Désacralisation et transfert du sacré dans Le jugement dernier des rois de Sylvain Maréchal

Régine Jomand-Baudry

▶ **To cite this version:**

Régine Jomand-Baudry. Désacralisation et transfert du sacré dans Le jugement dernier des rois de Sylvain Maréchal. Le sacré en question, Bible et mythes sur les scènes du XVIIIe siècle, 2015. hal-01779337

HAL Id: hal-01779337

https://univ-lyon3.hal.science/hal-01779337

Submitted on 26 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Désacralisation et transfert du sacré dans *Le Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal

Pièce à succès écrite par Sylvain Maréchal (1750-1803) et jouée sous la Terreur (la première date 26 vendémiaire de l'An II soit le 17 octobre 1793), *Le Jugement dernier des rois* est très étroitement lié au contexte historique qui la vit naître, et à ses événements, comme c'est le cas pour une grande partie des pièces créées pendant la Révolution française[1]. Du contexte théâtral, on ne rappellera que les quelques données essentielles permettant de restituer l'atmosphère dans laquelle la pièce fut donnée : libéralisés par le décret du 13 janvier 1791[2], les théâtres et les lieux de spectacle parisiens se sont multipliés[3] et du même coup démocratisés. L'art théâtral, loin de subir une éclipse comme on a pu le dire parfois, est pendant la Révolution à l'honneur, autant par la densité de sa production que par la place conférée à ses représentations dans la vie du citoyen. Car la Révolution française n'a pas seulement fourni des sujets à l'art théâtral, elle a également transformé la scène en tribune idéologique et politique. Les oppositions politiques se traduisent non seulement dans le répertoire des théâtres mais se répartissent également selon l'origine des salles. Le Théâtre de la nation (ex Comédie-Française) se veut la « tête de pont[4]» de la réaction. Suzanne J. Bérard rappelle qu'il est « le conservatoire d'un répertoire extrêmement inégalitaire, où l'on s'adresse aux rois avec toute sorte de respect »[5], même si depuis1789, il a accepté par nécessité « des ouvrages patriotiques » ; cependant la sécession d'une partie de la troupe, « les rouges », a laissé cette scène aux mains des acteurs partisans de l'Ancien Régime. Ce théâtre est surveillé de près et la programmation de deux pièces *L'ami des Lois* de Laya, jouée en 1793 au moment de la lutte entre la Gironde et la Montagne, puis de *Paméla ou la vertu récompensée* de François de Neuf-Château conduisent, après plusieurs péripéties, à un retour de la censure : interdiction pour « trouble à la tranquillité publique » de la première et suspension des représentations, arrestation des acteurs et de l'auteur pour la seconde[6]. C'est dans ce contexte de guerre idéologique des théâtres et pour faire contrepoids à ces « dérives », que Maréchal écrit, vraisemblablement au cours du mois de septembre 1793, une pièce révolutionnaire modèle, sans doute de commande, et destinée au bien nommé Théâtre de la République. Elle devait remplir le rôle de contre-feu aux pièces soupçonnées défendre les valeurs aristocratiques applaudies par les muscadins, et donc de propagande des idées révolutionnaires.

Souvent étudiée par les historiens et désignée comme l'emblème des excès de la Terreur[7], cette pièce, fort mal traitée par les analystes du théâtre de la Révolution au XIX^e^ comme au début

[1] René Tarin le montre pour la période 1789-91, mais c'est une réalité pour le répertoire de toute la période révolutionnaire, *Le Théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*, Paris, Champion, 1998.

[2] Ce décret met fin au système de monopole royal dont bénéficiaient certains théâtres officiels, supprime la censure et autorise l'écriture, la représentation, la fondation d'une compagnie et d'une salle de spectacle à quiconque, sous la surveillance des Municipalités.

[3] On en compte une trentaine en 1793, alors que seulement 12 existaient en 1789.

[4] L'expression est de Daniel Hamiche, *Le Théâtre et la Révolution*, ~~10/18,~~ Paris, Union Générale d'Éditions, 1973, p. 160.

[5] Suzanne J. Bérard, *Le Théâtre révolutionnaire de 1789 à 1794, la déchristianisation sur les planches*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2009, p. 72.

[6] Daniel Hamiche donne l'historique de cette guerre menée contre le Théâtre de la nation, *op. cit.*, p. 160.

[7] Maurice Dommanget la désigne comme « la pièce la plus sans-culottes de la Terreur » (*Sylvain Maréchal l'égalitaire, « L'homme sans dieu » (1750-1803), vie et œuvre de l'auteur du* Manifeste des égaux, Paris, Spartacus, 1950, p. 6)

