«À présent tout le monde se tutoye». Le tu républicain à l'épreuve du théâtre (1793-1798)

Vincenzo De Santis

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3289>

DOI : 10.4000/studifrancesi.3289

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 100-110

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Vincenzo De Santis, « «À présent tout le monde se tutoye». Le tu républicain à l'épreuve du théâtre (1793-1798) », *Studi Francesi* [En ligne], 169 (LVII | I) | 2013, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3289> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3289>

Ce document a été généré automatiquement le 18 septembre 2020.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

«À présent tout le monde se tutoye». Le tu républicain à l'épreuve du théâtre (1793-1798)

Vincenzo De Santis

1. «Si vous convient à Monsieur, toi convient à Citoyen»¹. Le tutoiement et l'idéal égalitaire

- ¹ L'adoption du *tu* républicain est le résultat incertain et éphémère d'un processus relativement lent qui commence au lendemain de la prise de la Bastille, atteint son apogée pendant la Terreur jacobine et participe de la construction de l'utopie linguistique révolutionnaire. Le 14 décembre 1790 un article paru dans le *Mercure national* évoque, pour la première fois, la possibilité d'abolir le recours au *vous*, déictique de la politesse aristocratique, et de le remplacer par un tutoiement généralisé. La proposition est faite de manière forte mais indirecte: plutôt que de promouvoir l'emploi exclusif du pronom singulier, l'article stigmatise «l'absurde et ridicule usage d'appeler le baron vous, au lieu de toi»; d'après l'auteur, c'est seulement en éliminant ces marques de «féodalité» que l'on peut retrouver la pureté originelle de la langue et effacer ainsi toute forme d'inégalité entre les hommes². Sans obtenir le résultat souhaité, le *Mercure* fait le point sur une problématique concernant à la fois la réalité quotidienne et l'univers politique qui continue d'être discutée au cours des années suivantes.
- ² En dépit de nouvelles tentatives de 1791 – il suffit de penser au *Journal de la langue française* de François-Urbain Domergue –, ce n'est qu'à partir de décembre 1792 que l'emploi exclusif du tutoiement s'impose de manière importante, quand plusieurs Assemblées en acceptent l'usage³. En 1793, après le triomphe des Sans-culottes, les Sociétés Populaires s'unissent enfin pour demander à la Convention une loi rendant le tutoiement obligatoire. Ce sont les principes de Fraternité et d'Égalité qui servent d'appui aux propagandistes: à l'abattement des barrières sociolinguistiques devrait

correspondre, d'après les partisans du tutoiement, «plus de penchant à la fraternité, conséquemment plus d'égalité»⁴. Aucune loi n'est émise de manière officielle, mais bien que l'abolition du *vous* ne soit pas prescriptive, la Convention publie le texte de la pétition dans son *Bulletin* avec mention honorable. Le 22 brumaire an II, le tutoiement est enfin «ordonné par le Directoire du Département de Paris» et son emploi atteint une diffusion de plus en plus remarquable⁵. La séance du 27 brumaire de la Convention relance le débat: grâce au *tu* républicain, la France pourrait offrir à l'Europe «l'image touchante d'un peuple de frères et d'amis». Il ne s'agit plus, comme dans *Sur l'Influence des mots*, de «rétablir» une égalité primitive, mais plutôt de fonder une égalité nouvelle en prenant comme modèle les démocraties de l'Antiquité; le *tu*, qui n'est pas «naturel»⁶ à la langue française – comme il l'était en revanche pour les langues anciennes est ainsi présenté comme le fruit d'un choix délibéré, signe linguistique d'une transformation censée élever la France au-dessus de la république romaine.

- 3 À l'enthousiasme des citoyens zélés ne correspond pourtant pas une pratique universelle: en 1792, Brissot dénonce déjà le tutoiement comme une «inconvenance inutile»⁷; Borelly le définit comme une véritable «dégradation de la langue»⁸ et la *Feuille de Paris* du 13 Brumaire 1793 propose d'en restreindre l'usage «entre les individus du même sexe», l'habitude immorale de tutoyer les femmes étant un signe de la «dissolution» propre aux aristocrates. En dépit des résistances venant également de la part de Robespierre⁹, l'usage du tutoiement continue de se répandre dans le langage quotidien, ainsi que les appellations de *citoyen* et *citoyenne*¹⁰. Il est également enregistré dans une «nouvelle grammaire» résumant, en peu de mots, le statut fluctuant d'une habitude linguistique assez répandue qui ne bénéficiait pourtant pas d'une réglementation officielle¹¹. Dans le discours quotidien, où le tutoiement hésite à s'imposer chez les locuteurs les plus âgés et paradoxalement dans les couches sociales les plus démunies¹², l'emploi exclusif du pronom singulier ne résiste pas longtemps après la Terreur et disparaît progressivement pendant la Convention Thermidorienne¹³. De la prise de la Bastille au coup d'état du 18 Brumaire, le destin de ce déictique républicain semble reproduire, à l'échelle réduite, le parcours d'ensemble de l'appareil langagier révolutionnaire, son imposition et sa disparition correspondant à l'acmé et au déclin d'une utopie linguistique et sociale¹⁴.

2. Le tutoiement au théâtre

2.1. Théâtre et propagande: Aristide Plancher-Valcour

- 4 Entre 1790 et 1794, le *tu* républicain se trouve au centre d'un débat idéologique et politique dont le théâtre, «le plus puissant moyen de communication existant» à l'époque¹⁵, ne peut pas ignorer l'importance. Le 9 frimaire an II de la République, Aristide Plancher-Valcour présente au théâtre de la Cité-Variétés un petit ouvrage dont le titre renvoie directement à la proposition imprimée dans le *Bulletin* de la Convention un mois auparavant. *Le Vous et le Toi*, opéra-vaudeville en un acte¹⁶, est ainsi le premier ouvrage dramatique entièrement consacré à la diffusion du tutoiement¹⁷. Se signalant par sa valeur paradigmatique, la pièce montre comment les bons citoyens d'un petit village de province reçoivent les nouveaux décrets. L'intrigue est des plus simples: le père Marcel refuse la main de sa fille Virginie à Glaçon, révolutionnaire modéré qui hésite à adhérer aux nouveaux protocoles républicains, et accepte avec joie qu'elle épouse le sans-culotte Justin. Au commencement de la pièce, c'est Justin qui lit sur un

journal «l'excellente nouvelle» de la disparition du vouvoiement, habitude linguistique des aristocrates présentée tout de suite comme un «abus de langue» (I, 1). Il s'apprête donc à vaincre les hésitations de la servante Barbe, alors que le jardinier Thibaut communique la décision de la Convention à son maître, le citoyen Marcel. Le pronom de politesse est vite liquidé comme une «p'tite cérémonie» (I, 2), le vouvoiement étant présenté comme illogique et contraire au «bon sens»¹⁸.

