

Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (dir.), *Les arts de la scène et la Révolution française*

Clermont-Ferrand et Vizille, Presses universitaires Biais Pascal et Musée de la Révolution française, 2004, 606 p., ISBN 2-84516-246-4, 25 €.

Serge Bianchi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/11392>

DOI : 10.4000/ahrf.11392

ISSN : 1952-403X

Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2008

Pagination : 197-200

ISSN : 0003-4436

Référence électronique

Serge Bianchi, « Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (dir.), *Les arts de la scène et la Révolution française* », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 351 | janvier-mars 2008, mis en ligne le 29 décembre 2009, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/11392> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.11392>

CULTURE LITTÉRAIRE ET THÉÂTRALE EN RÉVOLUTION

Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOX (dir.), **Les arts de la scène et la Révolution française**, Clermont-Ferrand et Vizille, Presses universitaires Blaise Pascal et Musée de la Révolution française, 2004, 606 p., ISBN 2-84516-246-4, 25 €.

Depuis 1998, un travail de longue haleine est mené sur le théâtre de la Révolution française, dans le cadre de centres de recherches de l'Université de Clermont-Ferrand, en collaboration étroite avec le Musée de la Révolution française de Vizille. Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux ont dirigé l'important recueil relatif aux *Arts de la Scène et la Révolution française*, actes d'un colloque de juin 2002, publié en 2004, qui renouvelle dans une large mesure une historiographie jusque là quelque peu « datée » ou pour le moins convenue, au moins jusqu'à l'élan initié par le Bicentenaire de 1789. Une ample introduction inscrit l'ouvrage dans une perspective chronologique et thématique particulièrement ambitieuse. Il s'agit de croiser les approches « historique, esthétique, littéraire ou musicologique », pour un inventaire des lieux, des institutions, du répertoire, des troupes, des mises en scène de la décennie révolutionnaire, en insistant sur les variantes régionales voire européennes, les continuités et les ruptures de l'an II, les innovations et la postérité des arts de la scène (théâtre, opéra, danse) entre 1789 et 1799. Une trentaine de participants, dont un quart d'étrangers, ont confronté leurs points de vue, permettant des acquis dont on ne donnera ici qu'un aperçu, d'ailleurs enrichi ultérieurement par d'autres journées d'études à Vizille, sur *La scène bâtarde* (1998-2004), et un colloque récent : *Décors, costumes et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire* (2007- à paraître en 2008).

Un bref inventaire montre comment les lois sur la liberté des auteurs, des acteurs et des troupes ont été interprétées, de 1790 à la réorganisation de l'Empire (l'Opéra par D. Chaillou), à Paris et surtout en province. Entre le théâtre à l'antique et le théâtre égalitaire rêvé par les architectes et écrivains utopistes, le « Théâtre du Peuple » est bien seul à être proclamé « forme du monde » et « temple à l'Égalité » (M. Sajous d'Oria). L'étude du fonctionnement des scènes à Dijon, Rouen, Nantes (K. Lelarge) se traduit par une approche décentralisée, et une remise en perspective des rouages du pouvoir politique dans le centre (Rhône-et-Loire de P. Bourdin et Puy-de-Dôme par C. Triolaire) et dans la périphérie lointaine (Hambourg et sa troupe « d'expression française », K. Rance). De telles

approches monographiques sont précieuses dans la mesure où elles contribuent à enrichir une interprétation d'ensemble : place du « théâtre engagé », positionnement des directeurs de salles et des artistes, réactions du public selon la conjoncture politique. L'exemple de Rouen où le « théâtre constitua l'un des piliers de la Révolution » (C. Le Bozec) face à Dijon où il « est aussi un lieu de refuge pour certains contre-révolutionnaires » (C. Tréhorel) élargit l'espace et l'interprétation.

Des études transversales portent sur des thèmes particuliers : le militaire au théâtre (E. Mannucci) renvoie à des notions de propagande, de mentalité des soldats, de culte des héros, de rencontre entre l'espace public et privé. L'imaginaire de la prison (O. Bara) est replacé dans un répertoire global et une réflexion sur la mise en scène, proche de l'archétype (l'enfermement, les accessoires, la marche vers la lumière). Jean et Antoinette Ehrard s'interrogent à propos de *Brutus* à la scène sur le lien entre le répertoire et l'engagement politique, la différence entre le thème abordé et le contenu, les permanences et les limites de la transposition. D'autres chercheurs traitent d'un auteur ou d'une pièce en particulier, comme *Le Drame de ma vie* de Restif (F. Le Borgne), hésitant entre une tribune exposant les idées de l'écrivain et un tribunal condamnant les excès de la Terreur. Au contraire le « théâtre d'Aude » se présente comme un « véritable jeu de massacre » (G. Loubinoux), qu'il s'agisse de Cadet Roussel ou de Madame Angot, un « théâtre de l'instant », qui ne donne « pas à penser ».

