

Du théâtre à la théâtralité : la scène parlementaire et la pluralité des mondes dramaturgiques

Éric AVOCAT
Université d'Osaka (Japon)

Il est facile de sentir qu'une assemblée politique n'est pas une société d'académiciens, que le plus grand avantage d'un sénat national et d'une discussion publique est précisément dans cette activité des esprits, dans cette énergie des sentiments, dans cette abondance de moyens que produit le spectacle d'une grande assemblée d'hommes éclairés qui s'animent, qui s'inspirent, qui s'attaquent sans se ménager, et qui, se sentant pressés de toutes les forces d'un antagoniste, développent eux-mêmes dans leur défense des forces qui leur étaient inconnues. L'attention est comme le verre qui, concentrant tous les rayons dans un seul foyer, en fait jaillir le ton et la lumière. Mais l'attention ne peut se soutenir que dans la liaison des discours, et l'espèce d'intérêt dramatique qui en résulte¹.

Représentation(s)

Au commencement sont les séductions et les pièges de la polysémie. La philosophie politique, la performance théâtrale, l'esthétique et la poétique en général, semblent avoir en partage un concept des plus épineux, la *représentation*. Mais parle-t-on bien de la même chose, ne s'égaré-t-on pas dans les mirages de l'homonymie, comme l'exception peu *représentative* de cette coïncidence en langue française peut en éveiller le soupçon ? S'agissant du théâtre et de la politique, la question paraît oiseuse, tant la thèse d'une parenté entre les deux champs trouve à s'étayer par des preuves historiques surabondantes. Les couples qui ont fait parler d'eux sur l'agora d'Athènes et le forum de Rome, Démosthène et Satyros, Cicéron et Roscius, liés par l'enseignement pratique que l'orateur va recueillir auprès de l'acteur, se sont reproduits, en sens inverse, avec Talma et les orateurs de la Révolution française, qu'il allait observer pour parfaire son apprentissage du grand répertoire tragique². Cette époque révolutionnaire a fait ainsi l'expérience d'une confusion des deux scènes, par l'engagement politique de nombre de comédiens, dans une concomitance significative avec leur accession au statut de citoyen, que l'Assemblée constituante leur accorde le 24 décembre 1789. Confusion

¹ *Tactique des assemblées législatives, suivie d'un Traité des sophismes politiques*, ouvrage extrait des manuscrits de M. Jeremy Bentham, juriste anglais, par Étienne Dumont, membre du Conseil Représentatif du Canton de Genève, Genève, J. J. Paschoud, Imprimeur-Libraire / Paris, Librairie du Même, 1816, t. 1, 2 vol., p. 170.

² Voir Florence Dupont, *L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, coll. « Les essais du Collège international de philosophie », 2000 ; Bruno Villien, *Talma. L'acteur favori de Napoléon I^{er}*, Paris, Éditions Pygmalion-Gérard Watelet, 2001, p. 106.

instable, source de multiples tensions, nullement vouée à se résoudre en une fusion parfaite. Les dynamiques convergentes de politisation du spectacle et de théâtralisation du débat politique nourrissent aussi, de leurs apories et de leurs effets pervers, une dénonciation topique de la politique comme jeu de dupes et de masques, comme règne du simulacre et de la tromperie : des anathèmes de Robespierre et Saint-Just contre l'« intrigue », qui aurait trouvé un relais dans la personne du député et dramaturge Fabre d'Églantine, aux déplorations de nos contemporains sur le « théâtre d'ombres » de la politique, la longue carrière de ce *topos* en impose l'évidence.

La Révolution française, acte de naissance du régime représentatif et délibératif moderne, constitue un moment clef de cette relation pluriséculaire et d'autant plus difficile à appréhender. Point focal des réflexions, menées de front par les hommes de lettres et hommes de théâtre des Lumières, sur la double source de la refondation du contrat social, elle illustre l'articulation problématique des théories démocratiques de la souveraineté, et du projet de rendre sa portée civique à l'institution théâtrale en ayant recours à des moyens esthétiques nouveaux. On doit à Paul Friedland d'avoir donné à la question toute son envergure. Sous la surface tapageuse du *théâtre* de la politique, cet historien a exhumé les principes structurants d'une *théâtralité* qui modèle en profondeur les cadres de la délibération parlementaire. De toutes les homologues qu'il établit entre les deux scènes, la clef de voûte est sans doute celle qui transpose l'esthétique du tableau dramatique et la fiction du quatrième mur dans la dialectique de la clôture et de la transparence où s'enracine la légitimité de l'assemblée des *représentants* du peuple³.

La pertinence de l'application du concept de dramaturgie au champ de la délibération politique et parlementaire procède bel et bien de ce mouvement spéculatif qui conduit de l'analogie superficielle à l'homologie plus profonde, de la surface à la structure, du théâtre à la théâtralité. Sa place est marquée par l'intersection de deux paradoxes. D'abord, l'antienne de la politique comme mauvais théâtre, ou de la mauvaise politique comme théâtre, aboutit à un point aveugle, celui du *bon* théâtre, de la forme de théâtre qui serait appropriée à la politique droite. Il est tout de même étrange qu'une *praxis* si intimement pénétrée de théâtre n'en retienne plus rien, une fois expurgée de sa mauvaise part. À ce composé intenable de prégnance et d'évanescence, on préférera le postulat selon lequel une analogie aussi insistante implique une homologie, à élucider. L'enquête est ainsi lancée, sur la piste d'un ensemble de règles faisant système : en un mot, une dramaturgie.

Ensuite, la question du système est cruciale sur un autre plan : le prisme de la théâtralité, tel qu'en usent historiens et écrivains, a pour effet constant de fragmenter la scène parlementaire de la Révolution française. Il ne parvient à en extraire qu'une galerie de rôles, un défilé de ténors, qui oblitère toute vue d'ensemble de la vie des assemblées. Or la restitution de cette perspective synoptique passe par une approche dramaturgique, attentive aux interactions et aux dynamiques. Dans un premier temps toutefois, on se propose de refaire le parcours qui mène de l'évidence du théâtre parlementaire de la Révolution à la mise au jour de sa théâtralité, avant d'en venir enfin à la reconstruction de sa dramaturgie.

