

DE LA PASTORALE À L'INTERNATIONALE: VISIONS ET PROPHÉTIES DANS LE THÉÂTRE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE (1791-1793)

Muriel Usandivaras
(Université Laurentienne)

C'est un truisme de dire que la Révolution française a eu un impact sur le théâtre de son époque¹ car dans une première lecture, on remarque qu'il y a nombre de pièces qui ont pour sujet un événement de la Révolution. On peut par exemple faire un premier regroupement avec des pièces qui traitent de la mort d'un personnage illustre que ce soit Mirabeau,² Beaurepaire,³ Marat,⁴ etc., et un deuxième centré autour de celles reliées à des faits militaires ou des épisodes glorieux comme la prise de la Bastille⁵, la prise de Toulon⁶, la guerre de Vendée,⁷ et bien d'autres regroupements sont ainsi possibles⁸. Ces pièces sont chargées de représenter une actualité immédiate ou encore proche; leur facture se veut réaliste (comportant parfois la relation de l'événement qui a servi de base à l'argument dramatique)⁹ et leur mise en scène incorpore, s'il se peut, de véritables participants, des accessoires authentiques, ou même tout ou parties des cérémonies publiques dont elles ont été les corollaires.¹⁰

Ces pièces dites de circonstances ne survécurent pas toujours aux événements qu'elles

1. «le théâtre ne peut demeurer inchangé quand la société entière est révolutionnée...» M. Reinhard, *Nouvelle histoire de Paris: la Révolution. 1789-1799.*, Paris, 1971, p.323.

2. O. de Gouges, *Mirabeau aux Champs-Élysées*, comédie en 1 acte et en prose, jouée le 15 avril 1791 au Théâtre des italiens; Anon., *Mirabeau aux Enfers*, [7 scènes], [prose], publiée en 1791; J.-C.-B. Dejaure le jeune, *L'Ombre de Mirabeau*, «pièce épisodique en 1 acte et en vers libres», jouée le 7 mai 1791 au Théâtre des Italiens, etc.

3. A.Gamez et M-H.Duracher, «L'art dramatique et la mort de Beaurepaire à Verdun (1792-1873)», *La Revue d'Histoire du théâtre*, Janvier-Juin 1991, 1-2, 43e année, pp. 147-161.

4. J.-C., Bonnet, *La mort de Marat*. Paris, 1986. Voir le chapitre de Pierre Frantz: «L'épouvantail» qui est suivi du corpus dramatique concernant la mort de Marat (11 titres).

5. H.-J., Lüsebrink, «Événement dramatique et dramatisation théâtrale. La prise de la Bastille sur les tréteaux français et étrangers.» *A.H.R.F.*, 278, octobre-décembre 1989, pp. 337-355.

6. H.Guenot, «Le théâtre et l'événement. La représentation dramatique du *Siège de Toulon* (août 1793)», *L'inscription de l'histoire dans les oeuvres directement ou indirectement inspirées par la Révolution française*, Brau et al., Paris, 1987, pp. 261-302.

7. M. Usandivaras et P. Lagueunière, *Les Brigands de la Vendée. Citoyen Boullault.*, Sudbury, (Canada), 1991. Voir l'appendice 1 «Pièces de théâtre sur la guerre de Vendée (1793-1797)».

8. On trouvera d'autres regroupements de pièces notamment autour des journées révolutionnaires (le 14 juillet, le 10 août, etc.) dans H. Welschinger, *Le théâtre de la Révolution française (1789-1799)*. Paris, 1880; réimpression Slatkine, 1968.

9. Par exemple, *Les Chouans ou la Républicaine de Malestroit*, trait historique «et récent» en 1 acte en prose mêlé de vaudevilles de Pain & Riou de Kersalaun, joué le 16 brumaire an III/ 6 novembre 1794 au théâtre de Brest, comporte en exergue un extrait du Bulletin de la Convention du 6 vendémiaire an II [27 septembre 1794], numéro 7, qui relate l'acte de résistance de la citoyenne Le Floch, lequel fournit l'intrigue de la pièce. (cf. M. Usandivaras et P. Lagueunière, «L'image de la guerre de Vendée dans le théâtre français» dans *op.cit.*).

10. Par exemple, *L'Ami du peuple ou la mort de Marat* de Gassier de St-Amand, fait historique en 1 acte, joué le 8 août 1793 au théâtre des Variétés Amusantes, est annoncé comme «suivi de sa pompe funèbre». O. de Gouges fait entendre dans *Mirabeau aux Champs-Élysées* la musique de Gossec qui fut jouée aux funérailles de Mirabeau le 5 avril 1791.

étaient chargées de rappeler et de fixer dans la mémoire et leur texte demeure souvent pour nous entièrement inintelligible dès lors qu'il est isolé du contexte historique qui lui a donné naissance et sens comme le fait remarquer dans ses mémoires un auteur dramatique contemporain de la Révolution:

Consacrée presque exclusivement à la politique, si féconde qu'elle ait été alors, la littérature proprement dite a produit peu d'ouvrages dont l'intérêt ait survécu à la circonstance dont ils sont nés.¹¹

Cependant, ce serait une erreur pour nous que de vouloir limiter le théâtre de la décennie révolutionnaire à ces pièces relevant de l'actualité. Outre le fait que le répertoire classique et contemporain furent joués pendant toute la Révolution¹² et que, même après la proclamation de la République, on pouvait aller voir des "mignardises" dignes du temps de Louis XV,¹³ il existait dans le même temps des œuvres d'anticipation qui souhaitaient offrir immédiatement aux spectateurs une image accomplie de la France régénérée telle qu'on pouvait alors l'imaginer.

Ce faisant, elles participaient du courant utopique,¹⁴ qui se développa en littérature dans cette deuxième moitié du XVIII^e siècle avant de pénétrer les mentalités dans le premier tiers du siècle suivant.¹⁵ Si, dans ce domaine, les récits de voyages ou présentés comme tels sous la forme de romans utopiques, sont plus connus et étudiés et il suffit de penser à *L'An deux mille quatre cent quarante* de Louis-Sébastien Mercier (1773)¹⁶ ou, 20 ans auparavant, à la *Basiliade* de Morelly,¹⁷ il y a également, en moins grand nombre et moins connues, des œuvres dramatiques issues d'auteurs

11. A.-V. Arnault, *Souvenirs d'un sexagénaire*, Paris, 1833, 4 vol. Tome IV, p. 321.

12. Si on prend comme critère le nombre de représentations parisiennes, on peut constater que les pièces les plus jouées entre 1789 et 1799 appartiennent pour la plupart au répertoire du XVIII^e et XVIII^e siècle français (E. Kennedy, «Traitement informatique des répertoires théâtraux pendant la Révolution française.» *Traitements informatiques de textes du 18^e siècle*, INALF-CNRS-ENS de Saint-Cloud, C.N.R.S., textes et documents série VII, 1984). Pour la période 1789-1792, on peut consulter les statistiques établies par A. Tissier, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique. De la réunion des États-généraux à la chute de la royauté (1789-1792)*. Genève, 1992.

