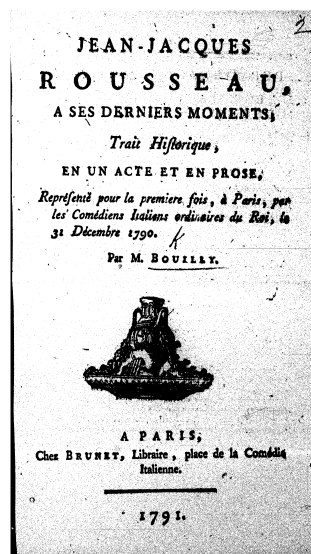


Représenter Rousseau au théâtre pendant la Révolution :

Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments de Jean-Nicolas Bouilly

Noémie Jouhaud
Master de littérature française « de la Renaissance aux Lumières »



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Depuis *L'Ombre de Jean-Jacques Rousseau* (comédie en deux actes en prose par M***[Laya]) jouée pour la première fois en 1787, jusqu'à *La Vallée de Montmorency, ou Jean-Jacques Rousseau dans son ermitage* (opéra comique en trois actes par Piis, Barré, Radet et Desfontaines) datant de 1798, le philosophe genevois apparaît partout sur les planches, s'insinuant dans les répertoires de théâtre, en particulier pendant la période révolutionnaire. On compte une dizaine de pièces représentant concrètement Rousseau sur scène de 1789 à 1799¹, avant ou après le transfert de ses cendres au Panthéon. Quelques unes se distinguent par un certain succès : celle de Jean-Nicolas Bouilly, *Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments*, 'tableau historique en un acte en prose' connaît par exemple 24 représentations² de 1790 à 1794 (dont à partir de mai 1791 « une quinzaine de représentations en trois ou quatre mois, ce qui n'est pas chose négligeable » précise R. Barny³). Plusieurs comptes rendus viennent d'ailleurs souligner et saluer le petit phénomène (*Chronique de Paris*, 2 janvier 1791 ; *Journal de Paris*, 7 janvier 1791 ; *Journal général de France*, 10 janvier 1791). Les acteurs jouant « Jean-Jacques » font sensation. Cette apparition physique de Rousseau n'est pourtant pas une manifestation exceptionnelle : elle est à replacer tant dans l'histoire des genres dramatiques que dans l'histoire des représentations du « grand homme » au théâtre et enfin, bien sûr, dans celle de ses utilisations politiques.

Les philosophes des Lumières, tous morts dans les vingt ou trente dernières années (Montesquieu en 1755, Rousseau et Voltaire en 1778, Diderot en 1784), font, à partir des années 1780-1790, partie des personnages marquants du Panthéon national. Or, Jean-Claude Bonnet le rappelle dans son ouvrage *La Naissance du Panthéon : depuis 1765 et Le Siège de Calais* de Du Belloy, il s'agit, de plus en plus, au théâtre, de

¹ Ling-Ling Sheu, dans son ouvrage *Voltaire et Rousseau dans le théâtre de la révolution française (1789-1799)*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005, en cite sept : *Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments*, *Jean-Jacques Rousseau dans l'île Saint Pierre*, *Jean-Jacques Rousseau au Paraclet*, *Le Mariage de Jean-Jacques Rousseau*, *Les Voyages de Jean-Jacques Rousseau*, *La Vallée de Montmorency, ou Jean-Jacques Rousseau dans son ermitage*. Voir également l'énumération de Roger Barny, in *Rousseau dans la Révolution*, SVEC n°246, 1986, p.127.

² Théâtre-Italien, 31 dec 1790 : 16 représentations en 1790-1791 ; repris le 30 avril 1794 (le 11 oct 1794 transfert de ses cendres au panthéon) au théâtre de l'opéra-comique national, nouveau nom du théâtre italien : 8 représentations en 1794).

³ Roger Barny, *ibid.*, p.138.

substituer aux modèles de l'Antiquité ceux d'un héroïsme national. Mercier diffuse à cette époque l'idéal d'un « théâtre patriotique qui devrait être une sorte de tribune aux harangues où le dramaturge tel un autre Démosthène débattrait des affaires de la cité »⁴. Le premier, il s'intéresse à des héros différents de ceux de la tragédie classique et souhaite justement représenter tous les hommes de la société qui ont compté dans l'histoire de France (les « grands » hommes qui ont d'une manière ou d'une autre participé à l'histoire du pays : magistrats, généraux, prélats, écrivains, etc.). Il s'applique en particulier à offrir sur scène un tableau de la vie privée de l'homme de lettres. Molière, puis Montesquieu, Fénelon, Voltaire, Rousseau y apparaissent ainsi. La scène française s'enrichit « de tableaux attendrissants clairement inspirés des vignettes propres au genre de l'éloge »⁵. L'histoire telle qu'elle se montre au théâtre, notamment pour éduquer les foules, se déroule désormais non plus dans la tragédie, mais dans le cadre du « drame » : ce genre semble en effet le plus propre à évoquer la biographie des grands hommes, notamment par l'esthétique du « tableau ». Il s'agit de montrer le grand homme de façon plus saisissante que l'éloge académique.