Éloquence de la tribune – éloquence de la scène

L'acteur et l'orateur décrivent au XVIII^e siècle une sorte de ballet aux figures compliquées. Émancipé de l'art oratoire, délivré de la tyrannie de la déclamation,

³ Paul Friedland, *Political Actors. Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2002.

l'acteur est en quête d'un supplément de sensibilité⁴. L'orateur se lance alors à sa poursuite, en insufflant à son *elocutio* une énergie pathétique occupée à instruire le procès véhément des abus et des préjugés. Certes, c'est d'abord dans la littérature écrite que fleurit cette éloquence d'un genre nouveau, mais la littérature des Lumières apparaît travaillée par un désir oratoire auquel les assemblées révolutionnaires offriront son assomption.

Néanmoins, ce mouvement ne fut pas sans sécréter des réticences, exprimées par Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert* : l'orateur, qui « ne représente que lui-même, ne fait que son propre rôle, ne parle qu'en son propre nom, ne dit ou ne doit dire que ce qu'il pense⁵ », apporte sa caution au bannissement de l'acteur hors de la Cité. Cet ostracisme pèsera durablement sur l'*ethos* républicain. Il persistera en dépit de l'émergence parallèle d'une pensée du théâtre recyclant au profit de sa mission civique le langage de la réforme politique et du contrat social : « les abus à la fois dévoilés, attaqués et corrigés⁶ », selon les termes de Louis Sébastien Mercier développant son rêve visionnaire d'une scène dramatique sur laquelle « le poète éloquent [...], qui tient en main le gouvernail de l'opinion publique⁷ », élèverait une nouvelle « tribune aux harangues⁸ », où s'accomplirait l'œuvre du législateur sublime selon Rousseau :

Cependant le moyen le plus actif et le plus prompt d'armer invinciblement les forces de la raison humaine et de jeter tout à coup sur un peuple une grande masse de lumières serait, à coup sûr, le théâtre ; c'est là que, semblable au son de cette trompette perçante qui doit un jour frapper les morts, une éloquence simple et lumineuse pourrait réveiller en un instant une nation assoupie ; c'est là que la pensée majestueuse d'un seul homme irait enflammer toutes les âmes par une commotion électrique ; c'est là, enfin, que la législation rencontrerait moins d'obstacles et opérerait les plus grandes choses sans effort et sans violence. Le gouvernement, dit-on, s'y opposerait ? Que la pièce soit faite d'abord, et bien faite, l'heure de la représentation ne tardera pas, et le gouvernement recevra la loi⁹.

Le théâtre ne se satisfait plus d'être un forum : il s'arroge la place du législateur, il s'empare de la prérogative, non seulement de dire la loi, mais même de la dicter au gouvernement. Mais qu'un contre-pouvoir (un « censeur aimable¹⁰ ») se revendique comme pouvoir, c'est là un coup de force, qui assigne à l'assemblée du peuple, que le théâtre est censé à la fois représenter et constituer, une fonction très éloignée de la *délibération* : « Une salle de spectacle est parmi nous le seul point de réunion qui rassemble les hommes ; et où leur voix puisse s'élever de concert¹¹. » Cette harmonie n'est concevable que sur le mode de l'unanimité, car elle répond à la mise en valeur de la puissance solitaire et démiurgique du poète. La question de la préfiguration de la Cité républicaine par le théâtre se pose dès lors d'une manière inattendue : en dépit de l'aversion de Mercier pour l'idéologie jacobine, le projet politique et dramaturgique

⁴ Voir les travaux que Sabine Chaouche a consacrés à ces questions : *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumières classiques », 2001 ; *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique*, édités par S. Chaouche, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2001 ; *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801)*, textes édités par S. Chaouche, Paris, Honoré Champion, coll. « L'âge des Lumières », 2 vol., 2005.

⁵ Jean-Jacques Rousseau, *À M. d'Alembert*, dans *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 5, 1995, p. 74.

⁶ Louis Sébastien Mercier, *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, dans *Mon bonnet de nuit, suivi de Du théâtre*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1999, p. 1177.

⁷ *Ibid.*, p. 1135.

⁸ *Ibid.*, p. 1176.

⁹ *Ibid.*, p. 1131-1132.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1142.

¹¹ *Ibid.*, p. 1143.

qu'il formule avant la Révolution trace une lignée où s'inscrira le décret du 2 août 1793, lequel prévoit de mobiliser et de susciter un répertoire héroïque à l'usage du peuple régénéré¹². La création dramatique de la période révolutionnaire est certes marquée par une *spectaculaire* inflation oratoire, mais celle-ci, subissant l'attraction de l'épidictique, diverge fortement de la tribune des assemblées, où le délibératif est à sa place la plus naturelle¹³. La confusion des scènes dont on faisait état n'invalide pas ce constat, car elle ressortit à une pratique du public, qui voile et accuse à la fois, par les turbulences qu'elle engendre, la discordance des deux univers. Pour l'acteur dramatique, l'assemblée des représentants du peuple est *une autre planète*, où l'air vient rapidement à manquer. Un manuel de rhétorique paru au terme de la décennie révolutionnaire, l'*Essai sur l'art oratoire* de Joseph Droz, livre une intéressante étiologie de cette irréductible altérité de l'acteur et de l'orateur parlementaire.

Droz distingue deux sources de l'éloquence : l'éloquence naturelle est à la portée de n'importe qui, on n'a qu'à la puiser en soi-même dès que l'on a à prendre la parole sur une cause par laquelle on est concerné personnellement¹⁴ ; mais les orateurs politiques, coupés de cette source vive par le système représentatif, qui les rend arbitres de questions étrangères à leurs intérêts privés, ont besoin d'un détour par les grands exemples du théâtre tragique. Ces modèles servent à illustrer ce que Droz appelle une « éloquence du silence », c'est-à-dire à formaliser une pantomime expressive, et sont empruntés à un théâtre en langue étrangère, Shakespeare et les tragiques grecs¹⁵. L'enjeu est d'appriivoiser la théâtralité oratoire, en lui accordant une portion congrue circonscrite par la définition de la rhétorique comme « culture de l'esprit¹⁶ ». Le célèbre paradoxe de Diderot offre ici un point de comparaison éclairant. Dans les deux cas, le travail propédeutique à la performance est décrit comme une mise en tension vers un objet de savoir aux dimensions démesurées ; mais la distance à franchir n'est plus celle de la fiction, ce n'est plus le seuil d'un autre monde hanté par le « grand fantôme » de l'« imagination¹⁷ » ; c'est celle de la complexité et de l'épaisseur de ce monde même, celle de l'ampleur des matières de législation qu'un orateur digne de ce nom se doit de maîtriser, s'il veut persuader.

