

« Quelle profanation ! [...] On va porter nos mystères sur le théâtre » : dévoyer les rituels maçonniques sur la scène comique (1737-1844)

Caroline LEGRAND
Université de Rouen Normandie
CÉRÉdI – UR 3229

Les initiatives antimaçonniques se multiplient dans l'Europe du XVIII^e siècle. Tandis que la bulle pontificale de 1738 (*In eminenti apostolatus specula*) frappe d'anathème tous les membres de cette société initiatique, que des arrêts parlementaires interdisent en France la réunion des loges, et que les perquisitions ou arrestations de « frères » se multiplient, une vaste opération de divulgation des secrets et rituels de la maçonnerie se trouve orchestrée par la police française, sous la houlette du lieutenant général René Hérault. Dans leur correspondance, les maçons d'Épernay commentent les mesures prises à l'encontre de la « confrairie » ; ils s'inquiètent tout particulièrement de voir la franc-maçonnerie publiquement mise à nue. Désormais connus de tous, ses symboles sont raillés, ses mots répétés, ses gestes singés : « il n'y a point de garçon de boutique qui ne nous salue, se vantant de nos signes¹ », s'alarme l'abbé Camus dans une lettre du 23 décembre 1737. Si l'on en croit son destinataire, le président Berthin de Rocheret, trois coups frappés sur la scène s'apprêtent encore à porter au Secret maçonnique son coup de grâce :

Oh ! Quel scandale ! Très vénérable frère [écrit-il en janvier 1738 au chevalier de Raucourt], quelle horreur ! Quelle profanation ! [...] j'apprends du Parnasse qu'on va porter nos mystères sur le Théâtre. Puisse le misérable farceur qui l'entreprendra être écrasé, pulvérisé, anéanti, lui et l'auteur d'une si lâche défection².

L'invective vise vraisemblablement *Les Fri-Maçons*, une pièce que le dramaturge Pierre Clément renonce finalement à faire jouer par les Comédiens français mais dont il publie néanmoins le texte en 1740, chez un éditeur londonien³. Cet « hyperdrame » inaugure un répertoire de pièces maçonniques dont on trouve des réfractions tout au long du XVIII^e siècle et du siècle suivant.

Si, comme l'affirment Armelle Bossière et Pascal Bajou, « la Franc-Maçonnerie [...] ne s'est jamais intéressée au Théâtre⁴ », la réciproque, elle, ne va pas de soi. C'est

¹ Lettre de Camus à Berthin de Rocheret (23 décembre 1737), dans Raoul Chandon & Henri Bertal, *Sources de l'histoire d'Épernay, Archives municipales d'Épernay (XVI^e siècle)*, 1^{re} série, t. I, Paris, H. Leclerc, 1906, p. 349.

² Lettre de Berthin de Rocheret au chevalier de Raucourt (janvier 1738), dans Albert Lantoine, *Les Francs-Maçons au Théâtre, Avec un essai de bibliographie du théâtre maçonnique*, Paris, Ferdinand Barbe, 1919, p. 39.

³ Pierre Clément, *Les Fri-Maçons, Hyperdrame*, Londres, Chez J. T. dans le Strand, 1740.

⁴ Armelle Bossière et Pascal Bajou, « Firmin Gémier ou le théâtre comme “religion laïque” », *Chroniques d'histoire maçonnique*, 72 (2013), p. 79-96, ici p. 79.

précisément parce que le théâtre « prend [s]on bien où il le trouve » qu'il s'impose comme un révélateur historique, social et politique privilégié. Chambre d'écho des valeurs, des idées et des obsessions d'une époque, il est aussi celle de ses inquiétudes, de ses préoccupations et de ses frustrations. Il n'est donc guère surprenant qu'autour de la franc-maçonnerie, qui déchaîne les passions et alimente les fantasmes de toute nature, se construise au fil du temps un *corpus* théâtral substantiel. Entre 1731 et 1844, au moins quinze pièces sont créées et/ou publiées en France qui mettent – parfois dès le titre – la franc-maçonnerie à l'honneur. Preuve de sa grande plasticité, le sujet investit les différents genres théâtraux : drame⁵ et drame lyrique⁶, pièce historique⁷, ballet⁸, parodie opératique⁹, spectacle de marionnettes¹⁰, mais aussi scènes diverses¹¹ et « dialogue [...] mêlé de vaudeville¹² » exploitent son caractère spectaculaire et comblent ses silences par l'imagination. La « maçonnerisation » du théâtre, pour reprendre le néologisme forgé par François Labbé¹³, touche également – et même prioritairement – le genre comique. Les pièces *Arlequin Franc-Maçon* (comédie qui fut vraisemblablement jouée sur les tréteaux dès 1737)¹⁴ et *Frère Galfâtre* (comédie-vaudeville que Bayard et Saintine créent sur la scène du Palais-Royal en 1844)¹⁵ encadrent un répertoire constitué d'au moins quatre autres comédies : *L'École des Francs-Maçons* (1779) d'André Honoré¹⁶, *La Femme curieuse*, comédie créée par Jean Castaing en 1793 mais dont le texte est aujourd'hui

⁵ E. C. Rey, *Itanoko*, drame maçonnique en six époques, précédé de *La Salle des Pas-Perdus*, Paris, E. C. Rey, 1835.