du XX^e siècle[8], doit aussi être rapportée à la personnalité hors du commun et haute en couleurs de son auteur. Écrivain polygraphe, précurseur de la pensée révolutionnaire (et bientôt son critique), athée[9], cet érudit largement autodidacte a élaboré une utopie politique fondée sur les droits naturels qu'il considère comme essentiels : le pouvoir paternel, l'égalité, la propriété. Selon lui, et pour le dire en quelques mots, l'inégalité qui règne dans le monde prouve l'inexistence de Dieu, la religion associée au régime politique royaliste entretient volontairement la soumission et la servitude du peuple. Dans une étude très documentée, Françoise Aubert expose les solutions sociales imaginées par Maréchal : « Il préconise d'annuler les inégalités en redistribuant l'humanité en cellules patriarcales »[10]. Maréchal est donc loin d'être un simple instrument du pouvoir révolutionnaire, son écriture est portée par ses convictions et par sa pensée. Le canevas du *Jugement dernier des rois* en témoigne : la scène s'ouvre sur l'espace utopique d'une île volcanique et sur une date-anniversaire : cela fait 20 ans qu'un proscrit français, innocente victime du despotisme, a été déporté dans cette solitude, visitée cependant par quelques sauvages avec lesquels il entretient des relations de confiance et de respect amical. Débarque sur l'île un groupe de sans-culottes issus de tous les pays d'Europe, qui est chargé d'exécuter la sentence prononcée à l'encontre de tous les souverains européens (le pape y compris) : leur déportation sur une île déserte. La pièce qui ne comporte pas d'action construite au sens classique du terme, se déroule en 8 scènes : après une scène initiale où le vieillard présente sa situation dans un soliloque, le spectateur assiste au débarquement des Européens et à leur rencontre avec le vieillard, qui donne lieu à un échange de récits informatifs (s. 3-4). Dans une longue scène centrale (s.5) qui fonctionne comme un procès à charge, les souverains déchus sont présentés à tour de rôle aux habitants de l'île par les sans-culottes ; bientôt abandonnés à leur sort sans ressources, les rois se querellent et finissent par s'entredéchirer pour un biscuit. Un cataclysme naturel bienvenu, l'éruption du volcan, vient les anéantir et débarrasser de manière providentielle la terre de ces tyrans.

On peut à bon droit s'étonner qu'en pleine période de déchristianisation[11], et compte tenu des options idéologiques de Sylvain Maréchal et du rôle de propagande des idées révolutionnaires conféré à cette « prophétie en un acte » -c'est le genre inscrit en tête de la pièce-, l'auteur la place sous l'égide d'un épisode biblique prophétique [12] : le « jugement dernier ».

Il convient de s'interroger sur le sens à donner à ce recours à la mythologie chrétienne, mise en avant par le titre de la pièce et qui en annonce l'issue (il est difficile ici de parler de « dénouement »), et plus largement, d'étudier quel usage Maréchal fait de la référence au sacré, comment il la transforme et la réactive dans sa mise en œuvre dramaturgique sur d'autres fondements que celui de la religion catholique. L'hypothèse que nous suivrons est que la représentation du *Jugement dernier des rois* comporte tous les ingrédients d'une fête révolutionnaire et qu'elle en remplit les fonctions : c'est sans doute là le principal objectif de son auteur.

[8] Voir par exemple *Le Théâtre sous la Terreur* (Paris, 1913) de Paul d'Estrée.

[9] Il est l'auteur d'un *Dictionnaire des athées*, publié en 1800, mais aussi curieusement d'un *Dictionnaire des Saintes*, 1790.

[10] Pour une présentation rigoureuse et informée de la doctrine de Sylvain Maréchal, avant et après l'épisode babouviste qu'elle considère comme une parenthèse, voir l'ouvrage fondamental de Françoise Aubert : *Sylvain Maréchal, Passion et faillite d'un égalitaire*, Paris, Nizet, 1975.

[11] Voir sur ce point l'ouvrage de Suzanne J. Bérard, *op. cit.*

[12] Les références au jugement dernier dans la *Bible* sont les suivantes : Nouveau testament :1 Corinthiens 5:5 ; 2 Corinthiens 1:14 ; 1 Thessaloniciens 5:2 ; 2 Pierre 3:10 ; Apocalypse 1:10 ; 1 Thimothée 3.

Variation théâtrale sur le thème du jugement et désacralisation des rois

Cette courte pièce (jouée en accompagnement d'une pièce principale, en l'occurrence lors de sa création, *Le Méchant* de Gresset, qui fustigeait le comportement et le trait de caractère éponyme des aristocrates) s'apparente à une chambre d'échos entre le fait historique et l'énoncé biblique. Tout se passe comme si elle répétait à sa manière les grands épisodes de l'histoire récente sur une autre scène, celle du théâtre *: Le Jugement dernier des rois* est créé deux jours après la décapitation de Marie-Antoinette et près de neuf mois après le procès de Louis XVI et l'exécution de sa condamnation (le 21 janvier 1793). Sur les planches et devant un public de sans-culottes tout acquis à la cause révolutionnaire se rejoue de manière mimétique mais amplifiée, le jugement du roi : il ne s'agit plus en effet du seul Louis XVI (dont la mort est évoquée dans la pièce), mais la Révolution en marche a élargi et universalisé le régicide en l'étendant à tous les autres souverains de l'Europe et au chef de l'Église catholique.

