

« Les affreux spectacles de la Révolution » : sur les procédés de théâtralisation dans *L'Emigré* de Sénac de Meilhan

Elizabeth Zawisza

Volume 11, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1012671ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1012671ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian Society for Eighteenth-Century Studies / Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle

ISSN

0824-3298 (imprimé)

1927-8810 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Zawisza, E. (1992). « Les affreux spectacles de la Révolution » : sur les procédés de théâtralisation dans *L'Emigré* de Sénac de Meilhan. *Man and Nature / L'homme et la nature*, 11, 47–57. <https://doi.org/10.7202/1012671ar>

4. 'Les affreux spectacles de la Révolution': sur les procédés de théâtralisation dans *L'Emigré* de Sénac de Meilhan

Chercher dans *L'Emigré* la présence du théâtral, du mimétique dans le sens de Platon, n'est-ce pas une démarche mal fondée? Apparemment, quoi de plus parfaitement diégétique que ce roman sentimental par lettres qui, au dire même de son auteur, 'renferme des récits exacts de faits avérés,'¹ et qui se veut ainsi un récit objectif dans le plein sens du terme chez E. Benveniste. Ce projet historique de Sénac serait même particulièrement bien soutenu par la forme romanesque car, à en croire la préface de *L'Emigré*, l'histoire révolutionnaire, étonnante et singulière (cf.p. 1549), aussi invraisemblable qu'une aventure de roman, trouve dans un récit/diégésis d'événements fictifs son meilleur moyen d'expression.²

Or, une telle lecture anecdotique de l'oeuvre a vite fait banals et non révélateurs de nombreux indices textuels qui renvoient à d'autres stratégies d'énonciation, notamment à celles du théâtre. Il semble bien que, pour Sénac, écrire sur la Révolution, décrire cet événement inconcevable selon les normes, la pensée et la langue de la classe qu'il représente, présuppose nécessairement une réflexion sur le choix des techniques narratives. Le roman sénacien réfléchit exemplairement les implications linguistiques et esthétiques du drame de la contre-révolution, drame qu'on envisage plutôt dans une perspective historique et idéologique. En effet, dès la préface, Sénac annonce son oeuvre tantôt en termes d'histoire, de roman et de récit (en accentuant ainsi son aspect de diégésis/narration), tantôt il se propose de présenter 'le tableau de toutes les circonstances de cet horrible événement' (p. 1549, nous soulignons), sa 'fidelle peinture' (ibid., nous soulignons), ou encore 'des scènes sanglantes de la Révolution' (ibid.), et ce faisant il insiste plutôt sur la représentation et la description.

Au fond, n'est-ce pas là le plus grand intérêt que ce roman nous offre? Les réflexions (et les hésitations) de Sénac sur le mode d'expression et les modèles esthétiques susceptibles de transmettre le phénomène révolutionnaire ont une valeur programmatique et deviennent le code même de la lecture idéologique de l'oeuvre. C'est que la Révolution, épisode

historique démesuré et insaisissable, incite Sénac à repenser, voire abolir, trois distinctions couramment admises dans notre tradition culturelle. Il semble faire abstraction de l'opposition formulée à l'Antiquité entre le caractère diégétique du récit et le caractère mimétique de la scène, de l'opposition classique entre la narration des 'faits avérés' et la description (peinture/tableau) 'de toutes les circonstances' (p. 1549) qui les accompagnent, ainsi que de l'opposition admirablement bien décrite par Benveniste³ entre le récit 'objectif' du narrateur historique et le discours 'subjectif' du 'je' de la lettre et du dialogue théâtral. Sénac adopte en fin de compte une attitude esthétique assez moderne et, pour imposer au destinataire sa vision de la Révolution, il n'hésite pas à employer une logistique et une stratégie discursive⁴ qui vont à l'encontre de l'idéal classique de son époque. Il voit bien que le bouleversement révolutionnaire doit renverser aussi la séparation des techniques et des genres.