⁶ Jean-Baptiste-Pierre Laffite, *Les Sybarites ou les francs-maçons de Florence*, drame lyrique en trois actes [théâtre des Nouveautés, 11 novembre 1831], Paris, Riga, 1831.

⁷ Benoît Pelletier-Volméranges, *Les Deux francs-maçons, ou Les coups du hasard*, fait historique en trois actes et en prose [théâtre de l'Odéon, 25 mai 1808], Paris, Hénée, 1808.

⁸ *Les Francs-Maçons*, ballet comique [représenté le 2 août 1841 par les écoliers du collège Dubois, dirigé par les Jésuites, à Caen].

⁹ Antoine-Alexandre-Henri Poinsinet, *Les Fra-Maçons, Parodie de l'Acte des Amazones, Dans l'Opéra des Fêtes de l'Amour et de l'Hymen* [théâtre de la Foire Saint-Laurent, 28 août 1754], Paris, Duchesne, 1754.

¹⁰ *Polichinelle maître-maçon* [représenté par les marionnettes de la foire de Saint-Germain en 1744], Paris, Ferdinand Barbe, 1919.

¹¹ F. de Rosny [L. Dubois], *La Réception de l'Amour au grade d'apprenti*, scène maçonnique, composée en forme de pot-pourri, 1810. Le texte de cette scène, qui semble avoir été perdu, est recensé dans le troisième tome de la *Bibliothèque dramatique de Martineau de Soleinne*, catalogue rédigé par le bibliophile Jacob, Paris, Administration de l'Alliance des Arts, 1844, p. 67. Voir aussi la scène satirique (non représentée) intitulée *Polichinel, bourgeois de Paris au Grand Orient de France, ou extrait de la planche à tracer du Sénat maçonnique, l'an de la lumière véritable 5784, le 3 du neuvième mois* (15 septembre 1786).

¹² *Un Triomphe de la Maçonnerie, ou le Profane vaincu : dialogue entre un franc-maçon et un profane*, scène en prose, mêlée de vaudeville, Aux pyramides d'Égypte, 1801. Le texte de cette scène, qui semble avoir été perdu, est recensé dans le troisième tome de la *Bibliothèque dramatique de Martineau de Soleinne*, *op. cit.*, p. 67.

¹³ François Labbé, *Le Message maçonnique au XVIII^e siècle, Contribution à l'histoire des idées*, Paris, Dervy, 2005.

¹⁴ *Arlequin Franc-Maçon, Comédie en deux actes, Représentée au XVIII^e siècle chez le sieur Nicolet, Suivie d'une étude sur Les Francs-Maçons au Théâtre*, édition par Albert Lantoine, Paris, Édition du Livre Mensuel, 1919.

¹⁵ Jean-François Bayard et Xavier Saintine, *Frère Galfâtre*, comédie-vaudeville en deux actes [théâtre du Palais-Royal, 18 mai 1844], Paris, Beck, 1844.

¹⁶ André Honoré, *L'École des francs-maçons, ou les francs-maçons sans le savoir*, comédie en un acte et en prose, Paris, Valleyre l'Aîné, 1779.

perdu¹⁷, *Le Faux Grand Maître du Grand Orient de France*, comédie anonyme de 1815¹⁸, ainsi que *Le Faux-Frère*, comédie-vaudeville de Stanislas Macaire dont le texte est introuvable, et dont la création à l'Ambigu-Comique en 1833 fut interrompue par les huées du public¹⁹.

Peut s'ajouter à ce répertoire²⁰ l'hyperdrame des *Fri-Maçons*, objet d'une réédition qui en 1774 modernise le titre (*Les Francs-Maçons*) et opère une requalification générique²¹ : la pièce, qui a toutes les caractéristiques du genre, est désormais présentée comme une comédie. Exception faite du *Faux Grand Maître du Grand Orient de France*, dans lequel le motif maçonnique, traité sur le mode allégorique, ne sert que le discours idéologique d'un monarchiste convaincu (le « Faux Grand Maître » désignant en fait Napoléon Bonaparte), toutes ces pièces font du moment de l'initiation maçonnique un enjeu – dramaturgique, esthétique ou encore idéologique – majeur. La cérémonie de réception du postulant est une scène à faire, un passage *a priori* obligé de la comédie maçonnique²², celui que le public attend avec le plus d'impatience. Quand certains dramaturges font le choix – souvent pour des raisons idéologiques – de décevoir cette attente, en dérobant l'initiation aux regards ou en la repoussant dans le hors-scène, d'autres exploitent au contraire son potentiel spectaculaire, exagérant ou détournant ses codes et symboles à des fins comiques, satiriques et critiques. Ces comédies, et la manière dont elles choisissent de mettre en scène le rituel initiatique apportent un double-éclairage : non seulement elles prolongent et diffractent les controverses qu'anime la franc-maçonnerie spéculative depuis sa création, mais elles dévoilent encore une bribe de l'histoire théâtrale en intégrant un corpus de pièces oubliées, longtemps jugées mineures par la critique – tant en raison du genre auquel elles appartiennent que du sujet ésotérique qu'elles mettent en scène. Ces remarques appellent plusieurs questions, qui fournissent autant de fils conducteurs à cette étude : comment les scènes comiques des XVIII^e et XIX^e siècles se saisissent-elles du caractère spectaculaire du rituel maçonnique ? Quels jeux, costumes et décors appellent ces représentations ? Quels comiques véhiculent-elles, et quels rires suscitent-elles ? Des évolutions peuvent-elles être repérées dans le traitement dramaturgique du rituel initiatique ? Dans quelle mesure, enfin, le sujet maçonnique se prête-t-il aux innovations théâtrales et aux révolutions scéniques qui, au XIX^e siècle, prennent le nom de romantisme ?

