1789 : le comique est-il au rendez-vous de l'Histoire ?

Philippe Bourdin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/264>

DOI : 10.4000/elh.264

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2012

Pagination : 139-146

ISBN : 978-2-35698-046-5

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Philippe Bourdin, « 1789 : le comique est-il au rendez-vous de l'Histoire ? », *Écrire l'histoire* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 10 juin 2015, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/264> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.264>

1789 : le comique est-il au rendez-vous de l'Histoire ?

VÉCUE DANS LES SALONS, les cabarets, les assemblées, colportée par les journaux et les pamphlets, la guerre du rire est-elle partout si intense dans les premières années de la Révolution que la voit Antoine de Baecque ? Selon cet auteur, « même les textes prônant la rigueur et le sérieux attendus le font parfois au nom d'un effet comique déstabilisateur », s'efforçant « de forger un récit de la fracture historique qui plaise et emporte l'adhésion, qui persuade tout autant qu'il se vend¹. »

Les salles de théâtre, alors très fréquentées, suggèrent sur ce thème quelques précautions. À l'heure où Marie-Joseph Chénier impose son *Charles IX* (1789), « tragédie patriotique » qui trouve dans l'histoire de France des leçons de morale et de politique, le rire de la comédie est-il encore de mise, adapté aux circonstances et au roman national en

gésine ? Dans l'*Influence de la Révolution sur le théâtre français*, publié l'année suivante², un anonyme propose d'« anéantir tous les forains & théâtres subalternes de la capitale » afin d'élever le théâtre au rang d'« institution politique ». En effet, les salles des boulevards lui paraissent les antres de l'impudicité, de l'ordure et de la dépravation, émoustillant les novices par des expressions licencieuses et des « obscénités scandaleuses », tournant les mœurs en ridicule, répandant par démagogie les appels à l'insubordination. Là s'exprime la bâtardise des genres, libérée de la contrainte des trois unités (« un amas indigeste et monstrueux »). Soumise à censure, la comédie pourrait cependant subsister, à condition de se donner un but politique et social :

La comédie maintenant les vertus sociales dans la vie privée, comme la tragédie les maintiendrait dans l'état,

Philippe Bourdin, Université Blaise-Pascal (Clermont Université), directeur du Centre d'histoire « Espaces et Cultures » (MSH de Clermont-Ferrand) et du projet ANR THEREPSICORE.

1. Antoine de Baecque, *Les Éclats du rire. La culture des rieurs au XVIII^e siècle*, Calmann-Lévy, 2000, p. 9-10.
2. *Influence de la Révolution sur le théâtre français, pétition à ce sujet adressée à la Commune de Paris*, Paris, Debray, 1790.

le Théâtre François deviendrait un des premiers garants de la félicité publique.³

Ce texte anonyme ne fait qu'amplifier les préventions exprimées depuis le mitan du siècle. C'est Beaumarchais affirmant « qu'il y a plus d'intérêt dans un drame sérieux que dans une pièce comique ». Ce sont, plus vives encore, les attaques de Louis-Sébastien Mercier, pour qui la *vis comica* flatte les basses passions de l'individu. Au lieu du rire « immodéré, [qui] n'annonce que l'extravagance de l'âme poussée hors des limites de la raison », « un sourire fin » et doux, sensible à « ce qui est respectable, noble et touchant », ne s'imposerait-il pas⁴ ?

Or, la Révolution advenue, la comédie a bel et bien été, certes minoritairement, mise au profit de l'histoire immédiate, et ce à des degrés et dans des formes extrêmement divers : la violence du rire rendrait-elle acceptable celle de la rue ? Pourrait-elle persister dans des pièces qui confronteraient les temps pour légitimer les changements accomplis, les héros du jour et leur panthéonisation ?

Violence du rire, rire de la violence ?