- 5 En témoignage de son caractère paradigmatique, l'opéra-vaudeville est également parsemé de bons et de mauvais modèles de comportement: à la scène 6, par exemple, Marcel et Thibaut évoquent Aspasia, maîtresse de Périclès qui se «mêlait de politiquer» et qui devint une «intrigante», par opposition à Cornélie (la mère d'un «Pelletier & un Marat»), exemple vertueux «à citer à nos ménagères»; le profil du républicain parfait, incarné par Justin, est rapidement esquissé par la servante Barbe dans une tirade prenant la valeur d'une maxime: «Tians! de l'esprit! i' n'faut qu'un bon cœur; aimer sa Patrie et sa femme, ête [*sic*] bon Citoyen, bon travailleur, & ça va», (I, 7). À l'opposé de Justin, Glaçon, «mari froid», «qui parle très lentement & agit de même» (I, 8), offre au public un modèle négatif de citoyenneté. C'est lui qui rappelle la nature non prescriptive de la «loi» sur le tutoiement dans une réplique qui est perçue par les autres personnages comme un acte d'autoaccusation:

La loi! la loi... Personne assurément ne la respecte plus que moi; mais la loi n'est pas coercitive: ce n'est qu'une invitation aux bons patriotes...

THIBAUT: Eh bian! est-ce que tu nous prends pour des aristocrates¹⁹? (I, 9)

- 6 Glaçon, présenté comme un vieillard, incarne le paradigme du modéré, ennemi de la République et, par son ancrage aux valeurs du siècle précédant, l'exemple du partisan de l'Ancien Régime, les deux figures tendant néanmoins à se superposer²⁰. Comme l'affirme Justin, «quiconque n'est pas un ami chaud de la révolution, en est, à coup sûr, l'ennemi le plus dangereux» (I, 4): le «crime» (I, 4) du «froid» Glaçon est donc avant tout son manque d'enthousiasme pour le progrès, dont il essaie de ralentir la marche²¹. Le modéré parle une langue différente par rapport aux autres personnages et c'est le seul à afficher la vieille politesse aristocratique: il a même du mal à prononcer le mot «Républicain», il ne peut l'articuler qu'en balbutiant (I, 11). Par son refus d'adhérer au code linguistique, qui marque son expulsion de la communauté sociale, il est finalement «recommand[é] à la Section». Dindon de la farce, stigmatisé pour son manque de courage²², il est exclu du *tutti in scena* final.
- 7 D'après Marjorie Gaudemer, la plupart des pièces patriotiques de l'an II seraient marquées par l'interaction de trois personnages-types principaux: le citoyen idéal, le faux patriote et le citoyen «en proie au doute», qui fait l'apprentissage des valeurs de la République et constitue, par son parcours, un double du spectateur²³. Les drames sur le tutoiement, dont la pièce de Valcour se fait le paradigme, illustrent parfaitement le schéma proposé: en pivotant autour de la mise en pratique du nouvel usage linguistique, *Le Vous et le Toi* propose des modèles de comportement pleinement conformes aux principes de la République, comme en témoignent les différentes réactions des personnages face aux nouveautés imposées de Paris. Tous les membres de la famille sont effectivement enthousiastes de l'introduction du tutoiement, sauf la mère Marcel qui s'y plie pourtant au nom de la loi²⁴. Sa réticence offre l'occasion pour donner au public une petite leçon sur le calendrier républicain et sur les avantages de la nouvelle organisation des temps de travail qui en découlent²⁵.

- 8 La pièce de Plancher-Valcour obtient un succès indéniable²⁶ et marque un croisement important entre vie quotidienne, vie politique et vie théâtrale. Elle pose un certain nombre de questions concernant le *tu* républicain et son usage dans la vie quotidienne: les domestiques doivent-ils tutoyer leurs maîtres? Une jeune fille peut-elle tutoyer son père? N'est-ce pas immoral qu'une femme se laisse tutoyer par son fiancé? Il s'agit de thèmes qui reviennent souvent au théâtre entre 1793 et 1794: dans *Le Héros américain* de Destival²⁷, un drame où tous les personnages se tutoient, Léontine vouvoie son père; dans *Le Drame de la vie* de Rétif de la Bretonne, pendant le jeu de Monsieur le curé²⁸, Edmée hésite longtemps avant de tutoyer le sien; dans *Amour et valeur, ou la Gamelle* de Moithey²⁹, le vouvoiement est réservé exclusivement aux scènes galantes. La comédie de Valcour cherche donc à écarter tous les doutes: les serfs sont contraints de tutoyer leurs patrons; Virginie est autorisée à tutoyer son père et à lui porter en même temps «autant de vénération que de tendresse», le *vous* étant considéré comme «un terme de mépris parmi les patriotes» (I, 4); les jeunes couples trouvent enfin dans le déictique proximal la forme la plus adéquate pour exprimer leurs sentiments.