¹⁷ Jean Castaing, *La Femme curieuse ou les francs-maçons*, comédie en trois actes, Alençon, Imprimé par l'auteur, 1793. La connaissance de cette pièce nous est parvenue grâce au catalogue établi par le bibliophile Jacob, dans le deuxième tome de la *Bibliothèque dramatique de Martineau de Soleinne*, op. cit., p. 212.

¹⁸ *Le Faux Grand Maître du Grand Orient de France ou la Comédie de 1815*, comédie en un acte et en vers, par un vrai Français, Paris, Cussac, 1815.

¹⁹ Voir les quelques lignes consacrées à la création de cette pièce dans le *Charivari* du 14 avril 1833.

²⁰ Un empan chronologique plus large pourrait également y intégrer la pièce que Charles et Auguste Beaumont publient en 1867 : *Les Francs-Maçons, comédie en trois actes, précédée de L'Initiation antique, prologue en quatre tableaux*, Paris, Dentu, 1867.

²¹ Cette requalification survient en 1774, à l'occasion de sa création au théâtre de La Haye (27 janvier 1774) et de sa réédition, la même année, chez H. Constapel ; désormais, toutes nos citations renverront à cette édition.

²² Nous employons ce qualificatif par facilité et souci d'économie pour désigner toute comédie prenant la franc-maçonnerie comme cadre ou sujet principal ; pour une réflexion plus aboutie autour de la « pièce maçonnique », nous renvoyons aux travaux de François Cavaignac, *Les Francs-Maçons au théâtre, de la Révolution à la Belle Époque*, Paris, Véga, coll. « L'univers maçonnique », 2011.

Le rituel, entre exhibition et dissimulation

« L'importance prêtée au Secret a créé aux auteurs comiques l'obligation de nous faire assister aux épreuves des récipiendaires », écrit Albert Lantoiné dans l'ouvrage qu'il publie en 1919 et consacre à la représentation des *Franco-Maçons au Théâtre*²³. La dimension rituelle des sociétés secrètes et initiatiques se prête d'autant plus favorablement à l'exhibition scénique, que leur discrétion suscite et alimente naturellement les fantasmes. La manière dont est perçue la franc-maçonnerie repose sur cette tension permanente qui veut souligner l'incompatibilité de son caractère, supposé ostentatoire, et de sa volonté de dissimulation. Le dramaturge comique, si l'on se fie au propos de Lantoiné, serait animé par la volonté de briser ce paradoxe en ramenant le « spectacle » maçonnique dans le domaine de la représentation publique. Cette analyse doit pourtant être nuancée. Certes, des pièces comme *Arlequin Franc-Maçon* et comme *Frère Galfâtre* font la part belle à la cérémonie d'initiation maçonnique (ou pseudo-maçonnique) : déployée, dans l'une et l'autre pièces, sur un acte complet, elle est l'occasion d'exacerber tous les symboles et les clichés qui s'attachent aux pratiques supposées de cette société secrète. Certains auteurs font pourtant le choix de jouer avec les attentes qui entourent cette « scène à faire », quitte à décevoir leurs publics. L'intrigue de la comédie des *Franco-Maçons* de Pierre Clément repose entièrement sur la curiosité insatiable et frustrée qu'éprouvent Lucile et sa servante Marianne à l'égard d'un Secret dont on leur refuse la connaissance. Les deux jeunes femmes, qui ne peuvent le recevoir par la voie réglementaire de l'initiation (ni les loges féminines, ni les loges mixtes n'existent encore), chargent leurs amants respectifs de se faire admettre en loge afin d'apprendre le Secret et le leur partager. Une rumeur semble avoir inspiré au dramaturge cette situation initiale : le bruit court, au moment où Pierre Clément compose sa pièce, selon lequel les secrets maçonniques divulgués par le lieutenant René Héraut ont été obtenus grâce au chantage exercé par une chanteuse de l'Opéra sur un admirateur. L'épisode est notamment rapporté par La Barre de Beaumarchais, dans ses *Amusements littéraires* (1741) :

La fameuse Carton de l'Opéra en est venue à bout. Il y a un an que la fantaisie lui était venue de découvrir ce secret à quelque prix que ce fût. Il se présenta fort à propos pour elle un Franc-Maçon qui lui demanda ses bonnes grâces. Elle lui demanda à son tour en quoi consistaient les mystères de son Ordre. Il se défendit longtemps de la satisfaire sur ce point-là, elle se défendit même de le satisfaire sur l'autre. Le pauvre Amant se trouvait ainsi dans le cas de Samson ; il a cédé de même²⁴...