C'est pourtant l'univers théâtral qui fournit à l'auteur le gros de ses moyens de persuasion. Dans son roman, Sénac recourt à une esthétique qui, sans être directement évoquée dans le texte, puise abondamment dans la technique du mélodrame et du drame sérieux à la Diderot,⁵ et qui exploite les ressemblances énonciatives entre la correspondance et le discours théâtral, comme formes particulièrement aptes à suggérer un échange 'direct' de la parole. Tout se passe comme si la Révolution au caractère hautement spectaculaire impliquait les moyens d'expression propres au théâtre. Aurions-nous ici encore une explication plausible d'un énorme succès du genre théâtral sous la Révolution, alors même que le récit fictif est en déclin?⁶ Quoi qu'il en soit, la forme épistolaire 'dialogique' constitue, pour Sénac, une formule efficace pour théâtraliser, voire visualiser, les événements révolutionnaires. Dans *L'Emigré*, le roman par lettres (un récit au passé), se transforme au fil de la lecture en un espace scénique où le drame révolutionnaire se joue 'en direct,' technique qui révèle une idéologie sénacienne beaucoup plus intéressante que celle qui se dégage de ses textes philosophiques et des parties du roman où l'auteur lui-même semble prendre la parole.⁷

Les couples antithétiques mimésis/diégésis, description/narration, discours/récit ne sont que des avatars successifs de deux réponses au problème éternel de la création. Dans la stratégie de la persuasion qu'est en fait la littérature, pour imposer au destinataire une certaine vision du référent, est-il préférable de 'laisser parler' ce référent, comme au théâtre, ou bien de le transposer dans le discours du narrateur du récit? Or, visiblement, Sénac veut remettre en cause cette antinomie: le caractère spécifique de la Révolution lui dicte une stratégie d'écriture qui consiste en un dosage adroit de techniques perçues comme contradictoires. Son dessein est de transformer un roman épistolaire/récit

d'événements passés en un discours/échange de la parole, discours dont le caractère d'énonciation quotidienne aurait le pouvoir d'actualiser ces événements. Paradoxalement, si l'on peut dire que Sénac est objectif dans son récit historique sur le bouleversement révolutionnaire, c'est dans la mesure où il réussit à nous faire entendre le discours subjectif des personnes impliquées directement dans le drame. Il coupe aussi sa narration par des descriptions pour replacer ce discours subjectif dans un contexte spatial qui renforce de nouveau le caractère objectif de la représentation. Son projet diégétique lui-même se trouve ainsi fortement dominé par la fonction mimétique propre à l'imitation directe. C'est que, pour Sénac, le récit historique doit faire voir la Révolution pour pouvoir la raconter.

Aussi la première antinomie, *mimésis/diégésis*, est-elle abolie par l'écrivain au profit d'un rapprochement étroit entre parole et action: il veut que sa parole soit l'action même (dans le sens où la parole théâtrale est l'action). Devant l'horreur des épisodes révolutionnaires, l'auteur et le narrateur se voient obligés d'abdiquer leur fonction de choix et de direction et d'avouer l'échec de la parole omnisciente face au référent. 'Il faudrait d'autres expressions, dit un héros, pour exprimer un crescendo de crimes et d'infortunes qui va à l'infini' (p. 1614), et un autre confirme que la 'parole /.../est impuissante pour décrire /ces/ malheurs'(p. 1768). Si seulement la Révolution, à la manière d'un spectacle, pouvait se dérouler directement devant le récepteur, sans que le discours maladroit d'un tiers s'interpose! Comme les fonctions fondamentales de la parole (expression, communication et persuasion)⁸ semblent suspendues, c'est dans le langage théâtral que Sénac veut trouver désormais ses moyens d'expression: 'un geste, un regard, un morne silence lui tiennent lieu alors de paroles, et sont plus expressifs.'⁹ Fait significatif: il s'agit ici des mêmes éléments dont la succession, d'après P. Larthomas, constitue l'essence même du dialogue dramatique: paroles, gestes, silence.¹⁰ Or, difficulté suprême, comment transposer le langage théâtral, d'ordre spatial, dans un récit littéraire essentiellement linéaire?