Il est en tout cas des pièces qui s'écrivent, se lisent, mais ne se donnent pas. L'abolition de la censure a favorisé la fécondité et l'agressivité

des auteurs, levé des barrières entre public et privé, autorisé la peinture des corps violents, sacrifiés, diminués. La peinture, non forcément la représentation publique à l'heure où il demeure bienséant de laisser le meurtre aux coulisses : sauf mention contraire, les pièces citées ci-dessous n'ont jamais été jouées, sinon peut-être dans le privé des théâtres de société. Peut-on représenter la violence populaire aux yeux d'une nation dont le peuple est devenu souverain ? Les auteurs se cachent le plus souvent sous un anonymat protecteur, les imprimeurs brouillent les pistes en oubliant de préciser le lieu de leur activité transgressive ou en le transportant dans des ailleurs très politiques (« Imprimerie du clergé et de la noblesse dans une des caves ignorées des Grands Augustins », par exemple). Les hésitations sur la dénomination des productions en disent long sur l'étanchéité des frontières entre le licite et l'illicite : « tragédie un peu burlesque » pour l'une, « pièce tragi-politi-comique » pour telle autre⁵. Nous n'avons retenu ici que les comédies revendiquées comme telles.

Elles ont égayé tant une minorité libertine et parfois coprophile qu'un petit peuple dont la Révolution entretient à des fins politiques

3. *Ibid.*

4. Louis-Sébastien Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, Van Harrevelt, 1773.

5. Sur ce thème, voir Michel Biard, « Des violences populaires sur la scène théâtrale, ou l'impossible représentation (1789-1792) », dans Philippe Bourdin (dir.), *La Révolution (1789-1871). Écriture d'une histoire immédiate*, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2008, p. 259-274.

le penchant scatologique par le pamphlet, la caricature, la chanson ou la scène⁶. Ainsi de la réédition (en 1791 ou 1792) de *Caquaire*, parodie du *Zaïre* de Voltaire datée de 1780 et faussement prétendue « tragédie » en cinq actes en vers⁷. Cette « dernière édition considérablement emmerdée », selon l'avant-propos, fait une brève allusion au « petit sans culotte » et à l'assignat (« [Je] viens vous déclarer que de tous vos cacas / Je ne donnerais pas même des assignats » [IV, 2]). La liste des personnages fixe ceux-ci dans leur univers merdore, non sans rappeler les modes et les humeurs de la Cour. Merdillon, fils du sultan Cucumane, paraît « en gilet caca-dauphin, sa chemise en partie hors de sa culotte, tachée de chocolat, un cadenas ouvert au soufflet de la culotte, la clef du cadenas en main », rappelant au besoin, s'il en est, le passe-temps favori d'un Louis XVI serrurier peu soucieux de ses apparences.

La flétrissure des corps adverses est un topique de l'écriture militante de gauche comme de droite. À côté de son féroce *Petit Dictionnaire des grands hommes de la Révolution*, Rivarol poursuit l'art du persiflage⁸

dans les *Actes des Apôtres*, contre Mirabeau, « le flambeau de Provence », Robespierre, « la chandelle d'Arras », La Fayette, le duc d'Orléans, ou encore Théroigne de Méricourt, « Vénus donnant des leçons de droit public ». La reine est elle aussi mise à contribution en vertu, si l'on peut dire, de sa constitution dévoilée entre bas et chemise par une caricature célèbre, dans des récits hostiles comme *La Confession de Marie-Antoinette, ci-devant reine de France, au peuple franc, sur ses amours et ses intrigues avec M. de La Fayette, les principaux membres de l'Assemblée nationale, et sur ses projets de contre-révolution* (1790) ou le *Bordel patriotique institué par la reine des Français* (1791)⁹.

La comédie n'est pas en reste, et c'est avec un effroi de convenance que Gustave Desnoiresterres, à la fin du XIX^e siècle, en cite les « pareilles atrocités », commises par des folliculaires ignobles, ineptes, misérables, selon ses dires¹⁰. *L'Autrichienne en goguette ou l'Orgie royale, Les Enragés aux Enfers, ou Nouveau dialogue des morts, Les Imitateurs de Charles IX ou les Conspireurs foudroyés*¹¹, sont ainsi conçus pour la scène dès 1789, prenant le relais des écrits hostiles à « l'Autrichienne » publiés

6. Philippe Bourdin, « Le son du corps, ou l'âme en pet », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 361, 2010, p. 65-90.

7. Jean-Jacques Pauvert (éd.), *Théâtre érotique français au XVIII^e siècle*, Terrain vague, 1993, p. 429-489.

8. Élisabeth Bourguinat, *Le Siècle du persiflage (1734-1789)*, PUF, 1998, p. 183 et suiv.