Plus inflexibles, les francs-maçons qu'imagine Pierre Clément ne cèdent pas à de telles instances. Marianne, qui a alors l'idée de se travestir en homme, parvient sous ce déguisement à accéder à l'antichambre de la loge, où elle est finalement reconnue et empêchée de poursuivre son parcours. Maintenu en attente d'un bout à l'autre de la pièce, le spectateur – ou lecteur – qui s'est identifié aux deux femmes dont il a éprouvé la curiosité reste, lui aussi, dans l'expectative. Arrêté, comme les héroïnes, aux portes de la Loge, il n'est pas plus instruit du Secret qu'il n'assiste au rituel initiatique : tout juste peut-il entr'apercevoir, depuis l'antichambre, quelques détails de costumes et d'accessoires ou quelques gestes mystérieux. Derrière la porte, dans l'espace du hors-scène, se déroule la cérémonie dont il est exclu. Ce choix dramaturgique mérite d'être commenté. Le hors-scène est cet « horizon fabuleux », que décrit Benoît Barut ; « lieu de

²³ Albert Lantoiné, *Les Franco-Maçons au Théâtre*, op. cit., p. 71.

²⁴ Antoine de La Barre de Beaumarchais, *Amusements littéraires, ou Correspondance politique, historique, philosophique, critique et galante*, t. I, La Haye, Van Duren, 1741, p. 6.

l'impensable et de l'in-montrable scénique²⁵ », il excite l'imaginaire et la pulsion scopique du spectateur. La dramaturgie classique en a fait l'espace invisible où se déroule surtout ce qui ne peut être montré pour des raisons de bienséance. Ici, l'usage du hors-scène est donc détourné : il ne s'agit plus tant de préserver le regard du spectateur que de protéger de son indiscretion les pratiques rituelles de la maçonnerie.

Sur ce point, *Les Francs-Maçons* de Pierre Clément annonce à sa manière *L'École des Francs-Maçons* d'André Honoré, dans la mesure où le Secret y est tout aussi jalousement gardé. Dans cette comédie en un acte et en prose, la « scène à faire » de la cérémonie de réception cède en effet la place à une épreuve grandeur nature de loyauté, d'amitié et de générosité. Le riche Argan et sa fille Lucile s'apprentent à être introduits en Loge par Cléon – amoureux de Lucile – pour y être initiés. Tandis que les préparatifs vont bon train, que le lieu de la cérémonie se trouve décoré sous l'autorité de Frontin, premier frère servant de la loge, Argan s'inquiète des épreuves initiatiques qu'il s'appête à subir et qu'il assimile à une série de châtements corporels. La cérémonie n'a cependant pas lieu : Cléon fait l'objet d'une arrestation abusive orchestrée par le sénéchal Dorimont, son rival en amour et son frère en Loge. Ce coup du sort révèle les qualités des deux postulants : en refusant d'être initiés par le sénéchal, en aidant Cléon à se cacher et en payant l'énorme somme nécessaire à sa libération, le père et la fille se montrent à la hauteur des valeurs de fraternité et d'amitié chères à la franc-maçonnerie ; leur hauteur d'âme et leurs qualités de cœur font d'eux des « Francs-Maçons sans le savoir », et leur valent d'être immédiatement admis en Loge. Point de cérémonie et point d'épreuve dans cette comédie : tandis que l'initiation change de forme et perd son caractère rituel, la démystification de la franc-maçonnerie sert une sacralisation de l'amitié et de l'honnêteté. Le reste est relégué dans le champ du simple *décorum* auquel Cléon regrette, dès la scène d'exposition, que les personnalités impressionnables attachent tant de prix²⁶. Ce choix qui consiste à amputer de ses rituels l'initiation maçonnique et/ou à faire de la scène le lieu où le Secret se tait plus qu'il ne s'exprime peut surprendre : il paraît contre-intuitif, au regard des prérogatives et de l'essence même de l'art dramatique. Porter la franc-maçonnerie sur le lieu du spectacle par excellence pour renoncer à en exploiter la dimension spectaculaire est un choix qui relève du non-sens, tant qu'il n'est pas envisagé dans une perspective plus idéologique qu'esthétique. *Les Francs-Maçons* et *L'École des Francs-Maçons* sont en effet des pièces écrites à la louange de la franc-maçonnerie, par des auteurs eux-mêmes initiés – ou aspirant à l'être –, et qui sacrifient donc à leur « vœu de silence » le potentiel comique et spectaculaire du rituel. Pour eux, l'enjeu n'est pas tant de se saisir d'un sujet en vogue que d'une occasion de livrer le discours de réhabilitation philosophique et morale d'une société secrète aux prises avec la défiance et les accusations qu'elle inspire. Ils envisagent donc la franc-maçonnerie sous l'angle des mœurs, et taisent ses pratiques pour mieux recentrer l'attention du public sur ses principes et ses valeurs. D'autres dramaturges n'hésitent pourtant pas à sacrifier ces derniers au divertissement.

