Introduction. Théâtre et révolutions

Philippe Bourdin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ahrf/12462>

DOI : 10.4000/ahrf.12462

ISSN : 1952-403X

Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012

Pagination : 3-15

ISSN : 0003-4436

Référence électronique

Philippe Bourdin, « Introduction. Théâtre et révolutions », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 367 | janvier-mars 2012, mis en ligne le 12 septembre 2012, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/12462> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.12462>

INTRODUCTION

« THÉÂTRE ET RÉVOLUTIONS »

Philippe BOURDIN

La réflexion historique, esthétique, musicologique, théorique et critique sur le théâtre de la Révolution française a connu depuis le Bicentenaire une efflorescence notoire¹. Pluridisciplinaire, associant historiens, historiens de l'art, musicologues et littéraires, cette recherche a jeté ces dernières années des ponts solides de part et d'autre de l'Atlantique, et déborde actuellement des frontières françaises pour trouver écho en Italie, où Michèle Sajous d'Oria notamment l'avait importée². S'il n'est pas question, dans l'espace de cette présentation, de revenir sur tous

(1) Citons, entre autres, puisque les notes qui suivront préciseront la bibliographie récente : Jean-Claude BONNET (dir.), *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, 1988 ; Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOUX (dir.), *La Révolution française et les arts de la scène*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004 ; *Id.*, *La scène bâtarde, des Lumières au romantisme*, Clermont-Ferrand, *ibid.*, 2004 ; Philippe BOURDIN et Françoise LE BORGNE (dir.), *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, Clermont-Ferrand, *ibid.*, 2010 ; Paul FRIEDLAND, *Political Actors : Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, New-York – Londres, Cornell University Press, 2002 ; Lucile GARBAGNATI et Marita GILLI, *Théâtre et Révolution*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 1989 ; Jacqueline LETZTER et Robert ADELSON, *Women writing Opera. Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution*, University of California Press, 2001 ; Susan MASLAN, *Revolutionary Acts. Theater, Democracy, and the French Revolution*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2005 ; *Id.*, « Resisting Representation : Theater and Democracy in Revolutionary France », *Représentations*, n° 52, 1995, p. 27-51 ; Martial POIRSON (dir.), *Le théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Desjonquères, 2008 ; René TARIN, *Le théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*, Paris, Honoré Champion, 1998 ; Muriel USANDIVARAS, *Le théâtre de la Révolution française. Étude analytique, historique et sono-critique (1789-1799)*, thèse de doctorat dirigée par Michel Vovelle, Université Paris I-Sorbonne, 1996.

(2) Gabriel RADICCHIO, Michèle SAJOUS D'ORIA, *Les théâtres de Paris pendant la Révolution*, Fasano (Italie), Elemond periodici, 1990 ; Pierre FRANTZ, Michèle SAJOUS D'ORIA, *Le siècle des théâtres. Salles et scènes en France (1748-1807)*, Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 1999, *Id.*, *Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des Lumières (1748-1807)*, CNRS-Éditions, Paris, 2007.

les enseignements de ces dernières années, constatons simplement les progrès immenses faits dans notre connaissance du répertoire dans ses versants classique et patriotique (mieux mesuré, mieux comparé), de la circulation et des adaptations des pièces et des thèmes, de l'abolition des genres, des conditions matérielles de la représentation, des circulations et des carrières des artistes et des critiques. Nous manque encore une vue plus dominante du monde des spectateurs, pauvrement renseigné malgré l'étendue constatée de son spectre social³ et de son engouement inégalé pour la scène, dont rendent compte les correspondances particulières. N'est-il pas de plus en plus enclin à confondre, à la faveur d'un costume adéquat, acteur et personnage (d'où la vogue des gravures coloriées d'acteurs costumés), entraîné à reconnaître les moments cruciaux de la dramaturgie, les répliques les plus signifiantes, peintes sur des éventails que l'on s'arrache rue Saint-Jacques⁴, voire sur les boutons des vestes masculines ?

La Révolution n'éradique pas la tradition : le monde du théâtre, comme l'ensemble de la société, s'inscrit dans une continuité, qui laisse par exemple une place éminente aux grandes salles parisiennes, aux trusts (dont le plus célèbre est celui de La Montansier) comme aux troupes familiales qui sillonnent la province. Il continue de fonctionner en 1789 au gré des protections princières, comme le prouvent la fondation du Théâtre de Monsieur⁵ ou les réaménagements successifs du Théâtre des Beaujolais, au Palais-Royal, par La Montansier, avant que son entrée en grâce auprès des autorités révolutionnaires, une mission aux armées aidant, dont Rahul Markovits nous résume les tenants et aboutissants dans les pages qui suivent, ne lui permettent de faire construire par Victor Louis le Théâtre National de la rue de la Loi, d'une extrême modernité technique. L'univers théâtral résonne des répertoires qui en ont fait au xvii^e siècle un art privilégié – au bénéfice de Molière⁶

(3) Gregory BROWN, *A Field of Honor : Writers, Court Culture and Public Theater in French Literary Life from Racine to the Revolution*, New-York, Columbia University Press, 2002 ; Jeffrey S. RAVEL, *The Contested Parterre : Public Theater and French political Culture (1680 – 1791)*, New-York, Cornell University Press, 1999 ; *Id.*, « Le théâtre et ses publics : le parterre à Paris au xviii^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, juillet-septembre 2002, p. 89-118.