En fait, l'impuissance de Sénac romancier devant le phénomène révolutionnaire signale une faiblesse fondamentale de tout récit diégétique face à son objet. La représentation théâtrale, comme synthèse d'éléments linguistiques, acoustiques et paraverbaux, est jugée plus apte à offrir du référent une vision d'ensemble plus complexe. En restituant 'à la parole ses conditions concrètes d'existence,'¹¹ le théâtre replace le discours linéaire dans son contexte spatial, fait vivre ce contexte. Un tableau 'fidèle' du soulèvement révolutionnaire ne saurait être brossé, semble suggérer Sénac, que par le biais du discours fortement théâtralisé. Mais la fusion du discursif et du théâtral lui paraît d'autant plus indispensable que, dans le système des arts, le récit, qui veut

persuader, et le spectacle ne transmettent pas le même type de savoir sur le monde. 'Sentir et disserter sont incompatibles' dit Sénac.¹² Il aurait probablement accepté volontiers, pour la dépasser, la classification de R. Bayer qui divise les arts en deux groupes: 'arts conceptuels,' comprenant les arts basés uniquement sur la parole, et 'arts sensibles,' 'qui frappent les sens et /.../ donnent des sensations,'¹³ dont le théâtre. On remarque à quel point Sénac incarne, dans sa manière d'aborder la Révolution, un dilemme esthétique et idéologique profond de son siècle. D'un côté, en fils des Lumières, il se sent obligé d'analyser le phénomène, de 'dissérer' à son sujet; de l'autre, il s'aperçoit vite que la Révolution ne se laisse ni exprimer ni rationaliser en paroles: 'le savoir, la douleur et le bonheur sont muets' dit-il dans *L'Emigré* (p. 1885); voilà pourquoi il est important de faire voir et de faire 'sentir' la Révolution afin que son spectacle puisse frapper le lecteur. Par conséquent, à la recherche de la vision du monde sénacienne, le critique ne devrait plus séparer ses traités philosophiques de son texte de fiction, mettre en contraste les propos politiques du Président de Longueil et les ingrédients purement romanesques de l'oeuvre de Sénac, puisque, de toute évidence, il s'agit pour le romancier/philosophe de deux projets et de deux modes d'énonciation nécessairement complémentaires.

Dans cette optique, le roman épistolaire 'polyphonique,' technique choisie par Sénac pour 'faire vivre' les épisodes révolutionnaires, constitue peut-être la forme diégétique la plus 'spatiale' et le plus fortement 'théâtralisée.' Tout comme le discours théâtral, ce récit homodiégétique de focalisation multiple crée admirablement bien l'illusion d'être centré sur le référent. Dans les deux techniques, l'auteur 'écrit pour qu'un autre parle à sa place, - et non seulement un autre, mais une collection d'autres par une série d'échanges de la parole,' précise A. Ubersfeld.¹⁴ Et ces échanges (des lettres et des répliques) ont le pouvoir de mimer la communication directe, d'incarner 'la vie même': dans les deux techniques 'ça parle.'¹⁵ Sénac insiste beaucoup sur le caractère 'parlé,' non-littéraire de sa correspondance; il veut qu'elle ressemble à un dialogue se déroulant devant le lecteur. 'Voilà une bien longue lettre et j'aurais encore beaucoup de chose à vous dire, écrit/dit(?) une héroïne; mais l'heure de la poste met terme à mon bavardage' (p. 1567, nous soulignons). Le récit épistolaire de nature diégétique se transforme imperceptiblement en une mimésis pure; la parole de la lettre est l'action dramatique par excellence, une 'imitation' de la réalité où les émigrés sont condamnés à une situation de correspondance.¹⁶

Mais, dans *L'Emigré*, il y a plusieurs autres 'noyaux de théâtralité,' qui renforcent encore l'impression qu'on a d'assister au spectacle révolutionnaire. Théâtralisé, ce récit l'est aussi bien au niveau de l'univers présenté qu'à celui des procédés narratifs. Les personnages et les événe-