Néanmoins la figure de Rousseau bénéficie d'une aura particulière au cours de ce tournant théâtral, plus, peut-être, que les autres écrivains du siècle. Le nombre de pièces qui lui sont consacrées est plus élevé que celles concernant les autres philosophes⁶. Ceci peut s'expliquer historiquement par l'étendue du culte qui lui est voué depuis sa mort, culte qui prend toutes sortes de formes, notamment sentimentales ; mais c'est aussi les idées politiques de Rousseau qui sont remises au goût du jour et réinterprétées par rapport à la Révolution française : Jean-Jacques Rousseau doit être incarné sur scène car il apparaît au moins pour partie comme un des pères fondateurs du mouvement révolutionnaire. Si les textes du genevois furent lus très diversement pendant et après la Révolution, le représenter sur les planches, durant cette période, signifie généralement faire une œuvre conforme à l'esprit du temps, tout en s'assurant d'avance un certain succès auprès du public.

On pourrait s'étonner que ce phénomène n'ait pas été plus étudié dans le détail par la critique rousseauiste : P.-M. Masson évoque brièvement ces pièces dans son

⁴ Jean-Claude Bonnet, *La Naissance du Panthéon; essai sur le culte des grands hommes*, Fayard, Paris, 1998, p. 124.

⁵ Jean-Claude Bonnet, *ibid.*, p.126.

⁶ Ling-Ling Sheu compare notamment Rousseau à Voltaire dans un tableau récapitulatif intéressant (*Ibid.*, p.45)

ouvrage *La Religion de Jean-Jacques Rousseau*⁷, mais il n'y a guère que Roger Barny en 1986 pour consacrer un chapitre de son ouvrage *Rousseau dans la Révolution*, à la question spécifique du personnage de Rousseau au théâtre pendant la période révolutionnaire ; un an plus tard Hervé Guénot publie un article sur les représentations théâtrales de Jean-Jacques⁸ mais cette fois de 1755 à 1819. Depuis lors, L.-L. Sheu, en 2003, s'est intéressé à *Voltaire et Rousseau dans le théâtre de la Révolution française (1789-1799)*, mais la jeune doctorante se contente de livrer un relevé des pièces où les deux philosophes apparaissent. Aucune lecture analytique suivie de ces textes, pris en leur particulier, ne semble donc exister⁹. Sans doute ce vide est-il justifié par l'absence d'intérêt littéraire de ces pièces, écrites par des dramaturges obscurs, entachées de mièvrerie et peu dignes de passer à la postérité : Jean-Claude Bonnet en souligne la médiocrité générale, et Roger Barny, s'il les cite et les commente quelque peu, ne peut s'empêcher de faire de même (agacé par les « morne[s] discours », et autre « pièce manquée »). Or, si plusieurs études remarquent finalement que ces pièces ne présentent d'intérêt que lues comme un ensemble global illustrant et participant avec ses moyens propres, à toute une part rituelle du culte du grand homme dans le cadre de la Révolution, on peut néanmoins tenter de changer de point de vue, en effectuant une lecture suivie de l'un de ces morceaux scéniques.

Nous avons ainsi choisi de nous arrêter sur *Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments*, qui est apparemment la première pièce jouée de Jean-Nicolas Bouilly. Celle-ci ouvre quasiment le cycle des représentations vivantes de Rousseau sur scène ; elle peut être considérée, à ce titre, comme un observatoire idéal. Selon Roger Barny, elle serait d'ailleurs plus riche qu'un certain nombre d'autres pièces consacrées à Rousseau, car, si elle peint, à la mode de l'époque, un portrait et une apothéose du genevois à partir du cadre privé de l'homme de lettres, elle aurait la particularité de réunir deux facettes généralement séparées : une dimension politique et une dimension sentimentale. Avec Bouilly « dans le culte voué à Rousseau l'aspect politique n'est plus séparable de l'aspect moral ou sentimental [...], cette unité, si contestable qu'en soit

⁷ P.-M. Masson, *La Religion de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Hachette, 1916, ii 89.

⁸ Hervé Guénot « Jean-Jacques: Crispin? Diogène? Socrate? La représentation théâtrale de Rousseau (1755-1819) », in *Etudes J.-J. Rousseau*, n°1, 1987.

⁹ Il faut par contre signaler qu'elles ont été en partie republiées : dans le n°1 des *Etudes Jacques Rousseau*, (*la Fête de Jean-Jacques Rousseau*) et dans l'ouvrage de L.-L. Sheu (*La Vallée de Montmorency*); elles sont aussi consultables sur Gallica (*J.-J. Rousseau à ses derniers moments*).

l'expression artistique, allait faire le succès de la pièce ; car elle correspondait à la conscience de la majorité des spectateurs patriotes »¹⁰. On peut essayer de revenir au texte afin de corroborer ou au contraire de réfuter ce jugement. Cela permettra peut-être d'apporter de nouvelles perspectives, ou du moins de nuancer et préciser les propos généraux tant sur la pièce que sur la représentation de Rousseau à cette époque.

