Matthew S. Buckley, *Tragedy Walks the Streets* ;
Susan Maslan, *Revolutionary Acts. Theater, Democracy
and the French Revolution*

Philippe Bourdin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ahrf/11041>

DOI : 10.4000/ahrf.11041

ISSN : 1952-403X

Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2008

Pagination : 296-300

ISBN : 978-2200-92514-7

ISSN : 0003-4436

Référence électronique

Philippe Bourdin, « Matthew S. Buckley, *Tragedy Walks the Streets* ; Susan Maslan, *Revolutionary Acts. Theater, Democracy and the French Revolution* », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 352 | avril-juin 2008, mis en ligne le 18 décembre 2009, consulté le 23 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/11041> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.11041>

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2022.

Tous droits réservés

Matthew S. Buckley, *Tragedy Walks the Streets* ; Susan Maslan, *Revolutionary Acts. Theater, Democracy and the French Revolution*

Philippe Bourdin

RÉFÉRENCE

Matthew S. Buckley, *Tragedy Walks the Streets*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, 191 p., ISBN 0-8018-8434-9, 49,95 \$

Susan Maslan, *Revolutionary Acts. Theater, Democracy and the French Revolution*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, 275 p., ISBN 0-8018-8125-0, 50 \$

- 1 Dans un petit livre joliment présenté et illustré de 191 pages, notes et index compris, Matthew S. Buckley propose successivement cinq synthèses : l'une sur le théâtre de la Révolution, l'autre sur le drame dans la même période, la troisième sur la Révolution et le théâtre politique anglais, les deux dernières étant consacrées à deux pièces (*La Chute de Robespierre* de Coleridge, *La Mort de Danton* de Büchner). L'auteur, qui voit dans l'écriture théâtrale l'une des premières transcriptions de la Révolution, prétend explorer le rôle des événements révolutionnaires français dans l'évolution rapide des formes dramatiques, des années 1780 aux années 1840. Elle frappe pourtant selon lui d'obsolescence des auteurs comme Mercier, Beaumarchais, Diderot, au profit du mélodrame, d'une tragédie romantique qui hésite à recourir aux formes anciennes du récit, d'une prolifération de « sous-genres » qui ne sont que des négations de la notion même de « genre ». Cette évolution est longtemps passée inaperçue dans la masse des productions plus classiques, plus convenues, la remise en cause des codes ainsi proposée réduite à l'un des aspects de la destruction révolutionnaire, alors même que le drame se détache du simple objet littéraire pour se faire discours social, adapté aux rapides mutations culturelles et politiques à l'œuvre. L'émergence des formes radicales

du théâtre de propagande – dont Paris, lieu traditionnel de démonstration du pouvoir mais aussi d'un espace public populaire, saisi sur le vif par Mercier ou Restif, est le creuset –, paraît à l'auteur une réponse à la difficulté de rendre compte sur scène des problèmes sociaux et politiques dans les années 1770-1780 (la « pré-Révolution », selon le terme suranné qu'il emploie volontiers). Il s'agit d'une réappropriation de l'histoire et des événements contemporains permise par l'autorité d'une opinion publique qui s'exprime et apprécie l'anticléricalisme, les histoires de complots, etc. Elle se lit dans des pièces telles que *Nicodème dans la lune*, de Beffroy de Reigny (1790) et se retrouve après le 9 Thermidor dans les mélodrames fustigeant les Jacobins (p. 52, 66). Journées (dès juillet et octobre 1789), fêtes révolutionnaires, voire exécutions capitales et massacres, n'entraînent-ils pas de leur côté un réemploi d'une gestuelle et d'un langage théâtralisés, selon les thèses défendues par Marie-Hélène Huet, Lynn Hunt ou Daniel Arasse (p. 4, 32-33) ? Les promotions politiques de nombre d'artistes dramatiques ne contribuent-elles pas à abolir les frontières entre fiction et réalité, à construire une illusion de vraisemblance, à user de la scène comme d'un lieu d'expérimentation du futur immédiat, ce que rappellent les travaux de Paul Friedland – voyant dans la Révolution deux moments coïncidant dans le bouleversement de la représentation de l'autorité politique, l'un politique, l'autre théâtral ? *Les Réflexions* de Burke ne proposent-elles pas les attendus d'une tragédie royale, livrant une reine d'une fulgurante beauté au désordre des passions françaises (p. 73), une écriture théâtrale de la réalité dont les journaux anglais font leur miel tandis que les dramaturges portent sur scène les victoires contre la France dans des pièces de propagande qui n'ont rien à envier à celles d'Outre-Manche (Sheridan, *The Glorious Fists of June*, 1793 – p. 91 – ; Coleridge, *The Fall of Robespierre*, 1794) ?