2.2. La Parfaite Égalité?

- 9 Véritable instrument de propagande, *Le Vous et le Toi* représente un moyen de diffusion des idéaux jacobins, à tel point que le *Moniteur* invite tous ceux «qui ont du mal à prononcer ce *Toi*» à se rendre au théâtre pour voir la pièce de Valcour³⁰. Une trentaine de jours après la création de ce drame, le même journal salue une nouvelle pièce patriotique au titre très similaire: *La Parfaite Égalité ou les Tu et toi*³¹, comédie issue de la plume du Citoyen Dorvigny et créée le 3 nivôse au Théâtre National de la rue de la Loi. D'après le *Moniteur*, le mérite de cette pièce réside avant tout dans le fait qu'elle permet de «entir l'esprit» des décrets «célébr[és]», sans pourtant contrevenir aux règles de l'art dramatique, comme on le faisait trop souvent dans les ouvrages patriotiques³². Les points communs avec l'ouvrage de Plancher-Valcour sont d'ailleurs nombreux: la comédie de Dorvigny reprend le thème de l'amour contrarié entre une jeune fille et un patriote dans une ville de province. Grâce à l'intervention du père qui fait en sorte que l'héritage du citoyen soit rétabli, le couple peut se marier au nom de la «parfaite égalité» entre les classes sociales. Dans la scène première le citoyen Francœur se réjouit en lisant dans un journal la nouvelle de l'imposition du tutoiement, «au nom de la parfaite égalité qui doit régner [sic] entre les Républicains, les frères». Tout comme chez Valcour, la fille hésite à tutoyer son père et à abandonner les formules de politesse avec son prétendant, alors que le modéré Gourmé n'est finalement qu'une version édulcorée du frigide Glaçon. Gourmé, signalé comme «citoyen suspect», est contraint de quitter le noyau familial de Francœur, accompagné par «mademoiselle Brigitte», nouvelle figure du domestique qui n'arrive pas à accepter l'abolition des formules de politesse (V, 17): comme l'a bien souligné Erica Joy Mannucci, le *tu* représente ici un moyen de démasquer les hypocrites et les mauvais citoyens³³.
- 10 Si l'ouvrage de Plancher-Valcour est consacré à l'exaltation du tutoiement et se signale par son jacobinisme presque servile³⁴, la comédie de Dorvigny, qui est néanmoins perçue comme philo-jacobine, pose la question d'une manière différente. L'auteur reprend ainsi chez Plancher-Valcour la scène de l'éducation du serviteur tout en soulignant le caractère illusoire d'une Fraternité qui n'est que le fruit d'une imposition violente, qu'«une valeur que les maîtres apprennent à leurs subordonnés»³⁵:

Je te répète encore une dernière fois que je te l'ordonne même, pour que tu l'entendes mieux; et que tu me fâcheras si tu parles autrement. [...] Apprenez tous, et pénétrez-vous bien que nous vivons actuellement sous les loix [sic] de l'égalité! que ce n'est pas par les gages que je vous paye que je prétends vous retenir chez moi, et que les liens seuls de la Fraternité et de l'attachement doivent réunir les hommes et les faire rester ensemble. (I, 2)

- 11 Dorvigny dénonce ainsi la stérilité d'un changement linguistique qui ne promouvait qu'une égalité de surface³⁶. Dans la vie quotidienne et dans le miroir de la fiction dramatique, l'adoption du code linguistique révolutionnaire suppose l'inclusion dans la société des Citoyens. Son refus implique, dans le meilleur des cas, une mise à l'écart.
- 12 Les ouvrages dramatiques de l'an II rendent compte de cette humanité bipartite, de cette égalité exclusive. Dans *Les Petits Montagnards* ainsi que dans *La Discipline républicaine*, Plancher-Valcour continue sa propagande en insistant sur cette division: la première présente le tutoiement comme apparentant au langage de la fraternité et de la *pietas*, puisque les personnages qui recourent au vouvoiement sont en même temps dépourvus de vertus républicaines, affichées comme des valeurs universelles d'humanité; dans la *Discipline*, le vouvoiement appartient tout simplement au sociolecte des traîtres, des nobles et des ecclésiastiques³⁷. Le théâtre dessine finalement deux communautés linguistiques, l'une formée par les Citoyens, l'autre par les ennemis de la République et le même cas de figure concerne plusieurs pièces patriotiques de cette période³⁸. Chez Dorvigny, la scène sur l'imposition du tutoiement est en revanche une «métaphore de la prise du pouvoir de la bourgeoisie dans une révolution censée être populaire»³⁹: sans porter une attaque directe à l'édifice de l'autorité sans-culotte, la *Parfaite Égalité* révèle, comme on l'a observé, le caractère «didactique mais immédiatement problématique» propre au théâtre de la Révolution⁴⁰.

2.3. Le Sourd guéri ou le réveil du Citoyen

- 13 Quelques semaines après la création de *Le Vous et le Toi*, Barré et Léger présentent au Théâtre du Vaudeville de Paris une troisième et dernière pièce, *Le Sourd guéri*, qui revient sur la question du tutoiement⁴¹. D'après le *Rapport* de Dugas, la pièce se signale par «des sentiments de patriotisme et de vertu» lui valant «beaucoup d'applaudissements»⁴². *Le Sourd guéri* s'inscrit dans le filon dramatique des comédies du dépaysement telles que *Le Réveil d'Épiménide* de Carbon de Flins (1790) et *L'Aristocrate* de Fabre d'Eglantine (1791), où un personnage se heurte aux changements qui se sont produits dans la société à son insu, les auteurs se limitant ici à remplacer le sommeil et la réclusion par la maladie. Le citoyen Poli – dont le nom renvoie immédiatement à la politesse aristocratique – ne tolérerait aucune forme de tutoiement, même pas parmi ses domestiques. Vers le commencement de la pièce, il récupère l'ouïe qu'il avait perdue à la suite d'une blessure sur le champ de bataille et il se retrouve d'emblée exposé au tutoiement général que sa femme avait imposé à la maison. Poli découvre une missive échangée entre sa femme et le docteur Dorval où celui-ci se permet de la tutoyer. Se croyant trompé, Poli affronte son épouse et le médecin en les vouvoyant; la jeune femme se rend ainsi compte de la méprise de son mari et lui communique la bonne nouvelle de l'imposition du *tu* républicain, qu'il accueille avec joie. La citoyenne Poli ne faisait qu'aider les amours de sa belle-fille Sophie et du jeune médecin, bon patriote et parfait républicain, et la pièce se termine, comme *Le Vous et le Toi*, avec la fête de mariage des maîtres et des domestiques. Marianne et André s'unissent donc en mariage

le même jour que leur maîtres: si André hésite d'abord à tutoyer sa fiancée, celle-ci le menace de retarder d'un jour l'hyménée pour chaque *vous* qu'il prononce. Comme le souligne Joy Mannucci, «le *tu* et le *vous* se prêtent ici à une innocente coquetterie de fiancée»⁴³ et les auteurs évacuent de la sorte la question de la moralité du tutoiement adressé aux femmes.