9. Maurice Lever, *Anthologie érotique. Le XVIII^e siècle*, R. Laffont (Bouquins), 2003.

10. Gustave Desnoiresterres, *La Comédie satirique au XVIII^e siècle*, Paris, E. Perrin, 1885, p. 288-292.

11. François-Marie Mayeur de Saint-Paul, *L'Autrichienne en goguette, ou l'Orgie royale*, opéra-proverbe, Paris, s. n., 1789; Anonyme, *Les Enragés aux Enfers, ou Nouveau dialogue des morts*, Paris, s. n., 1789; Gabriel Brizard [?], *Les Imitateurs de Charles IX ou les Conspireurs foudroyés*, drame en cinq actes en prose, Paris, Imprimerie du clergé et de la noblesse dans une des caves ignorées des Grands Augustins, 1790.

depuis les années 1770. Ces pièces en font, pour la première, la compagne de « la Ganymède femelle », la princesse de Polignac, pour les autres une princesse orgiaque et bestiale, une panthère royale haïssant les peuples, qui deviendra « la furie favorite de Proserpine » dans la *Descente de la Dubarry aux Enfers et sa réception à la cour de Pluton par la femme Capet*¹².

La Capet à la Dubarry. Mais je n'en reviens pas. Comment ! est-ce bien toi que je vois descendre aussi dans cette cour la tête sous le bras ? Étois-tu devenue reine de France ?

La Dubarry. Non, madame, ce ne fut point par ce titre que je ressemblai à votre majesté ; mais j'étais catin presque autant qu'elle, et comme vous, sans pudeur, je dilapidai le trésor public. – Des magistrats créés par le peuple, et qui s'avisent pour cette fois, de prendre réellement tout de bon ses intérêts, se sont permis de le trouver si mauvais, qu'ils m'ont condamnée à passer par le plat à barbe à vilain. Ce terrible moulin à silence ne m'a pas plus épargnée que votre majesté, et me voici, comme elle, sans tête ; mais ce n'a jamais été par-là que j'ai fait fortune.

Que ce soit dans *Les Imitateurs de Charles IX*, dans *Les Enragés aux Enfers* ou dans *Bordier aux Enfers*¹³, Bernard de Launay, gouverneur de la Bastille, Jacques de Flesselles, prévôt des

marchands de Paris, Louis Bénigne Berthier de Sauvigny, intendant de Paris, et Joseph-François Foulon, son beau-père, contrôleur des finances, victimes collatérales des journées parisiennes de juillet 1789, subissent à leur tour un deuxième procès et une deuxième exécution à la lanterne. Tout cela ressemble à une séance de rattrapage pour des spectateurs absents au moment de leur punition – ces mêmes séances qu'offrent les prises de la Bastille théâtralisées¹⁴. Comme si la comédie permettait l'acceptation par les contemporains et par l'histoire de ces premières morts violentes, attentatoires aux idéaux de 1789, qui avaient suscité l'émoi ou l'effroi de maints observateurs et d'une majorité de la députation nationale.

Fondé sur le modèle retravaillé et légitimé des violences populaires, le rire est donc des plus grinçants et des plus noirs. Il use du calembour et de l'anagramme pour laisser au public le soin de deviner derrière formules et pseudonymes les héros du jour, moqués ou célébrés. Dans *La Journée des dupes*¹⁵, « tragi-politi-comédie » contre-révolutionnaire publiée en 1790, l'auteur affirme la nécessité d'un carnage salvateur qui provoque la restauration du trône dans toutes ses prérogatives. Les leaders du « parti patriote »,

12. Anonyme, *Descente de la Dubarry aux Enfers, sa réception à la cour de Pluton par la femme Capet*, Paris, Galetti, 1793.

13. L. M. B. Ly [Louis-Abel Beffroy de Reigny ?], *Bordier aux Enfers*, comédie en un acte, Paris, s. n., 1789.

14. Hans-Jürgen Lüsebrink, « Événement dramatique et dramatisation théâtrale : la prise de la Bastille sur les tréteaux français et étrangers », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 278, 1989, p. 337-355.