Enjeux et traitements esthétiques d'une « scène à faire »

Dans le compte-rendu qu'il consacre à la comédie *Frère Galfâtre*, le critique Jules Janin énumère les clichés esthétiques mis en œuvre autour du simulacre d'initiation que les dramaturges déploient tout au long du second acte :

²⁵ Benoît Barut, « Le hors-scène : un horizon fabuleux », *Coulisses, Revue du théâtre*, 44 (2012), p. 13-30. Article accessible en ligne : <https://journals.openedition.org/coulisses/408>, site consulté le 12 mai 2025.

²⁶ André Honoré, *L'École des Francs-Maçons*, op. cit., I, 1, p. 12.

[N]os deux auteurs s'en donnent à cœur joie, c'est de la véritable franc-maçonnerie, les trappes, les échelles, les verrous, les serrures, les grosses voix, les tamtams, la poix résine, les feux follets, les tombeaux, rien n'y manque. Ô vénérables de France, Ô Grands Maîtres, Ô Rose-Croix, Ô Loges de la Vérité, de l'Amitié, de la Liberté [...] vos mystères sont dévoilés [...]. Nous marchons non pas sur de la cendre chaude, mais sur pis que cela, juste ciel ! Sur des truelles brisées, des équerres arrondies, des marteaux aplatis, des mystères devenus clairs comme l'eau limpide²⁷ !

Sous le propos volontairement provocateur du « prince de la critique » se donnent à lire les excès auxquels se livrent les dramaturges, dès lors qu'ils prétendent reconstituer ou imiter sur scène le rituel maçonnique. Abondance décorative et surenchère d'effets ou de symboles ostentatoires concourent à faire du motif initiatique l'occasion d'un grand spectacle. En 1737, l'auteur d'*Arlequin Franc-Maçon* prévoit déjà de déployer sur un acte complet la cérémonie pseudo-maçonnique. Comédie en deux actes et en prose, qui convoque les personnages habituels du théâtre italien (Colombine, Cassandre, Pierrot, Arlequin, Scaramouche), la pièce intègre le sujet maçonnique dans une intrigue *a priori* classique : Arlequin, amoureux et désargenté, espère obtenir de Cassandre la main de Colombine s'il se fait admettre franc-maçon, un état qu'on lui a dit être « lucratif ». Cassandre, qui veut marier sa fille à un « jeune homme » certes « trois fois majeur, mais riche²⁸ », voit dans ce projet l'occasion de rire aux dépens du saltimbanque dont il est traditionnellement la victime : aidé de quelques amis, il organise un simulacre d'initiation, au cours duquel il espère effrayer et ridiculiser ce « faiseur de gambades » qu'il ne veut pas pour gendre. L'intrigue de *Frère Galfâtre* suit un schéma comparable : ici encore, c'est l'histoire sentimentale qui fournit au rituel maçonnique le prétexte à son plein déploiement. Un jeune homme, Léon, tombe dans le piège que lui tend Céline, une fiancée réfractaire au mariage qui prétend avoir fait le vœu de n'épouser qu'un franc-maçon. Aidée de son frère et plusieurs complices, la jeune fille attire et retient Léon dans une fausse cérémonie, ce qui l'empêche d'être présent à celle qui aurait dû signer son admission dans la « Loge de la Pure Vérité ». Traité, dans l'une et l'autre comédie, sur le mode ludique de la farce, de la plaisanterie, le rituel initiatique fait l'objet d'une mise à distance ironique qui se nourrit paradoxalement de son exhibition.

Les didascalies qui ouvrent les seconds actes respectifs des deux pièces développent longuement des indications de décor, qui égrènent les symboles mais aussi les lieux communs qui s'attachent à la franc-maçonnerie : « trône », « rangée de chaises » et table, sur laquelle sont disposées des bougies et des sabres, « portes secrètes », instruments de musique divers, « grandes pyramides » noires et décorées des « attributs de la mort », « outils des maçons », tels que la truelle (symbole d'unité et d'harmonie), la règle (outil de mesure tant physique que spirituel, symbole de droiture morale), l'équerre (symbole de la régularité et de la perfection auxquels doit tendre le maçon dans ses travaux), mais aussi, plus fantaisistes, l'« outil à faire le mortier », ou encore le marteau, qui se substitue au maillet (symbole de l'autorité du Maître de la Loge, et outil qui sert à frapper les coups rituels d'ouverture et de fermeture des tenues) reconstituent sur la scène (ou sur les tréteaux) un *décorum* maçonnique moitié documenté, moitié fantasmé : « [P]arbleu, quand on ne sait pas, on invente²⁹ », confesse le complice de Cassandre chargé de la décoration. Le soin apporté à la dimension visuelle et à l'espace dans lequel se déroule le rituel ne s'adresse pas tant au postulant (comme doivent l'être des aspirants maçons, Arlequin et Léon ont les yeux bandés), qu'il ne cherche à complaire dans ses fantasmes

²⁷ Jules Janin, « Feuilleton du *Journal des Débats* – Théâtre du Palais Royal », *Journal des Débats politiques et littéraires*, (20 mai 1844), p. 2.