C'est dire combien l'association du théâtre à l'éloquence porte à faux. Elle peut alimenter, dans le prolongement de l'antirhétorique des Lumières, un discours attaché à traquer l'histrion qui se livre, dans la frénésie ou par calcul, à des effets de tribune dont il fait le ressort d'une infatuation narcissique, ou le levier d'une manipulation des passions. Par ailleurs, la légende romantique a fixé la théâtralité de l'éloquence révolutionnaire en une série de postures iconiques se donnant pour la seule trace véridique d'une action oratoire irrémédiablement subtilisée à la lettre des discours¹⁸. Si bien que l'antirhétorique et le mythe romantique se rejoignent dans une *théâtralisation* de l'éloquence qui en évide la *théâtralité*.

¹² Voir Martin Nadau, « La politique culturelle de l'an II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 327, janvier-mars 2002, p. 57-74.

¹³ Voir Éric Négrel, « Le théâtre au service de la Révolution : une rhétorique de l'éloge », dans Éric Négrel et Jean-Paul Sermain (dir.), *Une expérience rhétorique : l'éloquence de la Révolution*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002, p. 147-164.

¹⁴ Joseph Droz, *Essai sur l'art oratoire*, Paris, Chez Ant. Aug. Renouard, Libraire, 1800, p. 32.

¹⁵ *Ibid.*, p. 28-30.

¹⁶ *Ibid.*, p. 11-22.

¹⁷ Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Diderot et le théâtre. L'acteur*, éd. Alain Ménil, Paris, Pocket, coll. « Agora – les Classiques », 1995, p. 73.

¹⁸ Nous nous permettons de renvoyer à notre étude, Éric Avocat, « L'art oratoire de la Révolution française, une dramaturgie ? », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 11, mars 2012, p. 275-286.

Faillite du théâtre, vertus de la dramaturgie. L'éloquence révolutionnaire vue par François-Alphonse Aulard

Retrouvera-t-on la trace de cette théâtralité chez un historien qui a fait de la vie oratoire des assemblées son objet central ? Premier titulaire de la chaire d'histoire de la Révolution ouverte en Sorbonne en 1885, Aulard avait consacré une somme imposante à l'éloquence parlementaire de la Révolution. Il s'agit d'une entreprise sans véritable lendemain dans l'historiographie, en même temps que d'un tournant dans la carrière de son auteur. La lecture des *Archives parlementaires* fut par la suite indexée sur l'optique documentaire des historiens. Quant à Aulard, l'étude des orateurs servit de médiation entre sa vocation initiale de professeur de lettres, et son rôle ultérieur dans la consécration académique de la Révolution et dans la mise en place de sa mémoire officielle.

Partons de la transition entre la Constituante et la Législative, qui retiendra notre intérêt du fait de la règle de l'inéligibilité des Constituants dans la législature suivante, composée par conséquent de députés entièrement novices. C'est, pour Aulard, une chance : les anciens constituants, que la pente ordinaire des joutes parlementaires a conduits à « préférer l'intrigue à la parole », auraient pu contaminer leurs nouveaux collègues, et faire « perdre » à l'éloquence « son prestige en tant qu'éloquence ». Néanmoins, leur présence dans le public contraint les législateurs à « déployer plus de génie ou plus d'art pour obtenir cette faveur que les hommes de 89 enlevaient à leurs premiers mots¹⁹ ». Ici, le théâtre, installé par la présence indiscreète d'un public exigeant (attitude similaire à celle du public de théâtre du temps) sert d'aiguillon à l'éloquence. Il n'en va malheureusement pas toujours ainsi, et la posture théâtrale est, en d'autres occasions, analysée par Aulard comme un piège qui fait tourner à vide la performance oratoire. Le problème se pose de manière aiguë à propos des orateurs de la Gironde. Aulard hérite d'une énigme qui a passionné et tourmenté l'historiographie romantique : comment ces surdoués de l'éloquence purent-ils laisser échapper, à la Convention, l'ascendant qu'ils avaient conquis dans l'Assemblée législative ? À propos de l'un des plus fameux affrontements oratoires entre Robespierre et Vergniaud, le 10 avril 1793, Aulard note que ce dernier « obtint le silence de l'admiration, non seulement des Girondins, mais aussi d'un auditoire évidemment dévoué à ses détracteurs²⁰ ». Éloquence privée d'effet, réduite à une vaine jouissance esthétique, de même que, quelques mois plus tôt, celle de Louvet à l'issue de sa véhémence robespierride du 5 novembre 1792 : « le bruit des applaudissements lui masqua l'échec réel de sa politique²¹ ». Divorce sans recours entre l'art de parler et l'art politique, qu'Aulard prononce en ces termes : « Ces circonstances [...] révélèrent dans un écrivain spirituel un homme de cœur et de courage, un orateur émouvant, mais non un homme d'État ou même d'action²². »

Si parler n'est plus agir, qu'est-ce donc ? D'où vient ce dérèglement de la *tekhnè rhétorikè* ? Peut-être d'un dysfonctionnement de la théâtralité, d'une erreur d'aiguillage, qui conduit ces orateurs à se projeter dans un *ethos* de *personnages*, au lieu d'endosser celui de l'acteur. Examinons deux exemples, à nouveau empruntés aux orateurs Girondins tels que les décrit Aulard.

¹⁹ François-Alphonse Aulard, *L'Éloquence parlementaire pendant la Révolution française – Les Orateurs de la Législative et de la Convention*, Paris, Hachette, 1885, t. 1, 2 vol., p. 33-34.