(4) Georgina LETOURMY, « L'éventail du succès : le théâtre mis en images au début de la Révolution », dans *La scène bâtarde ...*, *op. cit.*, p. 221-240.

(5) Alessandro DI PROFIO, *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur (1789-1792)*, Paris, CNRS-Éditions, 2003.

(6) Mechele LEON, *Molière, the French Revolution and the Theatrical Afterlife*, Iowa City, University of Iowa Press, 2009.

d'abord, de Racine ensuite—, ou qui se sont imposés avant 1789, telles les œuvres de Crébillon, Marivaux, Regnard, Beaumarchais, les tragédies de Voltaire surtout. Au Théâtre de la Nation, au Théâtre de la République, au Théâtre Feydeau, les reprises prévaudront toujours, et de loin, sur les créations. Fût-ce pour mieux faire passer les idées nouvelles, les réécritures sont légion, à commencer par celles des contes et des fables de Perrault et de La Fontaine (*Raoul Barbe-Bleue*, de Sedaine, le *Petit Poucet* ou *l'Orphelin de la Forêt*, de Cuvelier de Trie, *Les Deux chasseurs et la laitière*, d'Anseaume). Le théâtre de la Révolution voit en partie aboutir, avec le *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier, ou l'histoire mise au service de la cause patriotique, la querelle générique, qui depuis *Sémiramis* au moins, en 1748, a animé le débat sur l'utilité sociale des ressorts comiques ou dramatiques⁷. Quant à celui, concomitant, sur la vraisemblance des situations et des costumes, Talma et Larive, drapés dans leurs toges romaines, ou Levacher de Charnois, dans ses *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations*, lui apporteront une réponse quasi définitive et toute néo-classique. Adaptant au répertoire ordinaire son art du compliment ou ses improvisations, les tréteaux de la décennie 1789-1799 laissent sa place à un théâtre de la foire pourtant en déshérence, supplanté dans la capitale par les nouvelles salles du boulevard du Temple (seize des vingt-deux artistes à succès des années 1780 demeurent à l'affiche sous la Révolution, dont Sedaine, Anseaulme, Vadé)⁸. Ajoutons que le moment révolutionnaire, s'il fortifie les *a priori* architecturaux et sociaux sur la disposition des salles (places assises au parterre, création du « poulailler » isolant du devant de la scène des éléments populaires prétendument perturbateurs), ne résout pas les crises financières et identitaires récurrentes de grandes institutions comme la Comédie-Française ou l'Opéra : la première déchirée bientôt par la scission de sa troupe entre « Noirs » et « Rouges » et la suspicion du public et de la municipalité à l'égard d'un répertoire insuffisamment patrio-

(7) Charles WALTON, « Charles IX and the French Revolution : Law, Vengeance, and the Revolutionary Uses of History », *European Review of History – Revue européenne d'histoire*, 1997, n° 2, p. 127-146 ; Philippe BOURDIN, « Du théâtre historique au théâtre politique : la régénération en débat (1748-1790) », *Parlement(s). Revue d'histoire politique*, « Théâtre et politique », mai 2012 ; *Id.*, « 1789 : le comique est-il au rendez-vous de l'Histoire ? », *Écrire l'histoire*, printemps 2012.

(8) Isabelle MARTIN, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002 ; David TROTT, *Théâtre du XVIII^e siècle : jeux, écritures, regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Éditions Espaces, 2000.

tique⁹ ; la seconde contrainte à amputer, faute de moyens et malgré les aides de l'État, son répertoire et sa création¹⁰. Pas d'abolition, non plus, des écarts de revenus et de fortunes qui hiérarchisent la société théâtrale, protégeant comédiens et comédiennes à succès, précarisant machinistes et gagistes.

