1792*, Paris, Perrin, 1984, p. 29-30 et p. 168-170. Sur Bergasse, voir les notices d'Edna Hindie Lemay dans son *Dictionnaire des Constituants*, Oxford, Voltaire Foundation, 1991, 2 vol., t. I, p. 82-84, et de Marcel Dorigny dans le *Dictionnaire historique de la Révolution française*, A. Soboul, J.R. Suratteau, F. Gendron (dir.), Paris, PUF, 1989, p. 106-107.

9) Nous sommes redevable de deux analyses éclairantes : Philippe Bourdin, «1789 : le comique est-il au rendez-vous de l'Histoire ?», *Écrire l'histoire*, 9|2012, p. 139-146 ; Michel Biard, «Des violences populaires sur la scène théâtrale, ou l'impossible représentation (1789-1792)», dans Ph. Bourdin (dir.), *La Révolution, 1789-1871 : Écriture d'une Histoire immédiate*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 259-274. Leur perspective appelle toutefois à nos yeux un renversement : là où ils voient le pathétique percer sous le comique et lui imposer sa primauté, nous faisons l'hypothèse d'une réaffirmation d'un comique transformé, sous-jacent au pathétique.

10) Ce titre ne doit pas être confondu avec une «comédie historique» de Népomucène Lemercier, *Richelieu ou la Journée des dupes*. Voir Christian Jouhaud, *Richelieu et l'écriture du pouvoir. Autour de la journée des Dupes*, Paris, Flammarion, 2015 ; et Georges Mongrédien, *La journée des dupes : 10 novembre 1630*, Paris, Gallimard, «Trente journées qui ont fait la France», 1961.

qui consiste à faire de la poétique classique le tribunal des nouveaux acteurs politiques, assignés à comparaître sur la scène tragique pour y dévoiler la vérité de leur désir de pouvoir, et trainés sur la scène comique pour y étaler la médiocrité de leurs ambitions. *L'hubris* tragique s'exprime à travers une rhétorique cornélienne pervertie, que manient avec autant d'aisance que de complaisance Mirabeau et La Fayette, sous les anagrammes transparentes de Bimeaura et Yetafet, dans les scènes liminaires des deux premiers actes, qui servent à l'exposition en miroir de leurs ambitions rivales à leurs confidents respectifs, Pecheillar (Le Chapelier) et Laibil (Bailly). Cette liste de personnages épingle, de manière cohérente, des hommes ayant eu un rôle de premier plan au début de la Révolution : le premier président de la Constituante, devenu ensuite maire de Paris, Bailly ; le ministre des Finances, Necker ; le commandant de la Garde nationale, La Fayette ; l'un des fondateurs du Club breton, matrice du Club des Jacobins, Le Chapelier. La raison de l'animosité que leur voue Bergasse est probablement à chercher dans l'entremise qu'ils ont tous peu ou prou tenté d'établir entre le roi et la Révolution, afin de retremper la légitimité de la monarchie dans l'onction populaire. Après avoir tous joui d'une grande popularité dans les premiers temps de la Révolution, ils ont connu des fortunes diverses, et leur réunion dans la pièce n'a pas de fondement réel. Parmi ces trajectoires dispersées, mention particulière doit être faite de Mirabeau et La Fayette, dont la responsabilité dans le déclenchement et les conséquences des Journées d'octobre avait été vivement mise en cause.

Bimeaura-Mirabeau se montre pénétré de l'importance de la crise tragique : « Cette journée doit mettre fin à notre union [avec Reken, c'est-à-dire Necker], l'événement qui se prépare doit décider notre sort » (p. 10). Il énonce, à l'usage d'« une âme faite pour les grandes révolutions » (p. 7), un bréviaire pris dans le catalogue topique du crime politique : « Sylla, Cæsar, Cromwell ; voilà les modèles qu'il faut suivre quand on veut bouleverser un empire » (*Id.*). Il formule enfin une ambition qui fait écho au sublime dans le mal de la Cléopâtre de *Rodogune* : « Je veux être maître, et n'ai encore rien fait pour le devenir » (p. 11). Quant à La Fayette, il campe en héros soucieux de la « grande entreprise » (p. 32) de donner à « [sa] gloire » (p. 31) un lustre plus éclatant que le piètre aliment d'une popularité bourgeoise. Mais l'envers comique de ces rôles factices ne tarde pas à poindre. Mirabeau y est piégé dès la deuxième scène de la pièce, quand il livre à un groupe de poissardes une explication didactique du débat sur le veto royal sous la forme d'un apologue trivial réduisant la question à celle de « manger la soupe » sans attendre (p. 17), de la laisser refroidir « plus de deux ans » (veto suspensif), ou de permettre au roi d'« emporter votre dîner » (veto absolu). Et le tribun de déchoir de sa superbe, sa popularité dégonflée par les hypocoristiques ridicules dont l'affublent ses adoratrices : « notre gros papa »,