²⁰ *Ibid.*, t. 1, p. 350.

²¹ *Ibid.*, t. 2, p. 25.

²² *Ibid.*, t. 2, p. 26.

D'abord une phrase du conventionnel Buzot, tirée du discours qu'il prononça le 16 décembre 1792 pour appuyer une motion en faveur du bannissement des Bourbon et du duc d'Orléans :

Je demande que Philippe-Égalité et ses fils aillent porter ailleurs que dans la République le malheur d'être nés près d'un trône, d'en avoir connu les maximes et reçu les exemples, le malheur d'être revêtus d'un nom qui peut servir de ralliement à des factieux ou aux émissaires des puissances voisines et dont l'oreille d'un homme libre ne doit plus être blessée²³.

La phrase peut s'entendre comme une glose de la définition structurelle des sujets tragiques, par allusion à l'errance d'un Œdipe ou d'un Oreste. Un intertexte du même genre se laisse déchiffrer dans les imprécations par lesquelles le même Buzot, le 13 avril 1793, réclame la fermeture du club des Jacobins :

Dans un café voisin, qui n'est que le rendez-vous des scélérats, dans nos avenues, qu'entend-on ? Des cris forcenés. Que voit-on ? Des figures hideuses, des hommes couverts de sang et de crimes. Ainsi l'a voulu la nature : celui qui a une fois trempé ses mains dans le sang de son semblable est un dénaturé qui ne peut plus vivre dans la société ; il lui faut du sang, toujours du sang, pour éteindre ses remords²⁴.

En filigrane de ce cauchemar sanglant d'un jacobinisme assimilé à la masse interlope des massacreurs de septembre 1792, s'étend l'ombre tragique des mains sanglantes de Lady Macbeth perdue dans ses divagations somnambuliques. Cette lecture paraît confortée par les voies qu'emprunta la pièce de Shakespeare pour s'acclimater au goût français : l'adaptation de Ducis, représentée sans grand succès en 1784, remise sur le métier en 1790, retirée aux Comédiens-Français pour être confiée à Talma, rencontra enfin un plus large écho en janvier 1792²⁵. Tout au long de ces tribulations du texte, les mains sanglantes de Lady Macbeth tressent un fil rouge dont le dramaturge entend tirer une « scène singulière, hasardée pour la première fois au théâtre²⁶ » : restituées à leur propriétaire originelle après avoir été, dans la première version, attachées à Macbeth pour souligner ses remords, ces mains errantes ont enchaîné l'œil fasciné des spectateurs²⁷, parmi lesquels il n'est pas incongru de supposer que Buzot se soit trouvé, lui qui, si l'on en croit Aulard, « aimait et comprenait Shakespeare », et « semblait prévoir le drame romantique²⁸ ». L'intensité de la mémoire culturelle de la poésie tragique est donc susceptible d'avoir eu un rôle déterminant dans la construction de cet *ethos* oratoire rivé au personnage : la formule saisissante que Ducis employait dans une lettre au célèbre acteur anglais Garrick, « j'ai affaire à une nation qui demande bien des ménagements quand on veut la conduire par les routes sanglantes de la terreur²⁹ », acquiert ainsi, près de vingt ans après, un sens rétrospectivement prémonitoire...

Mais Aulard n'omet pas de désigner à l'orateur politique le lieu d'une orthopraxie du théâtre parlementaire, incarnée par l'exemple de Danton, dont le statut sémiotique est

²³ *Ibid.*, t. 1, p. 519.

²⁴ *Ibid.*, t. 1, p. 525-526.

²⁵ Voir John Golder, *Shakespeare for the age of reason : the earliest stage adaptations of Jean-François Ducis, 1769-1792*, Oxford, Voltaire Foundation, 1992, p. 161-230.

²⁶ *Macbeth, tragédie en vers en cinq actes*, remise au Théâtre le premier juin 1790, par M. Ducis, secrétaire ordinaire de Monsieur, l'un des quarante de l'Académie française, À Paris, chez P. F. Gueffier, Imprimeur, 1790, « Avertissement », p. VI.

²⁷ Voir J. Golder, *op. cit.*, p. 178, p. 188, p. 213, pour les expérimentations successives de Ducis dans la mise en œuvre de ce motif. « *From the outset, it was the playing of the sleepwalking scene that most impressed Ducis's audiences* », *ibid.*, p. 221 ; « *[in 1790], as in 1784, the sleepwalking scene, now given to Frénégonde [c'est ainsi que Lady Macbeth a été rebaptisée par Ducis] and a closer imitation of Shakespeare, is the only specific moment in the performance to attract critical attention.* », *ibid.*, p. 222.

²⁸ F.-A. Aulard, *op. cit.*, t. 1, p. 507.

²⁹ Cité par J. Golder, *op. cit.*, p. 163.

complexe : il faut percer l'enveloppe sublime de la *poésie* cornélienne, pour atteindre le noyau structurel d'une maîtrise de l'espace parlementaire par le truchement de la *poétique* cornélienne. Aulard en dégage quelques illustrations, bien qu'il ne les problématise pas en tant que telles. Le 20 juin 1791, lors d'un débat sur le bicamérisme, que Danton réfute par une métaphore transparente : « Il y aura toujours unité de lieu, de temps, d'action, et la pièce restera³⁰ ». Plus intéressant, le 25 septembre 1792, pour marquer avec ironie son irritation devant les mises en cause dont il fait l'objet : « C'est un beau jour pour la nation, c'est un beau jour pour la République française, que celui qui amène entre nous une explication fraternelle³¹. » Cette phrase fait singulièrement écho à la notion de « jour illustre », autour de laquelle Corneille recommande de motiver le système des trois unités³². Elle met ainsi en relief une stratégie de reconfiguration du jeu parlementaire, afin de bouleverser le cours des choses, d'électrifier l'histoire par un court-circuit de la volonté. Cette stratégie est formulée en termes dramaturgiques, congruents avec la structure tragique des « affrontements à visage découvert », à laquelle Georges Forestier a identifié la refonte cornélienne de la dialectique aristotélicienne de l'aveuglement et de la reconnaissance³³. Dans le même discours, un aparté de Danton à l'adresse du président de la Convention corrobore cette analogie :

Président, vois en moi qui dit librement sa pensée. Tu dois prendre l'intention de mon discours et en juger les expressions avec indulgence, comme je le ferais pour toi, quand bien même je me serais trompé³⁴.