I. Représenter Jean-Jacques

Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments donne à voir le grand écrivain, retiré dans son ultime demeure à Ermenonville, aux suprêmes instants de sa vie. Ce cadre temporel et spatial permet de mettre en scène l'homme de la nature, celui qui ne cherche qu'à faire le bonheur des hommes (par ses écrits et par ses actions), et dont la bonté simple éclate au cours d'une série d'anecdotes morales concernant l'aide qu'il tente d'apporter à ses voisins dans le besoin (une veuve avec sept enfants à charge, un menuisier endetté et son fils empêché dans ses projets de mariage). Rousseau, très souvent en scène, est entouré d'une petite société choisie et égalitaire : Thérèse, sa femme, épouse attentionnée et attentive, lisant et parlant comme une dame, la vieille nourrice Jacqueline au phrasé populaire. Les femmes prennent soin du philosophe, elles l'attendent, craignent de le laisser seul, gèrent le ménage ; tout le monde mange fraternellement ensemble. Elles contribuent à la représentation d'un monde en paix, plein d'humanité et d'attention, un monde où l'on peut vivre tranquillement au milieu de la nature, en dépensant peu. M. de Girardin, propriétaire des lieux, fait figure de protecteur bienveillant ; et les personnages secondaires du petit peuple qui les entourent, complètent le tableau champêtre (la veuve Michelle, Etienne et Charles menuisiers, etc.). Par cette image purement vertueuse d'une petite société écartée où chacun, et en particulier Rousseau « le plus sensible et le meilleur des hommes »¹¹, s'échinent à faire le bien jusqu'à la mort, il s'agit apparemment d'édifier le public.

¹⁰ Roger Barny, *Ibid.*, p. 140.

¹¹ J.- N. Bouilly, *J.-J. Rousseau à ses derniers moments*, à Paris, chez Brunet, Libraire, place de la comédie italienne, 1791, « Charles », scène XI, p. 22.

Édition consultable sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57038c.pdf>

Surtout que ce tableau de bonheur champêtre et humain contraste en permanence avec ce que tantôt les femmes, tantôt Girardin, tantôt Rousseau lui-même, évoquent comme le passé de souffrance et d'exil subi par l'auteur. Le personnage principal devient progressivement un martyr puis une sorte de saint laïc. Sa destinée malheureuse, l'injustice des hommes à l'égard de Rousseau, forment en effet la toile de fond de la pièce : celle-ci s'ouvre sur le récit rétrospectif (fait par Thérèse à Jacqueline) des persécutions qu'a subies Jean-Jacques avant de trouver refuge à Ermenonville. Le pathétique est alors de rigueur, il s'agit de toucher le spectateur, celui-ci doit être ému et compatissant envers l'injustice qui fut faite au grand écrivain :

C'était à l'entrée de l'hiver, Jean-Jacques était mourant et se soutenait à peine ; malgré son état, ses prières et son innocence, il nous fallut sortir du village de Moutiers...¹²

Le contraste entre la bonté, le bon naturel, le haut sens moral de Rousseau et les poursuites, le flot de haines qu'il dut essuyer par le passé, l'ingratitude du public à travers l'Europe, doit révolter et exciter la commisération chez le spectateur. La figure de Rousseau a également plusieurs facettes : donné à voir dans l'intimité de sa simple et dernière demeure (que le dramaturge se plaît à décrire dans les didascalies), il est à la fois montré comme un humble vieillard impotent, voisin du peuple, et comme le grand homme du siècle, placé au dessus de toute condition humaine.

Vieil homme attentif et attendri par son prochain, visible dans des scènes triviales et insignifiantes de l'existence (le dîner, le montage d'une bibliothèque, la lecture), le spectateur le perçoit comme un homme accessible et proche, partageant avec lui ses sentiments et ses états d'âme (il y a plusieurs monologues de Rousseau adressés implicitement au spectateur). Et malgré toute sa grandeur morale, Jean-Jacques n'en reste pas moins humain, et donc quelque peu écorné par les persécutions qu'il a subies : le cœur de Jean-Jacques est désormais « engourdi par le malheur et par l'âge », M. de Girardin lui en fait doucement le reproche : « bannissez, croyez moi, cette misanthropie qui dessèche votre belle-âme, et ne soyez plus aussi solitaire, aussi sauvage. »¹³ Cette forme de repli modéré est censée être elle-même un sujet d'attendrissement pour le public : Rousseau est un homme blessé (et physiquement de plus en plus faible dans la pièce), qu'il faut entourer d'amour à la manière des oisillons

¹² J.-N. Bouilly, *Ibid.*, scène I, p. 5.

¹³ J.-N. Bouilly, *Ibid.*, scène X, p. 18.

orphelins qu'il recueille ; si les femmes et l'ami contribuent à ce rôle dans la pièce, le spectateur y est lui-même convié.