²⁸ *Arlequin Franc-Maçon*, *op. cit.*, I, III, p. 23.

²⁹ *Ibid.*, II, I, p. 76.

un public curieux, majoritairement profane, avide de spectaculaire et généralement abreuvé de clichés voire de préjugés antimaçonniques. Dans le cas particulier de *Frère Galfâtre*, l'attention prêtée au cadre de l'initiation doit également se comprendre dans la perspective décorativiste qui est celle du premier XIX^e siècle. En favorisant le renouvellement des techniques et pratiques décoratives, les premières années de la Restauration ont également encouragé la diversification des espaces scéniques. Consacré par le romantisme théâtral comme un élément essentiel de la dramaturgie et de la poétique oculaire modernes, le décor fait également l'objet de développements de plus en plus détaillés et précis de la part des auteurs. La didascalie sur laquelle Bayard et Saintine ouvrent le second acte de leur pièce est particulièrement représentative de cette tendance ; malheureusement, la maquette de ce décor semble avoir disparu, et nous n'en trouvons pas même la trace dans l'iconographie théâtrale.

De la même manière que la sobriété ornementale contribue dans *Les Francs-Maçons* et *L'École des Francs-Maçons* à protéger le Secret maçonnique, la profusion de décors, de costumes et de symboles annonce et soutient, au contraire, toutes les exagérations dont le rituel initiatique s'apprête à faire l'objet. Par-delà la comédie dont elles se réclament, les pièces *Arlequin Franc-Maçon* et *Frère Galfâtre* nourrissent plus largement les représentations collectives d'une maçonnerie fantasmée, moitié mystificatrice – puisqu'associée, dans les deux cas, à une vaste charlatanerie – moitié inquiétante, car baignée dans des rituels qui confinent au satanisme. La mise en analogie de la pratique maçonnique à la sorcellerie est un trait saillant dans ces pièces, qui traduit sur scène une impression publique et un préjugé qui ont la vie dure. Cette proximité présumée fait l'objet de nombreux commentaires de la part des personnages, qui transposent le lieu commun à leur mise en scène. Tandis que la maison aménagée pour accueillir les épreuves de Léon prend le nom de « pavillon du sabbat », les complices de Cassandre entament à l'arrivée d'Arlequin une « chanson terrible », qui se referme sur une invocation satanique :

Oh ! vous qui secondez les vastes desseins de notre société,
Esprits infernaux, Génies aériens, je vous invoque³⁰.

Le chœur à quatre voix qui répond à cette invitation semble surgir d'Outre-Tombe. Il pourrait être inquiétant, s'il ne mêlait au registre nocturne et sépulcral l'air et le refrain populaires de *Malbrough s'en va en guerre* : « Mironton tonton mirontaine³¹ ». Produits à l'aide de feux d'artifices et de pipes à lycopodium, les explosions et autres éclats de lumières participent encore de cette expérience immersive, et créent sur scène les conditions visuelles et sonores d'un Enfer fantasmé.

Quoique prégnante, cette dimension inquiétante et mystérieuse est toutefois battue en brèche dans les pièces, annulée par le rappel permanent de la mise en scène dont elle est le fruit. Les dramaturges ne transposent sur les planches l'accusation de satanisme que pour mieux la mettre à distance : tout n'est qu'illusion et plaisanterie dans la franc-maçonnerie. Elle est, de l'avis de Sottinet, une « société choisie » dans laquelle « tous les membres ont l'air de s'amuser beaucoup³² ». La représentation du rituel s'inscrit donc dans une visée plus comique que critique. Certes, *Arlequin Franc-Maçon* et *Frère Galfâtre* rejouent sur scène certaines réalités de l'initiation maçonnique : le port du bandeau par les deux postulants en est une, de même que la rédaction du testament

³⁰ *Ibid.*, p. 91.

³¹ *Ibid.*, p. 93.

³² *Ibid.*, p. 86.

philosophique à laquelle se soumet Léon. Les scènes d'interrogation rituelle sur lesquelles s'ouvrent les deux cérémonies évoquent, quant à elles, l'interrogatoire final – épreuve dite du « troisième degré » – de l'initiation maçonnique. Ces éléments nimbent les pièces d'un effet de « couleur locale », qui permet aux auteurs d'« enrubanner l'invraisemblance dans une documentation assez simple qui paraît exacte³³ ». Le reste des épreuves n'est que fantaisie : « tenir ses pieds en équerre » et dire son nom en regardant l'Orient, chercher ce même nom dans le « Livre fatidique » où il correspond à un chiffre (2478), qui lui-même renvoie à un symbole (la Croix rouge), traverser une herse, un souterrain, un désert, souffler dans une trompette d'enfant pour ouvrir les portes d'un temple, « escalader des échelons de fer », descendre au cœur d'une « grotte sépulcrale », sauter dans un précipice, « réciter les sept psaumes » en recevant « les quatre-vingt-dix coups de discipline d'usage » sont, en vrac, les épreuves auxquelles Léon et Arlequin se soumettent, à plus d'un siècle d'écart, et avec plus ou moins de docilité.