ments, au plan de la parole et du masque qu'ils revêtent,¹⁷ sont au moins aussi 'dramatiques' que romanesques. Il est vrai que le romanesque semble dominer; c'est d'ailleurs cet aspect du texte qui frappe avant tout la critique sénacienne. Dès le début, la première rencontre de Victorine et de Saint-Alban ressemble fort à 'la rencontre imprévue d'une jeune princesse et d'un chevalier' d'un roman courtois (p. 1554); leur amour fait penser tantôt à *La Princesse de Clèves* tantôt à *La Nouvelle Héloïse*, sans parler de tels épisodes romanesques bien connus que chute de cheval, incendie, scènes de reconnaissances.¹⁸ Tout se passe comme si les références à la tradition romanesque servaient avant tout le projet diégétique avoué de l'auteur, c'est-à-dire celui de faire le récit d'événements aussi invraisemblables que l'est la Révolution. Mais là où il s'agit pour Sénac de donner aux personnages une certaine épaisseur psychologique, de motiver leurs réactions, bref quand son récit se veut mimétique, 'réaliste,' c'est tout un système de citations prises dans la littérature théâtrale qui s'intègrent au texte, parce que littérature jugée plus apte à 'parler vrai.' Quand une aristocrate émigrée délibère sur 'une destinée qui se joue de tous les desseins des hommes' (pp. 1630-1), elle cite à l'appui des vers de Corneille; quand Saint-Alban pense au suicide, on trouve devant lui 'un volume de Voltaire, à l'endroit du monologue d'*Hamlet*' (p. 1733); ce sont 'les tragédies de Corneille et plusieurs de celles de Voltaire' qui ont inspiré au Président de Longueuil son 'penchant vers cette liberté, idole des anciens peuples' (p. 1840).

En outre, tout romanesques qu'ils soient, les personnages du récit renvoient aussi à des figures obligées de certains genres dramatiques. D'après les lectures qu'ils font, il semblerait que les protagonistes devraient être pris pour des héros tragiques par excellence. Or, paradoxalement, dans sa recherche de 'l'effet de réel,' Sénac aristocrate trouve ses outils non pas dans la tragédie, genre 'noble,' mais dans le drame sérieux fortement teinté de mélodrame, qui est un moyen d'expression bourgeois; l'influence des Lumières sur Sénac semble de nouveau se confirmer. La duchesse qui gagne sa vie comme fleuriste, et qui aurait pu être autrefois une héroïne déguisée en servante d'une pièce de Marivaux, incarne à présent une figure non pas comique ou tragique, mais pathétique, de la détresse. Saint-Alban, chevalier romanesque au début du récit, est content par la suite de pouvoir cultiver 'un petit jardin' (p. 1644), et d'avoir 'un morceau de lard dans son pot' (p. 1705). Les valets, par contre, prennent le dessus et deviennent plus forts que les maîtres,¹⁹ pour les dominer tout à fait en tant que révolutionnaires/Démocrates.²⁰ G. Lukacs est formel sur ce point: 'Le drame bourgeois est le premier qui soit issu d'un conflit de classe conscient.'²¹ Sénac, dans son roman/drame, adopte au fond la même vision du monde. S'il refuse le partage traditionnel des personnages entre

tragiques/nobles et comiques/peuple, c'est que la 'Révolution /.../ a fait du monde un grand bal masqué, où des princes paraissent sous des habits de paysans, et des valets sont habillés en empereurs' (p. 1626). L'esthétique classique de la tragédie avec son héros agissant sous l'influence d'une force transcendante n'a plus sa raison d'être face à 'l'altération d'un ordre de choses existant' apportée par la Révolution (p. 1683). Voilà pourquoi le spectacle révolutionnaire où les costumes ne décident plus du caractère, où sous les habits d'une fleuriste se cache une âme noble, nous situe non pas dans un univers tragique, mais dans celui du genre sérieux, tel qu'élaboré par Diderot, Beaumarchais et Mercier. En fait, Sénac est le premier à rejeter l'interprétation tragique du bouleversement qu'est la Révolution. La tragédie est 'la lutte de divers partis, qui tient l'esprit en suspens' (p. 1730) explique Sénac, la lutte régie par la fatalité, 'l'ascendant invincible du destin' (p. 1566). La Révolution française, dans son optique, n'offre pas de conflit tragique car, d'un côté, elle a tout emporté, 'sans rencontrer d'obstacles' (p. 1730), et, de l'autre, elle est mue, à ses origines, par des forces humaines, politiques et sociales.