« mon vigoureux » (p. 14). La Fayette cède à son tour aux atteintes du comique dans la dernière scène de l'Acte II, lorsqu'il s'incline devant la raison irréfutable que le peuple allègue pour le contraindre à le mener à Versailles : « Je t'avons fait not'commandant pour que tu nous obéisses ; ainsi marche, ou à la lanterne ! » (p. 45).

Que le comique détienne l'apanage du discours vrai, c'est ce que suggère l'échange entre La Fayette et le peuple, où l'attentisme prôné par le général à l'intention de Bailly comme la perfection de la ruse stratégique, prend le caractère d'un avilissement volontaire qui offre l'occasion d'une dérision mordante de l'idée de la représentation politique : « Je suis fait pour obéir à toutes vos volontés, et mourir à votre service ; mais permettez que je vous représente. » À quoi le peuple rétorque, cinglant : « Il n'y a pas de représentation qui tienne, faut marcher. » (p. 44)

Cette réplique, qui introduit une critique de la politique révolutionnaire saisie dans sa spécificité, montre bien en quoi les ressources du comique viennent compléter une perspective tragique qui manque une dimension essentielle de ce moment historique, parce qu'elle se rabat sur l'invariant anthropologique des passions. Le jeu politique ne saurait se réduire à la continuation de l'histoire classique des ambitions et des complots : le recours au comique se justifie par la nécessité de *prendre au sérieux* la nouveauté révolutionnaire.

Celle-ci mobilise un double dispositif. D'une part, dans deux scènes formant une sorte de parenthèse autonome à la fin de l'Acte III, la réunion autour de Mirabeau d'un groupe de députés qui lui sont dévoués, et qu'il rétribue en leur procurant postes et prébendes. L'épisode se prête à une satire *directe* de l'actualité, dans la mesure où la conversation roule sur des débats parlementaires (les biens du clergé, sujet brûlant s'il en est) ou sur des aspects de la vie politique (les accointances entre tel leader et tel journal), que l'on ne peut complètement saisir qu'à la condition de posséder une culture historique un peu précise. Il est aussi propice à l'émergence d'une modalité comique spécifique, appliquée à l'excitation puérile de ces ternes personnages devant un rôle trop grand pour eux, celui de représentants de la Nation. Ces députés ne se lassent pas de s'ébahir des accessoires procéduraux et linguistiques insolites qui vont avec leurs rôles, faisant de l'aride technique parlementaire un jeu de préciosité par lequel la majesté du pouvoir législatif rétrécit jusqu'à passer sous la toise d'un salon moliéresque : les « grands charmes » de « la Préalable¹¹⁾ », les

11) L'article 6 du chapitre IV du règlement de l'Assemblée constituante, adopté le 29 juillet 1789, porte qu'« avant qu'on puisse discuter une motion, l'Assemblée décidera s'il y a lieu ou non d'en délibérer » : voir Patrick Brasart, *Paroles de la Révolution. Les assemblées parlementaires, 1789-1794*, Paris, Minerve, 1988, p. 205.

vertus de «la division», le «travail pénible» de «l'amendement», sont ainsi tour à tour l'objet d'une discussion badine (p. 69).