Si dans *Arlequin Franc-Maçon*, la police (il s'agit en fait de Scaramouche déguisé et venu en aide à Arlequin sur les instances de Colombine) intervient avant la fin des épreuves, Léon parvient pour sa part à achever son initiation. Les membres du « sacré tribunal » se réunissent pour délibérer après la rédaction de son testament philosophique ; ils l'admettent parmi eux sous le titre de « frère Galfâtre », terme injurieux désignant un bon à rien, mais qu'ils lui présentent comme étant le premier grade de la franc-maçonnerie. Le moment de l'admission est lui-même très ritualisé : la truelle est symboliquement passée « sur les fautes » de l'initié, qui reçoit les « caractères sacrés de la Franc-Maçonnerie » pendant que les frères forment une équerre autour de lui et lui apprennent une série de signes pseudo-maçonniques. Il s'agit en réalité de grimaces et de gestes fantaisistes, voire familiers, que Léon tente d'utiliser auprès d'un authentique franc-maçon (son futur beau-père) ; sa réaction offensée lui apprend la plaisanterie dont il a été l'objet. Outre ces diverses bouffonneries, le discours satirique et critique qui entoure le rituel maçonnique passe, plus largement, par l'exagération de son caractère théâtral.

Mettre en analogie le théâtre et la franc-maçonnerie

Dans le prologue de *Léo Burckart* (1839), un drame que Gérard de Nerval écrit en collaboration avec son ami Alexandre Dumas, le personnage de Diana compare l'intérieur d'une société secrète à « un spectacle fort public, auquel on assiste aussi aisément qu'à l'Opéra³⁴ ». L'analogie qu'elle tisse est un motif largement exploité par les auteurs d'*Arlequin Franc-Maçon* et de *Frère Galfâtre*. Le rituel maçonnique repose dans ces pièces sur une mise en abîme, qui confine elle-même à la parodie car elle exhibe et exagère jusqu'à l'invraisemblance comique les secrets et autres « trucs » du spectacle : on entre en franc-maçonnerie comme on va à la comédie, et les francs-maçons ne sont jamais que des acteurs comme les autres, suggèrent les dramaturges³⁵. Comme la franc-maçonnerie, le théâtre occidental – issu lui-même d'un rite et d'un culte – a ses décors,

³³ Albert Lantoin, *Les Francs-Maçons au Théâtre*, op. cit., p. 79.

³⁴ Gérard de Nerval, *Léo Burckart, Accompagné de mémoires et documents inédits sur les sociétés secrètes d'Allemagne*, Paris / Leipzig, Barba / Desessart / Brockhaus & Avenarius, 1839, p. 67.

³⁵ Le XIX^e siècle marque d'ailleurs l'entrée progressive de certains comédiens dans les loges, dont ils étaient jusqu'alors – et au contraire des dramaturges – tenus à l'écart. Initié le 9 janvier 1825, Frédérick Lemaître, vedette du boulevard, va jusqu'à intégrer à son jeu un salut maçonnique lors de la création de *Trente ans, ou la vie d'un joueur*, un mélodrame de Victor Ducange et M. Dinaux (1827).

ses costumes, ses conventions, ses loges et ses rituels. Jean Verdun va ainsi jusqu'à poser le caractère proprement initiatique de la représentation théâtrale : au même titre que la Tenue maçonnique, cette dernière rompt selon lui « le déroulement historique du temps profane³⁶ » et conduit à la métamorphose des participants. Liées par leur caractère spectaculaire, la réception maçonnique et la représentation théâtrale exigent une préparation similaire ; du moins est-ce là ce que suggèrent, en 1737 et en 1844, les auteurs d'*Arlequin Franc-Maçon* et de *Frère Galfâtre*. Parce qu'une forte dimension métathéâtrale imprègne ces comédies, la préparation de la cérémonie initiatique prend rapidement les allures d'une répétition générale. Tantôt scénographes et régisseurs de spectacle, tantôt costumiers ou décorateurs, les personnages déclinent tour à tour les différentes spécialités de l'homme de théâtre. Complice de Cassandre, Sottinet « arrange les sièges, les ustensiles de maçonnerie, [et] décore les pyramides » pendant que les autres personnages « s'affublent [...] de quelques habits grotesques » et de « grands tabliers³⁷ ». La répétition des textes et des rôles révèle des personnages soucieux de la scénographie de cette grande « scène à faire » qu'est celle du rituel initiatique³⁸.

Il en va de même dans *Frère Galfâtre*, où les personnages réunis pour piéger Léon soignent de même les détails de la fausse cérémonie qu'ils s'appêtent à jouer : dans le « pavillon du sabbat », les quinquets sont allumés, les volets fermés, les costumes et les cordons sont prêts à être revêtus, et les nez postiches et autres perruques à être fixés. Comme dans les minutes qui précèdent la levée de rideau, l'effervescence redouble à l'approche du récipiendaire :

BLÉSIMARD, *finissant d'ouvrir le paravent*.

Eh ! vite ! en place les rochers !

JEAN-COCO, *qui est au fond, à la porte*.

Alerte ! les voilà qui s'arrêtent à la grille du jardin !... Entrez, vous autres !... (*Plusieurs acolytes entrent par la gauche*)

BLÉSIMARD

Fermez la porte !