- 14 À la différence des deux drames précédents, la pièce de Barré et Léger est moins connotée d'un point de vue politique et l'opposition *tu/vous* constitue le nœud dramatique d'une véritable «comédie des équivoques»⁴⁴. Le type de l'exclu n'est pourtant pas absent: tout comme Glaçon et Gourmé, Poli est momentanément écarté du noyau familial dans lequel il ne peut être réadmis qu'à condition d'accepter le nouvel usage linguistique⁴⁵. Dans l'ensemble des pièces évoquées, on assiste finalement à la formation de deux microsociétés, l'une constituée par les Citoyens de la République et l'autre par tous ceux qui n'adhèrent pas aux *Diktats* de la Liberté jacobine. Dans cette polarité, qui se construit autour du langage, le *tu* républicain joue le rôle d'un véritable *schibboleth*.

3. Un théâtre entièrement tutoyé?

- 15 Sans être adopté comme seule modalité de communication, le tutoiement est très présent au théâtre après 1789, mais son emploi s'inscrit dans une tendance générale à l'abaissement du registre linguistique voué à la démolition de la langue de la politesse aristocratique⁴⁶ et dépend de la connotation générique des pièces patriotiques, qui tendent normalement vers le bas de la hiérarchie des genres. Par ailleurs, parmi les nombreuses pièces publiées ou représentées entre 1788 et 1803 contenues dans le *Répertoire du théâtre républicain*⁴⁷ que j'ai pris en compte, il n'y en a que trois où le recours au *vous* est entièrement aboli. De plus, à l'exception de la *Chine sauvée*, ouvrage post-thermidorien qui transpose la chute des Jacobins en Chine et qui se voudrait la traduction d'un drame joué sur le théâtre du Vaudeville de Nankin⁴⁸, les deux autres pièces d'où le déictique distal est complètement oblitéré – *La Réunion du dix août* et *Le Naufrage héroïque du vaisseau «le Vengeur»* – ne comportent presque aucune scène dialoguée, se limitant à présenter des tableaux ou des scènes chorales où le recours au dialogue est effectivement superflu⁴⁹. Malgré la présence de trois pièces centrées sur la question du tutoiement, la scène n'accueille donc que très partiellement la proposition avancée par les Assemblées.
- 16 Tout comme les drames centrés sur la question du tutoiement, les deux dernières pièces évoquées ont été représentées entre l'an II et l'an III: après 1793, à mesure que le *tu* républicain tombe en désuétude, le théâtre et la littérature cessent progressivement de s'y intéresser. En 1794, La Harpe condamne déjà avec véhémence et ironie le caractère illusoire et la barbarie de ce qu'il appelle le «tutoiement universel»⁵⁰ et Madame de Genlis stigmatise le *tu* républicain dans les notes de l'un de ses contes historiques de 1795⁵¹. Il est donc surprenant que l'une des très rares pièces entièrement *tutoyées* ait été créée sous le Directoire et qu'il s'agisse notamment d'une tragédie néoclassique en cinq actes et en vers.

3.1. Dissidence politique et revendication esthétique: Agamemnon de Louis Népomucène Lemerrier

- 17 Le 5 floréal an V, Louis Lemerrier, auteur prometteur et futur académicien, fait représenter au Théâtre de la République son *Agamemnon*⁵², une pièce qui «conciliait le cadre grec et la sensibilité préromantique»⁵³. Du jour même de sa création, la tragédie des Atrides reçoit un «concert unanime d'éloges»⁵⁴: le *Magasin Encyclopédique* définit *Agamemnon* comme l'exemple d'une tragédie classique au plan «sage et bien construit»; le *Censeur dramatique* y voit de son côté une «tragédie où toutes les règles sont observées» et souligne l'exceptionnalité d'un tel ouvrage⁵⁵. D'inspiration encore fortement classique, la pièce est le résultat de la contamination de plusieurs modèles anciens et modernes, dont les tragédies homonymes d'Eschyle, de Sénèque et surtout d'Alfieri représentent les sources les plus importantes. La sobriété du décor recherchant un coloris antique est envisagée au sein d'un rapport métonymique du texte à l'image dérivant d'une conception picturale de la scène⁵⁶. Elle se répercute aussi dans un choix stylistique hasardé, sans doute lié à la recherche d'un pittoresque archaïsant: tout comme dans les trois sources évoquées, tous les personnages se tutoient⁵⁷.
- 18 Lemerrier se sert du langage de l'Antiquité, instrument rhétorique du discours révolutionnaire, pour condamner les excès de la Terreur, mais l'absence de références univoques au moment historique permet à l'auteur de mettre en acte une condamnation globale de toute forme de violence institutionnalisée, et jette de la sorte une ombre sur l'expérience de la Révolution dans son ensemble. Si *La Mort d'Abel* de Legouvé (1792) peut déjà être lue comme un tableau allégorique devant lequel on s'interroge sur la véritable signification de l'idéal de Fraternité⁵⁸, les Pélopidés, meurtriers *tutoyants*, inviteraient aussi par leurs délits à remettre en cause l'idéal de l'Égalité. Marquée par un noir pessimisme historique, la tragédie d'*Agamemnon* se clôt néanmoins sur une note d'espoir en ce que le retour d'Oreste, préconisé par Cassandre à la fin de la pièce, ouvre à l'attente d'un avenir de paix qui laisse entrevoir la réalisation possible de l'idéal égalitaire.