Sénac la définit plutôt en termes de spectacle composé de 'scènes' et de 'tableaux' pathétiques, qui se répètent avec une monotonie affligeante, comme dans un drame sérieux de Diderot. Spectacle qui, à la manière des romans de Richardson, drames eux aussi, présente 'l'homme dans toutes les classes de la société; rien n'est ignoble ou noble à leurs yeux; les caractères sont variés et soutenus; chacun parle le langage de la passion qui l'anime, ou de son état' (p. 1565). On dirait que Sénac cite ici un passage du *Discours sur la poésie dramatique* ou encore de l'*Éloge de Richardson* de Diderot, textes qui exposent la théorie du drame, et qui montrent en quoi les romans épistolaires de l'écrivain anglais s'y apparentent.²² C'est dans cette poétique que Sénac trouve une recette infaillible pour énoncer dans un récit littéraire le caractère dramatique des individus et des épisodes révolutionnaires. Son héros, un émigré, se révèle être 'une condition,' et les épisodes révolutionnaires, 'une variété infinie de scènes touchantes' (p. 1618) régie par le pathétique, doivent éveiller un attendrissement et une compassion, fonction fondamentale du genre sérieux et du mélodrame.

On voit bien comment une telle vision du monde révolutionnaire oblige Sénac à repenser une autre dichotomie esthétique. Les coups de théâtre d'un spectacle tragique, les aventures d'un roman, relevant de la narration des événements, ne sont plus efficaces quand il faut décrire une 'scène de sang et d'horreur,' ou encore broser un 'horrible tableau.'²³ La Révolution, qui a toutes les particularités structurales d'un drame bourgeois, où 'il n'y a pas d'action,' ou plutôt où celle-ci 's'immobilise en un tableau,'²⁴ pousse Sénac à abolir l'antinomie classique

entre description et narration. A l'encontre de la tradition de l'époque, la description ne sera plus pour lui une figure/ornement, mais une partie intégrante du narratif, si elle ne commence pas à le dominer entièrement. Parfois, Sénac recule encore devant le détail, perçu alors comme 'ce qui surdétermine le sens /.../, ce qui arrête, bloque et suspend le mouvement de la lecture.'²⁵ 'Ces détails m'ont un peu écarté des objets qui me concernent' (p. 1584), s'excuse Sénac, mais il voit bien que le caractère 'spectaculaire' de la Révolution exige qu'on la décrive. La 'théâtralité' du bouleversement, à savoir sa 'véritable polyphonie informationnelle',²⁶ ou son caractère 'tabulaire',²⁷ ne saurait se transmettre dans un récit nécessairement linéaire qu'à travers le descriptif, dont le mérite fondamental est de 'résister à la linéarité contraignante du texte,' pour citer la formule de P. Hamon.²⁸

Aussi la lettre 'reproduite' dans le roman, qu'elle soit philosophique ou sentimentale, est-elle souvent coupée par une description. Celle-ci ou bien se substitue à la parole insuffisante, ou bien ajoute de l'*épaisseur* du discours jugé trop uni-dimensionnel. Les méditations du Président de Longueil sur les changements notoires dans la vie psychologique et sociale des émigrés s'accompagnent de plusieurs portraits des aristocrates qui ont su s'adapter aux circonstances, car, 'si le spectacle de l'émigration déchire le coeur, il est aussi une source de réflexions profondes' (p. 1816); la destinée de Marie-Antoinette est si cruelle que 'ce n'est pas un historien, mais un grand peintre qui pourrait dans plusieurs tableaux en donner une juste idée' (p. 1768).²⁹ Et *L'Emigré*, à la manière des pièces de Diderot, admirateur de Greuze, n'est en fait qu'une telle suite de tableaux/descriptions. Une des stratégies consiste à commencer une lettre par un récit au passé simple, qui passe progressivement au récit au passé composé et à les couper par des descriptions au présent.³⁰ La description sénacienne, elle, découle des procédés rhétoriques de l'hypotypose ('tableau'), description vive et animée d'actions, de passions, d'événements physiques ou moraux.³¹ Chez Sénac, le narratif et le descriptif se confondent, démarche qui ne sera exploitée à fond que par les réalistes du XIXe siècle et le 'nouveau roman.'