13. *La Matinée d'une jolie femme*, comédie en 1 acte et en prose, représentée le 29 décembre 1792 au Théâtre de la Nation témoigne de l'admiration de Vigée pour l'actrice Melle Contat. Dans le même théâtre fut représentée le 19 avril 1793, *Les femmes*, une comédie en 3 actes et en vers de Demoustier, (A.-V. Arnault, *op. cit.*, tome second, ch. 3, p. 44).

14. Pour plus de détails sur les utopies, se reporter à B. Baczko, *Les imaginaires sociaux*, en particulier les pp. 65 à 150 (avec une bibliographie sur la question). Pour l'utopie au XVIII^e siècle, consulter A. Delaporte, *L'idée d'égalité en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1987, en particulier les pp. 169 à 235 «Égalité et utopisme».

15. C'est le XVIII^e siècle que R. Trousson qualifie d'«âge d'or de l'utopie» (*Voyages au pays de nulle part; histoire littéraire de la pensée politique*, Bruxelles, 1975) et concernant la période 1750-1830, Bénichou précise qu'aux trois grands faits que sont la foi philosophique du siècle des Lumières, la créativité littéraire de la contre-révolution et l'explosion du Romantisme, il faut joindre les «début de l'Utopie qui naquit alors et qui atteste avec une particulière clarté que la quête d'un nouveau spirituel fut alors l'entreprise majeure des intelligences. Si l'utopie ne figure pas ici [dans le livre], c'est par ce qu'elle n'a guère pénétré dans l'opinion et dans les Lettres qu'après 1830» (P. Bénichou, *Le sacre de l'écrivain. 1750-1830*, Paris, 1973, p. 21, note 1).

16. Louis-Sébastien Mercier, *L'An deux mille quatre cent quarante, rêve s'il en fut jamais*, Bordeaux, 1971. L'introduction et les notes sont de R. Trousson qui reproduit la première édition de 1770 (il y eut d'autres au XVIII^e siècle notamment en 1787, 1793, 1797).

17. Morelly, *Naufrage des Isles flottantes, ou Basiliade du célèbre Pilpai*. Poème héroïque, traduit de l'indien par M. M****, Messine (Paris), par une société de libraires, 1753. Il existe une analyse récente du texte par N. Wagner, «Utopie et littérature: pour une lecture littéraire de la *Basiliade* de Morelly», *Éclectisme et cohérences des Lumières. Mélanges offerts à Jean Ehrard*, textes recueillis et publiés par J.-L. Jam avec une préface de R. Pomeau, Centre de recherche révolutionnaires et romantiques de l'université Blaise Pascal (Clermont II), Paris, 1992.

chevonnés comme *L'an 2000*,¹⁸ une comédie de Restif de la Bretonne¹⁹ (1790) ou au contraire de débutants comme *Le Passé, le Présent, l'Avenir*,²⁰ une comédie de Picard (1791). Ce dernier par le truchement d'un de ses personnages, se demandait si la vision idyllique du futur qu'il présentait dans sa 3ème partie, soit *L'Avenir*, était ou non un songe; cette question ne se posera plus comme telle à l'automne de l'an II dans la "prophétie" de Maréchal intitulée *Le jugement dernier des rois*.²¹

Nous avons choisi de comparer ces deux dernières pièces tout d'abord parce qu'elles ont été écrites dans des contextes historiques bien différents mais constituant des temps forts de la Révolution, mais aussi pour voir en quoi ces deux oeuvres d'anticipation nées à la fin du siècle des Lumières conservent encore aujourd'hui pour nous le caractère futuriste que leur auteur voulait leur imprimer.

Les deux auteurs des pièces ci-dessus, Picard et Maréchal, n'appartiennent pas à la même génération littéraire. L'aîné, Pierre Sylvain Maréchal (né en 1750) fut tour à tour penseur et activiste politique,²² athéiste virulent²³ qui eut de nombreux ennus avec la police, anarchiste,²⁴ poète et auteur dramatique,²⁵ voilà pour en brosser un portrait rapide.²⁶ En 1793, au moment où il rédige sa pièce, il a déjà beaucoup publié et le théâtre ne sera pour lui qu'un autre moyen d'exprimer ses idées.

Louis-Benoît Picard,²⁷ qui a vingt ans lorsque débute la Révolution, est d'abord et avant tout un auteur dramatique. Il se spécialisera dans le genre comique (sa

18. Restif de la Bretonne, *L'an 2000 ou la régénération...*, comédie «héroïque» en 3 actes in *Théâtre de N.-E. Restif de la Bretonne*, Neufchâtel, 1790.

19. Une nouvelle utopique de Restif de la Bretonne *La Découverte australe ou le homme volant ou le Dédale français...*, avait été déjà publiée en 1781.

20. Louis-Benoît Picard, *Le Passé, le Présent, l'Avenir*. Comédies, chacune en 1 acte et en vers. [Paris, Théâtre de la Nation, 30 juillet 1791]. Paris, imprimerie du Postillon (s.d.), 3 parties en 1 vol, in-8o.

21. Pierre-Sylvain Maréchal, *Le jugement dernier des rois*. Prophétie en 1 acte et en prose, 27 vendémiaire an II [18 octobre 1793], Théâtre de la République

22. Maréchal participera avec son ami Babeuf à la rédaction du *Manifeste des Égaux*.

23. Le *Dictionnaire des Athées* (1800) de S. Maréchal qui est un recueil de citations sur l'incroyance en général sera considéré en 1946, par P. Hazard comme l'ouvrage d'un «maniaque» (dans *La pensée européenne au XVIIIe siècle*, cité par F. Aubert, *Sylvain Maréchal. Passion et faillite d'un égalitaire*. Paris, 1976).

24. Dans son livre, *Der Vorfrühling der Anarchie* (Berlin, 1925), Max Nettlau, historien de l'anarchisme, consacre un chapitre à Maréchal à cause de ses idées anti-étatistes qu'il dit n'avoir guère vues que chez La Boétie et Rabelais, et par la suite chez Reclus, Kropotkine, etc.