3.2. «Il ne convient pas qu'un maître/ par son sujet soit tutoyé»: le déclin d'une utopie linguistique

- 19 Comme en témoignent les innombrables allusions intertextuelles au niveau du vers et de la rime, la langue classique de Racine et de Voltaire constitue une sorte de dispositif de traduction de l'italien d'Alfieri, qui sert d'intermédiaire entre Lemerrier et le tutoiement à l'antique. S'il représente chez Lemerrier l'un des signes d'une dissidence politique dissimulée, par sa prééminence dans une tragédie néoclassique à sujet grec le *tu* républicain prend aussi les proportions d'une revendication esthétique: l'alexandrin est censé reproduire le tutoiement typique des langues grecque et romaine qu'Alfieri avait gardé dans sa version⁵⁹.
- 20 Cette nouvelle conception du discours tragique impose un recours fréquent à la diérèse pour rééquilibrer la longueur des syllabes et implique un aplatissage majeur au niveau du jeu des registres. Le *code-switching* caractérisant le passage du discours formel à des modes d'interaction plus directs propres aux moments d'emportement, de passion et de colère, ainsi que le tutoiement non réciproque adressé aux confidents –

indicateur d'une certaine distance sociale – disparaissent en faveur d'une organisation sociolinguistique plus homogène⁶⁰. De plus, l'absence de tout déictique personnel distal, note dissonante dans l'univers esthétique de la tragédie, est en contraste avec la régularité d'ensemble de la pièce. Ces aspects n'échappent pas à la critique, qui dénonce également les déséquilibres d'un style qui n'est pas entièrement formé et qui apparaît parfois «inégal», comme le souligne le *Censeur dramatique*:

Nous ne pouvons cependant approuver l'affectation avec laquelle l'Auteur fait parler tous ses Personnages à la seconde personne du singulier. [...] On ne doit tutoyer au Théâtre (si ce n'est du supérieur à l'inférieur) que dans les momens de grande passion [...]. Racine [...] est en cela [...] un modèle qu'il faut suivre avec respect⁶¹.

- 21 L'idée d'un renouvellement du style fondé sur la reprise des dialogues tragiques de l'Antiquité n'est donc pas réalisable au sein du système dramatique officiel qui demeure encore si étroitement lié à la tradition du Classicisme, surtout après le rappel à l'ordre du Directoire: à partir de la tragédie suivante (*Ophis*, 1798), l'auteur abandonne ce projet et retourne à l'alternance pronominale.
- 22 Guide et miroir de la société, la scène dramatique permet de mesurer la réception du *tu* républicain en termes d'«opinion publique» – c'est bien le cas de Plancher-Valcour – et d'«esprit public»⁶² – c'est le cas de la polémique dissimulée de Dorvigny et de l'austère dissidence de Lemerrier –, mais elle peut également user de l'opposition tu/vous dans une comédie où la propagande politique est effectivement subordonnée aux joyeuses répliques, comme en témoignerait *Le Sourd guéri*. Le recours au tutoiement dans la tragédie de Lemerrier est enfin au centre d'une parodie – *Cassandre-Agamemnon et Colombine-Cassandre* – créée au théâtre de Montansier le 20 avril 1798⁶³. Par sa dimension méta-théâtrale, la pièce insiste sur le caractère artificiel de la tragédie de Lemerrier dans son ensemble, mais elle comprend également des passages où la critique se fait plus ponctuelle. Quand par exemple Gilles-Probus s'adresse à Cassandre-Agamemnon en le tutoyant, les deux personnages échangent cinq longues répliques au sujet de ce «nouvel» usage:

CASSANDRE: [...] qu'est-ce que ce ton-là?

GILLES: celui que nous avons pris en ton absence, nous nous tutoyons comme des vrais Grecs! [...]

CASSANDRE:

Probus, cet usage peut naître

De l'amour ou de l'amitié

mais il ne convient pas qu'un maître

par son sujet soit tutoyé.

[...] tâchons de joindre aux vertus de la Grèce

la politesse de Paris.

GILLES: nous tâcherons d'y revenir.

CASSANDRE: et vous ferez bien.

- 23 S'il est vrai que le théâtre «ne pouvait manquer de s'emparer du sujet»⁶⁴, les différents auteurs dramatiques abordent la question du tutoiement obligatoire de manière très diversifiée. Dans le cas d'*Agamemnon*, la réception de l'ouvrage semble enfin indiquer un changement de points de vue sur la question du *tu* républicain. À un moment où le *tu* était désormais désuet, Lemerrier se sert du noble détachement de la tragédie pour en faire le symbole du naufrage de l'idéal égalitaire. *Cassandre-Agamemnon* se rapproche à nouveau du quotidien, mais le rétablissement des distances sociolinguistiques dans le rapport maître/valet est lui aussi un signal de l'écroulement de l'utopie égalitaire. La

parodie, reprenant les observations du *Censeur dramatique*, ne vise pas uniquement la tragédie de Lemer cier; elle est à la fois un signe de la crise des valeurs républicaines, dont le *tu*, déictique de l'utopie, se fait finalement l'emblème. Dans une société pour laquelle le «vocabulaire politique» a déjà «perdu [...] la valeur incantatoire de l'idéalisme», l'effondrement de la République ouvre désormais les portes à l'avènement de l'Empire⁶⁵.