La novation, car elle existe, tient tout entière dans les possibilités données par la loi Le Chapelier du 13 janvier 1791 : les entrepreneurs privés sont désormais libres d'ouvrir des théâtres commerciaux avec l'accord des municipalités ; la propriété littéraire de leur œuvre et la liberté d'en négocier les droits avec les troupes sont reconnues aux auteurs ; les comédiens, qui jusqu'alors n'avaient toujours pas de statut social reconnu, devenus citoyens à part entière, ne sont plus liés par des contrats corporatifs à leur troupe, et en changent comme bon leur semble. La multiplication des salles en résulte, à Paris comme en province, fussent-elles éphémères au gré de la conjoncture économique et politique. L'émergence de quantité de nouveaux talents, chez les auteurs comme chez les comédiens, en est facilitée quand l'habileté de plume accélère les carrières ou offre la protection de nouvelles administrations, qui à tous les échelons les emploient volontiers, sur le modèle de François de Neufchâteau au ministère de l'Intérieur. Dès 1790, ont droit aux affiches les plus prestigieuses des écrivains envers lesquels notoriété et postérité des dictionnaires et des anthologies, instrumentalisés par le pouvoir napoléonien empressé de renier la décennie écoulée, se sont montrées souvent parcimonieuses et ingrates : Aude, Beffroy de Reigny (alias « Cousin Jacques »), Chamfort, Chénier, Dezède, Fabre d'Églantine, Flins des Oliviers, Laya, Laujon, Lemercier, Olympe de Gouges, Maréchal, Murville, Picard, Pigault-Lebrun, Pompigny, Ronsin. Leurs engagements sont à la mesure de leur citoyenneté toute neuve, dans les gardes nationales, dans l'Armée révolutionnaire en 1793 et les commissions d'exception de l'an II, autant d'habits officiels dont parfois ils ne

(9) Noëlle GUIBERT, Jacqueline RAZGONNIKOFF, *Le journal de la Comédie-Française (1789-1799). La comédie aux trois couleurs*, Paris, SIDES, 1989 ; Barry DANIELS, Jacqueline RAZGONNIKOFF, *Patriotes en scène : le Théâtre de la République (1790-1799). Un épisode méconnu de l'histoire de la Comédie-Française*, Paris, Éditions Atlas, 2007.

(10) Solveig SERRE, *L'Académie royale de musique (1749-1790)*, thèse de doctorat dirigée par Alain CABANTOUS, Université Paris I-Sorbonne, 2006 ; Victoria JOHNSON, *Backstage at the Revolution : how the Royal Paris Opera survived the end of the Old Regime*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2008 ; Philippe BOURDIN, « L'économie du Théâtre de la République et des Arts sous le Directoire », Actes du colloque *Diversité et modernité du théâtre du XVIII^e siècle*, Québec (19-21 octobre 2011), 2012.

se dépouillent pas sur scène (pensons à Collot d'Herbois¹¹, Dumanoir, Dorfeuille¹², Grammont, Folleville, Fusil, Gaillard, Lavault, Ronsin, entre autres). Mais ils stimulent aussi un monde d'amateurs, réunis depuis la deuxième moitié du siècle en sociétés dramatiques dont beaucoup, de par leur composition comme par leur répertoire, vont doubler un temps le réseau jacobin avant d'être récupérées à partir de l'an III, du moins pour celles qui perdurent, par la réaction thermidorienne, voire les royalistes, et d'être autoritairement fermées après le coup d'État républicain du 18 fructidor an V¹³. Ce succès des amateurs engagés éclipse nombre de troupes professionnelles, en perturbe les circuits, les oblige à des amalgames temporaires avec leurs imitateurs, ou contraint les artistes à exercer pour survivre plusieurs métiers en parallèle. Les saisies révolutionnaires chez les nobles et les prélats émigrés donnent l'opportunité de développer les magasins d'habits et les décors sans en pallier pour autant toutes les défaillances. L'invitation des foules dans des mises en scène revendiquant la véracité historique et nécessitant d'imaginer de vastes arènes couvertes (un concours gouvernemental de l'an IV aux résultats jamais concrétisés), ou dans des spectacles par et pour le peuple repérés à Paris et à Rouen¹⁴, est lancée, non sans reconnaissance. Lemierre, dès la fin des années 1760, pour son *Guillaume Tell*, avait fait monter ce peuple sur scène, l'investissant d'un héroïsme naturel qui l'élevait au-dessus de son état : le succès de son œuvre ne faiblissant pas, elle suscite nombre d'avatars aux titres éponymes (tel l'opéra de Sedaine et Grétry), diminuant la part des dialogues pour surjouer les scènes de foules.

Des débats sur l'utilité pédagogique du théâtre animent les Assemblées, le Comité de salut public, les clubs, les sociétés, les journaux (songeons à la Société Nationale des Neuf Sœurs de 1790 à 1793, au Portique

(11) Michel BIARD, *Collot d'Herbois Légendes noires et Révolution*, Lyon, PUL, 1995.

(12) Philippe BOURDIN, « Les tribulations patriotiques d'un missionnaire jacobin : Philippe-Antoine Dorfeuille », *Cahiers d'histoire de Lyon*, t. XLII, 1997, n° 2, p. 217-265 ; *Id.* « Saynètes patriotiques entre ombres et Lumières. Philippe-Antoine Dorfeuille et les héritages des boulevards », *Humoresques*, n° 29, « Histoire, humour et caricatures », 2009, p. 35-48.