25. On connaît un certain nombre de pièces attribuées à Maréchal dont *Diogène et Alexandre* (cité par C.-A. Fusil, *Sylvain Maréchal ou l'Homme sans Dieu*, Paris, 1936); *la Fête de la Raison*, opéra en 1 acte, musique de Grétry, joué le 6 nivôse an II [26 décembre 1793] à l'Opéra National (d'après FUSIL, *op.cit.* qui donne comme date de création le 17 fructidor II [3 septembre 1794]); *Les missions patriotes.*, 16 germinal an II [5 avril 1794] au Théâtre Favart; *Denis maître d'école ou le tyran ou Denis le tyran, maître d'école à Corinthe*, musique de Grétry, joué le 6 fructidor an II [23 août 1794] au Théâtre de la République et des Arts (d'après Goizet, *Dictionnaire universel de Théâtre*, Paris 1867); *La passion de notre seigneur Jésus-Christ*, tragédie, 3 actes et vaudevilles, «à grand spectacle et terminé par une pluie de feu» dont la date est incertaine (an II ou III) d'après Soléinne (no 2490 dans Lacroix, Paul [Bibliophile Jacob], *Catalogue de la bibliothèque dramatique de M. de Soléinne*. Paris, 1843-1845); *La rosière républicaine ou la fête de la vertu*, musique de Grétry, aurait été jouée en 1794 d'après d'Estrée (*Le théâtre sous la terreur. Théâtre de la peur* (1793-1794). Paris, 1913) mais n'aurait pas été jouée d'après Caron (*Manuel pratique pour l'étude de la Révolution française*, Paris, 1947). Ajoutons que la cote Arsenal RF 18690 sous ce titre ne renferme que la partition et le texte de deux couplets de la scène 7 de *La Fête de la Raison*.

26. Le biographe essentiel de Maréchal demeure M. Dommanget avec *Sylvain Maréchal, l'égalitaire, «l'homme sans Dieu» (1750-1803)*. Vie et oeuvres de l'auteur du manifeste des Égaux. Paris, 1950. Plus récemment, mais reprenant Dommanget, F. Aubert, *Sylvain Maréchal. Passion et faillite d'un égalitaire*. Paris, 1976.

27. Il existe des notices biographiques sur Picard dans les différentes éditions de son théâtre (1877, 1880, 1881).

comparaison avec Molière est au XIX^e siècle un véritable poncif),²⁸ poursuivra parallèlement une carrière d'acteur et de directeur de théâtre et terminera comme membre de l'Institut avec la légion d'honneur.

De même que leur parcours individuel est assez différent, de même le contexte dans lequel ils ont respectivement créé leur pièce – sans vouloir limiter le sens de celle-ci à celui-là – diffère sensiblement. Replacer chacune des deux pièces dans leur contexte sera pour nous un moyen de les présenter.

Nous sommes en été 1791, La Révolution a deux ans. La confiance mise en Louis XVI, "restaurateur de la liberté retrouvée", qui avait fourni le thème et le prétexte à bien des discours et pièces qui louaient en Louis XVI le roi-père voué au bien de ses enfants, s'était muée en méfiance voire même en franche hostilité lors de l'annonce de la fuite de la famille royale (21 juin 1791), de son arrestation à Varennes et de son retour à Paris. Cette vacance du pouvoir royal avait permis à certains de commencer à imaginer un monde d'où le roi serait absent: c'est ainsi qu'il n'est ni présent ni même évoqué ou mentionné²⁹ dans la comédie de Picard, *Le Passé, le Présent, l'Avenir*, qui était prête à être jouée le 30 juillet 1791.³⁰

Cette trilogie faite de 3 comédies en 1 acte commence "à la fin du règne de Louis XV" ("le Passé") et met en scène dans un château des personnages issus de toutes les classes sociales de l'Ancien Régime, du haut clergé (un archevêque) à la paysannerie (le père Deschamps) en passant par la noblesse (le marquis Duribar et sa femme). "Le Présent" nous transporte à Paris chez un juge de paix, M. Dunois, beau-père du ci-devant marquis Duribar dont le valet, Deschamps fils, s'est fait "journaliste aristocrate". Enfin, "l'Avenir" a pour cadre "un village au bord de la mer" où vont se retrouver presque tous les personnages du début mais dans un état bien différent de celui qui fut le leur: la roue de fortune a tourné³¹ mettant en bas ceux qui étaient en haut et vice-versa.

Le ci-devant marquis Duribar, pris pour avoir tué un lapin sur les terres d'autrui, se voit conduire devant le maire qui n'est autre que le père Deschamps, un paysan qu'il avait jadis persécuté. Invité par son ancien maître à se venger, le maire rétorque:

Mon malheur par le votre est assez expié
Vous me connaissez mal, je l'avais oublié
[...] Une équité rigide

28. Le théâtre de L.B. Picard se trouve dans l'édition de ses *Oeuvres* chez Barba en 1821 (10 volumes in-8o dont 8 de pièces et 2 de romans).

29. Chez Picard la «loi» ne rime plus avec le «roi» comme c'était le cas depuis le début de 1791 avec par exemple Fabre d'Églantine faisant dire à son personnage porte-parole: «je dis qu'il ne nous faut qu'un maître / Égal, invariable, intègre: c'est la Loi. / Et pour l'exécuter au nom de tous, un Roi.» (*Le convalescent de qualité ou l'aristocrate*, comédie 2 a., v., 28 janvier 1791, Théâtre-français, II, 5). Le même leitmotiv revient en force à l'automne 1791 pendant la campagne de propagande royaliste: «N'affligeons plus notre bon roi / Sous les yeux du meilleur des pères / Obéissons tous à la loi» (Beffroy de Regny dit le cousin Jacques, *Le club des bonnes gens ou le curé français*, «Folie», 2 a. v. et vaudevilles, 24 septembre 1791, Théâtre de Monsieur).

30. «[...] Cette pièce a été reçue, apprise, répétée au théâtre de la Nation [le nouveau nom des Comédiens-Français depuis 1789], et tout à coup abandonnée par je ne sais quel motif: [...] je l'ai présentée depuis à tous les théâtres, et [...] nul n'a voulu la jouer» dit Picard dans la première préface de sa pièce (Paris, imprimerie du postillon, s.d.). Dans une deuxième préface, il ajoutera que sa pièce «ne fut représentée [...] que sur un théâtre de société et ensuite sur un théâtre des boulevards» (*Théâtre républicain posthume et inédit de L.-B. Picard*, Paris, 1832, p. 22). L'exemplaire dont nous nous sommes servis pour l'analyse est le premier.