NOTES

1. La *Chronique de Paris* (3 octobre 1792), citée in P. WOLFF, *Le "tu" révolutionnaire*, in «Annales historiques de la Révolution française», 279, 1990, p. 89.
2. «Sacrifions promptement un usage de préjugé aux principes éternels de la vérité: bientôt nous aurons recouvré nos véritables droits, et rétabli l'égalité; de là naîtra la liberté et non son fantôme, que nous encensons, qui nous échappe quand nous voulons en jouir», *Sur l'Influence des mots et le pouvoir de l'usage* (*Mercure national*, 14 décembre de l'an II). L'article, signé simplement «C. B. homme libre», a été longtemps attribuée à Louise de Kéralio, rédacteur en chef du *Mercure national*, membre de la *Société fraternelle de l'un et l'autre sexe* et épouse de Pierre-François-Joseph Robert, auteur en 1790 de la brochure *Du Republicanisme adapté pour la France* (*Mercure national*, 4 juillet 1790). Sur le rôle des époux Robert pendant la période révolutionnaire, voir G. MAZEL, *Louise de Kéralio et Pierre-François Robert, précurseurs de l'idée républicaine*, in «Bulletin de la Société d'histoire de Paris et de l'Île de France», 1989, pp. 163-237.
3. L'Assemblée Générale des Sans-culottes, l'Assemblée des Droits de l'homme et la Société Générale de Scéaux.
4. *Bulletin de la Convention Nationale*, séance du 10 Brumaire an II, dans *Réimpression de l'ancien Moniteur (1789-1799)*, Paris, Bureau Central, 1841, 8, p. 314.
5. F. BRUNOT, *Histoire de la langue française*, Paris, Armand Colin, 1937, IX, 2, p. 691.
6. Les Romains ne se tutoyaient que «par suite de la pureté de leur langue qu'ils parlaient convenablement. [...] Ce n'étoit point une révolution qui les avoit amené jusque-là. Leur idiome les corrompit à mesure que leur politique se dégrada, à mesure que leurs mœurs dégénérèrent. Chez nous, c'est le contraire; nous parlons plus purement, nos usages le relèvent, prennent des formes plus belles, plus heureuses, à mesure que nos principes s'épurent, ainsi que nos mœurs. Le *tu* républicain donnera plus de sûreté à nos pensées, & nous fera prendre une attitude plus convenable à ce que nous sommes devenus», *Le Tu & le Vous*, dans *Les Révolutions de Paris*, 216, 49 de la Convention Nationale, an II de la République.
7. Cit. in F. BRUNOT, *op. cit.*, p. 691.
8. *Journal de l'Instruction publique*, [1793], XVII.
9. L'Incorruptible ne tutoya jamais à la tribune, même si à partir de 1793 le tutoiement fut progressivement adopté «dans les organisations sectionnaires, comme dans les administrations municipales et nationales». Sur l'histoire du tutoiement et les politiques linguistiques pendant la révolution, voir aussi A. SOBOUL, *Les Sans-culottes parisiens en l'an II. Mouvement populaire et gouvernement révolutionnaire*, Paris, Clavreuil, 1958, pp. 654-657 et S. BRANCA-ROSOFF, *Le Loyaume des mots*, in *Lexique et Institutions*, A. Nicolas (éd.), Presses Universitaires de Lille, 1985, pp. 47-63. Sur les résistances au tutoiement, voir F. BRUNOT, *op. cit.*, pp. 691-692.

10. L'auteur de l'article *Sur l'Influence des mots* s'était déjà exprimé contre les termes *monsieur* et *madame*, qu'il présentait comme des «titres ridicules». Contrairement au tutoiement, cet usage était devenu obligatoire par un arrêté de la Commune de Paris (21 août 1792), suite aux pressions des Sociétés, notamment de la Société des Nomophiles. Voir J. ROBIQUET, *La Vie quotidienne au temps de la Révolution*, Paris, Hachette, 1938, p. 65.
11. «À présent tout le monde se tutoye; mais comme le *tutoyement* n'est pas décrété, il est possible que le mode n'en soit pas admis généralement», [CH.-J. PANCKOUCKE], *Nouvelle Grammaire raisonnée à l'usage d'une jeune personne*, troisième édition, Paris, Lemierre, 1795, p. 96.
12. On se souviendra de l'épisode du 5 nivôse an II, quand deux citoyens traitent d'«esclave» un serveur du café Procope qui avait oublié de les tutoyer. Voir A. SOBOUL, *op. cit.*, pp. 656-657.
13. «Les tu et toi disparaissent de la conversation [...]. Quelques individus moroses vous tutoient encore, vous leur répondez par vous, [...] ils reprennent à voix basse et modeste le vous», *La Vedette ou gazette du jour*, 11 nivôse an III-31 déc. 1794.
14. Le *tu* disparaît et réapparaît à plusieurs reprises jusqu'à l'Empire, quand les appositions de *Madame* d'abord et de *Monsieur* ensuite sont progressivement réintroduites, voir F. BRUNOT, *op. cit.*, pp. 692-697.
15. M. FAZIO, *François-Joseph Talma. Le Théâtre et l'Histoire de la Révolution à la Restauration*, Paris, CNRS Editions, 2011, p. 32.
16. Paris, Cailleau, 1794.
17. Son emploi avait déjà été abordé, du moins en passant, dans *Les Indiens en Angleterre* de Bursay, où la fille du Nabab Kaberdar est durement réprimandée par Samuel Smith et par son père à cause de son «tutoiement grossier». Voir L. BURSAY, *Les Indiens en Angleterre*, comédie en trois actes et en prose librement adaptée de la pièce d'Auguste Kotzebue, Bruxelles, De Boubbers, 1792, I, 7.
18. «N'y avait pas d'bon sens d'parlai à un homme, comme si y z'équient deux», souligne le citoyen Marcel (I, 4).
19. Le terme indiquait à l'époque tous «les ennemis du nouveau gouvernement», *Dictionnaire de l'Académie de 1798. Supplément contenant les mots nouveaux en usage depuis la Révolution*, article «Aristocratie».
20. N'ayant «pas encore quarante-cinq ans, il a l'air d'en avoir soixante» (I, 5). Dans la même scène, Glaçon affirme concevoir la société comme une «échelle», à témoignage de son attachement pour les valeurs d'Ancien Régime.
21. «On va trop loin, on va trop loin!», s'écrie-t-il à maintes reprises.
22. Il refuse de risquer sa vie pour sauver un frère citoyen (I, 10), alors que Justin n'hésite pas un seul instant.
23. M. GAUDEMER, *La Dramaturgie propagandiste. L'exemple de la Terreur*, in *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire*, M. POIRSON (éd.), Paris, Desjonquères, 2008, pp. 340-352.
24. «Puisque c'est la loi, il faut y obéir: mais je n'pourrons jamais m'accoutumer à ça. C'est comme vos mois & vos jours; j'n'y connais plus goutte» (I, 6).
25. *Ibid.*
26. Le site CESAR signale 76 représentations entre 1793 et 1794 (<http://cesar.org.uk>, consulté le 22 déc. 2012).
27. Drame héroïque mêlé de pantomimes en trois actes, Bordeaux, Impr. de Silva Lafforest, s.d.
28. N.-E. RÉTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, Paris, Veuve Duchêne et Mérigot jeune, 1793, première partie, IV, pp. 12-13. Il s'agit d'un jeu de rôle où les participants sont censés se tutoyer entre eux, sans oublier de vouvoyer celui qui interprète «Monsieur le curé», voir E. CELNART, *Nouveau Manuel complet des jeux de société*, Paris, Librairie encyclopédique de Loret, 1867, pp. 146-149.