Reste bien sûr à établir en quoi un tel rapprochement peut faire sens, c'est-à-dire à mesurer le rendement de cette analogie en termes d'intelligibilité de la pratique politique de Danton. On avancera l'hypothèse que l'analogie permet de comprendre le bénéfique politique que l'orateur escompte de ses tentatives inlassables pour s'entremettre entre des partis dont l'antagonisme est déjà en train de se figer, parce qu'elle articule ce bénéfique politique à un bénéfique poétique : la réconciliation, objectif politique de Danton, est gagée sur le sublime, valeur esthétique et éthique, puissance politique d'unification.

La pluralité des mondes dramaturgiques. Bentham-Dumont, Tactique des assemblées législatives

À suivre la chronique des assemblées révolutionnaires, qu'Aulard découpe au prisme réducteur de la monographie ou de la prosopographie, la maîtrise dramaturgique du spectacle parlementaire n'opère que par intermittences, toujours concurrencée par les séductions du rôle. Pour une modélisation plus complète du jeu parlementaire, on se tournera vers un classique de la science politique et de la pragmatique des assemblées représentatives : la *Tactique des assemblées législatives* (1816), qui se présente comme une traduction du philosophe anglais Jeremy Bentham par le publiciste Étienne Dumont, cheville ouvrière de « l'atelier de Mirabeau », mais qu'il est plus exact de

³⁰ F.-A. Aulard, *op. cit.*, t. 2, p. 210.

³¹ *Ibid.*, p. 200.

³² « C'est un grand ornement pour un poème que le choix d'un jour illustre, et attendu depuis quelque temps. », Corneille, *Discours des trois unités, d'action, de jour, et de lieu*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, 3 vol., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. 3, p. 186.

³³ Voir Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 315-319.

³⁴ *Discours de Danton*, éd. critique d'André Fribourg, Paris, Cornély, 1910, p. 697.

définir comme un ouvrage à quatre mains, fruit de la mise en ordre et de la réélaboration des manuscrits de l'Anglais par le Genevois.

Pour effacer les connotations douteuses du terme de « tactique », le texte en propose une définition, appliquée à la politique, qui n'est pas sans évoquer la mise en scène de théâtre, par l'accent mis sur la recherche d'une dynamique collective :

Il s'agit d'éviter les inconvénients, de prévenir les difficultés qui doivent résulter d'une grande réunion d'hommes appelés à délibérer en commun. L'art du législateur se borne à écarter ce qui pourrait nuire au développement de leur liberté et de leur intelligence³⁵.

« L'art du législateur » est déplacé en amont de son sens premier, la production de la loi, comme pour effectuer à rebours tout le parcours de l'écriture dramatique, du dénouement de l'action à l'ajustement préalable de ses paramètres : légiférer, c'est aussi édicter le règlement qui fixera le cadre de la délibération. Une vérité du processus démocratique se fait jour, par-delà les tâtonnements, les aveuglements, qui la rendent si difficile à appréhender par les pionniers des assemblées révolutionnaires. Le secret de la démocratie représentative réside dans son essence quasi fictionnelle : les conflits y sont ritualisés, joués, rejoués, ils doivent s'interrompre devant l'acte de souveraineté énonçant la volonté générale selon la loi de la majorité.

En effet, le fil conducteur du traité de Bentham et Dumont tient dans l'idée que « l'art du législateur » est une œuvre en commun, qui réunit la majorité et la minorité dans leur division même et dans la nécessité de leur confrontation³⁶. C'est que majorité et minorité ne sont pas des essences, mais des places, c'est-à-dire des rôles. En découle un protocole parlementaire dont la raison d'être est de préserver cette fluidité du jeu parlementaire, qui conditionne la validité de l'acte d'énonciation de la volonté générale : le formalisme qui préside à l'ordre du jour, à la présentation des motions, à la rigoureuse séparation des opérations de débat et de vote, vise à ce que chaque débat rouvre la discussion à nouveaux frais, sans laisser se cristalliser des oppositions antérieures et extérieures à son objet. Cela se traduit par un dispositif conçu pour éviter la frontalité et tenir en bride le pathos : absence de tribune, obligation faite aux députés de parler depuis leur banc, médiation systématique des échanges par le président de l'assemblée, destinataire exclusif de l'allocution parlementaire³⁷. Rien de moins théâtral, dira-t-on, que cette mise en sourdine de la dramatisation : les règles font-elles ou défont-elles la dramaturgie ?

L'alternance, pour et contre la motion débattue, qui régit les tours de parole, marque à cet égard une contrepartie, nécessaire pour prévenir la dissolution complète de toute interaction : le dialogue contradictoire est tenu pour préférable à une juxtaposition stérile de monologues. Dans cette perspective, la régulation du débat veille à faire une place à l'improvisation, elle tente d'aménager une dialectique subtile entre liberté et codification³⁸. Il s'agit de produire, comme une sorte de seconde nature du corps politique, l'harmonie d'une conversation policée entre serviteurs éclairés et désintéressés de la chose publique. Si l'on peut soutenir qu'elle en constitue l'appareil dramaturgique, c'est dans la mesure où cette image idéale (un *tableau*, au sens de l'esthétique dramatique du XVIII^e siècle) ne se conçoit ni comme fragment ni comme reflet du réel de la société : dès lors que la relation de représentation perd l'évidence que lui procurait le lien du mandat impératif, dont les constituants de 1789 se sont rapidement délestés, il lui faut se réinventer à partir d'une position d'extériorité et de

³⁵ *Tactique des assemblées législatives, op. cit.*, p. 1-2.

³⁶ Voir *ibid.*, p. 6-10 ; p. 18.

³⁷ Voir *ibid.*, p. 141-142 ; p. 176-177.