Ce va-et-vient constant entre une narration au passé et les descriptions au présent, entre l'objectivité, la distanciation et la transparence du projet historique et la subjectivité, la distance minimale et l'opacité des stratégies 'théâtrales' utilisées, est une tentative pour abolir finalement l'antinomie entre récit et discours. De prime abord, le roman de Sénac est un récit historique par excellence. Comme le paratexte en annonce clairement le 'dessein historique,' le texte évoque un hors-texte précis des événements révolutionnaires³² et crée tout un système de citations des grands historiens et philosophes données comme garants de vérité.³³ Sénac se propose de réaliser dans son oeuvre ce qui, pour Benveniste,

est le fondement même du récit historique: 'Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'historien. Personne ne parle ici; les événements se racontent eux-mêmes.'³⁴ Si Sénac n'apprécie pas *La Nouvelle Héloïse*, c'est parce que justement 'dans *Julie* on voit l'auteur, il écrit les lettres et les réponses'; dans *Clarisse* ('drame sublime'), par contre, 'les démarches semblent précipitées par une main invisible' (p. 1566). Or, curieusement, pour créer le récit historique où 'ça parle,' Sénac a recours aux formes perçues comme relevant plutôt du discours (lettres/dialogues avec une présence des locuteurs très prononcée). Et comme 'le langage parlé n'existe qu'en fonction d'une situation donnée, / comme il/ est accompagné de tout un ensemble de signes extra-articulatoires,'³⁵ la description, tout en donnant au récit une dimension théâtrale, sert au fond à reconstruire le discours et son contexte en tant que situation de communication: gestes, mimique, place dans l'espace des interlocuteurs. Car, paradoxalement, plus le discours des personnages est 'complet,' plus on en accentue les marques d'énonciation subjectives et personnalisées, et plus l'effet final, récit historique, semble 'fidèle' et crée une impression d'*objectivité*.

L'intérêt théorique de *L'Emigré*, perçu d'habitude comme roman par lettres traditionnel, est donc incontestable. Parti d'un projet littéraire classique, celui de transmettre la réalité, le roman fait voir que l'écriture n'est qu'un choix constant entre l'*objectivité* et la *subjectivité*,³⁶ entre un silence simulé et un engagement ouvert. C'est ici d'ailleurs que *L'Emigré* acquiert sa véritable dimension philosophique. Il ne s'agit pas pour nous de nier les influences des Lumières sur la pensée politique et philosophique de Sénac, influences évidentes et corroborées, on l'a bien vu, par l'emploi des techniques d'expression 'bourgeoises.' Certes, un monde nouveau, qui a tout sapé, ne saurait plus se transmettre pour lui à l'aide des procédés narratifs classiques. Et pourtant, obsédé par sa tentative de rendre le spectacle révolutionnaire, Sénac semble ne pas voir le piège esthétique et idéologique fort paradoxal que lui tend le caractère théâtral de sa vision. Les 'structures profondes' du roman révèlent en fait ce que le projet avoué de son auteur, aristocrate 'éclairé,' arrive à occulter: face aux événements, Sénac, plus désarmé qu'il ne le pense lui-même, reste au fond un spectateur passif.

Les historiens de la Révolution³⁷ ont signalé maintes fois en quoi le bouleversement de 1789 s'apparentait, aux yeux des contemporains, à la fête, au théâtre et au Carnaval (au sens où l'entend M. Bakhtine). Une journée révolutionnaire serait un prolongement, d'un côté, de la fête 'céleste' (idéale, rousseauiste), mais, de l'autre, elle incarne la fête 'plutonienne,' 'fête de la violence, du sexe, du vin et du sang,' pour citer G. Bataille.³⁸ Pour Sénac, les scènes qu'il évoque le montrent bien, la Révolution se résume entièrement dans cette fête 'sauvage,' une transgres-