- 2 Trop systématique, trop peu personnelle tant la dépendance aux travaux antérieurs est sans cesse rappelée, la démonstration ne convainc pas totalement. Nul ne niera, bien sûr, l'emploi d'un vocabulaire ou d'un récit empreint de théâtralité par la presse, française ou étrangère, pour rendre compte des événements révolutionnaires, les inscrire dans l'histoire. Ne sont-ils pas sur-interprétés lorsque l'auteur suggère un jeu conscient des acteurs politiques avec les normes de la mise en scène, et ce jusqu'au plus fort de l'action ? Le théâtre ne devient-il pas prétexte à cette lecture de l'histoire, alors même qu'il en produit lui-même une, qui ne prétend pas à la réalité ? Sans doute aurait-il fallu mener une analyse bien plus systématique de la production révolutionnaire, ne pas se limiter à un bouquet de pièces dont le nombre ne dépasse pas les doigts d'une main. L'ignorance absolue des travaux publiés en France depuis cinq ans sur ce thème n'aide pas, il est vrai, à prendre en compte tous les mécanismes d'écriture, toutes les figures imposées par des carrières ou des engagements sincères, qui sont à l'œuvre en ce domaine des arts de la scène. Cette perméabilité entre les historiographies française et anglo-saxonne – si l'on excepte la connaissance des grandes synthèses classiques sur l'histoire politique – est des plus préoccupantes. On la constate dans les mêmes proportions dans l'ouvrage de Susan Maslan, certes lectrice attentive des historiens français du politique (Mona Ozouf, François Furet, Patrice Gueniffey, Marcel Gauchet, Albert Soboul ou Maurice Genty), mais, en matière d'histoire culturelle, avant tout inspirée par les travaux de Lynn Hunt, Laura Mason, Suzanne Desan, Bryant Ragan, Elisabeth Williams, Carla Hesse et Emmet Kennedy. Elle aussi s'essaie à une vaste interprétation pariant, mais avec d'innombrables nuances et un vaste matériau analysé, sur les confluences entre les univers (visuels, gestuels, thématiques) théâtral et politique.

- 3 Celle-ci aborde successivement les relations du théâtre et de la démocratie dans la France révolutionnaire, la « Révolution comique » (Molière, Rousseau, Fabre d'Églantine) et « l'antithéâtralisme » révolutionnaire, la surveillance du théâtre par le gouvernement révolutionnaire (« l'œil de Robespierre »), la surveillance domestique et le drame révolutionnaire. Alors qu'elle distingue dans les dernières années du XVIII^e siècle la naissance d'une « culture de masse », elle accorde au théâtre une place centrale dans cet épanouissement, ce partage culturel public antinomique des habitudes élitaires – en particulier de l'intimité de la lecture. Elle insiste sur le contrôle exercé par les spectateurs, dont elle saisit l'opinion dans les débats critiques (mais ne sont-ils pas le fait de journalistes spécialisés, des artistes eux-mêmes, ou des autorités ?) qui suivent la création du *Charles IX* de Chénier (1789), de *L'Ami des lois* de Laya (1793), des parodies du Vaudeville. Cette force agissante réhabilite la comédie mise au pilori par Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, dans laquelle il est particulièrement virulent contre *Le Misanthrope* de Molière : grâce à Fabre d'Églantine, et à son *Philinte de Molière*, Alceste devient le modèle du citoyen nouveau, tandis que Philinte est l'incarnation de l'Ancien Régime social et théâtral. Ce qui n'empêche pas les républicains radicaux d'associer la pratique théâtrale à la corruption morale et sociale de l'Ancien Régime. Robespierre, pour éviter que l'Assemblée ne devienne à son tour un théâtre de masques, souhaiterait en faire un vaste amphithéâtre où des spectateurs en nombre contrôleraient les dires et les expressions des élus (« Il faudrait, s'il était possible, que l'assemblée des mandataires délibérât en présence de tous les Français. Un édifice fastueux et majestueux, ouvert à douze mille spectateurs devrait être le lieu des séances du corps législatif ») (p. 142). Le drame, qui brode sur les thèmes des conflits familiaux (épouses adultères et adversaires de la famille y étant réputés contre-révolutionnaires), ne serait que la déclinaison de cette surveillance à l'échelon du foyer – ainsi *L'Époux républicain*, de Maurin de Pompigny (p.191), ou *L'Intérieur d'un ménage républicain*, du marquis de Puységur (p. 202). Se créeraient ainsi des « relations aliénantes entre les artistes et les spectateurs », un dérivé du modèle de contrôle social décrit par Michel Foucault. Fabre d'Églantine, épinglé par Robespierre qu'il observait aux Jacobins à l'aide d'une lorgnette, et avec la délectation d'un spectateur jugeant l'acteur, finira d'une certaine façon comme l'une des victimes collatérales (p. 122)...
- 4 Autant qu'ils se rencontrent, comme le prouvent les métaphores théâtrales dans le discours public, ou la convocation de la culture pour assurer la métamorphose démocratique, les deux espaces théâtral et politique s'opposent aussi, selon l'auteur, posant la question des relations entre démocratie directe et démocratie représentative. La première, vécue au théâtre, mobilise des auteurs de renom inscrits dans l'action politique (Chénier, Collot d'Herbois, Ronsin, François de Neufchâteau, Gouges, Fabre d'Églantine, dont les carrières sont brièvement rappelées), mais aussi, selon les critiques absolues des siècles suivants, beaucoup de sans grade vivant des instincts les plus bas de la multitude : des furies, des harpies et des brutes auraient investi la culture savante (p. 16). Cette démocratie directe lui semble encourager l'efflorescence du répertoire – sur lequel l'auteur avance des chiffres qui mériteraient d'être confrontés à ceux d'André Tissier –, et les chroniques spécialisées des journaux. Elle conclut sur un jugement populaire propre au théâtre, et politique et dramatique, une communauté de sentiments propice à l'éducation au civisme (à l'éloquence, aux vertus, à la connaissance de l'histoire qu'il suppose), qui caractérisent un public très différent de celui défini par Jürgen Habermas dans son analyse du seul rapport lecteurs/écrivains,