³⁸ Comme exemples saillants, voir *ibid.*, chap. XIV, « Du débat libre et du débat strict », p. 143-147 ; chap. XVII, « Inconvénients d'un ordre fixe pour la parole », p. 155-161.

surplomb qui fonde sa légitimité à donner des lois au corps politique. Le lieu du débat parlementaire n'est pas dans la Cité, c'est un espace vide, un huis clos abstrait, protégé des effractions et ne laissant l'œil du public s'insinuer qu'à la stricte condition de se rendre invisible : une « fiction de théâtre », selon l'exacte définition de l'unité de lieu que Corneille tient pour la seule recevable sous la contrainte de la vraisemblance tragique³⁹. Ses protagonistes n'y agissent pas en tant que citoyens sortis du lot : le principe représentatif les dépouille de leurs particularités biographiques et les revêt d'un masque d'hommes sans qualité, mais hautement qualifiés : en un mot, une *persona* oratoire.

Le protocole de la représentation politique doit ainsi tenir le peuple-spectateur en lisière de son action, tout en lui permettant de s'approprier le rôle exécuté par ses acteurs. L'impersonnalité de ces derniers y pourvoit efficacement, dans ce cadre que le politiste Jean-Philippe Heurtin a décrit sous l'appellation de « grammaire de la discussion », en lui donnant pour alternative une « grammaire critique », dont il souligne l'affirmation dans les années 1880, avec l'élection à la Chambre des premiers députés socialistes⁴⁰. La tâche qu'assigne à ces derniers l'idée qu'ils se font de leur mandat, est de donner à voir et à entendre la souffrance ouvrière, reléguée aux marges des villes industrielles et des consciences bourgeoises. La résonance est frappante avec l'évolution contemporaine de l'art dramatique. À la même époque, le manifeste du théâtre naturaliste énoncé par Antoine renoue avec les ambitions civiques des théoriciens du drame au XVIII^e siècle, corrélativement à la reformulation du legs philosophique républicain par la pensée socialiste :

Les modestes contes de paysans, de soldats, d'ouvriers, de prostituées que nous vous présentons ici correspondent tous chez nous à un problème social, à une tare, à un abus ou à une iniquité. Le théâtre redevient un moyen d'enseignement, la tribune, la chaire retentissante où se débattent les éternelles vérités⁴¹.

Entre les deux pôles établis par Jean-Philippe Heurtin, une pluralité de mondes parlementaires trouve à se déployer, dont la dramaturgie est, dans une certaine mesure, déterminée par l'idéologie. Aulard semble ainsi marquer une préférence pour un modèle intermédiaire entre la « discussion » de Bentham et Dumont, d'essence libérale, et la « critique » pratiquée par les députés socialistes. Son analyse des dysfonctionnements de la Convention incrimine le préjugé négatif que fait peser sur la structuration partisane de l'opinion publique une conception unitaire du corps social héritée de Rousseau. Il perçoit avec acuité les effets pervers d'une telle hantise des fractions et des factions : privés de légitimité institutionnelle, les conflits inhérents à la diversité des opinions refluent dans le clair-obscur des complots et des coups de force, réactivant une sorte de dramaturgie tragique sauvage⁴².

Vers une dramaturgie non aristotélicienne de l'agôn parlementaire

Jusqu'ici, ce sont deux composantes de l'activité parlementaire qui ont retenu notre attention, et nous ont paru se prêter à une analyse dramaturgique : la performance de l'orateur, le lieu de la délibération. Il reste à interroger les deux autres catégories fondamentales du système dramatique, le temps et l'action. On prendra garde d'abord

³⁹ Corneille, *loc. cit.*, *op. cit.*, p. 189.

⁴⁰ Jean-Philippe Heurtin, *L'Espace public parlementaire. Essai sur les raisons du législateur*, Paris, PUF, coll. « Droit, éthique, société », 1999.

⁴¹ Antoine, *l'invention de la mise en scène : anthologie des textes d'André Antoine*, éd. Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, Arles, Actes Sud-Papiers, Paris, Centre national du théâtre, 1999, p. 108.

⁴² Voir F.-A. Aulard, *op. cit.*, t. 1, p. 67-70.

de ne pas confondre cette dernière avec les moments les plus *spectaculaires* de l'histoire des assemblées : la prise de possession du lieu des séances par les femmes du 6 octobre 1789, l'ultime confrontation entre Montagnards et Girondins les 31 mai et 2 juin 1793, le renversement de Robespierre les 8 et 9 thermidor an II, ainsi que, plus généralement, la chronique haletante des tempêtes parlementaires, les pics d'intensité des crises et des émotions, fournissent une matière inépuisable aux *dramaturges*. Mais, en migrant si aisément vers l'autre scène, celle du théâtre, du cinéma, du roman ou du mythe, ces drames surgis tout armés de la réalité historique laissent derrière eux, hors de leur prise, la dramaturgie *intrinsèque* au fonctionnement d'une assemblée délibérante. On ne la saisira qu'en renouant le fil dévidé par Mallet du Pan, qui remet à leurs places respectives le dénouement produit par le cours normal d'une délibération, et le collapsus où ses embardées peuvent la faire verser : ces séances « si orageuses ont été moins des combats d'opinion que des combats de passion ; on y entendait des cris beaucoup plus que des discours, elles paraissaient devoir se terminer par des combats plutôt que par des décrets⁴³. »

Or il tombe sous le sens que l'adoption d'un décret est un processus d'une complexité telle qu'il ne saurait passer sous la toise de l'unité de temps. Plus important, l'ordre du jour d'une assemblée, multiple et divisé, ininterrompu et segmenté, est d'évidence rebelle à toute linéarité dramatique articulée sur le schéma aristotélien début-milieu-fin (nœud-péripétie-dénouement). Certes, une poignée de séances *historiques* font exception à cette disparate (la nuit du 4 août, à l'appellation si évocatrice, le vote de la Déclaration des droits de l'homme – ou encore, riche de retombées de long terme, la décision sur la prérogative constitutionnelle du veto royal, acte fondateur de la polarisation gauche / droite). Mais, là encore, il ne semble guère pertinent de bâtir un paradigme spécifique sur la base d'une théorie des exceptions.