31. Voir le chapitre «Roue de la fortune et Saturnales dans la littérature et le théâtre français du XVIII^e siècle» dans *L'idée d'égalité en France au XVIII^e siècle*. de Delaporte (1987).

Dans mes décisions doit me servir de guide:
C'est la loi contre vous qui me force à sévir,
Il m'en coûte beaucoup, monsieur, de vous punir
Mais il faudra payer l'amende, le dommage:
J'espère à l'avenir que vous serez plus sage.³²

Et, face à celui qui s'intitule plaisamment "l'enfant prodigue", son fils réduit à la mendicité après de nombreuses tribulations³³ et qui vient implorer son pardon (Il avait jadis – malgré la résistance de son père – livré sa jeune soeur au marquis), L'attitude du maire sera identique, il lui dira:

Tu m'as fait bien souffrir; ton aspect me console,
Embrasse moi mon fils, Que tout soit effacé,
Et dans notre bonheur oublions le passé.³⁴

Le passé, justement, un des personnages ne l'a pas oublié et croit encore s'y trouver. C'est Dulis, le "jeune auteur philosophe" (jadis embastillé pour avoir sauvé du déshonneur la jeune soeur de Deschamps) qui va, après "vingt ans de malheurs" aborder lui aussi à cette côte. Devenu misanthrope pour avoir été trompé à la fois par sa patrie et par sa bien-aimée, il a du mal à reconnaître la première: "Comment plus de procès, de duels, de jeux! /Suis-je en France?"³⁵

Cette France villageoise dont nous voyons un échantillon est composée de cultivateurs oeuvrant sous la férule affectueuse de leur curé, désormais marié,³⁶ et l'autorité du maire, le vieux Deschamps, qui décrit ainsi la situation au début de *L'Avenir*:

Le monde ne fait plus qu'une patrie,
Ainsi payés des maux qu'il nous fallut souffrir,
Notre bonheur enfin n'est plus dans l'avenir;
Grâce aux biens de l'église enfin d'un coin de terre
Chaque cultivateur se voit propriétaire
Les impôts sont légers, les assignats éteints
l'état ne doit plus rien et ses coffres sont pleins.
On sait parler, écrire et penser au village.³⁷

Ces cultivateurs, tous propriétaires, bénéficiant d'une bonne instruction et d'une économie saine et ayant enfin (le mot est répété deux fois dans deux vers consécutifs) acquis le droit au bonheur, s'organisent sous le signe de la paix (le monument à l'entrée du village porte la devise: "Égalité, Paix et Liberté"). Des 3 familles du début de la trilogie, à savoir les Duribar (Haut Clergé et noblesse), les Lenoir (Bourgeoisie de robe) et les Deschamps (paysannerie), la première a été démantelée, il n'en reste que le marquis réduit au chapardage; la seconde a été réorganisée,

32. *L'Avenir*, scène 7.

33. Hélas; je fus valet, contrebandier, corsaire, / Garde chasse, commis, soldat, filou, faussaire: / Et j'ai fait mon chemin, je suis à l'Hôpital. (*ibid.*, scène 5).

34. *Ibid.*, scène 7.

35. *Ibid.*, scène 5.

36. Le pape est aussi marié dans la pièce!

37. *L'Avenir*, scène 1.

Eugénie, fille de M. Lenoir, mariée malgré elle au marquis s'en est séparé et rejoindra son amant Dulis; et la troisième triomphe, Deschamps père est maire et heureux grand-père puisque sa fille a épousé celui qu'elle aimait et que son fils retrouvé va désormais suivre la voie des honnêtes gens: "C'est l'âge d'or enfin que nous voyons renaître" dira ce dernier.³⁸

Le bonheur sur le plan privé se double d'un bonheur sur le plan public avec arrivant en scène les représentants de nations jadis ennemies et maintenant réconciliées qui vont se rendre à Paris pour officialiser le règne de la paix dans le Monde lors de la fête de la Fédération du 14 juillet 1791.³⁹ L'auteur en profite pour stigmatiser une dernière fois les abus de l'Ancien Régime qui sont, d'après lui, en grande partie dus à l'ignorance où se trouvaient les victimes des abus:

Nous allons à Paris pour récréation
Voir de tout l'univers la Fédération
Pour le coup c'en est fait, il n'est plus d'espérance
De rendre à nos sujets leur première ignorance,
Rois, prêtres, empereurs, moines, petits ou grands,
Courageux ou poltrons, fripons ou conquérants,
N'ont et jamais n'auront désormais sur la terre,
D'apôtres, de soldats ou de dupes à faire.

Ces mots sont prononcés dans la scène X et dernière par le dernier visiteur, le grand Lama (en fait, le pape)⁴⁰ qui est prêt lui aussi à abjurer ses erreurs et à entamer une salutaire rééducation.

Le mot de la fin est dit par "le jeune auteur philosophe"⁴¹ qui va – ainsi qu'il est d'usage dans la comédie – s'adresser directement aux spectateurs:

Est-ce un songe ? Grand dieu, prolongez mon sommeil;
Épargnez-moi, Grand dieu, le chagrin du réveil;
Ou plutôt, vous, mortels, vous, premières victimes
De vos abus, frappez, exterminiez les crimes;
Avancez, avancez votre félicité,
Et faites de mon songe une réalité.⁴²

Fiction ou réalité? Maréchal allait dans sa pièce faire sauter le prétexte de la fiction. Il est vrai qu'entre-temps l'histoire n'était plus la même en octobre 1793: Louis XVI avait quitté définitivement la scène politique puisque guillotiné au début de l'année, Marie-Antoinette venait de l'être il y avait seulement quelques jours. Son exécution s'inscrivait dans une longue liste de procès politiques où avaient péri Enragés, Hébertistes et Girondins.

38. *Ibid.*, scène 5.

39. Il est évident que l'idée de la fête de la Fédération comme réunion pacifique allait avoir d'autres résonances après le massacre du Champ-de-Mars du 17 juillet 1791.

40. «Mon grand-lama qui n'est autre que le pape [...]» (*Théâtre républicain posthume et inédit de L.-B. Picard...*, Préface de l'auteur, p. 27)

41. «Mon Dulis rappelle Marmontel, Beaumarchais et tant d'autres écrivains courageux qui furent persécutés par lettres de cachet» (*ibid.*, p. 25).

42. *Ibid.*, scène 10.