(13) Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIEVAL, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle*, Oxford, 1997 ; Philippe BOURDIN, « Les théâtres de société sont-ils solubles dans la Révolution ? L'exemple de l'Auvergne », *Études sur le XVIII^e siècle*, n° 33 (« Les théâtres de société au XVIII^e siècle »), Éditions de l'Université libre de Bruxelles, décembre 2005, p. 157-168 ; *Id.*, « Drama societies in the French Revolution : from jacobin enthusiasts to royalist amateurs », *French History*, vol. 22, n° 1, Oxford, mars 2008, p. 3-27.

(14) Ingrid METHA, « La chronique théâtrale comme instrument de l'éducation patriotique à Rouen (1792-1799) », dans Monique CUBELLS (dir.), *La Révolution française : la guerre et la frontière*, Paris, CTHS, 2000, p. 355-362.

républicain en 1799-1800, aux longs articles du *Journal des spectacles* ou de la *Décade philosophique*). Ils aboutissent éventuellement à des subventions associées à des recommandations de la Commune ou de la Convention : ainsi du décret voté à l'initiative de Couthon, le 2 août 1793, imposant au Théâtre-Français que soient jouées jusqu'au 14 novembre suivant, trois fois par semaine, des tragédies républicaines mettant en scène les personnages de Brutus, Guillaume Tell, Caius Gracchus, etc., décision propice à la diffusion des œuvres de Voltaire, Lemercier, Chénier. Le Comité de salut public, au nom de la nécessaire régénération civique du peuple, élève le théâtre au rang d'« école primaire pour adultes »¹⁵, selon une terminologie empruntée à Marie-Joseph Chénier, Louis-Sébastien Mercier ou Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, ce qui ne résout pas toutes ses préoccupations géostratégiques sur des zones frontières où la propagande par la langue française se heurte aux idiomes nationaux ou locaux (en Alsace, à Nice, par exemple). Celles-ci paraissent fort éloignées des critères de jugement d'une critique très sensiblement et quasi unanimement portée à la défense d'un académisme, d'un classicisme, qui, au nom du « bon goût » et de la sauvegarde de l'élitisme qui la fondent, deviennent sa raison d'être, à rebours parfois des attentes de l'opinion publique, de l'« hébertisme en art »¹⁶ ou des « rapsodies factieuses », de ce « gros jugement » auquel se rangent « scénophiles patriotes », écrivains et artistes pour lesquels les besoins du quotidien ou le sincère désir de servir commandent la règle¹⁷. Cette dernière ne manque pas d'être perturbée, par moments et non continûment, par les différentes formes de la censure. Celle, souvent bruyante et mouvementée, des spectateurs. Celle qui se confond avec l'autocensure chez les dramaturges eux-mêmes ou au sein des troupes¹⁸. Celle des autorités de 1793 contre les « pièces ten-

(15) Martin NADEAU, « La politique culturelle de l'an II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *AHRF*, n° 327, janvier-mars 2002, p. 57-74.

(16) Thème repris par le Comité d'Instruction publique, dans un rapport du 29 juin 1794, pour mettre fin au théâtre pour et par le peuple.

(17) Michel BIARD, « De la critique théâtrale ou la conquête de l'opinion », *AHRF*, 1995, p. 529-538 ; *Id.*, « Thalie et Melpomène face à leurs juges (la critique théâtrale sous le Directoire) », dans Philippe BOURDIN et Bernard GAINOT (dir.), *La République directoriale*, Clermont-Ferrand – Paris, Presses universitaires Blaise-Pascal, 1998, tome 2, p. 663-678 ; *Id.*, « C'était dans le journal pendant la Révolution française ou la chronique théâtrale de la *Chronique de Paris* (août 1789 – juin 1791) », dans Michel BIARD, Annie CREPIN, Bernard GAINOT (dir.), *La plume et le sabre. Hommages offerts à Jean-Paul Bertaud*, Paris, 2002, p. 135-146 ; Philippe BOURDIN, « Fabien Pillet ou la critique du goût bourgeois au théâtre, de la Révolution à la Restauration », dans *Costumes, décors et accès-soires ...*, *op. cit.*, p. 105-128.

(18) Contestés politiquement par les spectateurs et la municipalité parisienne pour le *Didon* de Lefranc de Pompignan (1792), jugé royaliste, ultérieurement pour *La Matinée d'une jolie femme*,

dant à dépraver l'esprit public et à réveiller la honteuse superstition de la royauté », au détriment des reines, princes et conseillers des intrigues de Racine ou de Corneille mais aussi de *Paméla ou la Vertu récompensée*, de François de Neufchâteau (interdite le 2 septembre à l'initiative de Collot d'Herbois) ou du *Timoléon* de Chénier, condamné à l'autodafé pour cette tirade : « Il faut des rois, des mœurs, et non pas des victimes, / N'est-on jamais tyran qu'avec un diadème ? ».