On prend conscience, au fil des communications, de la diversité du répertoire théâtral en Révolution. D'une part, la présence « d'Arlequin sous Robespierre » (M. Nadeau) contrarie le projet de régénération politique et culturelle de l'an II, comme élément de résistance d'auteurs et de publics (enthousiastes) à l'emprise des pièces patriotiques. De l'autre, la part d'innovation dans le théâtre dit « engagé » de l'an II est minorée par un conformisme fréquent des mises en scène, des situations et des caractères (M.-L. Netter), qui renverrait à un éternel théâtral... La permanence du théâtre de foire (D. Trott) de Nicolet, Sedaine (et autres) prouve l'importance de la tradition et des héritages en pleine tourmente politique. La Révolution ne serait qu'une pause dans le succès des Bouffons et de l'opéra italien à Paris (A. Di Profio). Du patriotisme à la réaction, Jacqueline Razgonnikoff juge le répertoire de la Comédie Française-Théâtre de la Nation, entre violence politique, censure (*Paméla* de François de Neufchâteau) et divertissement. S'il peut exister un « corpus de l'opéra-comique révolutionnaire » (P. Taïeb), son abandon après 1801 s'expliquerait moins par la conjoncture politique que par les relations « entre esthétique et consommation, entre culture et argent ». La critique théâtrale peut apporter des formes de résistance (esthétiques) au changement au moment de la fuite du roi (M. Biard). Pourtant l'opéra et les spectacles dansés ont connu « des mutations profondes accélérées par la volonté politique de ne plus respecter les conventions aristocratiques » et par l'intrusion de « spectacles patriotiques qui présentent un intérêt historique majeur par l'usage pédagogique qui fut fait de l'art chorégraphique (F. Dartois). On parle de renouvellement esthétique et de langage universel de la danse sous l'influence de la Révolution. *Le Portique républicain* (J.-L. Chappéy) tente de mobiliser les écrivains et les artistes pour la défense de la République et de ses principes, pour l'éducation politique du peuple, projet fossoyé par le Consulat !

Paradoxalement, la radicalité des arts de la scène de la Révolution est exaltée davantage par les analyses de leur postérité que par les études. Certes, le *Marat/Sade* de Peter Weiss (1964) est une pièce déroutante, où le décor, la mise en scène et l'ambiguïté entre acteurs et malades, révolutionnaires et actualité défient l'entendement (I. Tieder). Mais Romain Rolland (*Quatorze Juillet, Danton, Robespierre*) poursuit le rêve d'éducation populaire par le théâtre, en diffusant la « flamme » de la Révolution (P. Berthier), face à la charge caricaturale d'un Jean Anouilh (*Pauvre Bitos*). Porteurs d'un contrat social et moral avec un public populaire, Jean Vilar et Jean Dasté (M. Bourguignon) introduisent - même en temps de grèves - un rapport « révolutionnaire » pour l'art de la scène au temps du Front Populaire et de la Résistance.

L'ensemble de la publication est valorisé par un répertoire précieux des pièces de théâtre conservées au Musée de Vizille, par une iconographie suggestive, sans oublier (hors actes) le cadre prestigieux des communications, la mise en scène de *Cadet Roussel* et la distribution d'une bibliographie quasi exhaustive des publications relatives aux thèmes et aux espaces théâtraux dans la France du XIX^e siècle.