15. *La Journée des dupes*, pièce tragi-politi-comique, représentée sur le théâtre national par les grands comédiens de la Patrie, s. l., 1790.

notamment Mirabeau, Bailly, La Fayette, Le Chapelier, sont désignés sous les dénominations inquiétantes de Bimeaura, Laibil, Yetafet et Pecheillar. Les violences populaires, auxquelles ils sont associés, sont évoquées de manière très crue, dans un style qui rappelle celui des productions « poissardes ». Yetafet, dont on sait les hésitations lors des journées d'octobre 1789, affronte ainsi un peuple qui ne rêve que de crimes expiatoires et de pain en abondance, et oppose une civilité surannée à l'urgence des « ventre-creux » (II, 6) :

LE PEUPLE : Ah ! v'là le révolutionneux !

YETAfet : Qu'y a-t-il pour votre service, mes amis ?

LE PEUPLE : Faut que tu nous conduises à Versailles.

YETAfet : Je suis fait pour obéir à toutes vos volontés, et mourir à votre service ; mais permettez que je vous représente.

LE PEUPLE : Il n'y a pas de représentation qui tienne, faut marcher [...] Je n'avons pas besoin de biaux discours. Je t'avons fait not' commandant pour que tu nous obéisses ; ainsi marche, ou à la lanterne !

Rire par-dessus les temps

Mais la comédie recherche aussi une légitimité politique et une consécration à l'action révolutionnaire en composant avec des temps historiques reculés. Flins des Oliviers fait ainsi donner en janvier 1790, au Théâtre de la Nation, *Le Réveil d'Épiménide à Paris*¹⁶, l'une de ces brèves comédies en un acte en vers qui, associées à deux autres pièces de même gabarit, font l'enchantement

des spectateurs, un succès qui lui vaut trente-deux représentations. Épiménide est « habillé comme au siècle de Louis XIV » (« Il a vécu n'aguere en ces jours si fameux / Où brillèrent Condé, Turenne et la victoire, / Où Louis fit servir ses peuples à sa gloire » [sc. 1]) et se réveille deux règnes plus tard pour mesurer les progrès accomplis. Il n'incarne pas un Ancien Régime dont il aurait les préventions et les travers, suscitant une éventuelle antipathie des spectateurs, mais bien plutôt le naïf bienveillant et curieux qui s'émerveille d'utopies ou d'espoirs devenus réalité. Il reconnaît quelques-uns des obstacles humains d'un autre temps (celui de la monarchie absolue) dans les dépités et les hargneux dont les noms rappellent les tares : l'avocat-général Fatras, le censeur Rature, le maître à danser Cabriole, nostalgique des dispendieux ballets versaillais et de ses clients émigrés, le journaliste Gorgi inventant nouvelles et complots (« Ah ! Messieurs ; sans l'invention, / Que deviendrait la Politique ! » [sc. 6]). La Cour déplacée de Versailles aux Tuileries, au sein du peuple de Paris, les parlements remplacés par l'Assemblée, la bourgeoisie advenue, le règne de la vertu, les privilèges oubliés, l'opinion écoutée et les lois réformées, la Bastille démolie et la censure levée, tout l'étonne et lui sied. Sa candeur, opposée à la vindicte des adversaires du changement, nourrit un comique de situation que servent aussi des personnages plus ambigus, le tonitruant,

16. Claude-Marie Carbon de Flins des Oliviers, *Le Réveil d'Épiménide à Paris*, Paris, Maradan, 1790.

soupçonneux et délateur Damon, figure du démagogue, ou la mère Brochure, marchande de chansons passée des aristocrates aux démocrates et ironiquement campée dans sa permanente recherche du profit : « C'est l'esprit des Loix en détail, / Qu'à très-bon marché je débite. / Riches, pauvres, accourez tous, / Venez près de moi faire emplette : / Ah ! La sagesse est à deux sous, / Pour que tout le monde en achete » ; « Chacun règle l'État ; et même la coquette / A fait des droits de l'homme un livre de toilette » (sc. 8). C'est par elle que le héros apprend combien Molière, Corneille et Racine sont tombés en désuétude.