29. Comédie en deux actes mêlée de vaudeville et pantomimes, [...] représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Ambigu-Comique, le 28 thermidor an III de la république, Paris, Barba, 1794.
30. Toujours d'après le *Moniteur* (11 frimaire an II), les «citoyens» qui assistèrent à la création sortirent «en tutoyant leurs voisins».
31. Paris, Barba, an II [1794].
32. Voir le *Moniteur* (18 nivôse, an II). La production théâtrale de la période révolutionnaire se signale par une prolifération de pièces souvent inclassables (le Théâtre de la Cité-Variétés compte à lui seul dans son répertoire 58 désignations génériques), avec un retour à l'ordre qui commence pendant la période directoriale et se poursuit sous l'Empire. Voir P. FRANTZ, *Pas d'Entracte pour la Révolution*, in *La Carmagnole des Muses*, J.-C. BONNET (éd.), Paris, Colin, 1988, pp. 381-397.
33. E. JOY MANNUCCI, *Il patriota e il vaudeville. Teatro, pubblico e potere nella Parigi della Rivoluzione*, Napoli, Vivarium, 1998, p. 297.
34. Plancher-Valcour, auteur de plusieurs airs et chansons patriotiques, était également fonctionnaire d'État. Voir P. D'ESTRÉE, *Le Théâtre sous la Terreur (Théâtre de la peur)*, 1793-1794, Paris, Émile-Paul frères, 1913, pp. 233-243.
35. E. JOY MANNUCCI, *op. cit.*, p. 297, traduction originale.
36. Dans *La Parfaite Liberté* (1794), Isabelle de Charrière va plus loin: le domestique Ferrier critique ouvertement son maître Francœur qui veut imposer le tutoiement. Sur ce sujet, voir M.-N. KARMAKAR, *Madame de Charrière et la révolution des idées*, New York, Peter Lang, 1996, pp. 136-137.
37. A. [PLANCHER] VALCOUR (paroles), [C.-G.] FOIGNET (musique), *Les Petits montagnards*, opéra-bouffon en 3 actes, en prose, mêlé d'ariettes, théâtre cité-variétés, 28 nivôse an II, Paris, Impr. de Cailleau, 1794-an II; *id.*, *La discipline républicaine*, fait historique en un acte et en prose mêlé d'ariettes, Opéra-comique national, primedi, floréal an II, Impr. de Cailleau, 1794-an II.
38. C'est encore le cas de *Marat dans le souterrain des Cordeliers* (Paris, Maradan, an II), fait historique créé par Mathelin le 17 frimaire à l'Opéra-comique, où les ennemis des Sans-culottes vouvoient leurs interlocuteurs et utilisent encore le terme de *monsieur*, le mot «Citoyen» leur «écorchant la bouche» (p. 23).
39. B. SOBEL, *Du Texte à la scène*, in *Le Théâtre français du XVIII^e siècle*, P. FRANTZ et S. MARCHAND (éds.), L'avant-scène théâtre, 2009, p. 525. Bernard Sobel a mis en scène la *Parfaite Égalité* en 1989 au théâtre de la ville de Gennevilliers, avec une troupe constituée par les élèves du lycée technique Édouard-Vaillant (reprise toutes les fins de semaine du 17 nov. au 17 déc.). À ce sujet voir l'article de N. Rousseau paru dans le *Nouvel Observateur* (16-22 nov. 1989, pp. 142-143).
40. P. FRANTZ et S. MARCHAND (éds.), *Le Théâtre français du XVIII^e siècle*, *cit.*, p. 524. Sur le rapport complexe entre théâtre et propagande politique au cours de l'an II, voir aussi M. NADEAU, *La Politique culturelle de l'an II: les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre*, in «Annales historiques de la Révolution française», 327, janv.-mars 2002, pp. 57-74.
41. P.-Y. BARRÉ, F.-P.-A. LÉGER, *Le Sourd guéri ou les Tu et les vous*, comédie en un acte mêlée de Vaudevilles, représentée pour la première fois sur le Théâtre du Vaudeville, le 12 Pluviôse an II, Paris, Impr. rue des Droits de l'homme, an III [1794/1795].
42. DUGAS, *Rapport du 25 pluviôse an II*, in *Paris pendant la Terreur. Rapports des agents secrets du ministre de l'intérieur publiés pour la Société de l'Histoire de France*, P. CARON (éd.), Paris, Marcel Didier, 1949, 4, p. 82. CESAR signale 72 reprises.
43. E. JOY MANNUCCI, *op. cit.*, p. 295, traduction originale.
44. *Ibid.*
45. La citoyenne Poli considère la société républicaine comme une véritable «famille» et son mari abandonne avec enthousiasme ses vieilles habitudes linguistiques pour adopter le «langage de la

fraternité» (I, 16). Dans cette perspective, Poli représenterait une variante du type de l'exclu qui se rapproche du modèle de l'incertain converti évoqué par Gaudemer, voir *supra*.

46. Cet abaissement du registre correspond à la recherche d'un «effet populaire» propre à une certaine rhétorique révolutionnaire. Sur ce sujet, voir R. BALIBAR, *L'Institution du français*, Paris, PUF, 1985, pp. 132-142.

47. *Répertoire du théâtre républicain ou Recueil de pièces imprimées avant, pendant et après la République française*, Genève, Slatkine, 1986, 15 voll. (213 pièces).

48. S.N., *Plus de Mandarins ou la Chine sauvée*, bagatelle civico-parade, mêlée de vaudevilles, s.l., s.d. Les mandarins/jacobins y sont comparés à des «bêtes farouches» et Arlequin est mis à la tête d'une propagande anti-Terror. Gilles est le dernier philo-jacobin dans la pièce.