Cependant, le répertoire patriotique demeure minoritaire au sein d'une création pléthorique et protéiforme : si quelques 855 œuvres sont créées durant la période de la Convention, et environ 500 en l'an II, seules 200 de celles-ci en relèvent¹⁹. Elles portaient haut en 1790-1791 la prise de la Bastille, la suppression des vœux de religion²⁰ (non sans connivences avec la caricature) ; elles s'attachent désormais aux nouveaux us républicains, aux héros panthéonisés, aux luttes des factions, à l'abolition de l'esclavage, et surtout à la guerre, aux victoires et à la mobilisation qu'elles entraînent, et dont ne sont évidemment pas exclus les dramaturges, tel Lesur²¹. Si le soldat tombé pour sa patrie (à laquelle il est attaché par des liens plus forts que ceux du sang) est magnifié, la difficulté de ses conditions matérielles de survie n'est pas oubliée, et quelques topiques solidement fixés : l'éventuelle présence féminine, qu'elle s'incarne ou non dans les héroïnes populaires et anonymes, dans les mères sacrificatrices s'effaçant devant la République, aux pas desquelles s'attache Eva

de M^{me} Vigée-Lebrun, trop nostalgique des salonniers, ou pour *L'Ami des lois*, de Laya (1793), qui attaque insidieusement Robespierre et Marat, les « Noirs » de la Comédie-Française, après le 10 Août et les massacres de septembre, avaient préféré ainsi enlever d'eux-mêmes de l'affiche *Didon*, *Athalie*, *Mérope*, *La Partie de chasse d'Henri IV*. Les « Noirs » seront finalement emprisonnés le 4 septembre 1793.

(19) Emmett KENNEDY, Marie-Laurence NETTER *et alii*, *Theater, Opera and Audiences in revolutionary Paris. Analysis and Repertory*, Wesport-Londres, 1996 ; André TISSIER, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, 2 tomes, 1992 et 2002.

(20) Voir notamment Suzanne J. BÉRARD, *Le théâtre révolutionnaire de 1789 à 1794. La déchristianisation sur les planches*, Paris, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2009.

(21) Hans-Jürgen LÜZEBRINK, « Événement dramatique et dramatisation théâtrale : la prise de la Bastille sur les tréteaux français et étrangers », *AHRF*, 1989, p. 337-355 ; Serge BIANCHI, « Le théâtre en l'an II : culture et société sous la Révolution », *AHRF*, 1989, p. 417-432 ; Jean-Claude HALPERIN, « L'esclavage sur la scène révolutionnaire », *AHRF*, 1993, p. 409-420 ; Philippe BOURDIN, « Adultérins et orphelins : les joies de l'adoption selon le théâtre de la Révolution », dans Françoise LE BORGNE et Fanny PLATELLE (dir.), *Relations familiales entre générations sur les scènes européennes (1750-1850)*, Actes du colloques de Clermont-Ferrand (16-17 juin 2011), Presses universitaires Blaise-Pascal, 2012 ; *Id.*, « Les apothéoses théâtrales des héros de la Révolution (1791-1794) », dans Serge BIANCHI, Bernard GAINOT et Pierre SERNA (dir.), *Héros et héroïnes de la Révolution française*, Paris, CTHS, 2012 ; Ling-Ling SHEU, *Voltaire et Rousseau dans le théâtre de la Révolution française (1789-1799)*, *Études sur le XVIII^e siècle*, hors-série n° 11, Bruxelles, Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 2005.

Bellot pour mieux mesurer la portée symbolique de leur mise en scène, sert l'exaltation de la virilité et de l'abnégation du militaire; la soif de vin est soif de vie, et le partage de cette potion du courage est fraternité²². Le public se montre friand des artifices et des pièces à machines que favorisent les exploits poliorcétiques, mais aussi des utopies et des uchronies que justifient l'anticipation et les prophéties politiques (*Nicodème dans la lune*, du Cousin Jacques, en 1790, *Le Réveil d'Épiménide*, de Flins des Oliviers, la même année, *Le Jugement dernier des rois*, de Sylvain Maréchal, en 1793). Au Théâtre de la Cité, banderoles ou étendards viennent expliciter l'action des mélodrames et des pantomimes de Cuvelier de Trie, une construction symbolique de la scène et du décor souligne en mots gravés ou en lettres de feu les passions à l'œuvre, à moins qu'elle ne transmette une morale réduite à des occurrences (gloire, vertu, justice, amour, hymen) ou des slogans (« Honneur aux défenseurs de la patrie », « Le peuple est souverain »)²³. Coups de fusil, canonnades, cris, tocsins, bris de vitres en arrière fond en appellent aux nouveaux modes d'investissement individuel dans et pour la nation. L'interaction est aussi visuelle : tableaux ou gravures viennent rappeler les journées fondatrices dans *La Famille patriote* comme dans *L'Intérieur d'un ménage républicain*; les trois couleurs sont suremployées, des drapeaux et des cocardes jusqu'au mobilier, en passant par les costumes²⁴. Le théâtre engagé réinterprète aussi les décors classiques (le paysage, la chaumière paysanne, le château fort, le salon, fonds de scène possédés par toutes les salles professionnelles), avec un intérêt marqué pour celui de la prison, théorisé par les *Prisons d'invention* de Piranèse. Il sert successivement l'imaginaire de la Bastille, de l'univers conventuel ou monastique, de l'affaire Calas, des comités révolutionnaires fustigés, et plus généralement des drames à sauvetage. Ces derniers, s'ils ne résistent guère à la mièvrerie sous le Directoire, ont aussi symbolisé la résistance à l'oppression – en l'honneur, par exemple, de Cange, commissionnaire à la prison Saint-Lazare, qui avait aidé plusieurs prisonniers dans les cachots de la Terreur; au détriment des « brigands », appellation qui, en l'an III, macule la mémoire des pro-