Le second dispositif s'articule sur un scénario récurrent du théâtre révolutionnaire, le retour d'un absent qui, découvrant tout changé autour de lui, donne ainsi la mesure du bouleversement de la société¹²⁾. Cette fonction est ici assumée par l'explorateur La Pérouse et son compagnon de voyage, un Indien, O Paria, qu'il berce encore, lors de leur entrée en scène, de ses panégyriques des raffinements d'une civilisation française dont il tarde à percevoir la destruction par les mœurs révolutionnaires. L'incompréhension de l'observateur se conjugue à la rage stupide et vindicative du peuple à qui il se trouve confronté, pour alimenter une série de quiproquos plus grinçants que plaisants, car ils exacerbent les pulsions violentes de ses persécuteurs. Ainsi La Pérouse croit-il trouver son salut dans sa rencontre avec Bailly, qu'il implore de le tirer de ce mauvais pas au nom de leur amitié passée d'hommes de science. L'astronome devenu maire de Paris s'emploie alors à soustraire l'explorateur à la fureur populaire, en le soumettant à un interrogatoire qu'il transforme subrepticement en une occasion de satisfaire sa curiosité sur les voyages de son confrère, au risque d'aggraver les quiproquos qui le compromettent, le peuple confondant les actions de l'explorateur avec celles d'un envahisseur :

LAIBIL

Homme, quel est votre nom ?

LA PEYROUSE

Le Comte de La Peyrouse.

LE PEUPLE

Je l'avons bien déniché, c'est un Comte ! à la lanterne !

LAIBIL

Quel est votre état ?

LA PEYROUSE

Je suis militaire.

LAIBIL

Avez-vous prêté le serment ?

LA PEYROUSE

Oui ! J'ai juré d'être toujours fidèle au Roi.

LE PEUPLE

Voyez-vous ! le chien d'aristocrate ! à la lanterne !

LAIBIL (*par forme de conversation*)

Avez-vous trouvé le fameux passage ?

12) Voir Françoise Le Borgne, «Les passagers du temps sur scène (1788-1792) ou le quotidien dans la lorgnette», *Studi Francesi*, 169 (LVII|I)|2013, p. 86-99.

LA PEYROUSE

Oui ! et si mes vaisseaux avaient été en meilleur état, je serais arrivé par-là.

LE PEUPLE

L'avez-vous bien entendu, monsieur le Juge, il a découvert le fameux passage de Mont-Martre, et il aurait conduit ses vaisseaux pour foudroyer Paris ! Ah ! le chien de traître ! vous verrez que c'est queu qu'égoût que je ne connaissons pas ! Ces aristocrates profitent de Tout. Ne pouvant avoir la ville d'assaut, ils veulent la prendre à l'abordage¹³⁾.

Ce crescendo de violence, jusqu'au meurtre consommé sur la scène par le coup de fusil qu'un boutefeux tire sur lui-même (p. 57), puis frôlé en coulisse par une tentative de pendaison de La Pérouse, représentée en teichoscopie (p. 58), étouffe le potentiel comique du quiproquo, que la logique de l'histoire révolutionnaire annexe à un régime sémiotique diamétralement opposé. Par sa structure même, qui repose sur l'impossible conciliation entre la candeur du nouveau venu et les préjugés hostiles de ses persécuteurs, le quiproquo devient constitutif d'une nouvelle catégorie politique, le *suspect*, dont les paroles innocentes sont surinterprétées et se retournent contre lui. Il préfigure ainsi une Terreur encore à venir, mais que l'auteur discerne déjà en gestation dans les passions de 89.

Or c'est toute la structure tragi-comique qui se trouve contaminée par cette mutation générique, c'est tout son équilibre contrapuntique entre les simulacres tragiques et leur négatif comique, qui est déstabilisé. L'épisode que nous venons de citer permet d'en prendre la mesure : lorsque Bailly constate l'inutilité de ses efforts en faveur de La Pérouse, il exprime son désarroi en aparté, sous la forme d'un dilemme tragique caractéristique, mais dénué de relief, car il n'enclenche aucune action notable : « Je suis combattu par les devoirs de ma place, et mon amour pour les sciences... Mes questions indiscrètes le conduisent au bord du précipice... Il faut l'éloigner. » (p. 40) Cette exténuation du tragique répond à l'exténuation du comique lisible dans l'évolution des quiproquos, et fait pendant au délitement antérieur d'un schème fondamental de la poétique classique des genres comique et tragique, la reconnaissance. Apercevant Bailly, La Peyrouse s'écriait : « Laïbil ! Laïbil ! réveillez-vous ! reconnaissez-moi ! reconnaissez-vous ! » (p. 36). L'intensité pathétique de cette supplication, fortement marquée par la reprise anaphorique de l'impératif et la variation de son régime, est aussitôt annulée par la réponse de Bailly, d'un formalisme mesquin et lapidaire qui atteste que le langage des émotions et de l'héroïsme tragiques n'est plus en usage, qu'il n'est même plus perçu : « Citoyen, je vous reconnais fort bien, et vais procéder à votre interrogatoire. » (*Id.*)