Louis-Benoît Picard, pour conjurer les incertitudes de la Révolution et l'inscrire définitivement dans l'histoire, comme le désirent nombre de ses acteurs, jongle avec les trois temps. Alors que le roi a fui un mois auparavant et que les incertitudes planent sur les conséquences de cette trahison, il propose en juillet 1791 trois pièces en un acte, *Le Passé*, *Le Présent*, *L'Avenir*, qui, répétées mais non montées au Théâtre de l'Odéon, sont refusées partout ailleurs tant le ton et l'utopie en sont provocateurs¹⁷. Plus encore que dans la pièce de Flins des Oliviers, qui préservait des éléments burlesques, des personnages

outranciers, pour servir des situations cocasses, c'est exclusivement sur ces dernières que joue Picard, et sur le déphasage temporel permanent entre ses héros positifs et ses héros négatifs. Il recycle aussi des scènes référentielles empruntées à Molière (*Tartuffe*, *Le Misanthrope*, *Dom Juan*), à Beaumarchais (*Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro*) ou à Marivaux pour ses utopies¹⁸.

Cependant, le comique laisse vite place au drame de la vie : celui du paysan affamé condamné pour braconnage ; celui de sa trop jolie fille, enlevée pour prix de sa libération, avec la complicité de Deschamps, son propre frère, serviteur d'un marquis immoral ; celui de Lucas, amoureux de la belle paysanne, que le noble envoie dans les armées du roi. L'enlèvement échoue grâce à l'intervention de Dulis, polémiste auquel la Bastille est promise, et de son valet, attirés par les cris de l'infortunée. Le drame est-il vraiment à sauvetage, quand rien à la fin n'est encore dénoué ? L'espoir seul subsiste, résumé par l'abbé en des slogans avisés :

Mais le mal est au comble & ne peut pas durer.
Plus nous souffrons & plus nous devons espérer :
Le génie à la fin brisera ses entraves,
Il osera parler dans le cœur des esclaves :
Il va faire bientôt germer la vérité.

17. Louis-Benoît Picard, *Le Passé, Le Présent, L'Avenir*, Paris, impr. du Postillon, 1791.

18. Christian Biet, « Le mariage est-il soluble dans la Révolution ? Théâtre de propagande révolutionnaire et comédie du mariage », dans Martial Poirson (dir.), *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Desjonquères, 2008, p. 275-296.

Le peuple saisira sa souveraineté
L'égalité sera pour toujours établie
Ces respectables noms, citoyen et patrie
N'existant aujourd'hui que dans notre désir
Vont renaître bientôt pour ne jam[a]is mourir.

(*Le Passé*, sc. 17)

Dans *Le Présent*, l'abbé est devenu curé constitutionnel et député de son département. Il va dévoiler un complot de monarchistes, clandestinement réunis dans le club des Amis des Privilégiés et aidés depuis Turin par le comte de Provence et les émigrés. On y retrouve des dévots, des femmes de la Cour, des conseillers en Parlement, l'évêque fait cardinal. Tous, selon leur corps d'origine, dans une belle scène d'assemblée clandestine et brouillonne (antithèse de l'Assemblée nationale?), se chamaillent sur l'ordre, la priorité, le degré et finalement la nécessité des restaurations. Ils se dispersent en une fuite précipitée sous l'œil effrayé d'une employée criant aux « revnants », à peine rassurée par l'abbé dont elle espère un exorcisme (« Ils sont morts je t'assure, / Et ne reviendront pas » [sc. 12]).

Dans *L'Avenir*, Deschamps est réduit à la mendicité tandis que Lucas a épousé sa sœur, le curé est promu évêque constitutionnel. Dulis, retrouvé parmi de « bons sauvages », se montre rétif à tout retour en Europe, mais la régénération de la France révolutionnaire le convainc. Dans une campagne « bien cultivée » annonçant l'abondance, des ouvriers construisent une pyramide à côté d'une église et gravent sur l'édifice « Égalité, Paix et Liberté ».