Décalée sur le mode parodique, la pièce donne à voir un processus de désacralisation de la personne royale, lié pour Maréchal à la question de l'égalité. Cet aspect de la Révolution française a été notamment mis en valeur par l'historien Alain Boureau : « La Révolution manifeste une rupture absolue, moins en tuant le roi, qu'en le soumettant à une procédure judiciaire, en réduisant son sort funéraire au lot commun et uniforme de la simple citoyenneté »[13]. Le jugement est en effet l'un des aspects de cette désacralisation mise en scène par Sylvain Maréchal, mais il est préparé par d'autres éléments que nous allons étudier : Maréchal, il faut le rappeler, n'est pas un auteur de théâtre - il n'a écrit qu'une seule pièce pour le théâtre et deux livrets d'opéras[14] -, mais il a fort bien compris le parti qu'il pouvait tirer des effets dramaturgiques pour remplir son objectif didactique et en use avec beaucoup d'habileté.

La mise en pièce de la sacralité des souverains passe tout d'abord par un travail sur le signe vestimentaire : dans une didascalie initiale[15] très longue et prolixe en détails, Maréchal décrit fort longuement les attributs vestimentaires de ses personnages, et principalement ceux des rois : leur habillement est constitué de costumes de parade qui arborent de manière appuyée tous les symboles de leur fonction ; dans cette description des parures foisonnent les étoffes précieuses (velours, soie, taffetas, satin, dentelles) agrémentées d'or, les couleurs (ponceau, or, blanc, bleu, noir selon les pays) relèvent d'une symbolique de la fonction royale et les signes ostensibles de la royauté sont multiples : couronnes, tiare à 3 couronnes pour le pape, décorations diverses[16]. Le vêtement ne remplit pas ici sa fonction utilitaire -couvrir et protéger le corps- mais est utilisé dans sa fonction de signe. Comme l'a bien remarqué Jacques Proust dans un remarquable article fondé sur une comparaison de la pièce de Maréchal à celle de Maïakovski[17], il a une fonction symbolique et politique. Il vient tout à la fois désigner de manière ostentatoire l'apparat royal et en dénoncer la prétention et la nullité. En effet, cette mise en spectacle programmée de la fonction royale par ses signes est cependant ruinée de trois manières :

---

[13] Alain Boureau, *Le simple corps du roi : l'impossible sacralité des souverains français : XVe-XVIIIe siècle*, Paris, éd. de Paris, 2000 [1988], p. 5-6.

[14] *La Fête de la Raison* (02-09-1794), *Denis le Tyran* (23 août 1794), sur une musique de Grétry.

[15] Notre édition de référence (désormais *JDR*) est celle fournie par Jacques Truchet pour la bibliothèque de La Pléiade, *Théâtre du XVIII^e^ siècle*, t. 2, Gallimard, 1974, p. 1307-1325. 1re édition ?

[16] Par exemple, le Roi d'Espagne en arbore trois dont le cordon de la Toison d'or, le roi de Pologne deux etc ; des jarretières de l'ordre *Honni soit qui mal y pense* parent le roi d'Angleterre.

[17] Jacques Proust, « De Sylvain Maréchal à Maiakowski : contribution à l'étude du théâtre révolutionnaire », *Studies in eighteenth century french litterature presented to Robert Niklaus*, éd. J. H. Fox, M. H. Waddicor, D. A. Watts, Exeter, University of Exeter, 1975, p. 218.

-d'abord par son excès même qui traduit la dimension carnavalesque : l'ornementation hyperbolique comme fondement de la caricature et comme charge satirique a bien été perçue par les commentateurs des journaux du temps. Le journaliste de *L'Abréviateur universel* rapporte ainsi l'entrée des souverains dans la scène 5 : « La charge avec laquelle on fait débarquer tous les rois dans cette île est digne d'Aristophane. L'empereur paraît le premier, affublé de ses grands habits de cérémonie », « Le roi d'Espagne vient à son tour avec un superbe habit de parade », « Notre S. père le Pape, avec ses habits sacerdotaux, sa triple couronne, et sa tiare, ferme la marche »[18].
-Ensuite, par son renversement par un signe contraire, tout aussi spectaculaire : lorsqu'ils débarquent sur la scène (s. 4), les souverains sont entravés par des chaînes qu'ils portent au cou et conduits en laisse par un sans-culotte de leur nation (1319). « Il est curieux et plaisant de les voir tous débarquer avec leur couronne d'or sur la tête, et une chaîne de fer au col, sans en excepter N. S. P. le pape et l'impératrice de Russie » commente le rédacteur des *Révolutions de Paris*[19].
-Enfin, à la scène 6, le spectateur assiste à l'instrumentalisation par les rois eux-mêmes des symboles de leur souveraineté. C'est ainsi que l'impératrice Catherine II se bat avec le pape « l'une avec son sceptre, l'autre avec sa croix », les rendant à un usage fort prosaïque. Une didascalie précise : « Le pape jette sa tiare à la tête de Catherine qui lui renverse sa couronne. Ils se battent avec leurs chaînes » (1323). La même scène se termine par une bagarre générale entre rois qui va mettre à mal leurs munificentes parures, et par la destruction en direct des attributs de la royauté ; là encore l'indication scénique est éloquente : « La terre est jonchée de débris de chaînes, de sceptres, de couronnes ; les manteaux sont en haillons » (1324). On est passé de la tenue de cérémonie aux lambeaux, c'est-à-dire aux restes disloqués d'une royauté en voie de disparition. La désacralisation est rendue concrète, visible, perceptible, elle est jouée par les détenteurs du sacré, ce qui fonde et renforce son efficacité. L'effet spectaculaire est garanti. Cet épisode peut être lu à la lumière de l'expression d'Alain Boureau, comme une manière de rendre les rois à leur « simple corps » en les ravalant à une humanité commune, c'est-à-dire au sort de tout citoyen.