JEAN-COCO

Mon nez !

BONNIVET

Ma décoration !

TOUS

Des perruques³⁹ !

Transformés en comédiens, les personnages adoptent une gestique et une rhétorique franc-maçonne fantasmée : le verbe est haut et ampoulé, le phrasé emphatique, le geste empreint d'une solennité toute caricaturale. Quant aux épreuves initiatiques, elles déploient sous les yeux du public les machineries théâtrales censées le rendre convaincant à ceux – bandés – de Léon. Rudimentaires et faussement improvisés, ces dispositifs rythment le parcours du récipiendaire : l'« épreuve d'égalité » qui ouvre l'initiation consiste d'abord pour lui à avancer à travers une herse qui, montée sur des portants, s'ouvre dans un grand fracas de tambours. Tout est ensuite prévu pour créer, chez Léon, l'illusion d'un long et périlleux parcours géographique. Pour lui donner l'impression qu'il s'enfonce dans des souterrains exigus, les personnages heurtent sa tête à l'aide d'une canne qu'ils abaissent (pour le forcer à se courber) à mesure qu'il avance. Pour créer des dénivelés, ils le font ensuite marcher sur une grande table dont ils ôtent les supports, et

³⁶ Jean Verdun, « Théâtre et Franc-Maçonnerie », *La Chaîne d'Union*, 3 (juillet 1981), Paris, p. 33-43.

³⁷ *Arlequin Franc-Maçon*, *op. cit.*, II, XIV, p. 85-86.

³⁸ Jean-François Bayard et Xavier Saintine, *Frère Galfâtre*, *op. cit.*, II, XV, p. 188.

³⁹ *Ibid.*, II, II, p. 17.

qu'ils « dispos[ent] de façon à pouvoir faire bascule sur le tréteau du milieu⁴⁰ ». Pour qu'il escalade un pic, ils lui tendent une échelle de cordes qui, suspendue au-dessus d'une trappe, s'enfonce dans la scène à mesure que Léon en gravit les échelons. Hissé au dernier barreau de cette échelle, Léon est sommé de sauter dans un « précipice », qui n'a en fait que la hauteur d'un tabouret. Après quelques errements sur scène, le jeune homme atteint enfin la « grotte sépulcrale », où l'attend la rédaction de son testament philosophique avec son propre sang : on feint alors de le saigner en lui piquant le bras avec le bout d'une plume d'oie, tout en y déversant de l'eau tiède. Tous ces procédés, qui persuadent le personnage qu'il subit une authentique initiation, créent chez le spectateur l'illusion qu'il assiste aux coulisses d'un grand spectacle. Le public a plaisir à voir le protagoniste suspendre son incrédulité, tandis que lui-même conserve la distance critique qui lui fait voir le simulacre. Les auteurs satisfont ici au goût de leur temps : comme le souligne Olivier Bara, les grands succès de rire au XIX^e siècle concernent avant tout les pièces qui s'appuient sur « le jeu parodique avec les spectacles et les modes du moment⁴¹ ». La critique, qui témoigne du grand succès remporté par *Frère Galfâtre*, nourrit elle-même l'analogie entre la représentation théâtrale et la cérémonie maçonnique. Ainsi Théophile Gautier exploite-t-il dans son compte-rendu la polysémie d'un terme commun aux lexiques théâtral et franc-maçon : « les *loges* ont beaucoup ri⁴² », déclare-t-il – non sans ironie – au lendemain de la représentation.

Le rituel maçonnique n'occupe donc pas une place anecdotique dans le répertoire théâtral du XVIII^e et du premier XIX^e siècles. Sa présence dans la comédie nous renseigne sur une volonté dramaturgique de prendre en charge un objet sur lequel se cristallisent des croyances, qu'il s'agit alors de complaire ou de déjouer. S'il n'existe pas d'évolution remarquable dans le traitement scénique du rituel, une partition se fait jour, essentiellement déterminée par la posture idéologique que campent les dramaturges : aux comédies qui réaffirment le droit au secret de la franc-maçonnerie s'opposent les pièces qui, au contraire, exhibent et tournent en dérision les clichés qui lui sont associés. En dévoyant le rituel initiatique, ces pièces posent les fondations d'un comique certes un peu facile, mais durable, et qui assure leur succès auprès du public. Revanche du profane sur le secret qu'on lui refuse, les extrapolations et les clichés qui entourent les pratiques maçonniques plaisent. Aussi leur mise en scène recouvre-t-elle une valeur testimoniale précieuse, qui informe la manière dont la franc-maçonnerie est perçue et accueillie parmi ceux qu'elle choisit d'exclure.

⁴⁰ *Ibid.*, II, I, p. 16.

⁴¹ Olivier Bara, « Dérive, déliaison, délire : Odry dans la parade des *Saltimbanques*, ou le rire en 1838 », dans Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve (dir.), *Le Rire moderne*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2013, p. 377-392.

⁴² Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse* – Palais Royal », *La Presse*, (27 et 28 mai 1844), p. 2. Voir aussi le compte-rendu consacré à cette pièce dans *Le Constitutionnel* du 20 mai 1844.