Le jugement dernier des rois de Maréchal⁴³ nous transporte sur une île déserte où vit un vieillard, ancienne victime du despotisme royal qui durant ses 20 ans d'exil a développé des idées anti-étatistes.⁴⁴ C'est là qu'aborde une flotte composée de sans-culottes de diverses nations qui vont expliquer au "vénérable vieillard" les changements survenus en Europe après que la France soit devenue républicaine:

Chaque peuple, le même jour, s'est donc déclaré en république, et se constitua un gouvernement libre. Mais en même temps on proposa d'organiser une *Convention européenne* [italiques dans le texte] qui se tint à Paris, chef-lieu de l'Europe. Le premier acte qu'on y proclama fut le jugement dernier des rois détenus déjà dans les prisons de leurs châteaux. Ils ont été condamnés à la déportation dans une île déserte où ils seront gardés à vue sous l'inspection et la responsabilité d'une petite flotte que chaque république à son tour entretiendra en croisière jusqu'à la mort du dernier de ces monstres.⁴⁵

Ayant convenu que cette île est le lieu idéal pour l'exécution de ce jugement, les sans-culottes y font débarquer leur cargaison: Chacun des souverains (y compris le pape) se présente tenu en chaîne par un de ses concitoyens sans-culottes qui en un commentaire précis et documenté va donner un exposé des faits qui ont motivé sa condamnation.⁴⁶ Toutes ces têtes couronnées et en grand habit⁴⁷ sont laissées seules sur l'île après que les sans-culottes, le vieillard et les indigènes de l'endroit soient partis en ayant juré haine éternelle à tous les rois et leurs suppôts. N'ayant pour toute nourriture qu'un tonneau de biscuits, les souverains déchus vont se lamenter sur leur situation:

LE ROI D'ESPAGNE O mon parent! O Louis XVI! c'est encore toi qui as eu le meilleur lot. Un mauvais demi-quart d'heure est bientôt passé! A présent tu n'as plus besoin de rien. Ici nous manquons de tout; nous sommes entre la famine et l'enfer.⁴⁸

se rejeter mutuellement la responsabilité de ce qui leur arrive:

LE ROI D'ESPAGNE C'est vous François [L'Empereur François II] et Guillaume [Frédéric- Guillaume II, roi de Prusse] qui nous attirez tout cela. J'ai toujours pensé que cette révolution de France, tôt ou tard, nous jouerait d'un mauvais tour. Il ne fallait pas nous en mêler du tout, du tout.

GUILLAUME II vous sied bien, sire d'Espagne, de nous inculper; ne sont-ce pas vos lenteurs ordinaires qui nous ont perdus? Si vous nous aviez secondés à point, c'en était fait de la France.⁴⁹

43. Pour *Le jugement dernier des rois*, nous avons utilisé celui retenu par Truchet dans son *Théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, 1972, tome 2.

44. Un grand rocher blanc porte «cette inscription tracée avec du charbon: *Il vaut mieux avoir pour voisin / Un volcan qu'un roi. / Liberté Égalité*» (indications scéniques du début du *Jugement dernier des rois*).

45. *Ibid.*, scène 3.

46. Voici par exemple ce que le sans-culotte anglais dit de Georges III: «Voici sa majesté le roi d'Angleterre, qui aidé du génie machiavélique de M. Pitt, pressura la bourse du peuple anglais, et accrut encore le fardeau de la dette publique pour organiser en France la guerre civile, l'anarchie, la famine, et le fédéralisme, pire que tout cela» (*ibid.*, scène 5).

47. L'abondance, la précision et la symbolique des costumes des souverains et du pape a déjà été commentée sans qu'il soit nécessaire d'y revenir (cf. J. Proust, 1974).

48. *Le jugement dernier des rois*, scène VI.

49. *Ibid.*

avant de se battre: "Les rois se battent; la terre est jonchée de débris de chaînes, de sceptres, de couronnes; les manteaux sont en haillons".⁵⁰ L'éruption du volcan (annoncée depuis le début) mettra fin à leur différent en les engloutissant tous "dans les entrailles de la terre ouverte".

Bien que différentes au départ par leur contexte de création ainsi que par la trajectoire de leur auteur, ces deux pièces ont des points communs:

1) **La présence de l'incontournable "bon sauvage"**: seul, de race noire et parlant parfaitement le français chez Picard; habitants des îles se tenant en groupe et parlant leur langue chez Maréchal.

2) **La représentation des abus de l'Ancien Régime**: dans les deux pièces, l'auteur met en scène une victime de l'Ancien Régime, un vieillard ("martyr de l'ancien régime" chez Maréchal, le père Deschamps chez Picard), un père de famille qui, il y a 20 ans, a voulu défendre l'honneur de sa fille enlevée par le "grand seigneur méchant homme" et en a souffert directement ou indirectement.

3) **L'aspect utopique des textes**: Dans les deux cas, on sortait de la convention du XVIII^e siècle qui consistait à présenter le texte comme un manuscrit trouvé par hasard ou la traduction d'un ancien livre ou une soi-disant relation de voyage chez des peuples exotiques.

4) **L'exemplarité de la France**: Les deux auteurs mettent en relief l'aspect exemplaire de la Révolution de France qui a poussé les autres nations à faire la leur et à s'unir en un congrès de tous les peuples.

5) **Le niveau de langue**: Dans les deux cas, les textes sont écrits dans un français soutenu. *L'Avenir* est en alexandrins; *Le Jugement dernier des rois* est en prose et, ne comporte, malgré qu'on en ait dit, que quelques écarts de langages tout à fait justifiés.⁵¹

Cependant, Les points que ces pièces ont en commun sont aussi des éléments qui peuvent servir à les différencier sur la base des intentions de leur auteur:

1) **Le sens de la présence des sauvages sur scène**: exemple de la liberté des gens de couleur;⁵² le jeune sauvage de Picard est aussi une réminiscence littéraire ainsi que l'indique son auteur: "Mon sauvage, quoique calqué sur *L'Ingénu* de Voltaire,

50. *Ibid.*

51. Bien que qualifiée d'«atroce» par Étienne et Martainville en 1802 (*Histoire du théâtre-français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*) et accusée d'avoir «atteint les dernières limites de la grossièreté dans le comique» par Caiffe en 1931 (*Le rire et la scène française*), *Le jugement dernier des rois* ne comporte, comme Truchet le précise, que «deux termes familiers: *embêter* (écrit d'ailleurs en italique) à la scène II, et *bouffer* à la scène VII, plus une expression injurieuse à la scène V: Catherine de Russie appelée Madame de l'Enjambée. S'il faut parler ici d'un langage «sans-culotte», celui ne peut se définir que comme éloquent, voire fleuri: il vient de la tribune, non de la rue; et si certains personnages manquent de tenue, ce ne sont pas les révolutionnaires, mais - effet très concerté - les rois. En réalité *Le jugement dernier des rois* apparaît comme une oeuvre littéraire, et même comme très élaboré» [souligné par nous] (Truchet, *op.cit.*, p. 1557 et 1559).