De martyr, Rousseau devient un saint : s'il connaît une forme de bonheur tranquille dans son refuge d'Ermenonville, il choisit d'y exercer une pureté et une intégrité morale sans faille. Celle-ci se manifeste en particulier quand il offre la somme d'argent qu'il reçoit de son libraire Rey, au jeune Charles dont le père est endetté, en lui laissant croire que cet argent vient de M. de Girardin. Rousseau fait à cet égard, preuve d'un désintéressement absolu (alors qu'il possède lui-même peu de choses pour vivre : une bonne action d'autant plus méritante qu'elle est secrète, et que Jean-Jacques se prive de cette manière du nécessaire ou du moins du superflu) :

[...] qu'il est doux ce bonheur d'être utile à ses semblables [...] Faire des heureux sous le nom de son bienfaiteur, c'est remplir à la fois les devoirs de l'humanité, ceux de la reconnaissance ; c'est se procurer deux jouissances pour une.¹⁴

Mais surtout, Rousseau va bel et bien prendre l'apparence d'un saint par sa mort édifiante et paisible : à cette occasion il est mis en scène, et désigné comme un être qui possède en soi la perfection absolue propre à la divinité. La mort de Rousseau est clairement présentée comme la réunion de Rousseau et de Dieu, et les postures attribuées à l'écrivain sont toutes religieuses :

J. Jacques *avec le sourire du calme et de la béatitude* : C'en est fait mon ami...oui, je sens...je sens que je m'en vais [...] Qui s'endort dans les bras d'un Père, n'est pas en souci du réveil.¹⁵

La disposition des personnages autour de Rousseau mourant et les commentaires de M. de Girardin viennent expliciter cette forme de sainteté :

Tous. « Dieux ! » (Ils entourent tous J. Jacques ; Charles et Louise se jettent à ses genoux, l'un à droite, l'autre à gauche ; Thérèse, Jacqueline et Etienne lui baisent les mains). [...] M. de Girardin : « Quel tableau délicieux et déchirant ! *O mon Dieu ! un pareil être sur la terre est ta plus parfaite image ; pourquoi veux-tu nous l'enlever ? Pourquoi ne permets tu pas que le nombre de ses jours égale celui de ses vertus ?* »¹⁶

On peut en effet parler ici de « tableau », on pourrait même penser plus spécifiquement à des scènes de genre qui font écho une multitude de récits de « la bonne mort »

¹⁴ J.-N. Bouilly, *Ibid.*, scène XII, p. 22.

¹⁵ J.-N. Bouilly, *Ibid.*, scène XV, p. 26.

¹⁶ J.-N. Bouilly, *Ibid.*, scène XVI, p. 29. Je souligne.

intensément diffusés depuis le début du siècle précédent. La répartition des corps sur la scène (sa femme éplorée et son ami Girardin à son côté, les enfants à ses pieds) fait du corps mourant le centre de l'espace, et contribuent à l'image de l'élévation tant morale que physique du personnage.

Enfin, la dernière réplique de la pièce vient couronner cette apothéose religieuse, apothéose déiste à défaut d'être chrétienne (car Rousseau apparaît finalement détaché de toute institution pieuse et sociale) ; elle donne vie et mots au glissement de Rousseau vers la vie éternelle :

Que ce jour est pur et serein !...oh ! que la nature est grande ! ...voyez-vous...voyez vous cette lumière immense... Voilà Dieu...oui Dieu lui-même qui m'ouvre son sein, et qui m'invite à aller goûter cette paix éternelle et inaltérable que j'avois tant désirée...¹⁷

Pourquoi une telle mort ? Doit-on voir ici une interprétation du rapport complexe que Rousseau nourrissait à l'égard de la Divinité ? Ou est-ce déjà le moyen de présenter une assomption dans l'air du temps, anticipant presque les principes religieux du gouvernement de l'Assemblée nationale, ceux de l'« Etre suprême » ? En tout cas, Rousseau montant au ciel est transformé en une sorte d'intercesseur : chacun de ses fidèles, par le culte de Jean-Jacques, se rapproche de Dieu.

Cet aspect religieux va de pair avec les tendances clairement politiques de la pièce : si le sujet reste Jean-Jacques Rousseau et son caractère doux et moral, cette forme de représentation se conjugue avec une autre – celle de Rousseau comme génie politique, ayant écrit des œuvres capables de donner des directives pour mettre en place le meilleur gouvernement dans la société des hommes. Il s'agit en réalité de présenter les ouvrages de Rousseau, et plus particulièrement le *Contrat Social*, comme le texte permettant de trouver des réponses aux problèmes que pose la Révolution, et pour justifier l'œuvre déjà accomplie par le gouvernement révolutionnaire. En effet, déjà au début de la pièce Rousseau vantait les mérites de la liberté, à l'occasion du sauvetage des oisillons ; c'est ensuite au moment de mourir, que symboliquement, Rousseau donne le manuscrit de son *Contrat Social* (qui reposait sur son sein) à Girardin qui le reçoit avec piété, et prévoit dès lors l'audience qu'aura un jour ce livre, et le rôle immense qu'il est appelé à jouer :

¹⁷ J.-N. Bouilly, *Ibid.*, scène XVI, p. 31.