Un second procédé de destruction de la sacralité relève de la rhétorique révolutionnaire de l'invective. C'est dans et par le langage des révolutionnaires et accessoirement lorsque les rois eux-mêmes se querellent que s'opère la dégradation de la figure royale. Nous n'y insisterons guère car le relevé des procédés rhétoriques usités par les sans-culottes dans leur entreprise de rétrogradation des souverains a déjà été réalisé par Françoise Aubert[20] ; rappelons seulement les isotopies les plus fréquentes de leur nomination : la condamnation morale (« la main des méchants », « corrupteurs de l'espèce humaine », « êtres immondes ») est intensifiée par le vocabulaire du crime (« scélérats », « brigands couronnés », « assassins politiques »), de la maladie « la contagion des rois » et de la potion fatale « les poisons ». Plus curieux est le recours au lexique du commerce : « cargaison de mauvaise marchandise ». Relégués aux marges de l'espèce humaine, les rois sont ravalés au rang de l'animalité : « frelons lâches et malfaisants », « animaux féroces », quand ils ne sont pas, plus violemment encore, accusés d'exercer sur leurs semblables une cruauté hors de la nature qui va jusqu'à l'anthropophagie : « monstres », « bouchers d'hommes », « plats tyrans », « mangeurs d'hommes », « ogres »… Le lexique le plus hyperbolique dans l'accusation est convoqué pour désigner les rois comme les ennemis à abattre et pour les diaboliser. Plus significatif est l'emploi de l'injure qui inverse les rôles énonciatifs de

[18] *Messager de la paix ou Abréviateur universel* du 10 brumaire (31 oct 93), n°304, rubrique Spectacles, p. 1214.
[19] *Révolutions de Paris dédiées à la Nation* du 3 août au 18 oct. 1793, n° 212, p. 109.
[20] Francoise Aubert, *op. cit.*, p. 129.

l'Ancien Régime : le fameux « faquins » si souvent adressé par les aristocrates aux gens du peuple, leur est retourné[21]. Les injures sont parfois personnalisées et adaptées à la réputation de chacun des souverains : Catherine II est ainsi confondue pour ses mœurs légères et traitée en catin tandis que le pape, taxé d'imposture, est contraint de reconnaître qu'il n'est qu'« un montreur de gobelets ». Particulièrement violente, l'invective contre les rois est le plus souvent globalisante : pour Sylvain Maréchal qui ne manque ni d'inventivité ni d'éloquence, il s'agit de s'en prendre aux abus représentés par la fonction politique du souverain et de procéder à une désacralisation qui opère sur le plan moral.

Le recours au spectaculaire et l'éloquence de la parole convergent pour préparer et accompagner la grande entreprise de désacralisation royale qui se déroule dans la scène 5 (1317-1322) sous la forme d'un procès parodique. Cette scène n'était pas nécessaire à « l'action » de la pièce, puisque si l'on se réfère à son canevas, tous ces rois ont déjà été jugés dans un hors-scène « historique » par un acte de la « Convention européenne », et condamnés à la déportation, mais Maréchal en fait la scène centrale de sa pièce. Le traitement de l'espace scénique est alors significatif : il fonctionne sur le principe du dédoublement puisque des spectateurs-personnages (les sauvages et le vieillard) assistent à la parade sauvage conduite par les juges-sans-culottes dans une procédure mimétique de celle d'un procès public. Conçue comme une parade de cirque où chaque souverain est d'abord présenté individuellement par un sans-culotte de sa nation faisant fonction de M. Loyal, cette scène dans ses premiers développements, caricature les étapes d'un jugement. Après une présentation ironique qui mime la solennité qui présidait aux annonces de l'entrée royale sous l'Ancien Régime : « Place à sa majesté l'empereur… », « Voici sa majesté le roi d'Angleterre », un avocat sans culotte dresse le chef d'accusation présentant le roi introduit comme l'acteur et la cause des pires forfaits ; suit l'autodéfense de l'accusé bientôt sanctionnée par une condamnation individuelle : « Achève ici de vivre, séparé à jamais de l'espèce humaine… ». Plus que d'une justice divine, il s'agit-là d'un dernier jugement humain réalisé par les sans-culottes, qui relèguent encore une fois les souverains dans un en deçà de l'humanité. Donnée doublement à voir de l'intérieur de l'espace scénique et depuis la salle, cette scène rejoue, dans un décalage burlesque, le jugement « légal » antérieur, accordant au simulacre l'intensité et la force de conviction de la réalité. Surtout elle propose au public réel de sans-culottes, une double identification : avec les justiciers d'une part, avec les spectateurs scéniques, d'autre part. Ce schéma à la faveur duquel les sans-culottes occupent virtuellement la place d'acteurs et celle de spectateurs, apparente la scène à une fête, dont, on le rappelle, la principale caractéristique tient précisément à cette possibilité d'échanger ces places.