Cette remarque ne nous laisse pourtant pas quittes de la volonté récurrente qu'expriment les députés de l'Assemblée Constituante, d'établir un « plan général », d'assurer une « liaison » entre les débats⁴⁴. Le lexique de la dramaturgie est encore sous-jacent à la notion d'« incidents de procédure », souvent provoqués dans le but d'infléchir un dénouement qui paraît programmé, un vote qui semble inéluctable⁴⁵ : les poétiques classiques faisaient grand usage de cette notion, qui désignait la chair même du drame⁴⁶. Enfin, la structure dialectique ou agonistique qui rythme les tours de parole dans la délibération renvoie bien sûr à l'*agôn* dramaturgique, au conflit comme structure privilégiée des fictions dramatiques : d'Aristote à Hegel, la chose est bien connue.

La délibération politique dispose donc devant nous une collection de matériaux dramaturgiques disjoints : comment en recomposer le puzzle ? Peuvent-ils être montés au sein d'un système cohérent ? L'hypothèse sur laquelle nous allons clore cette réflexion est que la réponse, positive, à cette question, est à chercher du côté de la plus célèbre des « dramaturgies non aristotéliennes » : selon son nom propre, c'est le modèle de Brecht qui se présente comme le plus approprié à cette synthèse.

Celle-ci procède d'une correspondance que l'on peut établir entre la forme de la délibération parlementaire et la structure des pièces de Brecht. D'une part, les

⁴³ Cité par André Castaldo, *Les Méthodes de travail de l'Assemblée constituante : les techniques délibératives de l'Assemblée nationale, 1789-1791*, Paris, PUF, coll. « Léviathan », 1989, p. 341.

⁴⁴ « Il faut non seulement un projet à chaque occasion, mais il faut une suite, une liaison entre les projets. Il ne suffit pas de pourvoir à la première séance, il faut pourvoir à toute la session. Il doit y avoir un plan général qui embrasse toutes les opérations compétentes, qui les dispose dans le meilleur ordre, et les conduise à leur fin. » *Tactique des assemblées législatives*, éd. citée, p. 78.

⁴⁵ Voir A. Castaldo, *op. cit.*, p. 330.

⁴⁶ Notamment l'abbé d'Aubignac : *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2001, livre II, chap. VIII, « De la préparation des Incidents ».

assemblées modernes ont adopté une méthode de division des questions qui marquait une rupture franche avec les usages qui avaient cours dans les assemblées de l'Ancien Régime, où le périmètre de la discussion, mal défini, laissait une marge de manœuvre incontrôlée au discours d'autorité (aux discours des autorités⁴⁷). Le règlement de l'Assemblée constituante stipule que, « la discussion étant épuisée, l'auteur joint aux secrétaires réduira sa motion sous la forme de questions, pour en être délibéré par oui ou par non⁴⁸ ». Cette disposition est à rapprocher de l'explication que donne Brecht du découpage des scènes qu'il a mis en œuvre dans son théâtre :

Wie wir erfahren haben, zerschneidet der Augsburger ein Stück in kleine selbstständige Stückchen, so dass der Fortgang der Handlung ein sprunghafter wird. Er verwirft das unmerkliche Ineinandergleiten der Szenen. Wie nun schneidet er, nach welchen Gesichtspunkten ? Er zerschneidet so, dass der Titel, der einer Einzelszene gegeben werden kann, einen historischen oder sozialpolitischen oder sittengeschichtlichen Charakter hat.

Comme nous l'avons appris, l'Augsbourgeois découpe une pièce en petites unités autonomes de manière que le développement de l'action se fasse par bonds. Il récuse l'insensible glissement des scènes les unes à la suite des autres. Comment fait-il son découpage, de quels points de vue ? De telle manière que le titre à donner à chaque scène prise isolément ait un caractère historique, socio-politique, ou relatif à l'histoire des mœurs⁴⁹.

Les précisions données à la fin de ce passage sur le contenu social et politique des pièces marquent plus nettement encore l'essence délibérative du théâtre de Brecht, lequel s'est d'ailleurs, dans ses « pièces didactiques » [*Lehrstücke*] des années 1929-1930, attaché à supplanter les cadres institutionnels de la délibération politique : les titres de cette trilogie, *L'Importance d'être d'accord* [*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*], *Celui qui dit oui Celui qui dit non* [*Der Jasager und der Neinsager*], *La Décision* [*Die Massnahme*]⁵⁰, disent assez éloquemment ce projet de mettre un théâtre démocratique en rivalité avec le régime représentatif, et l'ambition d'enraciner sur la scène les fondations d'une assemblée du peuple recouvrant la plénitude de sa souveraineté. Or Brecht discerne, dans le principe de cohésion poétique sur lequel se fonde la dramaturgie aristotélicienne, un obstacle à la mise en relation de ce que la scène donne à voir, et de ce que la réalité donne à penser, c'est-à-dire une défaillance de la *représentation* du réel. *A contrario*, le principe de discontinuité qu'il revendique permet la compréhension la plus fine et la plus profonde du réel, en vue de sa « maîtrise » et de sa transformation :

Die Fortführung der Fabel ist hier diskontinuierlich, das einheitliche Ganze besteht aus selbstständigen Teilen, die jeweils sofort mit den korrespondierenden Teilvorgängen in der Wirklichkeit konfrontiert werden können, ja müssen. Ständig zieht diese Spielweise alle Kraft aus dem Vergleich mit der Wirklichkeit, d.h. sie lenkt das Auge ständig auf die Kausalität der abgebildeten Vorgänge.

⁴⁷ On se reportera avec profit à la synthèse éclairante que procure A. Castaldo dans la première partie de son ouvrage, consacrée aux modes de délibération dans les assemblées de l'Ancien Régime.

⁴⁸ *Règlement de l'Assemblée Constituante*, chap. IV, art. 15. Voir aussi A. Castaldo, *op. cit.*, p. 80, la théorisation antérieure de ce principe par Condorcet, qui préconisait de « réduire à des propositions simples, sur lesquelles on ne puisse voter que par oui ou par non, c'est-à-dire isolées entre elles, tous les avis qui peuvent être formés sur l'objet soumis à une délibération. »

⁴⁹ Bertolt Brecht, *Der Messingkauf* (1939-1941), dans *Werke*, Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Band 22, *Schriften* 2, 1933-1942, Teil 2, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1993, p. 747 ; *L'Achat du cuivre*, dans *Écrits sur le théâtre*, dir. Jean-Marie Valentin, traductions par Michel Cadot, Gérard Eudeline, Jean Jourdeuil, Béatrice Perregaux, Jean Tailleur et André Combes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 557.