Le voilà donc cet ouvrage immortel, qui maintient l'homme dans tous ses droits, en le faisant libre et l'égal de ses frères ! .. On dirait que c'est Dieu, oui Dieu lui-même, qui a dicté cet écrit, pour rétablir l'ordre de la nature et fonder le bonheur de la société [...] je veux *qu'avant la fin du siècle*, cet Écrit soit gravé dans tous les cœurs ; je veux qu'il vous fasse tresser des couronnes civiques, élever des statues ; je veux enfin qu'il devienne le *code* de la Liberté Française.¹⁸

Il est clair que la pièce se fait là prophétique : le gouvernement révolutionnaire français et ses principes ne seraient finalement que l'accomplissement triomphant, de ce que Rousseau aurait écrit trente ans plus tôt pour le bonheur du genre humain dans le *Contrat Social*, transformé pour l'occasion en une sorte de charte des droits de l'homme. Dès lors, toute la dimension religieuse qui accompagnait la mort de Rousseau dans la pièce, peut être comprise comme la bénédiction divine qui tombe nécessairement sur le régime politique français : Rousseau est un nouveau christ, apportant la parole de Dieu sur terre, et la Révolution française, prolongeant et donnant acte à cette parole, ne peut qu'incarner le projet de Dieu. D'où l'importance de la célébration de cette parole fondatrice (« je veux qu'il vous fasse tresser des couronnes civiques, élever des statues »), et l'insistance sur l'élection française (« Liberté Française » ; voir également la réponse de Rousseau « que les Français suivent mes principes »).

En tout cas, il est très révélateur que le « génie » du grand homme jaillisse, malgré l'imminence de la mort, systématiquement lorsqu'il est question de ses ouvrages : par exemple à la scène V « (*se levant avec force et noblesse*) Mais j'espère qu'un jour on bénira mes travaux et ma mémoire »¹⁹, et surtout à la scène XV après l'intervention de M. de Girardin :

J. Jacques, *se soulevant avec tout le feu du génie*. Vous le croyez...eh bien ! Je l'ai toujours pensé...ah ! cette idée me rend toutes mes forces...oui que **les Français** suivent mes principes, qu'ils secondent mes travaux ; et bientôt ils briseront toutes les chaînes qui les avilissent et bientôt ils deviendront le premier peuple du monde. Ils auront, *je le prévois, bien des usages à abolir, bien des préjugés à vaincre, bien des obstacles à surmonter ; mais qu'importe ? Tout ce qu'on fait les hommes, les hommes peuvent le détruire...*²⁰

¹⁸ J.-N. Bouilly, *Ibid.*, scène XV, p. 26. Je souligne.

¹⁹ J.-N. Bouilly, *Ibid.*, scène V, p. 12.

²⁰ J.-N. Bouilly, *Ibid.*, scène XV, p. 27. Je souligne.

Le feu de la parole philosophique devient prétexte au triomphe de la Révolution : en 1778, Rousseau aurait prédit que les Français deviendraient « le premier peuple du monde ». Voilà peut-être pourquoi cette pièce est définie comme « historique » : Rousseau mort, c'est l'aube de la Révolution qui entre par la fenêtre.

II. Quel rapport au temps ?

La construction de l'histoire

On l'aura du moins compris, dans cette pièce en prose, Jean-Nicolas Bouilly livre apparemment une lecture politique, quelque peu partisane et simpliste de l'histoire : la France quitterait un temps de ténèbres où les grands hommes n'auraient pas été appréciés à leur juste valeur, elle entrerait avec la Révolution dans une ère bienfaitrice pour l'humanité, dans un régime redevable aux pères fondateurs qui auraient su énoncer les principes qu'elle adopte pour siens. Mais mises à part les suggestions appuyées des tirades finales de la pièce, le cadre historique général (celui de l'Histoire de France) reste néanmoins un arrière-plan discret, et peut-être un autre rapport à l'histoire se dessine-t-il ailleurs dans le texte. La revendication générique de Bouilly pour sa pièce, celle du « trait historique », donne littéralement à entendre *que Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments* rejoue un événement passé exact, véritable, chronologiquement établi. Ce statut est important, car il fait entrer la mort de Rousseau dans le répertoire noble des scènes historiques célèbres, dignes d'être immortalisées par les arts (peinture, etc.). Il annonce également que Bouilly doit *a priori* respecter l'histoire du fait qu'il raconte, et c'est pourquoi j'aimerais m'attarder sur cette question ici.

Pourtant, peut-être ne faut-il pas prendre trop au pied de la lettre cette dénomination générique, car si l'on observe quels sont ces « traits » prétendument « historiques » en cette fin du XVIII^e siècle, on peut voir que ce sous-genre théâtral ne se caractérise pas *a priori* par sa fidélité à l'histoire. Il s'agit de pièces courtes (un acte) représentant des anecdotes ou des instants particuliers touchant à l'histoire personnelle des « grands hommes » : les « traits historiques » esquissent l'enfance ou les derniers instants de Rousseau, la mort de Marat, les déplacements de Voltaire (*Une journée à Ferney*) ou de sa dépouille fêtée (*Voltaire à Romilly* par Villemain d'Abancourt). Ils célèbrent les