sion scandaleuse des normes établies, où le peuple, lui, est en même temps acteur et spectateur. Mais cette fête a aussi ses exclus: les aristocrates émigrés ne participent pas à la journée révolutionnaire.³⁹ Rejeté par toutes sortes de procédures d'exclusion, l'émigré n'est qu'un observateur impuissant du drame historique, tout comme Sénac est absent de son récit. Entre l'espace théâtral représenté (la vie de château en Allemagne avec ses normes et ses règles d'autrefois) et l'espace théâtral évoqué (l'univers révolutionnaire), Sénac a beau effacer des limites: les deux mondes restent impénétrables. Saint-Alban sort de l'espace révolutionnaire blessé et, s'il y revient, c'est pour trouver la mort. Car, atteindre une illusion théâtrale parfaite, reproduire la Révolution avec tant de minutie, c'est en fait faire du public 'le quatrième mur,' 'un voyeur impuissant' (A. Ubersfeld). Voyeur qui répète au théâtre le rôle qui est le sien (mais aussi celui de Sénac) dans la vie: il doit contempler, mais il lui est interdit d'intervenir dans le spectacle. Tout comme Sénac se retire, en choisissant l'exil, tout comme les personnages de *L'Emigré* sont présentés dans un temps théâtral suspendu entre deux actions (blessure-mort), de même la technique sénacienne de la mimésis parfaite suggère au fond un spectateur passif face à la réalité. L'émigré, malgré son engagement déclaré, ne peut être qu'un 'voyeur impuissant' du spectacle révolutionnaire, tel est, narratologiquement et idéologiquement parlant, la position de Sénac. Et pourtant, 'engagé,' Sénac l'est à coup sûr. Rendre compte des problèmes d'expression que la vie pose devant un homme de lettres, à savoir faire du bouleversement un objet d'une réflexion créatrice, c'est en fait transformer la passivité en une sorte d'action esthétique, la forme d'engagement la plus authentique et la plus valable peut-être pour un écrivain.

ELIZABETH ZAWISZA
Queen's University

Notes

- 1 Sénac de Meilhan, *L'Emigré dans Romanciers du XVIIIe siècle* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965), 1549. Nos références au texte renvoient à cette édition.
- 2 Cf. E. Zawisza, 'Une vision romanesque de la Révolution: *L'Emigré* de Sénac de Meilhan,' *Eighteenth-Century Fiction*, II, 2 (January 1990), 140-48.
- 3 Dans 'Les relations de temps dans le verbe français,' repris dans les *Problèmes de Linguistique Générale*, (Paris: Gallimard, 1966), 242.

- 4 Métaphores militaires empruntées à A. Grange, 'La dialectique récit/discours dans la stratégie de la persuasion' dans *Stratégies discursives*. Actes du Colloque du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiotiques de Lyon. (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1977), 255.
- 5 'Nous ne savons pas si Sénac connut les écrits de Diderot,' constate pourtant son biographe H.A. Stavan dans *Sénac de Meilhan (1736-1803), moraliste, romancier, homme de lettres* (Paris: Minard, 1968), 100.
- 6 '800 créations de pièces sont recensées entre 1789 et 1794, rappelle A. Graczyk, ce qui est beaucoup, si on considère le faible nombre des créations pour chaque saison avant la Révolution' (dans 'Le théâtre de la Révolution française, média de masse entre 1789 et 1794,' *Dix-huitième siècle*, 21 (1989), 395. Par ailleurs, la statistique bibliographique signale que, si en 1788 et en 1789 on publie chaque année environ 100 romans nouveaux, dès 1790 et jusqu'à la fin du siècle, on en publie 55, 42, 38, 20 et 16 par an. Cf. A. Martin, V.G. Mylne, R. Frautschi, *Bibliographie du genre romanesque français 1751-1800* (London, Paris: Mansell, France Expansion, 1977), XXXVII.
- 7 Sénac de Meilhan est aussi l'auteur d'ouvrages théoriques consacrés à la Révolution: *Des principes et des causes de la Révolution en France* (1790) et *Du gouvernement, des moeurs et des conditions en France avant la Révolution* (1795). Et, dans le personnage du Président de Longueil, la critique sénacienne voit toujours un porte-parole de l'auteur, vision fort discutable du point de vue narratologique.
- 8 G. Girard, R. Ouellet, C. Rigault, *L'Univers du théâtre* (Paris: Presses Universitaires de France, 1978), 35.
- 9 Sénac de Meilhan, *Du gouvernement, des moeurs et des conditions en France avant la Révolution*, cité par P. Escoube, *Sénac de Meilhan (1736-1803). De la France de Louis XV à l'Europe des émigrés* (Paris: Perrin, 1984), 361.
- 10 P. Larthomas, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés* (Paris: Presses Universitaires de France, 1980), 260.
- 11 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre* (Paris: Editions Sociales, 1977), 249.
- 12 Cité par P. Escoube, p.110. Et dans *L'Emigré*, il dira: 'Un géomètre assistant à une tragédie touchante disait: qu'est-ce que cela prouve? Le sort de son voisin dont le coeur était attendri, dont les yeux répandaient des pleurs délicieux, qui sentait enfin vivement, n'est-il pas préférable à celui de l'insensible géomètre?' (pp. 1835-36).
- 13 Dans le *Traité d'esthétique* (Paris: A. Colin, 1956), 219, cité par T. Kowzan, *Littérature et spectacle* (La Haye, Paris, Warszawa: Mouton, Editions scientifiques de Pologne, 1975), 13.
- 14 A. Ubersfeld, 22.
- 15 A. Grange, 247.16
- Que la parole de la lettre puisse avoir la puissance de l'acte, *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos en sont la meilleure preuve.
- 17 Nous appliquons à *L'Emigré* les réflexions théoriques d'A. Ubersfeld, 150.
- 18 Voir le bilan de ces dettes dans H. Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, 2 vol. (Paris: A. Colin, 1967), II, 224.
- 19 Comme le valet du Président de Longueil (p. 1612) ou bien Almanzor de Mlle Charlotte (p. 1674).