Contre la sacralité royale, Sylvain Maréchal exploite la fonction première du théâtre : « faire voir », en l'excédant jusqu'au spectaculaire de la parade ostentatoire et du carnavalesque[22]. Les journalistes du temps n'ont pas ignoré cet aspect de la pièce. Le compte rendu des *Révolutions de Paris* précise : « Tous les monarques de l'Europe […] figurent […] sur la scène ; mais pour ainsi dire muselés, comme les ours que les montagnards de la Savoie faisaient jadis danser dans nos carrefours pour amuser la multitude »[23]. Et le *Journal des spectacles* lui emboîte le pas : « chaque tyran est amené par un sans-culotte de sa nation, et

[21] Françoise Aubert, *ibid.*

[22] Voir sur ce point l'article de Béatrice Didier, « Sylvain Maréchal et *Le Jugement dernier des rois* », Actes du Colloque *Saint-Denis ou le jugement dernier des rois*, éd. R. Bourderon, Saint-Denis, éd. PSD,1993 [1992], p. 129-137.

[23] *Op. cit.*, p. 109.

montré à peu près comme on fait voir à la foire, les animaux vivants d'une ménagerie »[24]. Le ridicule par le burlesque est donc l'un des régimes visé par l'auteur comme il l'annonce dans une épigraphe programmatique adressée aux spectateurs : si sous l'Ancien Régime, on faisait rire le roi par la dégradation du peuple, à présent, ce sont les rois qui sont « livrés à la risée publique » (1307-1308).

Cette question de la destruction par le rire est au fondement de la démarche de Maréchal : si l'inversion des rôles fait songer au carnavalesque, elle s'en distingue cependant, car elle est loin d'être pensée comme un entracte avant le retour à la norme, le retournement étant ici présenté comme définitif. En réalité, le dramaturge joue sur deux effets complémentaires. Au-delà de la simple dérision par le grotesque, du spectacle qui suscite le rire, il attise la haine universelle contre les rois et les désigne à la vindicte de tous ; l'idée est celle d'une purge générale, d'une entreprise de purification pour faire émerger « le culte qu'appellent les temps révolutionnaires » [25].

Jugement dernier et transfert du sacré

L'auteur du *Dictionnaire des athées* englobe la monarchie et la religion dans le même mouvement de condamnation. Ses *Fragments d'un poème moral sur Dieu* l'affirment bien avant la Révolution, dès 1781 : la religion est un opium pour le peuple ; en lui inculquant la peur de dieu, elle assujettit l'individu et enracine en lui la superstition. Quant au clergé, il l'encourage à la résignation et à la soumission. Un *Almanach des honnêtes gens* qu'il publie en 1788 vient mettre en pratique ses positions idéologiques et annoncer de manière prémonitoire les bouleversements du calendrier républicain. Dans ce calendrier laïque (qui le conduisit à St Lazare pour trois mois), Sylvain Maréchal procédait non seulement à une refonte complète de l'année, la faisant commencer avec le soleil de mars, mais aussi substituait aux saints des personnages de la vie civile s'étant signalés par leur vertu.

Au-delà de son titre, *Le Jugement dernier des rois* n'est pas exempt d'attaques accablantes contre la religion catholique. À l'instar des rois et comme leurs complices, la religion et ses représentants sont saisis dans le même opprobre ; le jugement dernier n'est donc pas seulement celui des souverains, c'est aussi celui de la religion catholique et de ses ministres. La dénonciation prend d'abord pour objet la collusion de l'Église et de l'État : si le rejet des prêtres manipulateurs de rois est général[26], c'est sur le premier d'entre eux, le personnage du pape, que se concentre la désacralisation : elle passe lors de la scène 5 par une attaque verbale directe prise en charge par le sans-culotte romain ; accusé d'être le « complice et l'agent perfide » des rois, le pape est dénoncé comme le premier intrigant. La prétendue foi des souverains est taxée d'imposture et de moyen politique de domination du peuple par le sans-culotte espagnol[27]. Enfin, c'est tout le rituel de la religion catholique qui est jeté à bas : la prière est l'acte de servitude par excellence (1313) et dans une mise à distance burlesque, les rois sont ironiquement appelés à recevoir la bénédiction puis l'absolution d'un pape « charlatan » et escamoteur (1320) qui est défié de mettre en oeuvre son prétendu pouvoir d'exorciste.

---

[24] *Journal des spectacles contenant l'analyse des différentes pièces qu'on a représentées sur tous les théâtres de Paris* du 22 oct 1793, n°112 p. 887.

[25] Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976, p. 325.

[26] *JDR*, p. 1319.

[27] *JDR*, p. 1312 : « l'enfer auquel ils ne croyaient pas et qu'ils nous faisaient prêcher par les prêtres, leurs complices ».