13) *La Journée des dupes*, op. cit., p. 37-39.

La tragi-comédie, entendue dans l'acception nouvelle de la mise en tension de registres contraires de l'action politique, offre donc la formule mimétique adéquate du moment révolutionnaire, dans l'exacte mesure où le mélange des genres dégrade profondément l'identité de chacun d'eux. Cette espèce d'émulsion esthétique est le reflet d'un mélange des ordres de la société qui mine la cohésion du royaume, et qui a pour corollaire la dégénérescence des types dramatiques induite par leur réunion contre nature : le peuple corrompt les aristocrates, à l'image des députés de la coterie Mirabeau, l'analyse des paronymies semblant indiquer que ces personnages ont été pris dans la noblesse libérale, dont la sécession et le ralliement au Tiers eurent une part décisive dans l'émancipation des États-Généraux et l'avènement de l'Assemblée Constituante¹⁴.

Revitalisation du rire politique par la comédie de mœurs parlementaire

Cependant, la cohérence idéologique de ce dispositif dramaturgique aurait pour effet d'émousser son acuité satirique, si la *vis comica* n'était revitalisée sous une autre forme. Or la fonction de la série de quiproquos que suscite l'ignorance de La Peyrouse n'est pas seulement d'opérer cette fusion tragi-comique dévaluée ; c'est aussi d'introduire un élément nouveau, dont ne suffisent à rendre compte ni les catégories génériques traditionnelles, ni même leur combinaison novatrice. Tous les effets d'ironie portés par le discours des interlocuteurs de La Peyrouse ont trait à la langue révolutionnaire, à l'absurdité qui découle de sa contradiction avec le nouveau cours des choses qu'elle prétend traduire. Son expression la plus saillante consiste en une riche isotopie des antiphrases de la liberté : « Vous savez bien, Monsieur, que depuis que nous sommes libres, on ne voyage pas sans permission de sa paroisse » (p. 25) ; « Je vois que vous ne connaissez pas encore bien la liberté. Vous êtes venu dans un mauvais moment, et vous voilà justement entre les droits de l'homme et la loi martiale » (p. 27) ; « Nous avons obtenu les droits de l'homme ; dès ce moment tout ce que vous appelez, dans votre langage aristocratique, brigands, canaille, règne et fait tout ce qui lui plaît » (p. 28) ; « Nous n'allons plus nous promener le dimanche qu'entre deux sentinelles. Cela a bon air, Monsieur, on voit tout de suite que tout le monde est libre » (p. 51). Un leitmotiv scande ces dialogues scintillant de traits d'esprit qui sont, bien sûr, entièrement imputables au régime

14) Catepane est très probablement une anagramme de l'âne *Capet*, sobriquet sous lequel il est tentant d'identifier Philippe d'Orléans, très tôt soupçonné d'agir en sous-main contre son cousin Louis XVI. Pour les autres personnages, voir E. H. Lemay, *Dictionnaire des Constituants*, op. cit., t. II, p. 509-512 (Alexandre de Lameth, probablement dissimulé derrière Almenandre) ; p. 512-515 (son frère Charles de Lameth, dont l'identification se déduit du lien homologue entre Mola et le précédent) ; p. 693-695 (le duc de Montmorency-Laval, plus jeune député de la Constituante, double de Montmicy). Leur point commun est d'avoir tous fait partie des 47 membres de la noblesse à s'être ralliés au Tiers dès le 25 juin 1789.