(22) Érica JOY-MANUCCI, *Il patriota e il vaudeville. Teatro, pubblico e potere nella Parigi della Rivoluzione*, Naples, Vivarium, 1998.

(23) Sylviane ROBARDEY-EPSTEIN, « Décors et accessoires dans les didascalies de J.G.A. Cuvelier de Trie : écriture du spectaculaire et spectacle de l'écrit », dans *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, op. cit., p. 105-128.

(24) Françoise LE BORGNE, « La mise en scène des symboles de la Révolution. Décors domestiques, accessoires, costumes », *ibid.*, p. 183-197.

sélytes du gouvernement révolutionnaire²⁵. Paola Perazzolo, reprenant ci-après les chemins de la Bastille, nous rappelle toutefois combien ce théâtre de propagande et de circonstance, sans grande cohérence dramatique, se périme vite, sa capacité d'adhérer à l'esprit public se fissurant au gré de la succession des événements et de la versatilité de l'opinion, ou de la construction plus noble du débat polémique, et ce malgré les révisions, les réécritures des textes premiers.

L'histoire, au demeurant, qu'elle soit ou non immédiate, ne sert pas uniment la cause patriotique. Sollicitée, l'Antiquité grecque, approximativement retranscrite, est aussi l'occasion de réfléchir à la nature des régimes politiques, pour mieux flétrir la tyrannie ou les excès des guerres (chez Ducis, Luce de Lancival, Cailhava d'Estandoux) ; s'il permet une sacralisation du pouvoir républicain, le recours à l'histoire romaine illustre aussi les vertus du ralliement à celui-ci et de l'amitié, auxquelles tarde à se ranger un peuple inconstant²⁶. Les ressorts de l'unanimité peuvent jusqu'en 1792 s'incarner dans la figure d'Henri IV, tandis que le basculement toujours possible de la démocratie vers l'autoritarisme ressuscite celle de Cromwell²⁷. Le répertoire de l'Opéra, revisité par une nouvelle génération de musiciens (Mehul, Cherubini, Fortia, Le Sueur, Daleyrac, Gaveaux), ouvre peu ses livrets aux temps présents (sinon en 1790 avec *Les Rigueurs du cloître*, de Fiévée et Berton). Les thèmes qu'ils véhiculent, favorables à un sérieux et à une emphase pré-romantiques, ne peuvent cependant en être totalement détachés : le suicide, le meurtre par jalousie, la psychose maniaco-dépressive, le souterrain, la déchéance, inspirés par la littérature gothique anglaise, les contes moraux, les faits divers. Le Directoire venu, Pixérécourt, « Corneille des boulevards », donne au mélodrame ses lettres de noblesse²⁸ ; d'autres s'attèlent à l'écriture de pastorales édifiantes et larmoyantes, de bluettes sentimentales. L'appétence au divertissement, surtout, demeure intacte et, malgré des regards officiels réprobateurs, l'amalgame se fait entre sérieux et comique dans des programmations

(25) Philippe BOURDIN, « Le brigand caché derrière les tréteaux de la Révolution. Traductions et trahisons d'auteurs », *AHRF*, n° 2-2011, p. 51-84.

(26) Cf. Sylvie VILATTE, « L'Antiquité grecque dans le théâtre de la République directoriale : les régimes politiques », et Renée CARRÉ, « L'image de la Rome antique sur les scènes parisiennes de 1791 à 1804 », dans *La République directoriale, op. cit.*, tome 2, p. 611-634 et 635-662 ; Claude MOSSÉ, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, 1989, p. 61 sq..

(27) Paul MIRONNEAU et Gérard LAHOUDI (dir.), *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières (1760-1830)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 ; Roger BARNY, « Le personnage de Cromwell dans le théâtre de l'époque révolutionnaire », dans *La Révolution française : la guerre et la frontière, op. cit.*, p. 507-521.