philosophes (et autres grands personnages) à travers le prisme d'anecdotes morales. Malheureusement celles-ci ne sont pas toujours historiquement fondées : les dramaturges cherchent à représenter de tous petits faits exemplaires, ils saisissent donc un « trait » de générosité ou de grandeur morale déjà connu (légendaire ou réel), et sinon ils n'ont aucun scrupule à en inventer un. Pierre Frantz, dans son article « Le philosophe dans le théâtre de la révolution : la place du mort »²¹ définit les structures et thèmes communs caractéristiques de ces « traits historiques » : le philosophe, figure paternelle de substitution, accomplit un acte de bienfaisance symbolique, consistant en principe à favoriser le mariage de deux jeunes amants « séparés par un obstacle assez mou »²². Cette figure privée, souvent persécutée, toujours vertueuse et croyante (partisane d'une religion indéterminée mais humanisée et sentimentaliste), est systématiquement mise en scène dans le cadre d'un « refuge » spatialement défini (la famille, la campagne,...). Car selon la logique de ces pièces, les vertus des grands penseurs ne peuvent prendre leur essor que dans un univers protégé, loin de la corruption des hommes de la cour ou de la ville ; là, la philosophie devient humaine. Bref, nous le voyons : nous sommes loin de l'histoire, et basculons avec ces morceaux de théâtre, à plus d'un titre, dans l'utopie, l'idéologie, voire dans un rapport entretenu à la mythologie. Difficile, au milieu de ces constantes stéréotypées, de débrouiller ce qui relève effectivement du purement historique. Peut-être même notre intitulé générique est-il à replacer dans un ensemble de revendications génériques plus larges, (« tragédies », « comédies », « drames », « intermèdes »,...) débouchant en réalité toutes sur le même type de pièces. Tant qu'elles partagent la représentation des philosophes des Lumières, elles ont toutes un air de famille même quand leurs structures sont différentes. On pourrait en conclure, avec Pierre Frantz, qu'aucune n'est réellement identifiable « à un genre dramatique ou à un sous-genre *stricto-sensu* »²³.

Toutefois, dans le cas de Jean-Nicolas Bouilly, on peut émettre l'hypothèse que la dénomination générique « trait historique » est, au moins partiellement, à entendre au sens propre, et a donc une certaine importance : le dramaturge semble, à partir de

²¹ Pierre Frantz, « Le philosophe dans le théâtre de la révolution : la place du mort » in *Le Philosophe sur les planches. L'image du philosophe dans le théâtre des Lumières : 1680-1815*, Textes réunis par Pierre Hartmann, Travaux du CELUS, Centre d'Etudes des Lumières de l'Université de Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p.305-318.

²² Pierre Frantz, art. cit., p. 310.

²³ Pierre Frantz, art. cit., p.308.

1790, se spécialiser un temps dans ce genre. Vis-à-vis des pièces consacrées aux hommes politiques comme *Pierre le Grand* (qui connut un grand succès un mois après *Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments*), à *La mort de Turenne*, les « auteurs » deviennent régulièrement, chez lui, des sujets de mise en scène, puisqu'à *René Descartes* (1796) succèdera bien plus tard une pièce consacrée à *Madame de Sévigné* (1805). Bien sûr, cette spécialisation générique n'est pas en elle-même l'indice d'une attention nécessaire et obligée au cadre historique des anecdotes présentées. Néanmoins on peut imaginer qu'en choisissant de représenter au théâtre des auteurs aussi divers et aussi éloignés les uns des autres (dans le temps, l'écriture et la pensée) que Rousseau et Madame de Sévigné, les pièces de Bouilly ne soient pas identiques et offrent des rapports à l'histoire différents d'un morceau à l'autre. Certes, comme le souligne très justement Pierre Frantz²⁴, tous les philosophes mis en scène (que cela soit dans toutes les pièces de Bouilly, ou chez les autres dramaturges) finissent par se ressembler. Partageant déjà un même type de figuration morale (figure paternelle consensuelle), les pensées propres à chacun ne sont que très superficiellement (ou pas du tout) distinguées. Mais faut-il en déduire que le rapport à l'histoire y est futile voire complètement nul ?

Notre pièce prouve à mon avis le contraire. Certes, dans *Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments*, la légende et l'imaginaire ont une grande part, une part envahissante : les petits faits moraux semblent tout droit sortis d'une pastorale (Charles et Louise, la veuve Michelle), et Rousseau agonisant fait de grandes tirades sur l'avenir de la France. On est dans l'emphase et la reprise de la figure rousseauiste telle qu'elle a été construite après sa mort sans souci apparent de vraisemblance ; le tout forme un cadre littéraire pathétique assez écrasant. Pourtant, des éléments historiques sont également présents, intégrés, juxtaposés, côtoyant le mythe, et certainement l'appellation générique « trait historique » renvoie, au moins pour partie, à leur existence qui n'est pas à négliger.