dramaturgique de la double énonciation : les « énigmes » (p. 49), ou le « mystère » (p. 53), que déploient devant La Pérouse le cortège des masques rhétoriques et idéologiques qui travestissent la réalité sociale et politique. S'invente ici un comique d'une espèce nouvelle, peut-être encore trop expérimentale pour s'épanouir en dehors des cadres génériques traditionnels. Le manteau d'Arlequin dans lequel semble taillée cette « pièce tragi-politico-comique » porte peut-être la marque de l'insertion inconfortable de la politique, matrice de ce rire inouï, au cœur de la dyade tragi-comique. Cette inscription hésitante du burlesque tente de nommer un rire qui n'a pas trouvé sa place dans la typologie conventionnelle. Un rire *balbutiant*, parce que jailli d'une matière entièrement nouvelle et purement *langagière* : puisque la Révolution a sacralisé la parole politique, elle appelle une satire des mœurs oratoires, c'est-à-dire plus précisément une comédie des *mœurs parlementaires*, ou une *comédie de mœurs parlementaire*.

Celle-ci demeure toutefois circonscrite à quelques séquences détachées de l'action principale. De là, une impression diffuse d'inachèvement de la pièce, qui renvoie plus précisément à une intégration incomplète de ses composantes : la *comédie de caractères* et la *comédie d'intrigue*, entrelacées par une trame rigoureusement fidèle aux codes génériques, aboutissent toutes deux à une résolution assez faible. La première conduit Mirabeau et La Fayette à essayer l'un après l'autre les récriminations de Mounier : l'éloquent chef de la droite parlementaire en impose à ses collègues par l'*intégrité* de son caractère, que symbolise l'*intégrité* de son nom de théâtre, le seul de la distribution à être épargné par le jeu des paronymies, mais son discours ne provoque que le silence et la fuite de ses destinataires. Mounier tient, si l'on peut dire, le rôle d'un Commandeur moliéresque privé de ses pouvoirs surnaturels. Quant à la comédie d'intrigue, elle développe le référent historique auquel renvoie de manière oblique le titre de la pièce, à savoir les journées d'octobre 1789. Si l'on y vient si tard dans notre analyse, c'est que l'allusion du titre n'est explicitée qu'au début du quatrième et dernier acte, dans le rapport que Le Chapelier en fait à Mirabeau (p. 72-74). Ce pastiche de récit tragique, qui présente le retour du roi à Paris et l'accueil réservé à la délégation populaire sous le signe d'une déconfiture des ennemis de la monarchie, marque une distorsion de la réalité historique qui en érode la vigueur satirique.

Rire réactionnaire et rire démocratique

Le rire réactionnaire doit être réintégré de plein droit dans la généalogie du rire démocratique. En effet, si puissant soit le corrosif qu'il applique au pouvoir et aux oppressions, le rire politique n'est pas d'essence démocratique. Les trompeuses évidences dans lesquelles baignent nos démocraties modernes,

sanctuaires de la caricature et de la satire, sont battues en brèche par la considération des rapports étroits que le genre comique entretient avec l'archéologie de notre culture politique. Diderot, Germaine de Staël, Stendhal, ont établi ce constat : l'*ethos* de la comédie est comme consubstantiel à la structure sociale et idéologique de l'Ancien Régime, monarchique et aristocratique¹⁵⁾. Cependant, la consonance entre la « comédie, gaie surtout, et le caractère monarchique », pointe une articulation paradoxale entre monarchie et démocratie : si la « plaisanterie » démocratique rompt avec les ménagements qui rendent « légère » celle qui « frappe en haut¹⁶⁾ », cette tonalité plus âpre n'exclut nullement la reprise d'un mouvement vertical des citoyens vers le pouvoir – tant il est vrai que les représentants, ou les chefs, recréent inéluctablement une structure anthropologique de domination, quelle qu'en soit la forme constitutionnelle ou idéologique. La férocité de la satire garantit ainsi l'heureuse précarité de cette domination en régime démocratique, préservant ainsi la liberté de ceux sur qui elle s'exerce. En second lieu, cependant, le recours privilégié à la parodie pour assurer cette fonction satirique reconduit à l'analyse qu'a proposée Martine de Rougemont du rire « libérateur » propre à cette forme¹⁷⁾. Cette analyse met l'accent sur le simulacre de révolution que ce rire porte en lui, et qui recouvre un procès plus profond d'acclimatation de l'objet parodié (en l'espèce, le genre dramatique majeur, la tragédie, et les grandes œuvres de son répertoire) à la culture populaire : déplaçant l'axe de la parodie de l'esthétique à la politique, on dira que le rire démocratique exécute une mise à mort symbolique des puissants, qui permet leur réintégration pacifique dans l'espace public peuplé de citoyens, dans la dissonance mais aussi l'harmonie d'un rire qui tient la violence en lisière. Ajoutons que le comique de parodie trouve dans la pièce dont nous avons traité un objet spécifique auquel convient tout particulièrement sa nature ludique, que M. de Rougemont assimile à une « protestation contre les apprentissages¹⁸⁾ » : les travers où tombent les chefs de la Révolution parlementaire et ministérielle illustrent les vicissitudes d'un