52. L'égalité entre blancs et noirs découlait de l'égalité de tous devant la loi proclamée par l'article I de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789. En fait, ce n'est qu'après des troubles et des révoltes dans les colonies provoqués par la résistance des planteurs blancs que la Convention abolit l'esclavage le 4 février 1794. Picard n'était pas le seul auteur dramatique favorable à l'égalité entre blancs et noirs; avant lui, O. de Gouges avait écrit son *Zamor et Mirza ou l'heureux naufrage*, reçu en 1785 par la Comédie-française, rebaptisé par l'auteur *L'esclavage des noirs ou l'heureux naufrage*, (drame, 3 a. pr., joué le 27 décembre 1789 au Théâtre-Français) et dont elle dira: «Mon esclavage des noirs, pièce qui a injustement excité la haine des colons, mais qui ne prouve pas moins que j'ai écrit la première *dramatiquement* [en italiques dans le texte] pour l'humanité» (*Mirabeau aux Champs-Élysées*, comédie, 1 a. pr., 15 avril 1791, Théâtre des Italiens, Préface). Les détails sur la cabale des colons peuvent être trouvés dans O. Blanc, *Olympe de Gouges*, Paris, 1981, p. 72 et sq.

n'était pas sans nouveauté au théâtre";⁵³ chez Maréchal, les sauvages sont plutôt présentés comme des phénomènes naturels, rendant un culte aux puissances de la nature (le volcan, le soleil), et baignant dans le sein d'une liberté originelle comme l'explique le vieillard: "ces sauvages sont nos aînés en liberté; car ils n'ont jamais eu de rois. Nés libres, ils vivent et meurent comme ils sont nés".⁵⁴

2) **Le sort à réserver aux abus de l'Ancien Régime:** Dans *L'Avenir* de Picard, les monuments symboles de l'Ancien Régime sont détruits (la forteresse comme symbole de la guerre) ou reconvertis (le couvent⁵⁵ transformé en manufacture; un autel qui est élevé à la paix). Quant aux membres du clergé et de la noblesse, ils sont soit inoffensifs, c'est le cas du dernier capucin (à qui l'on a fait une pension et permis de vivre dans ce qui reste du couvent) ou empêchés de nuire, c'est le cas du ci-devant marquis Duribar (retiré dans la ville voisine). Leurs partisans ont reconnu leurs erreurs et promis de s'amender, c'est le cas de Deschamps fils: "(...) allons me voilà converti, / J'ai fait bien des métiers, mais aujourd'hui pour vivre / Le métier d'honnête homme est celui qu'il faut suivre".⁵⁶ Ce n'est plus de destruction de symboles dont il sera question dans *Le jugement dernier des rois* mais bien de l'élimination pure et simple de tous ceux tenus pour responsables des maux de l'Ancien Régime, c'est-à-dire les monarques et le pape: la destruction ayant lieu sur les lieux mêmes où une de leurs victimes a vécu exilée. Dans la préface de sa pièce, Maréchal s'adressant aux spectateurs explicite ses intentions:

Citoyens, rappelez-vous donc comment, au temps passé, sur tous les théâtres on avilissait, on dégradait, on ridiculisait indignement les classes les plus respectables du peuple souverain, pour faire rire les rois et leurs valets de cour. J'ai pensé qu'il était bien temps de leur rendre la pareille, et de nous en amuser à notre tour.⁵⁷

3) **Peut-on parler d'utopie?** Pas au sens strict pour *L'Avenir* dont l'action se situe en France au bord de la mer, dans un village qui se trouve être le lieu de naissance de certains des personnages. Quant à Maréchal, si on note dans sa pièce la présence de deux topos de l'utopie, à savoir le vieillard et l'île,⁵⁸ on pourrait parler d'utopie mais d'utopie négative,⁵⁹ à cause de la nécessaire destruction purificatrice des éléments nuisibles de l'ancienne société. Peut-on alors parler d'uchronie? En fait, même si Picard lui emprunte en partie la fiction du sommeil et du réveil dans le futur,⁶⁰ ce dernier n'est pas imaginaire mais rendu réel au moyen du retour des personnages.

53. *Théâtre républicain, posthume et inédit de L.-B. Picard*,... publié par Charles Lemesle [notices par Paul Lacroix], Paris, 1832. p. 27. De *l'Ingénu*, Picard a aussi retenu le cadre du bord de mer, et du protagoniste le caractère spontané, curieux ainsi que la fidélité à la parole donnée au bien-aimé: «Ah l'on agit bien mieux dans mon pays sauvage, / La femme à son amant qui promet mariage / Ne fait point mariage avec d'autre que lui.» (*L'Avenir*, scène IX).

54. *Le jugement dernier des rois*, scène IV.

55. Dulis décrivait ainsi à son jeune compagnon «sauvage» ce qu'il croyait être encore un couvent: "Vois-tu ce bâtiment de gottique [sic] structure? / Là, des hommes oisifs étouffent la nature, / S'engraissent, dans le sein d'un coupable repos, / Et pour adorer Dieu sont payés par des sots". (*Ibid.*, III).

56. *Ibid.*, VIII.

57. Truchet, *op.cit.*, p. 1307.

58. Delaporte, *L'idée d'égalité en France au XVIIIe siècle*, 1987, p. 180.

59. Nakagawa, «L'île, lieu du renversement de la relation maître-esclave: à propos de quelques pièces de théâtre françaises au siècle de la Révolution», Colloque de Kyoto, 1992.

60. «A côté des uchronies du passé, le XVIIIe siècle a créé l'Uchronie de l'Avenir» et l'auteur en donne comme exemple *L'An 2240* de Mercier (Delaporte, *op.cit.*, p. 224).