Le point fort de cette condamnation tient à sa mise en scène : les rituels sont vidés de leur sens et rendus à leur impuissance par ceux mêmes qui étaient sensés les exercer : l'on voit un pape « magicien » et « sorcier » se ridiculiser en regrettant le temps mythique des miracles[28], incapable de réaliser la multiplication des pains que les rois affamés appellent de leur vœu (1323), mis au défi d'exorciser le volcan (1320), prêt à troquer une absolution contre la paix avec Catherine II[29], ou encore poussant la vénalité jusqu'à tenter de négocier sa grâce contre la promesse de « prier pour le dieu des sans-culottes » (1320). La traque du personnel religieux de l'Ancien Régime est violente et impitoyable, elle vise à vider son pouvoir et tout acte sacré et cultuel de leur crédit. Là encore se rejoue en concentré sur la scène révolutionnaire la déchristianisation patiemment mise en place dans le monde réel.

Après cette table rase de la royauté et de la religion de l'ancien monde, il est permis de se demander s'il reste dans cette pièce une quelconque transcendance ou si la laïcisation du nouveau monde est totale. En réalité, les signes du sacré sont loin d'avoir disparus avec la faillite des institutions et des valeurs de l'Ancien Régime ; bien au contraire, ils sont plutôt l'objet d'un changement de référent perceptible à travers d'une part le culte rendu à la nature et d'autre part les usages de la parole et du langage.

L'homme et le sacré

L'espace utopique de l'île représenté sur la scène met sous les yeux du spectateur une sorte de monde primitif, entièrement coupé de l'ancien monde et fonctionnant sur des valeurs authentiques. Ses seuls visiteurs sont des sauvages (rôles muets) et elle a pour unique habitant, le vieillard qui, depuis vingt ans, vit avec ses voisins en bonne intelligence. Or on apprend par le récit de cette victime du despotisme d'Ancien Régime, que les sauvages rendent un culte à la nature ; ce culte quotidien rendu au volcan a été étendu, sur les conseils du vieillard, au soleil à son lever (1316). Ces sauvages rendent également hommage au vénérable proscrit, - dont ils avaient même souhaité faire leur roi avant qu'il ne les en dissuade-, en lui apportant des fruits dont il fait immédiatement offrande au soleil, au cours d'une « cérémonie » (1317). La primitivité naïve de ces autochtones qui assistent en témoins muets à la grande mascarade de la scène 5, est une ressource dramaturgique indéniable, lorsque pour pallier leur méconnaissance de la langue des civilisés, le vieillard leur traduit les paroles des révolutionnaires en s'adressant à eux dans le langage des gestes. Ces sauvages, comme l'a très bien vu Jacques Proust[30], sont une figuration dramaturgique du peuple, mais d'un peuple naturellement vertueux et spontanément porté au sacré, un peuple naïf qui a besoin d'un « instituteur » pour lui désigner les objets d'adoration adéquats -le soleil levant est pour Maréchal le symbole de l'égalité- et les mettre en garde contre les dangers du régime monarchique. La liberté est chez eux une nature, et dans cette mesure, ils sont désignés comme des modèles pour les occidentaux.

Ce culte est complété par un second niveau de figuration du peuple, représenté par le vieillard. Ses valeurs, inscrites dans la devise qu'il a gravée sur un grand rocher blanc, le spectateur les découvre dès le lever de rideau :

Il vaut mieux avoir pour voisin

[28] « Où est-il le bon temps où les saints traversaient les airs à cheval sur un bâton ? » regrette le pape (1322).
[29] Ces auto-dénonciations viennent compléter les déclarations des sans-culottes contre la malfaisance et l'hypocrisie des prêtres, « la tartufferie des augures » : « Nous ne voulons plus des prières d'un prêtre » (1320).
[30] Art. cité, p. 221.

Un volcan qu'un roi
Liberté…Égalité

Offerte au déchiffrement sur la scène et dans la salle, cette devise demeure inscrite tout au long de la pièce, dans une sorte de permanence qui l'érige en pendant du texte sacré chrétien. L'importance que l'auteur y accorde est manifestée par le travail scénique dont elle fait l'objet. Sa mise en scène dramaturgique produit plusieurs effets : l'un pédagogique car elle est le lieu de plusieurs déchiffrements successifs, le second idéologique par les valeurs qu'elle promeut. Enfin, elle fonde une communauté unie autour du partage de ce signe de reconnaissance.

En tant qu'élément du décor, la devise est donnée à lire de manière muette aux spectateurs à la fois comme un catéchisme laïque et comme la clé interprétative du monde scénique. Elle induit dès la première scène la bipolarisation du monde sur laquelle se structure la pièce et établit une opposition d'abord curieuse entre l'élément naturel et le personnage qu'elle met en parallèle : le volcan/le roi. Suffisamment laconique et énigmatique pour susciter l'intérêt et la curiosité du spectateur lors de sa découverte, elle est ensuite commentée et expliquée par le vieillard dans un monologue initial : « Le volcan, les animaux carnassiers, les sauvages semblent avoir respecté jusqu'à ce jour la victime d'un roi » (1310) ; en signalant la bienveillance de trois éléments de la nature habituellement perçus comme des dangers, le vieillard pose les bases d'un espace nouveau qui inverse la doxa, où la protection du juste et l'ordre moral sont garantis par une nature providentielle, l'injustice étant renvoyée à l'action des monarques.