15) Voir Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, dans A. Méné (éd.), *Diderot et le théâtre. Le drame*, Paris, Pocket, 1995, p. 228 (« Des mœurs ») ; Madame de Staël, *De la littérature*, Paris, GF Flammarion, 1991, p. 271-278 (« Pourquoi la nation française était-elle la nation de l'Europe qui avait le plus de grâce, de goût et de gaieté ? »). « Le ridicule est, à beaucoup d'égards, une puissance aristocratique. » (p. 276) Notons que le chapitre qu'elle consacre à la comédie grecque ne présente pas de divergence : le fait que « la république d'Athènes a[it] dû son asservissement à cet abus du genre comique, à ce goût désordonné pour les plaisanteries, qu'excitait chaque jour le besoin de s'amuser » (p. 119), témoigne bien d'une contradiction entre comédie et démocratie. Voir aussi Stendhal, « De la moralité de Molière », *Racine et Shakespeare, Œuvres complètes*, t. 37, V. Del Litto (éd.), Genève, Le Cercle du Bibliophile, 1968, p. 219-233.

16) Diderot, *op. cit.*, *loc. cit.*

17) M. de Rougemont, « Le rire de la parodie : Freud ou Bergson ? », *Dix-huitième siècle*, n° 32, 2000, *Le rire*, p. 51-66.

18) *Ibid.*, p. 65.

apprentissage de la politique comme métier reposant sur des compétences techniques, des arcanes procéduraux, des codes professionnels, qui offrent au rire son aliment linguistique et éthologique le plus fécond.

À première vue, la virulence de la charge réactionnaire menée par la «faction satyrique» n'admet guère la nuance. Au comble de cette violence, toutefois, s'esquissent des prolongements contemporains inattendus. Considérons le dernier mot de la pièce, attribué à O Paria : continuant imperturbablement à prendre à la lettre les «tableaux sublimes et ravissants» (p. 19), promis par La Pérouse, de «l'urbanité» et de la «douceur» françaises qui avaient cours sous l'Ancien Régime (p. 20), il l'enjoint avec une insistance pathétique :

Partons pour la France, capitaine ! partons, je viens de voir apprêter le repas de nation ! des têtes sanglantes ! des cadavres déchirés ! c'est quelque bête féroce qui vit de chair humaine, partons pour la France. Partons. (p. 85)

Cette dystopie qui fait se rejoindre et basculer l'un dans l'autre le comique grinçant et l'excès de l'horreur possède des accents indubitablement modernes¹⁹⁾. Le sens, ou le non-sens, de l'événement historique de la Révolution, doit être capturé sur une scène qui, si l'on peut oser le rapprochement, «est en [France], c'est-à-dire nulle part» : passe ainsi furtivement le spectre d'Ubu, en qui se mêlent confusément une terreur glaçante et une familiarité presque rassurante, non sans une touche d'autodérision : l'histoire multiforme du rire politique n'est-elle pas la déclamation et la déclinaison de ces trois ressorts ?

(Professeur associé, Université d'Osaka)

19) Voir E. Jacquart, *Le théâtre de la dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1998, p. 167 ; M. Corvin, «Une écriture plurielle», dans J. Jomaron (dir.), *Le théâtre en France*, op. cit., p. 927 : «Tragique et comique sont des notions qui n'ont plus cours, la dérision les remplace, située à l'intersection de l'insoutenable et du fou rire mécanique.»