On peut remarquer, par exemple, l'attention que met le dramaturge à reproduire fidèlement les lieux et les personnages entourant Rousseau : la mise en scène est très précise quant à la géographie des lieux, l'aspect dépouillé est censé refléter la situation

²⁴ Pierre Frantz, art. cit., p. 311 : « Le résultat est que ces philosophes se ressemblent tous. Voltaire, Rousseau, Descartes et Helvétius sont quatre bienfaiteurs de l'humanité que ne distingue aucune différence proprement philosophique ».

financière de l'auteur. Les ouvrages présents sur la scène sont autant d'allusions à l'œuvre du genevois, ou à sa vie (Bouilly fait allusion à Plutarque, lecture de jeunesse de Rousseau et au *Devin du Village*). Surtout Thérèse, M. de Girardin, Duval, Marc-Michel Rey et la vieille servante Jacqueline (toute droit sortie des *Confessions*) sont autant de personnages véritables, que le dramaturge tente de rendre le plus fidèlement possible (le parler le Thérèse mis à part). Il va jusqu'à noter le type d'échanges que Rousseau a pu avoir dans sa vie avec eux : le mariage récent avec Thérèse, l'enfance malade passée sous la garde de Jacqueline, la pension que Rey établit à Rousseau, les parties d'échec que le philosophe partageait avec Girardin. Apparaît donc ici un souci biographique certain, qui, en un sens, relève de « l'histoire » (au moins de celle de l'épisode raconté). La mort de Rousseau est un moment incertain, qui a fait couler beaucoup d'encre (Rousseau s'est-il suicidé ? Quels étaient ses rapports avec M. de Girardin avant son trépas ? De quoi et comment est-il mort ?). Bouilly, dans sa pièce, compile un certain nombre de récits, dont ceux de la main de Girardin²⁵ (les oiseaux, l'ouverture finale de la fenêtre viennent de lui) ; le dramaturge choisit de les adoucir (pas de chute, une mort sans douleur) et de les orienter (dans un sens politique). En tout cas Jean-Nicolas Bouilly est non seulement bien documenté, mais encore, attentif et, en un sens, fidèle aux textes. Il prétend tout d'abord, dans son « Avertissement », reproduire littéralement au théâtre le « langage » de Rousseau, et donc puiser directement dans les écrits de ce dernier :

Pour mettre J.-J. Rousseau sur la scène, pour le représenter tel qu'il étoit, il m'a fallu lui faire parler absolument son langage, et me servir de ses propres paroles. On en trouvera beaucoup dans ce petit ouvrage dont elles sont et l'ornement et la base. Je n'ai pas cru nécessaire qu'elles y fussent retracées en caractères distinctifs : Le Lecteur, sans doute, les reconnaitra facilement.²⁶

Ce qui pourrait être considéré comme du plagiat, ou de la paraphrase, devient, sous la plume de Bouilly, non seulement un signe de complicité avec « le Lecteur », mais encore un principe d'authentification et de vérité du discours (nécessaire « pour représenter [Rousseau] tel qu'il étoit »). L'essence de Jean-Jacques est figée dans l'histoire : elle se trouve dans ses écrits, et il faut aller y puiser afin de rendre la vie à l'homme à travers les siècles. Or, si, à plus d'un titre, on peut considérer que Jean-

²⁵ Girardin, « Récit de la mort de Jean-Jacques », 22 juillet 1778, CC 7208, t.41, p.55-56.

²⁶ J.-N. Bouilly, *Ibid.*, Avertissement, p.3.

Nicolas Bouilly caricature le personnage de Rousseau, on ne peut effectivement nier que certains passages de sa pièce semblent tout droit sortis des ouvrages du genevois : le récit, très précis, des persécutions que Jean-Jacques a subies par le passé, placé à la scène I dans la bouche de Thérèse, semble synthétiser plusieurs extraits des *Confessions* ; les passages sur l'amour de la nature et les monologues de Rousseau font écho aux *Réveries du promeneur solitaire* ; l'histoire de Charles et Louise fait vaguement penser à *La Nouvelle Héloïse*. Ces effets d'échos sont importants : en 1790, la seconde partie des *Confessions* n'est publiée que depuis un an, et le premier travail des révolutionnaires est de reconstruire une figure positive de Rousseau par delà le choc et le scandale suscités par la lecture de cet écrit où apparaissent la « folie » et la « misanthropie » du personnage. Il faut donner une unité aux textes et recréer une version politiquement correcte du parcours de Rousseau révélé par l'œuvre autobiographique. L'appui de Bouilly sur les écrits du philosophe est un acte chargé d'enjeux idéologiques. La question du respect ou du non respect des sources, ou de la part de vérité ou au contraire d'imaginaire dans cette pièce, sont, on le voit, finalement dépassées. L'« histoire » se déplace du côté des problématiques de la réception. Bouilly ne livre en aucun cas au spectateur une pièce « historique », mais, si le dramaturge trie et choisit les éléments biographiques qu'il souhaite évoquer, il ne s'en appuie pas moins sur une trame et sur un cadre fondés historiquement ; et il se sert de cette dimension de sa pièce comme d'un argument auprès du public. En mettant en scène le véritable entourage de Rousseau et en citant ses textes, Bouilly s'octroie une position de savoir. Il s'agit d'utiliser un cadre pédagogique établi dans les faits, afin de donner un socle aux leçons morales, civiques et patriotiques qui y sont proférées avec plus de facilité. L'histoire, aussi déformée et reconstruite qu'elle soit, sert ainsi de socle à la politique.