Selon les didascalies, d'autres ouvriers, en fond de scène, détruisent une tour sur le haut d'un rocher, « pour mieux anéantir la guerre ». La fête du 14-Juillet se prépare sur scène, suscitant, comme sur le Champ-de-Mars en 1790, la participation de tous et la bénédiction du curé constitutionnel. Dans la réalité, elle sera loin de la prime unanimité, le roi absent, les prêtres jureurs agressés, Voltaire panthéonisé, un nouvel art civique sollicité, auquel donnent beaucoup Gossec et Chénier. D'où l'importance de sa transcription fictionnelle : chez Picard, la fête n'est plus seulement nationale mais est devenue une fédération universelle, celle du genre humain (dont a rêvé le Cercle social et que promeut encore Anacharsis Cloots à la même époque). Si les bienfaits multiples (pour la paysannerie, pour les finances publiques) de la vente des biens nationaux et des nouveaux impôts sont rappelés, l'anticipation guide aussi le propos de Picard : le divorce, qui ne sera effectif que le 20 septembre 1792, a déjà cours ; le mariage des prêtres, forcé en l'an II, aussi ; allusion est faite à la laïcité ; un Noir se félicite de sa liberté retrouvée, qui ne sera effective qu'avec l'abolition de l'esclavage en février 1794. Les arguments comiques sont des plus minces et tiennent avant tout dans l'inversion des mondes : le marquis, ruiné, devenu braconnier, est jugé par ce même paysan qu'il avait autrefois condamné et qui a été depuis porté à la mairie par ses administrés.

La trilogie de Picard est intéressante, entre autres, pour le glissement générique qu'elle opère, jusqu'à nier les genres eux-mêmes ou les rendre « bâtards » – l'un des biais du théâtre de propagande contre lesquels s'acharneront les critiques, forts de l'académisme qui les légitime¹⁹. L'appellation « comédie » que l'auteur affiche en exergue de chacune des pièces ne résiste pas à l'analyse de ce qui devient bel et bien un drame dans *Le Passé*, trop noir pour que l'on puisse en rire sauf à rendre incompréhensible et superfétatoire la Révolution. Le rire revient en force dans *Le Présent*, au détriment des contre-révolutionnaires ainsi dégradés, selon la norme déjà constatée : il s'attaque aux obstacles à la régénération. Mais l'aboutissement de celle-ci, *Le Futur*, ne le suppose plus : le sérieux (très républicain, en l'occurrence) prévaut lorsque ce grand œuvre s'impose et la morale dispose.

Le rire se glace définitivement entre les murs du Panthéon lorsque sont conçues les apothéoses théâtrales des nouveaux héros de la Révolution, panégyriques des plus classiques. Olympe de Gouges a beau intituler son *Mirabeau aux Champs-Élysées*²⁰ « comédie en un acte en prose », au demeurant diversement accueillie par le public et la critique, rien ne sourd de cette joie revendiquée : dans un univers d'ombres, les apparitions de Solon,

Jean-Jacques Rousseau, Voltaire, Montesquieu ou Franklin, sanctifiant le nouveau régime français et ses serviteurs, réintroduisent surtout sur la scène le lourd cérémonial des fêtes civiques.

Il n'est pas sûr que le théâtre d'une Révolution balbutiante et d'une France bientôt républicaine efface les réserves des Lumières à l'encontre du comique. Le rire comique rapporté à l'histoire immédiate, réitéré de caricature en chanson, épingle ou crée le ridicule. Sur la scène, il demeure fruste, violent, licencieux, scatologique, haineux, humiliant, et ne cache rien de l'âpreté des luttes politiques. Il en offre même un différé qui les légitime, et au public la séance de rattrapage qui les inscrit dans le roman national, et non plus seulement parisien. Lorsqu'elle transporte hors du temps pour les célébrer les grands acteurs de la régénération révolutionnaire, la comédie en souligne l'obsolescence ou les inscrit dans une transcendance validée par les héritages historiques. Mais use-t-elle encore du rire ? Au nom d'une indignation vengeresse, d'une dénonciation vertueuse, d'une élévation de l'âme digne des cultes civiques, ne préfère-t-elle pas fondre le comique dans le pathétique, abandonner les éclats du rire pour les larmes et la solennité du drame ?

19. Philippe Bourdin, Gérard Loubinoux (dir.), *La Scène bâtarde. Entre Lumières et romantisme*, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004.

20. Olympe de Gouges, *Mirabeau aux Champs-Élysées*, Paris, Garnéry, 1791. Cf. Philippe Bourdin, « Les apothéoses théâtrales des héros de la Révolution (1791-1794) », dans Serge Bianchi, Bernard Gainot (dir.), *Héros et héroïnes de la Révolution française*, CTHS-Société des études robespierristes, 2012.