(28) « Le mélodrame », *Europe*, n° 703-704, novembre-décembre 1987.

qui font se succéder en une même soirée plusieurs pièces en un acte, et attirent les publics par des appellations publicitaires moqueuses des censeurs : mélo-tragédie-parade, drami-tragi-comédie, pièce tragi-politico-comique, etc. Et aux éclats du rire se blessent les parvenus, les profiteurs, notamment incarnés dans les figures archétypales et pérennes de Cadet Roussel ou de M^{me} Angot – cette harengère des halles taraudée par la folie des grandeurs permet de porter haut le style poissard. Mais tout autant sont brocardés les nouveaux usages de la scène, l'art de brailler sur des musiques ancillaires à l'Opéra-Comique, ou ailleurs pour marquer le temps des orateurs populaires (d'où le personnage de Beuglan chez Aude). Le bannissement des valets et des petits maîtres, tel que le supposerait le modèle culturel de l'an II, est contrarié par la survivance d'Arlequin, si brillamment incarné par Ange Lazzari, redoutable pour ses canevas improvisés, aux Variétés-Amusantes, puis par d'autres au Vaudeville. L'idée et la forme mêmes du théâtre patriotique sont idéologiquement tournées à leur profit par les apôtres de la réaction (Ducancel, Fenouillot, Marsollier des Vivetières, Mayeur de Saint-Paul par exemple), voire vigoureusement contestées, selon des attendus très différents, par La Harpe, dénonçant « le fanatisme dans la langue » et la bâtardise propres à la Révolution, par Anacharsis Cloots, jugeant utopique la diffusion de l'art à l'ensemble de la population²⁹, ou par Restif de la Bretonne, qui produit un contre-modèle avec le *Drame de la vie* (achevé en 1792, seulement diffusé en 1797). Mais demeure dans sa dramaturgie la tentation de la sidération, du sensationnel, l'épouvante et le pathétique, ces effets et cette féerie qui conduisent le rêve éveillé des spectateurs, envoûtés par l'écrin changeant des pendrions, l'ombre illusoire des quinquets et des lanternes magiques, l'éphémère pyrotechnie de la famille Ruggieri³⁰. « Toujours plus fort », fanfaronne Jean-Baptiste Nicolet sur le boulevard du Temple, avant que la reprise en main des structures et du répertoire, prônée dans les Conseils du Directoire au nom de la décadence et de la dépravation supposées des arts dramatiques, n'aboutisse sous l'Empire.

S'il y a donc indubitablement un théâtre spécifique à la Révolution française, « patriotique » d'abord, « républicain » ensuite, expérimental et éphémère certainement, dans l'urgence idéologique ou financière toujours,

(29) Anacharsis CLOOTS, *Écrits révolutionnaires (1790-1794)*, Paris, Champ libre, 1979, p. 638 : « Il en est du théâtre comme de la boulangerie. Il y a impossibilité physique et morale de donner la comédie à trente millions de laboureurs, de vigneron, de bûcherons ».

(30) Françoise LE BORGNE, *Rétif de la Bretonne et la crise des genres littéraires (1767-1797)*, Paris, Honoré, Champion, 2011.

il reste à en mesurer le succès et la portée. A-t-il bénéficié, partout dans le pays, des cahiers de régisseurs fort précis sur les emplois et caractères des personnages, les entrées, sorties, placements et mouvements des acteurs, les décors, envoyés depuis Paris peu de temps après les premières des pièces³¹ ? Dirigé depuis l'Université Blaise-Pascal (Clermont II), qui a été durant la décennie écoulée en pointe dans les recherches sur les arts de la scène, le projet ANR THEREPSICORE, dévolu aux tréteaux provinciaux entre 1791 et 1813, ici présenté, s'efforce justement de recréer une carte de la diffusion culturelle, une prosopographie des artistes amateurs et professionnels, une géographie des salles, un panorama du répertoire, un bilan des enjeux économiques à l'œuvre, qui seront riches d'enseignements sur la vie politique et culturelle d'une France entre monarchie constitutionnelle et Premier empire. Cependant, le présent numéro des *Annales historiques de la Révolution française*, s'il plante le décor des scènes de la « Grande Révolution », a une autre ambition. Interrogeant les rapports du théâtre politique (la restriction est d'importance puisqu'il s'agit d'un répertoire minoritaire) aux révolutions européennes contemporaines (celles de 1830, 1848, la révolution russe, la révolution portugaise dite « des Œillets »), moments de ruptures brutales ou de transitions « de velours », il essaie de mesurer constantes, topiques et implicite qui les fondent et souvent, mais pas systématiquement, autorisent la comparaison. À ceux qui parieraient sur une inévitable, continue et féconde interaction entre théâtre et politique, Romuald Féret apporte un cinglant démenti. Le carcan administratif napoléonien, élaboré en 1806 puis 1813 et renforcé par la Restauration, a durablement contraint la liberté théâtrale sans résoudre pour autant la question de la police des salles. Mais cette agitation récurrente, par laquelle s'affirme notamment la gent militaire, ne traduit guère de volonté révolutionnaire des spectateurs, dont l'élément populaire est rejeté vers les petites salles de banlieue tandis que la dépolitisation du répertoire, le bannissement des pièces à caractère historique, entretenant la mémoire des régimes précédents, sont à l'œuvre. Les Trois Glorieuses encouragent à des débats enflammés, à l'affichage provocateur des opinions privées, sans qu'un répertoire spécifique ne traduise les libertés nouvelles.