4) **Le dénouement:** Autant Picard "rêve" d'une réconciliation générale de tous les hommes quelque soit leur état, leur fortune, leur race, leur religion, autant Maréchal "annonce" une fraternité internationale sur une base politique, celle de l'appartenance à la sans-culotterie européenne; après en avoir entendu la définition, le vieillard lui-même jugera qu'il en fait partie: "mes frères, mes enfants, et moi aussi je suis un sans-culotte".⁶¹

L'exemplarité de la clémence chez Picard correspond à l'exemplarité du jugement chez Maréchal. Le songe quelque peu théorique du premier s'est mué en une démonstration pratique par et pour le peuple chez le second, quoique le truchement du rêve était présent lors de la première mouture du *Jugement dernier des rois* en 1788.⁶²

Nous pourrions en conclusion nous demander de ces deux visions du futur, celle de Picard en 1791 et celle de Maréchal en 1793, laquelle est à nos yeux plus moderne que l'autre et en quoi.

a) Picard, sur le plan philosophique, actualise un projet datant de la première moitié du siècle, celui de paix perpétuelle de l'abbé de St-Pierre:⁶³ "Ainsi donc ton projet bon Abbé de Saint-pierre / Pour les mortels changés n'est plus une chimère" dira Dulis (scène IX de *l'Avenir*). Picard situe le bonheur, cette "idée neuve en Europe", dans le cadre champêtre dont le XVIIIe siècle pense qu'il est inséparable:⁶⁴ ce n'est pas par hasard que "le Passé" se situe dans un château, "le Présent" en ville et "l'avenir" à la campagne (avec un orchestre et une musique notés comme "champêtres"). Les diatribes contre le luxe et l'éloge de la vie bucolique avaient aussi fait des adeptes chez les auteurs dramatique (notamment Mercier⁶⁵ dont il a déjà été question).

Picard, sur le plan politique, est bien de son temps, il est de 1791: il rapporte que sa pièce a été jugée "trop constitutionnelle"⁶⁶ (il s'agit bien évidemment de la constitution de 1791 mais aussi de la constitution civile du clergé). Sa pièce témoigne en général de cette volonté d'union de tous les Français qui date des premiers temps de la Révolution.

Cependant, sur le plan de l'écriture dramatique, la pièce se déroule dans le cadre traditionnel de la comédie de mœurs avec des procédés conventionnels comme le retour de voyage qui, avec ou sans naufrage, permet les reconnaissances et retrouvailles successives (Deschamps père retrouvant son fils); le compagnon-confident-valet inséparable de son maître (le jeune sauvage avec Dulis); le mariage

61. *Le jugement dernier des rois*, scène 3.

62. La source du *Jugement dernier des rois*, ainsi que l'explique son auteur dans la préface, se situe dans un de ses ouvrages, *Les leçons du fils aîné d'un roi* (publié en 1788 à Bruxelles sous le titre *Apologues modernes à l'usage du Dauphin, premières leçons du fils aîné d'un roi*). Il s'agit de la leçon XXVIII qui s'intitule «Visions. L'île déserte.» et qui commence par ces mots: «En ce temps-là, revenu de la Cour bien fatigué, un visionnaire se livra au sommeil, et rêva que tous les peuples de la terre le jour des Saturnales, se donnèrent le mot pour se saisir de la personne de leurs rois, chacun de son côté [...]» (Truchet, *op.cit.*, p. 1307).

63. Castel de Saint-Pierre (Abbé Charles-Iréné), *Ouvrages de morale et de politique*, Rotterdam, 1733-1741, 17 vol.

64. On retrouvera au XIXe siècle et à l'état de poncif cette idée d'un lien entre le bonheur et le lieu et ce chez Madame Bovary: «Il lui semblait que certains lieux sur la terre devaient produire du bonheur, comme une plante particulière au sol et qui pousse mal tout autre part» (*Madame Bovary* dans Flaubert, *Oeuvres*, tome I, 1962, p. 362.)

65. Cf. L.-S. Mercier, *Le campagnard ou le riche désabusé*, drame, 2 a. pr. [1790] Théâtre patriotique.

66. Il s'agit de la préface de la première édition de la pièce, édition non datée mais vraisemblablement de 1791.

final des deux jeunes protagonistes (Dulcis et Eugénie) qui triomphent des obstacles et enfin, mis à la mode par les comédies larmoyantes de Nivelles de la Chaussée, des scènes d'attendrissement (face à face du bienfaiteur et de son obligé) où la sensibilité s'exprime au moyen des larmes, d'exclamations et de silences. A la lecture, *L'Avenir* a vieilli, ne nous touche plus; l'auteur, pour des raisons différentes, aboutissait aux mêmes conclusions que nous dans l'examen critique de sa pièce plus de 30 ans après sa rédaction.⁶⁷

La pièce de Picard a été peu jouée pendant la Révolution, publiée d'abord isolément puis, plus de 30 ans après, en recueil posthume en compagnie des pièces que l'auteur avait créées pendant la Révolution. Elle est restée ignorée des premières histoires et anthologies du théâtre de la Révolution (Moland,⁶⁸ Welschinger⁶⁹) jusqu'à sa présentation par Lénient en 1888,⁷⁰ lequel signale qu'elle a inspiré Scribe, en 1828, dans son vaudeville *Avant, Pendant, Après* qui était loin de l'utopie généreuse de son prédécesseur pour se cantonner dans un regret frileux du passé.

b) Maréchal installe sa pièce dans un cadre biblique traditionnel et encore familier dans l'esprit de ses contemporains au moment où les *Prophéties* de Nostradamus sont réimprimées (1790): l'apocalypse de Jean, l'annonce prophétique de la fin dernière. Mais ce qui est moderne ici, c'est le réinvestissement laïcisé par l'auteur de ce cadre religieux: ce n'est plus la justice de Dieu mais celle des Hommes – une internationale sans-culotte – qui condamne les méchants ("monstres couronnés", "animaux féroces", "mangeurs d'hommes") à brûler en Enfer (ici le volcan).

Et il faut ajouter la dimension proprement spectaculaire de sa pièce qui participe d'un genre dramatique jugé alors comme plus populaire – et moins inféodé au texte – celui du théâtre de la foire. On peut voir dans le défilé des rois sur scène un rappel de l'ancienne parade foraine⁷¹ où les acteurs se présentent tour à tour en s'identifiant avec un boniment qui vante le prochain spectacle. On peut y déceler aussi les traces de la farce dans le comique de gestes et l'aspect mécanique de ces marionnettes vivantes que sont les souverains sans toutefois, il faut le répéter,⁷² que l'auteur n'en

67. «Le troisième acte [*L'Avenir*] ne me plaît pas autant que les deux autres, par ce qu'il est forcé et invraisemblable. Le congrès de tous les peuples qui le termine est ridicule; en un mot la déclamation règne dans cette comédie; et la difficulté m'excuse de n'avoir pas fait mieux: Mercier avant moi avait écrit *L'An deux mil deux cent quarante*; on a essayé beaucoup de livres imaginaires où l'on devance l'avenir et toujours on a été froid, exagéré et ennuyeux. Comment prendre goût à ce qu'on ne verra probablement jamais?» (*Théâtre républicain posthume et inédit de L.-B. Picard*, 1832. Préface de l'auteur, p. 26-27).