Un autre effet est lié à la reconnaissance de ces valeurs comme fondement de la communauté révolutionnaire par delà son éclatement spatial : dans cette devise, donnée à déchiffrer oralement dès la scène 2 aux sans-culottes qui débarquent et qui y applaudissent, les révolutionnaires retrouvent les valeurs qu'ils défendent. Elle est célébrée de part et d'autre comme le signe de reconnaissance de l'esprit révolutionnaire, et explique autant que son âge la vénération dont le vieil homme fait l'objet. C'est au sans-culotte français qu'il est donné d'apprécier l'homme d'après sa profession de foi : « à en juger d'après les saints noms qu'il a tracés sur cette roche, il est digne de la grande Révolution » (1312). Toutes les valeurs révolutionnaires (et celles plus sensibles à Maréchal : la famille) sont investies dans ce personnage qui joue le rôle de père vis-à-vis des sans-culottes (s. 3) et finit par s'identifier lui-même comme un sans-culotte. Or ces valeurs sont sacralisées dans les paroles mêmes des révolutionnaires : le nom de Dieu prononcé par le pape dans son emploi absolu est récupéré dans une affirmation péremptoire du sans-culotte romain, non sans être complété par un complément déterminatif : « Le Dieu des sans-culottes, c'est la liberté, c'est l'égalité, c'est la fraternité. Tu ne connus et ne connaîtras jamais ces dieux-là » (1320). Plus de monothéisme, mais l'entité divine est remplacée par des valeurs cardinales fondatrices d'une société nouvelle dont la cohésion est garantie par l'adhésion de ses membres à ces valeurs. Il y a bien là un « transfert de sacralité »[31] sur des principes chargés de sceller l'unité de la nouvelle communauté humaine.

Quant au Volcan, principal moteur du spectaculaire[32] et de la solution finale, qui jette des flammèches tout le long de la pièce avant de commencer son éruption et de « consumer » « les rois » qui « tombent dans les entrailles de la terre » (1325), il apparaît comme le « symbole

[31] Selon l'expression de Mona Ozouf qui souligne l'imprégnation religieuse du vocabulaire révolutionnaire, *op. cit.*, p. 324.

[32] Voir l'article de C. Ailloud-Nicolas « Scènes de théâtre : *Le Tremblement de terre de Lisbonne* (1755), *Le Jugement dernier des rois* (1793) » qui analyse la catastrophe comme l'indice de l'évolution diachronique du théâtre vers le spectaculaire (*L'invention de la catastrophe au XVIII^e siècle. Du châtiment divin au désastre naturel*, éds A.-M. Mercier-Faivre et C. Thomas, Genève, Droz, 2008, p. 417 et s.).

parfait de la justice immanente »[33] inséparable de l'ordre naturel. C'est bien la Nature qui parle et qui agit à travers ce volcan, en réponse à l'imprécation du sans-culotte français : « Nature, hâte-toi d'achever l'œuvre des sans-culottes ; souffle ton haleine de feu sur le rebut de la terre » (1322). Cette éruption prouve combien l'action des révolutionnaires et leurs valeurs sont une émanation directe de l'ordre naturel. Ce dénouement les désigne comme les bras armés de cette justice immanente, en parfaite harmonie avec la voie/voix de la nature. En les exemptant de toute responsabilité dans le carnage, il a pour conséquence de les placer du côté du seul droit légitime.

On a peu remarqué que cette solution finale était une sorte de transposition d'un des passages du texte biblique concernant le jugement dernier. Ainsi dans la deuxième épître de Pierre (3:10), on peut lire : « Or, le jour du Seigneur viendra comme un larron dans la nuit ; en ce temps-là les cieux passeront avec fracas, et les éléments embrasés seront dissous, et la terre, avec les œuvres qui sont en elle, sera entièrement brûlée » traduction de Sacy ?. Même si l'on n'est plus dans l'ordre chrétien du monde, il est significatif que la naissance d'une ère nouvelle soit marquée dans la pièce par un processus similaire à celui qui est inscrit dans le texte biblique, tant le phénomène d'emprunt à la religion par imitation est prégnant dans la refondation de la société révolutionnaire[34] : dans le monde nouveau, c'est la purification par le feu qui éradique la souillure pour faire place à la pureté et au bon droit.

Si l'interdit atteint le vocabulaire politique (le terme « royaume » dans la bouche du pape est corrigé par « la république », 1320), ce n'est pas le cas pour le lexique du sacré. Le mot « sacré » est utilisé dans le texte, dans la bouche du révolutionnaire allemand, pour qualifier « les principes de la révolution » (1314). Le lexique du sacré issu de l'ancien monde n'est donc pas démonétisé : n'ayant rien perdu de sa plénitude de sens en passant dans le nouveau monde, il sert à qualifier les valeurs nouvelles : ainsi l'adjectif « saint » dans la bouche d'un révolutionnaire français désigne-t-il aussi bien « les noms que le vieillard a tracés sur cette roche » (« liberté…égalité », 1312), et qui sont les seuls qu'il affirme révérer, que « le saint respect » dénoncé que les hommes manifestaient en obéissant aux tyrans. Tout se passe donc comme si le sens du sacré était constitutif de l'homme, la Révolution venant révéler et désigner les authentiques « objets » de vénération.