III. Que faire de la sensiblerie ?

On ne peut que souligner à quel point *Rousseau à ses derniers moments* est une pièce didactique. Mais encore faut-il réussir à saisir toutes les dimensions de cette tentative d'éducation du « peuple ». Nous avons avancé l'hypothèse qu'elle se faisait par le biais d'une histoire revisitée, reconstruite, et finalement politique, où les faits vrais

font vitrines auprès du public. Reste un aspect très encombrant de la pièce : la mise en scène d'une sensibilité exacerbée. Comment doit-on la considérer ? Est-ce un moyen parallèle de s'assurer les bonnes grâces des spectateurs ?

Cette sensiblerie est d'autant plus gênante qu'elle nous semble aujourd'hui vraiment douceâtre : nous avons du mal à saisir comment le recours à un tel moyen a pu contribuer au succès de la pièce. D'ailleurs Roger Barny s'étonne que *J.-J. Rousseau à ses derniers moments* réussisse même à combiner ces élans du cœur et une dimension politique explicite :

[...] malgré sa médiocrité, elle ne sépare jamais complètement les préoccupations politiques du patriotisme et la sensibilité de l'homme privé. Le citoyen et l'âme sensible y trouvent à la fois leur compte, bien que l'on ait souvent du mal à comprendre aujourd'hui comment la chose était possible.²⁷

Le critique semble voir dans ce texte une simple conjugaison incongrue et d'ailleurs artificielle et bizarre (mais heureuse car totalisante) de deux lectures outrancières de Rousseau. Cette réunion est finalement concédée avec une sorte de réticence : les « préoccupations politiques » et la « sensibilité » ne sont pas décrites comme triomphalement jointes, mais comme « jamais complètement » séparées, et « l'on [a] souvent du mal à comprendre [...] comment » ; R. Barny semble faire une concession en trouvant malgré tout un aspect innovant, digne d'être noté et interprété, au cœur de ce qui paraît être pour lui un ramassis de mièvreries stériles, défigurant en permanence le rapport à Rousseau.

Nous avons défendu jusqu'ici que l'historique et le biographique servaient de cadre pour illustrer le moral et l'édifiant. On pourrait penser que l'aspect « sensible » se combine finalement à l'histoire, et qu'il est un outil beaucoup plus fondé qu'il n'y paraît, au service de l'idéologie de la pièce. Le recours à l'émotion du spectateur est d'abord le moyen d'ancrer l'exemple rousseauiste dans le répertoire populaire, et former ainsi des citoyens partageant un même imaginaire politique et civique. C'est aussi le biais le plus commode afin de faire intégrer au public un idéal touchant d'égalité, de lui donner des outils permettant de penser l'histoire au présent, de tenter d'atteindre et de changer les mentalités.

²⁷ Roger Barny, *Ibid.*, p. 141.

Je voudrais enfin abonder dans le sens de Nathalie-Barbara Robisco²⁸ : la figure d'un Rousseau sensible à l'excès est un moyen de présenter une figure lisse et qui aide à la communication, et surtout, qui aide, elle aussi, décidément, à la politique. Si Rousseau est lu comme un auteur sensible, ce n'est pas par hasard, et le présenter ainsi participe d'un infléchissement venant du régime en place. Les lectures révolutionnaires transforment Rousseau : elles font passer l'homme des *Confessions* d'une figure de scandale à une figure de la sensibilité. Rousseau « réhabilité » comme individu peut en effet devenir ce que l'on avait souhaité trouver en lui, c'est à dire l'auteur du *Contrat Social* et de l'*Emile*, le père de la Révolution (celui qui donne des lois à la France), voire l'amant de Julie. C'est une réflexion, un discours sur la sensibilité qui ont permis d'élaborer ce processus. Le législateur doit « connaître à fond la nature humaine » et Rousseau est celui qui « sent son coeur et connaît les hommes ». La connaissance que Rousseau rend possible est une connaissance sensible de la nature humaine qu'il faut instituer — c'est pourquoi N.-B. Robisco l'a définie comme une « esthétique de la politique ».

Cette pièce d'apparence anodine et mièvre de Jean-Nicolas Bouilly, permet donc de rouvrir dans le détail une réflexion sur les modalités de l'apparition de l'histoire et de la politique sur les planches pendant la période révolutionnaire, et de montrer comment le littéraire peut participer à la propagande et à la mise en place d'un régime. La pièce a été jouée pour la première fois le 31 décembre 1790, dix-huit mois avant la proclamation de la République. Par certains traits elle semble anticiper sur la radicalisation de la Révolution et annoncer prophétiquement le nouveau régime politique, ses valeurs et ses proclamations. *J.-J. Rousseau à ses derniers moments* se situe également à un moment clef des représentations du philosophe genevois au théâtre, puisqu'elle ouvre en quelque sorte la période où toute évocation de Rousseau commence par la célébration de sa personnalité et de ses vertus.

²⁸ Nathalie-Barbara Robisco, *Jean-Jacques Rousseau et la Révolution française; une esthétique de la politique 1792-1799*, Champion, Paris, 1998.