68. L. Moland, *Théâtre de la Révolution*, Paris, 1877. Slatkine reprints 1971.

69. H. Welschinger, *Le théâtre de la révolution française (1789-1799)*. Paris, 1880. Slatkine reprints, 1968.

70. Ch. Lénient, *La comédie en France au XVIII^e siècle*. Paris, 1888, 2 tomes. En particulier dans le tome 2 «La comédie politique et sociale au temps de la Révolution».

71. Nous ne voulons pas parler ici du genre dramatique de la parade, «imitation mondaine d'un type de pièces populaires» (Truchet, *Théâtre français du XVIII^e siècle*, 1972, introduction, pp. XXXIII et sq.) avec ses gaillardises, ses personnages fixes (Gilles, Isabelle, Vilebrequin, etc) et leur zéaïement mais nous reporter aux gestes des acteurs forains de la première moitié du XVIII^e siècle qui «pour attirer le peuple dans leurs tripots, [...] paraissaient sur un balcon très étroit et le plus long qu'il leur était possible et c'est là qu'ils jouaient des farces de tête sur des plans qu'ils en avaient conservés par tradition ou qu'ils avaient eux-mêmes composés. Voilà Madame, ce qui véritablement porte le nom de parade; mais aujourd'hui ce grand spectacle ne subsiste plus à Paris [...]» («Lettre à Madame *** sur les parades», *Théâtre des boulevards ou recueil des parades*, [Gueullette], 1756, reproduit par Truchet, *op.cit.*, 1307-1308).

72. C'est Truchet qui le premier fait litière de ces vagues accusations de grossièreté de langage dites par ceux qui ne connaissent de la pièce que les idées athéistes de l'auteur et partant de là condamnaient la pièce sur le plan esthétique: «L'anti-cléricalisme est en lui-même un sentiment si infecté de vulgarité qu'il paraît contradictoire à toute production littéraire et à plus forte raison théâtrale. Il domine dans les pièces révolutionnaires; et, c'est dire à quel point le théâtre est peu littéraire à cette époque.» Ernest Charles, *L'action du théâtre sur l'opinion publique pendant la Révolution*, Paris, 1907. p.574.

ait adopté le langage. Faut-il aller, en s'appuyant sur Bakhtine,⁷³ jusqu'à déceler dans la pièce une dimension carnavalesque? J. Proust (1974) et à sa suite Erica Mannucci (1993) abondent dans ce sens: nous ne les suivrons pas sur ce terrain mais ce serait là un autre débat.

Ajoutons, pour replacer l'oeuvre dans le contexte théâtral de l'an II, que *Le jugement dernier des rois* participe de la fonction didactique⁷⁴ qui, tout comme les fêtes, était dévolue au théâtre: toutes deux parties intégrantes des grands projets d'instruction publique. L'emploi de la prose ainsi que le rappel des grandes journées parisiennes font de la pièce une leçon d'histoire vivante et documentée.

La pièce de Maréchal suscita tout au long du XIXe et au début du XXe siècle de fortes réticences et même des anathèmes. La tendance s'est inversée et les 20 dernières années ont vu se succéder nombre d'études⁷⁵ qui non seulement témoignaient d'une grande sympathie envers la pièce de Maréchal (au point que le lecteur non averti pourrait croire qu'elle est représentative de tout le théâtre de l'an II, ce qui serait erroné) mais de plus établissaient des filiations avec des formes dramatiques issues des révolutions du XXe siècle. C'est ainsi que J. Proust (1975) établit un rapprochement entre *Le jugement dernier des rois* et le *Mistère Bouffe* de Maïakovski en 1918 (traduction française en 1957). Il concluait bien entendu sur les limites de ce genre de comparaison en trouvant Maréchal bien timide par rapport à Maïakovski; la même chose pourrait être dite de Picard par rapport à Maréchal.

Baczko⁷⁶ constatait le déplacement de l'utopie vers l'histoire dans cette période de transition qu'est la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle. Les auteurs ne transportaient plus leurs lecteurs vers un pays imaginaire mais restaient dans le leur et seul le temps était imaginaire: il devait se charger de rendre réel l'utopie au nom d'une vision progressiste de l'histoire. Cette historisation de l'utopie, cette volonté de l'auteur de faire date, a condamné Picard, au nom de l'histoire, à dater. Et c'est au nom de l'histoire que Maréchal a pu demeurer à la fois grâce à l'irrespect témoigné en tant qu'auteur vis-à-vis les formes traditionnelles de la comédie d'alors et en même temps pour son irrespect en tant que penseur vis-à-vis des autorités laïques et religieuses de son temps.

73. Il s'agit ici de *L'Oeuvre de François Rabelais* (traduction française en 1970). La notion de carnaval y est expliquée en introduction (page 12 et suivantes) où Bakhtine distingue trois catégories dans la culture comique populaire de Moyen-Age et de la renaissance, à savoir les rites et spectacles, les oeuvres comiques verbales et le vocabulaire familier et grossier avec toutes ses variantes. Le carnaval appartient à la première catégorie et se caractérise par la présence d'un rire libérateur (affranchi des dogmes laïques et religieux), partagé (aucune distinction entre les spectateurs et les acteurs), joyeux (on rit même du rieur) et utopique (création d'un monde à côté du monde officiel). Le langage carnavalesque dont l'auteur a trouvé de nombreux exemples chez Rabelais est celui du "monde à l'envers", permutant le haut et le bas, parodiant le monde du réel, etc.

74. Usandivaras-Mili, M. "L'école de la vertu: fonction didactique du théâtre pendant la Révolution française (1789-1799)" *L'Image de la Révolution française*, Congrès mondial pour le Bicentenaire de la Révolution, Pergamon Press, Grande-Bretagne, 1989, Volume III, 1917-1922

75. Par ordre chronologique, J. Proust, "Le jugement dernier des rois" in *Approches des Lumières*, Paris, 1974 et "De Sylvain Maréchal à Maïakovski; contribution à l'étude du théâtre révolutionnaire", *Studies in Eighteenth century French Literature*, Exeter, 1975; B. Didier, "le jugement dernier des Rois de Sylvain Maréchal" dans *Écrire la Révolution 1789-1799*, P.U.F., 1989; H. Nakagawa "l'île, lieu du renversement de la relation maître-esclave: à propos de quelques pièces de théâtre françaises au siècle de la Révolution", Colloque de Kyoto, 1992; E. J. Mannucci, "Didactique politique, haute culture et culture populaire: Sylvain Maréchal", *Réfléchir la Révolution française. Histoire, historiographie, théories.*, Actes du colloque de Bruxelles des 16, 17 et 18 mai 1990, Bruxelles, 1993.

76. Baczko, "Utopie" in *Les imaginaires sociaux*.