D'autres pratiques opèrent parallèlement une véritable consécration des principes et de l'action de la Révolution, que Mona Ozouf distingue, au moins pour certains d'entre eux, comme constitutifs de la fête révolutionnaire et destinés à construire une socialité « sur le sentiment de la sacralité de l'humain » :

-la constitution d'un livre, celui « des hommes libres » qui institue de manière tangible la première communauté (1322).

-le réinvestissement du miracle dans la parole performative des révolutionnaires, qui acquiert une efficacité quasi-magique en devenant acte aussitôt qu'elle est proférée : « Le peuple français s'est levé. Il a dit : je ne veux plus de roi ; et le trône a disparu. Il a dit encore : je veux la république, et nous voilà tous républicains » (1313).

-la ritualisation du temps qui universalise les dates phares du calendrier de la Révolution française à l'espace européen (1314).

-mis en scène et donc rendu visible, le serment, célébré publiquement, est lui aussi sacralisé : à la fin de la scène 5, les sans-culottes prêtent le serment de combattre et d'exclure toute opinion

[33] Jacques Proust, art. cité, p. 218.
[34] Mona Ozouf, *op. cit.*, p. 324.

favorable au roi. Ponctué par un cri de célébration qui vaut engagement : « vive la liberté et vive la République », il vient encore une fois sceller « l'unité de la communauté »[35].

Ces éléments ne sont pas sans rappeler -si on y adjoint encore la cérémonie d'offrande au soleil réalisée par le vieillard-, d'autres pratiques rituelles, celles de la religion. Comme l'écrit Mona Ozouf qui parle en historienne des conséquences de la liquidation de la religion et de ses manifestations opérée à partir de 1789 en termes d' « horreur du vide »[36], les révolutionnaires ont très vite pris conscience de la nécessité de remplacer l'ancienne vie religieuse qui scandait le temps du peuple par autre chose. Elle précise que ce souci constitue un leit motiv /leitmotiv des assemblées révolutionnaires et que c'est le plus souvent sur la base du processus d'imitation qu'une « liturgie républicaine a vu le jour ».

En cela, la pièce de Maréchal est exemplaire et tout à fait mimétique de la démarche du nouveau régime politique : la désacralisation à laquelle elle procède ne s'avère en réalité qu'un transfert du sacré, lisible autant dans les mots que dans les comportements ; le sans-culotte lui-même dans la définition qui en est donnée (1314-15), fait l'objet d'une idéalisation dont la puissance est à la mesure de la désacralisation des rois.

Le titre de cette « prophétie » ne relève donc pas du régime de l'ironie, comme on pouvait le penser dans un premier temps. Il use tout simplement d'une référence religieuse au texte sacré connue de tous, qu'il transforme et qu'il adapte à son objet par un procédé de transfert. Il s'agit bien d'un jugement dernier opéré par une divinité de remplacement providentielle, qui se manifeste par l'éruption du volcan : la nature, « religion-mère de l'humanité », « refaite sur l'élémentaire »[37].

Si cette pièce est une sorte de recueil en concentré de la pensée engagée de Sylvain Maréchal, elle dépasse largement cette fonction par le travail de théâtralité qu'elle met en oeuvre. Elle permet au rêve d'une évolution internationale de la Révolution française de prendre une forme visible et concrète, en étant présenté et surtout re-présenté par le truchement d'une mise en scène spectaculaire. Elle donne à la pensée tant caressée une forme de réalité. Il ne fait aucun doute que Maréchal l'ait conçue pour ses retombées sur les spectateurs, comme une sorte de « messe laïque » (l'expression est de Diderot dans les *Entretiens sur le Fils naturel*) visant à re-lier (c'est le sens étymologique du mot religion) entre eux les membres de la communauté révolutionnaire, à les souder par un processus de refondation, en leur faisant vivre et revivre fictivement et par projection leur révolution, en leur en proposant une perspective plus universelle qui leur montre une direction et leur ouvre des perspectives, et enfin en sacralisant l'humain comme l'unique valeur du nouveau monde. Les *Nouvelles politiques* ne s'y sont pas trompées : « La pièce est véritablement un acte républicain », « aussi gai qu'énergique et vrai »[38]. En ce sens et parce qu'elle en remplit les fonctions, elle s'apparente à une fête révolutionnaire. Et il semble bien qu'elle ait atteint son but, en déchaînant l'enthousiasme de son public –il est vrai tout acquis à sa cause-, comme le rédacteur de la *Feuille du salut public* le rapporte : « Jamais pièce n'excita des transports aussi vifs, parce qu'on ne traita jamais de sujet plus à l'unisson des désirs des spectateurs, aussi glorieux pour les Français et d'un intérêt plus général ». Et il ajoute :

[35] *Ibid*, p. 338.
[36] *Id*, p. 323.
[37] *Id*., p.336-337.
[38] *Nouvelles politiques nationales et étrangères* du 21 oct 1793, n° 294, p. 1175.

« Le parterre et la salle entière paraissaient composés d'une légion de tyrannicides, prêts à s'élancer sur l'espèce léonine connue sous le nom de rois »[39].

Régine Jomand-Baudry
Université de Lyon
Groupe Marge (Lyon3)

[39] *La Feuille du salut public* du 29 vendémaire (20 oct 1793), n°112, p. 3.