⁵⁰ Bertold Brecht, *Théâtre complet*, 8 vol., Paris, L'Arche, 1974, t. 2.

Ici, le développement de la fable est discontinu, le tout homogène est fait de parties autonomes qu'on peut, qu'il faut même confronter chaque fois, avec les processus ou les fractions de processus qui leur correspondent dans la réalité. Toute la force d'un tel mode de jeu repose sur la comparaison continue avec la réalité, c'est-à-dire qu'il dirige continuellement le regard sur la causalité des processus⁵¹.

Ajoutons que cette fameuse « distanciation » [*Verfremdung*] comporte deux autres aspects susceptibles d'éclairer le fonctionnement de la délibération parlementaire. Elle prescrit au comédien de « renoncer à se métamorphoser intégralement en son personnage [...]. Il *montre* le personnage, il *cite* le texte, il *répète* un processus réel⁵². » Ces indications de jeu, qui approfondissent le paradoxe de Diderot, décrivent assez bien ce que c'est que représenter, au théâtre comme en politique, sous le régime de la « grammaire critique » : le porte-parole doit se mettre à distance de la souffrance sociale qu'il expose devant ses pairs, s'il veut la rendre persuasive. En outre, le pouvoir de représenter n'est pas l'apanage de l'acteur, il échoit aussi au personnage : « un paysan qui apparaît sur la scène n'est pas *le* paysan, [...], il est au contraire *un* paysan particulier [...]. Mais comparé à un ouvrier des villes ou à un fonctionnaire, il reste bien sûr *le* paysan [...] le représentant du point de vue de la classe paysanne⁵³. » Cette dialectique du particulier et du général, qui synthétise sans abstraire, offre des ressources précieuses à la construction et à la conciliation des opinions éclairées sous le régime de la « grammaire de la discussion ». C'est ainsi que le système brechtien se révèle comme le plus complet, le plus apte à épouser la pluralité des mondes dramaturgiques parlementaires.

Conclusion

Outre le concept de représentation, il en est un autre qui est commun au théâtre et à la délibération politique : la *loi*, que les assemblées ont pour tâche de fabriquer (c'est une sorte de *poïesis*...), et qui ressortit au domaine propre de la poésie dramatique, fondant la supériorité de cette dernière sur l'histoire, d'après la thèse canonique d'Aristote (« la poésie traite plutôt du général, l'histoire du particulier⁵⁴ »). Or cette parenté soulève la même objection que la polyvalence du concept de représentation. Les rapprochements entre théâtre et politique sur ce terrain rencontrent leurs limites dans la distinction à opérer entre deux définitions de la loi : les représentants du peuple légifèrent pour l'avenir, ils créent des lois nouvelles ; les dramaturges habités des ambitions politiques les plus hautes se bornent à établir les lois du monde social sur le modèle de la science (Brecht, inspiré par le marxisme), ou à rendre toute leur force à des lois morales déduites de la loi naturelle (Mercier, héritier hétérodoxe de Rousseau, dont il prétend transplanter le modèle de la fête civique sous les auspices du théâtre).

Est-ce à dire que notre enquête serait forclosée par le constat d'une incompatibilité de principe entre dramaturgie et délibération politique, et que nous serions renvoyés à la fascination inextinguible que suscite la contamination perverse de la politique par le

⁵¹ *Der Messingkauf*, éd. citée, p. 701 ; *L'Achat du cuivre*, éd. citée, p. 513.

⁵² *L'Achat du cuivre*, éd. citée, *ibid.* ; « [Um den V-Effekt zu setzen,] muss der Schauspieler die restlose Verwandlung in die Bühnenfigur aufgeben. Er zeigt die Figur, er zitiert den Text, er wiederholt einen wirklichen Vorgang. », *Der Messingkauf*, éd. citée, *ibid.*

⁵³ *L'Achat du cuivre*, éd. citée, p. 561-562 ; « Ein Bauer, der auftritt, ist nicht der Bauer, [...] sondern ein besonderer Bauer [...] Gegenüber einem städtlichen Arbeiter oder einem Beamten ist er allerdings der Bauer. Er vertritt da den besonderen Standpunkt der Bauernklasse. », *Der Messingkauf*, éd. citée, p. 751.

⁵⁴ Aristote, *La Poétique*, chap. IX, 51b6-7. « *Hè mén gar poïesis mallon ta kath'olou, hè dé historia ta kath'ékaston légei.* », édition et traduction par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, p. 64-65.

théâtre, sa part maudite, son autre menaçant ? Les propos de l'abbé d'Aubignac sur l'emploi des discours comme ressort dramaturgique vibrent d'une tonalité sardonique, quand on les rapporte à la politique. La « pratique du théâtre » la plus droite se mue en pratique de la délibération la plus perverse, livrée aux futilités dérisoires de l'histriion :

[...] car là *Parler*, c'est *Agir* [...] les discours ne sont au Théâtre que les accessoires de l'Action, quoique toute la Tragédie, dans la Représentation, ne consiste qu'en discours ; c'est là tout l'ouvrage du poète et à quoi principalement il emploie les forces de son esprit ; et s'il fait paraître quelques actions sur son Théâtre, c'est pour en tirer occasion de faire quelque agréable discours⁵⁵.

Et pourtant, le parcours que nous achevons ici aura peut-être suggéré le bénéfice, plus heuristique que normatif, d'un dialogue de la scène dramatique et de la scène politique. Conformément à son statut de fiction, le théâtre vaut surtout par les questions qu'il pose à la délibération politique : en braquant ses projecteurs sur les dysfonctionnements, les leurres, les pièges, du lien de représentation, il apporte une contribution essentielle à notre culture démocratique.

⁵⁵ Abbé d'Aubignac, *op. cit.*, p. 407-408.