49. G. BOUQUIER et P.-L. MOLINE, *La Réunion du dix août ou l'Inauguration de la République française*, sanculotide dramatique, en 5 actes et en vers, mêlée de déclamations, chants, danses et évolutions militaires, Paris, R. Vatar, an II; il s'agit d'une pièce entièrement chorale et dépourvue de véritables dialogues où la Révolution devient une sorte de déité parmi d'autres divinités, telles la Nature, la Liberté, la Fraternité. F.-X. PAGES et P.-L. MOLINE, *Le Naufrage héroïque du vaisseau «le Vengeur»*, opéra en 3 actes, musique du citoyen Duboulay, représenté à Paris, au théâtre de l'Égalité, Paris, C. Hugand, an III, réécriture propagandiste du naufrage du Vengeur du Peuple du Prarial an II (Juin 1794), où l'apparition de personnages allégoriques s'alterne à des scènes chorales; dans les bribes de dialogues présentes dans le drame, tous les citoyens se tutoient. Le Vengeur fait également l'objet d'une Ode (1794, paroles de LEBRUN, musique de CASTEL), voir *Chansonnier révolutionnaire*, M. DELON, P.-E. LEVAYER (éds.), Paris, Gallimard, 1989, pp. 169-171.

50. Séance de l'École Normale du 14 Germinal an III, ensuite dans LA HARPE, *Œuvres*, Paris, Verdière, 1820, V, pp. 647-671.

51. Mme de Genlis associe le tutoiement à une sorte de liberté de façade dissimulant la dictature de Robespierre, «infâme despote» que «tout le monde pouvait tutoyer». *Les Chevaliers du cygne ou la Cour de Charlemagne*, Hambourg, Fauche, 1795, II, pp. 293-294.

52. L.-N. LEMERCIER, *Agamemnon*, tragédie en cinq actes, représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre de la République, le 5 floréal an V. Paris, chez Barba, An V (1797).

53. M. FAZIO, *op. cit.*, p. 91.

54. C. LABITTE, *Poètes et romanciers modernes de la France*, *Revue des deux mondes*, Paris, 1840, 4^{ème} série, 21, p. 457.

55. Le *Magasin Encyclopédique*, troisième année, I, p. 135; le *Censeur dramatique*, 1797, II, p. 258.

56. *Agamemnon* avait été notamment défini «beau comme l'antique, dépouillé de tout ce luxe ridicule» (*Semaines critiques ou Gestes de l'an cinq*, 1797, I, p. 284). En accord avec Talma, inspiré par le travail de leur ami commun David, Lemer cier avait formé «le projet d'imprimer à la scène tragique la gravité austère et l'exactitude des costumes que l'artiste apportait dans ses tableaux», E.-J. DELESCLUZE, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, Michel Lévy Frères, 1862, pp. 37-39.

57. Delescluze voit dans ce tutoiement et dans «l'observation rigoureuse» des «vêtements» des personnages «les seules véritables innovations apportées dans ce drame», *ibid.*

58. Voir R. CAMPAGNOLI, *La Rivoluzione di Caino: "La Mort d'Abel" di Legouvè*, in *Il Teatro e la Rivoluzione Francese*, M. RICHTER (éd.), Vicenza, Accademia Olimpica, 1991, pp. 107-121.

59. Le siècle des Lumières s'était déjà posé la question du traitement de l'information pronominal en traduction. Sur ce sujet, voir C. VOLPILHAC-AUGER, *De Vous à Toi: tutoiement et vouvoiement dans les traductions au 18^e siècle*, in «Dix-huitième siècle», 41, 2009, pp. 553-566.

60. Dans les répliques théâtrales comme dans tout dialogue, l'information pronominal indique les différents degrés de distance ou de proximité sociale, de même que l'alternance rapide entre tu et vous peut signaler des changements importants dans l'état d'âme d'un personnage. Sur ce sujet, voir M. GRIMAUD, *Tutoiement, titre et identité sociale. Le système de l'adresse du "Cid" au "Théâtre en liberté"*, in «Poétique», 77, fév. 1989, pp. 53-75.

61. *Le Censeur*, cit., pp. 236-237.

62. *Décade*, 30 germinal an V, citée in M. NADEAU, *Théâtre et esprit public: les représentations du "Mariage de Figaro" à Paris, 1784-1797*, in «Dix-huitième siècle», 36, 2004, p. 492. Dans son étude sur la *Décade Philosophique*, Nadeau identifie l'opinion publique à celle de la classe dominante en y opposant la notion d'esprit public, à savoir «l'intérêt que les particuliers prennent au bien général».

63. [P.-Y.] BARRÉ, [J.-B.] RADET, [F.-G.] DEFONTAINES et A. GOUFFÉE, *Cassandre-Agamemnon et Colombine-Cassandre, parodie d'Agamemnon, en un acte, en prose, mêlée de vaudevilles*, Paris, Mme Masson, 1803.

64. F. BRUNOT, *op. cit.*, p. 695.

65. S. VILATTE, *L'Antiquité grecque dans le théâtre de la République Directoriale: les régimes politiques*, in *La République directoriale*, P. BOURDIN et B. GAINOT (éds.), Clermont-Ferrand, Société des études robespierristes, 1998, p. 633. Sur la dépolitisation du répertoire théâtral et de la référence à l'Antiquité après Thermidor, voir C. MOSSÉ, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989.

RÉSUMÉS

L'adoption du tu républicain est le résultat incertain et éphémère d'un processus relativement lent qui commence au lendemain de la prise de la Bastille, atteint son apogée pendant la Terreur jacobine et participe de la construction de l'utopie linguistique révolutionnaire. Contrairement à l'abolition des titres honorifiques et à l'introduction de l'appellatif «citoyen», le déictique républicain ne fit jamais l'objet d'une loi prescriptive. Largement employé sous le gouvernement jacobin, il connaît un rapide déclin sous le Directoire. Le pronom de l'égalité marque un croisement important entre vie quotidienne, vie politique et vie théâtrale. En suivant un plan chronologique, cet article s'intéresse à la façon dont le théâtre reçoit, promeut et critique le nouvel usage linguistique: après l'analyse des pièces dont le tu républicain est le sujet principal (Plancher-Valcour, *Le Vous et le Toi*; Dorvigny, *La Parfaite Égalité*; Barré et Léger, *Le Sourd guéri*), l'examen portera sur un corpus – d'ailleurs très restreint – de drames entièrement «tutoyés» dont *Agamemnon*, tragédie en cinq actes de Lemer cier, représente l'exemple le plus frappant.