- 20 L'idée du changement radical du caractère du peuple revient souvent dans le roman: 'Je ne puis concevoir comment dans un si court espace, des souvenirs gravés par la main des temps, pendant douze siècles, ont été effacés; mais peut-être trouvera-t-on le principe d'un si étonnant changement dans le caractère ardent et passionné de la nation' dit Sénac (p. 1579).
- 21 G. Lukacs, cité par P. Szondi, 'Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing,' *Poétique* 9 (1972), 1.
- 22 Diderot et Sénac ne sont pas les seuls à comparer les romans de Richardson au drame. D'après Beaumarchais, par exemple, 'il faut /.../ lire les Romans de Richardson, qui sont de vrais Drames; de même que le Drame est la conclusion et l'instant le plus intéressant d'un roman quelconque.' Cité par M. Lioure, *Le Drame* (Paris: A. Colin, 1963), 130.
- 23 P. Szondi a bien saisi des implications idéologiques du passage de la technique de 'coup de théâtre' à celle de 'tableau.' Le 'coup de théâtre' appartient au monde de la Cour, et reflète les caprices des princes et l'instabilité des coalitions; le 'tableau' figure le monde bourgeois qui tend à éliminer le hasard. Voir P. Szondi, 5.
- 24 P. Szondi, 3.
- 25 P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif* (Paris: Hachette, 1981), 16.
- 26 R. Barthes cité par T. Kowzan, 174.
- 27 A. Ubersfeld, 64.
- 28 P. Hamon, 5.
- 29 Comment ne pas penser au croquis saisissant de David représentant Marie-Antoinette conduite à l'échafaud?
- 30 Cf. la Lettre II ou la Lettre XXIII. E. Benveniste souligne l'importance de ce passage: 'Le parfait établit un lieu vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place' (op.cit., 244).
- 31 P. Hamon, 9-10.
- 32 Sénac incorpore dans son roman des 'faits avérés' tels que la bataille de Mayence et la mort du couple royal, par exemple.
- 33 C'est Tacite, évoqué par un personnage, qui confirme par son autorité cette vision de tout mouvement révolutionnaire: '/.../ toujours mêmes scènes, mêmes catastrophes, partout une dégoûtante uniformité' (p. 1731).
- 34 Cité par A. Grange, 245.
- 35 P. Larthomas, 'Le langage dramatique,' *Le Français dans le monde*, 33 (1965), 17, cité par P. Larthomas, 178.
- 36 Cf. A. Grange, 254.
- 37 Cf. M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire 1789-1799*, (Paris: Gallimard, 1976); M. Vovelle, *La mentalité révolutionnaire. Société et mentalité sous la Révolution française* (Paris: Editions sociales, 1985); *Les Fêtes de la Révolution*, Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974), (Paris: Société des Etudes Robespierriennes, 1977).
- 38 M. Vovelle, 'Sociologie et idéologie des fêtes de la Révolution' dans *Les Fêtes de la Révolution*, 476.
- 39 Cf. la 'Discussion générale' dans *Les Fêtes de la Révolution*, 634.