survalorisant l'imprimé, repris ensuite par Roger Chartier (p. 35). Ce public impose une démocratie active lorsqu'il parvient à faire interdire les baïonnettes sur scène (février 1792), ou à contrôler, parfois violemment, les formes de la production : *L'Auteur d'un moment*, de Léger, pièce jugée contre-révolutionnaire parce qu'elle moque un Chénier âpre au gain, fort d'une claqué stipendiée, et son mentor Palissot, est par exemple retirée de la programmation du Vaudeville en février 1792, et un exemplaire du texte subit un autodafé. « Il faut espérer que les directeurs du théâtre du Vaudeville ne se mêlent plus de lutter contre l'opinion publique », pourra-t-on lire dans la *Chronique de Paris* (p. 61). L'arrêt des représentations de *La Chaste Suzanne*, en janvier 1793, leur prouvera que la lutte a bel et bien cessé (p. 188). Plus conservateurs, les spectateurs de la Comédie-Française, par pétitions ou délégations, batailleront en janvier 1793 avec la municipalité parisienne pour éviter le retrait de *L'Ami des lois* de Laya... Contre les efforts officiels d'installer une police des salles, *Les Révolutions de Paris* défendront cette censure populaire, dont l'interdiction signerait selon les rédacteurs la destruction de la Révolution. *A contrario*, prenant appui sur une citation de Bertrand Barère, réclamant le silence dans les tribunes durant le procès du roi, et abandonnant les applaudissements au théâtre, Susan Maslan avance l'idée d'une partition des lieux d'expression publique, ceux dévolus à la représentation nationale ne tolérant pas la participation des spectateurs (p. 64). Du reste, déjà en 1790, le geste de Suleau, agitant une sonnette et se couvrant la tête pour mieux singer le président de l'Assemblée nationale en plein tumulte au Théâtre-Français, était voulu et vécu comme une provocation inadmissible, parce que le cénacle des représentants était ainsi comparé à une salle de spectacles (p. 54).

- 5 Susan Maslan ne rejoint donc pas totalement les conclusions de Marie-Hélène Huet, à laquelle elle reconnaît un rôle pionnier. Elle ne croit pas que la scène théâtrale soit la matrice de la scène politique, que les politiques révolutionnaires puissent être modérées par le théâtre, ni que le théâtre finisse par être absorbé et déterminé par les politiques, conclusions tirées par M.-H. Huet en l'absence de toute étude des conditions de production, de représentation, et des formes de la réception (p. 28). Elle dénonce même les dérives d'une telle interprétation, refusant à Joan B. Landes (*Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*) sa peinture d'une Olympe de Gouges voulant jouer une véritable pièce de théâtre en défendant le roi, tableau qui ignore les convictions politiques de l'impétrante (p. 77). Arène politique permanente, pendant et après l'heure du jeu, le théâtre lui semble davantage être un rival du gouvernement. Certes, son influence morale et sociale est soulignée dès les journées de juillet 1789 par Framery, La Harpe, Quatremère de Quincy ou Millin de Grandmaison, alors que la question se pose de la liberté des salles et du statut civique des artistes, qu'il est entendu que la liberté nouvelle va peut-être permettre d'en finir avec des interdits vécus comme des vecteurs de la décadence de l'art, tout ce que Millin dénonce comme les « leçons d'une morale usée et commune », la « soumission au despotisme des rois », qui encourageaient les allégories des tragiques. Mais il faut compter aussi avec une imperméabilité au changement, qui permet à un important répertoire d'Ancien Régime d'être maintenu, ou à des nouveautés sans ambition autre que le divertissement d'être montées. Et, avec ces considérations, on rejoint plus aisément les recherches en cours en France sur les répertoires, les publics, la sociologie des troupes, le cheminement intellectuel et institutionnel des auteurs, leur engagement, en province autant qu'à Paris, capitale sur laquelle se focalisent et Matthew S. Buckley et Susan Maslan.