Les modèles étrangers montrent pourtant que perdurent des modèles d'action, un investissement fort des dramaturges, témoins, acteurs et hérauts des mutations contemporaines. Ainsi du théâtre de

(31) Martine DE ROUGEMONT, « Enquête autour de la *Correspondance théâtrale* du sieur Perlet », dans *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, op. cit., p. 251-266.

Johann Nestroy, qu'analyse Fanny Platelle, témoignage immédiat sur la Révolution viennoise de 1848, mêlant hymne aux acquis des luttes et pessimisme sur leur pérennité ou la qualité de leurs thuriféraires. L'insertion des personnages dans une réalité codée, banale et provinciale, leurs caractères archétypaux mais historicisés, l'acuité de la description des événements révolutionnaires et des responsabilités respectives et collectives de ses propagateurs, les cibles de l'auteur (l'État absolutiste, l'Église, l'armée et la bureaucratie), ne sont pas sans rappeler le répertoire patriotique français. L'emploi de la farce grinçante et la dimension critique du propos, le refus de l'héroïsation, une maturité dans l'analyse objective de la situation (au risque d'être taxé d'opportuniste), annoncent la « comédie politique » de Bertolt Brecht ou de Friedrich Dürrenmatt. À cette source se régénéreront les animateurs culturels de la Révolution des Œillets, objets de l'attention de Marie-Amélie Robilliard. Ils portent d'autant plus haut le théâtre que la dictature l'avait méprisé, que l'État les soutient désormais à travers la Commission Consultative pour les Activités Théâtrales, que le réseau des amateurs est dense, comme il l'était dans la France de la fin du XVIII^e siècle, et que tous aspirent à un théâtre directement politique dont certaines des caractéristiques apparaissent comme des permanences : réécriture ou nouvelles interprétations d'un répertoire classique, accueil enthousiaste des anciens « bannis de la scène » (Peter Weiss, Bernardo Santareno, et surtout Bertolt Brecht), emprunts au théâtre européen (Horvath, Büchner, et surtout Kroetz, en ces années 1970, comme Schiller ou Goethe dans la décennie 1789-1799). Les parallèles sont cependant encore plus flagrants avec le théâtre de la Révolution russe, tel que le présente Régis Gayraud. Alors sont poussées jusqu'à leur terme les logiques de l'intervention étatiste, du théâtre par et pour le peuple, de l'utilisation des slogans et des images, de la mobilisation des artistes (surtout constructivistes), de la réécriture de l'histoire immédiate – de la geste révolutionnaire et militaire comme des mutations sociales au titre desquelles sont une fois de plus réévalués les références à l'Antiquité, le rôle ancillaire de la musique et l'usage de la pyrotechnie. *La Prise du Palais d'hiver* en paraît la déclinaison la plus aboutie : les scènes exaltantes mais mensongères d'ouvriers à l'assaut du palais de Saint-Petersbourg grossissent le mythe fondateur d'une forme de prise de la Bastille pétersbourgeoise. Les « actions de masse » réalisent la synthèse entre fêtes officielles et arts de la scène, entre spectacle encadré et improvisation, jusqu'à privilégier un messianisme, une religion officielle dont rend parfaitement compte le terme de « mystères », référence à leur déclinaison chrétienne médiévale. Leurs

promoteurs n'ignorent pas le Bussang de Maurice Pottecher, ni surtout l'œuvre de Romain Rolland, son *Théâtre de la Révolution* (sept pièces écrites entre 1898 et 1938). Il y exprimait son désir de faire remonter le peuple sur les tréteaux, dans un écrin de décors gigantesques et au son des marches de Gossec, Méhul, Cherubini, Grétry ou Beethoven, avec un souci de vraisemblance plus que de vérité historique, et cette conviction que ne démentiraient ni ses prédécesseurs de l'an II ni ses successeurs de 1917, exprimée au final de *Quatorze Juillet* (1901) : « La fin de l'art n'est pas le rêve mais la vie. L'action doit surgir du spectacle de l'action ».

Philippe BOURDIN
ANR THEREPSICORE
Centre d'Histoire « Espaces & Cultures » (CHEC)
Université Blaise-Pascal
Maison des Sciences de l'Homme
4, rue Ledru
63000 Clermont-Ferrand
phbourdin@laposte.net