Tenter une synthèse à partir du foisonnement d'études, de l'éclatement du répertoire, de la différenciation des lieux et pratiques théâtrales tiendrait de la gageure. Il suffira de pointer quelques tendances et quelques interrogations pour comprendre que l'ouvrage marque une étape importante dans le renouvellement entrepris de l'histoire de la scène en Révolution, en ajoutant le sel de quelques débats passionnants dont la publication, même résumée, aurait sollicité les lecteurs. Le premier apport de l'ouvrage réside dans la démonstration de l'importance des arts de la scène et de leur démultiplication en temps de Révolution, une fois conquise la liberté des théâtres, des troupes et des répertoires. Paris, Dijon, Nantes, Rouen témoignent, entre autres, de cet engouement, que l'on pourrait comparer avec fruit avec celui provoqué par la conquête de la liberté de la presse, dès 1789. Le nombre de salles de spectacles a plus que doublé, tandis que les pièces nouvelles, parfois « d'écriture immédiate », explosent, entre 1791 et l'an II. Si les gouvernements successifs font du théâtre une « école de mœurs », « un foyer brûlant de patriotisme », il échappe à tout jugement global, et à des mythes tenaces. D'une part, des genres traditionnels restent en vogue - théâtre de foire, pantomime, opéra, comédie larmoyante - et conservent leurs publics attirés, à côté de pièces « révolutionnaires », parfois qualifiées de « circonstances ». Si des représentations « pour et par le peuple » accueillent des citoyens aptes à être régénérés et républicanisés par des sujets héroïques - la guerre de Vendée, *La reprise de Toulon, La Sainte Omelette, le Tu et le Toi, Brutus*, l'armée révolutionnaire, les prisons... -, d'autres scènes triomphent avec des auteurs « classiques » (Molière, Marivaux) face à des publics modérés : « Arlequin sous Robespierre »... ? Le théâtre pour émigrés à Hambourg confirme ces nuances, qu'il faudrait probablement étendre aux autres révolutions européennes. La « guerre des bonnets » et les rixes idéologiques (*Paméla, Timoléon*) montrent - après 1791 - comment les factions peuvent utiliser la scène comme tribune. Mais il n'est pas certain que les pièces réputées « révolutionnaires » aient changé de nature, quant aux situations, aux intrigues, voire à la morale finale, au-delà des ruptures des situations et des événements. Le colloque montre toutefois une ouverture considérable des sujets abordés, les liens essentiels entre les troupes, les acteurs et le contexte politique, et un élargissement indéniable du public concerné par les arts de la scène, à partir de relais institutionnels denses

et de « missionnaires de la République » (Dorfeuille ?). Il ouvre sur les formes variées d'un « théâtre bâtard » (décrié par la critique littéraire) où la forme divertissante (intermèdes chantés, danses, illuminations) peut rejoindre un contenu patriotique, en brisant bien des conventions classiques. Il brise le débat rituel opposant les tenants d'un théâtre de la Terreur (M. Carlson) – censure, prison ou répression des comédiens et des auteurs – aux tenants d'une lutte de classes au théâtre (D. Hamiche), où les auteurs « sans-culottes » trouvent un public militant acquis à leur cause commune. L'irruption de couches nouvelles – artisans, ouvriers, indigents – pose ainsi la question de la place de la culture et des arts dans les pratiques de politisation de la population, en même temps que ses limites. La période la plus « engagée » (l'an II) peut être aussi considérée comme une transgression (amorcée dans les Lumières à travers Voltaire-Brutus ?) dans une continuité esthétique et académique sur le long terme, qu'annonce déjà le Directoire (malgré l'utopie de l'écrivain-plébeien et républicain rêvée par les membres du Portique) et que souligne l'évolution du Premier Empire.

La variété des contributions – dans l'espace, dans le temps, et dans l'esprit – permet pratiquement un véritable état des lieux de la scène pendant la décennie révolutionnaire et amorce un cycle de recherches, comme d'autres colloques fondateurs (Chantilly 1996 sur les *Pratiques religieuses*, Rennes 1993 sur le *Pouvoir local et Révolution...*). Des monographies de troupes de théâtre (de province), de comédiens, d'auteurs (carrière et créations : Restif, Chénier...) permettraient de confirmer et de relativiser un bilan déjà considérable. Les enjeux fondamentaux du théâtre, culturels, politiques et sociaux ont défrayé la chronique de la décennie révolutionnaire et nourri une postérité particulièrement féconde. On a pu parler de « théâtre sans-culotte », « hébertiste », « jacobin », « thermidorien », « royaliste » et plus largement de « théâtre engagé » ou « populaire » comme le fut en son temps le théâtre d'Athènes, ou comme le seront les théâtres de Romain Rolland ou de Jean Vilar. Les condamnations idéologiques et esthétiques perdent ainsi de leur acuité. Les sensibilités différentes des contributeurs conduisent paradoxalement à des analyses dépassionnées sur les relations dialectiques et les médiations essentielles entre un processus révolutionnaire, ses traductions et ses représentations sur des scènes plurielles mais enthousiastes, et les réactions de publics directement engagés, dans un sens ou dans l'autre, dans ce processus.

Serge BIANCHI

Philippe BOURDIN et Jean-Luc CHAPPEY (dir.), **Réseaux et sociabilité littéraires en Révolution**, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2007, 190 p., ISBN 978-2-84516-340-9, 24 €.

Ce sont le fonctionnement des réseaux littéraires au XVIII^e siècle et, surtout, la question des continuités et des discontinuités entre les pratiques qui caractérisaient ceux-ci sous l'Ancien Régime et celles qui furent mises en place durant la Révolution française qui constituent le cadre de la réflexion de cet ouvrage collectif dirigé par Philippe Bourdin et Jean-Luc Chappey. Ouvert par une longue introduction critique dans laquelle ces deux historiens rappellent que ces questions doivent être abordées en prenant en compte les apports méthodologiques