Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

27 | 1999

Varia

La place du théâtre de Diderot sous la Révolution

Pascale Pellerin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/941>

DOI : 10.4000/rde.941

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 1999

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Pascale Pellerin, « La place du théâtre de Diderot sous la Révolution », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 27 | 1999, mis en ligne le 04 août 2007, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/941> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.941>

Propriété intellectuelle

Pascale PELLERIN

La place du théâtre de Diderot sous la Révolution¹

On s'est déjà beaucoup interrogé sur la place du théâtre à l'intérieur de la Révolution. Mais cet intérêt portait essentiellement sur le dynamisme de la création dramatique durant la période révolutionnaire et non sur le destin du théâtre des Lumières à partir de 1789. Les révolutionnaires n'ont cependant boudé ni le théâtre de Voltaire ni celui de Diderot. Nous en voulons pour preuve le nombre important des représentations du *Père de Famille* durant la Révolution. Elles constituent même la seule présence ininterrompue de Diderot de 1789 à 1800. Pourquoi ce succès ? Que signifie-t-il ? Comment le situer en relation avec les images de Diderot dans la Révolution ? Le théâtre du philosophe échappe-t-il aux procès intentés à la philosophie des Lumières et plus particulièrement à Diderot à certaines périodes de la Révolution ?

La Révolution a accordé une place privilégiée au théâtre comme moyen de transformer les mœurs et les cœurs des citoyens. La politique suivie par les contre-révolutionnaires a favorisé l'évolution du théâtre amorcée par les philosophes. La liberté des théâtres décrétée le 13 janvier 1791, l'abolition de la censure, mettant un terme au monopole de la Comédie française, multipliaient le nombre de salles de spectacles et la représentation de pièces. De nouveaux spectateurs issus de couches populaires envahirent les théâtres, se firent souvent des censeurs exigeants voire impitoyables et imposèrent leur choix. Le public qui avait, de près ou de loin, participé à l'effondrement de l'Ancien Régime, attendait une traduction sur la scène théâtrale des événements politiques. Le spectateur se sentait aussi acteur de l'histoire, membre de la communauté révolutionnaire. Mais le rêve d'une communion des âmes dans une même foi révolutionnaire se heurtait aux clivages politiques. Et très vite le théâtre devint une mise en scène des débats de l'Assemblée nationale. Il constitua

1. Cet article est une refonte du chapitre de ma thèse de doctorat nouveau régime intitulée : *Lectures et images de Diderot de l'Encyclopédie à la Révolution*, Université de Tours François Rabelais, janvier 1998.

rapidement un enjeu essentiel de la vie politique. Enjeu qui n'a pas échappé aux jacobins puisqu'à partir d'août 1793, la censure est rétablie.

En privilégiant la forme théâtrale, les révolutionnaires ont sans aucun doute reconnu dans les philosophes des Lumières les précurseurs de leur esthétique. Les nombreuses représentations des pièces de Voltaire et de celles de Diderot en témoignent. La représentation du *Père de Famille* pose par ailleurs la question de la place du drame à l'intérieur de la Révolution. Sans revenir à une conception finaliste de l'histoire qui considérerait la Révolution comme l'aboutissement logique et inéluctable des Lumières, peut-être faut-il interpréter le succès du théâtre de Diderot durant la période révolutionnaire comme un écho des réformes théâtrales préconisées par Diderot et ses successeurs². Le drame est une création du parti philosophique. Comme l'écrit Michel Lioure :

Le drame est né du même génie qui conçut l'*Encyclopédie* : une étroite parenté unit ainsi ces formes d'art et de pensée également représentatives de l'esprit du siècle. Presque tous les « dramatises » sont attachés de près ou de loin au parti philosophique³.

Diderot, lui-même, n'avait-il pas désiré une réforme du théâtre ? Il avait été l'un des premiers à réclamer un agrandissement de la scène, à vanter la souplesse de la prose moins artificielle que le vers, à préconiser la mise en scène de nouveaux personnages qui ne soient plus la peinture de caractères mais celle des conditions. Diderot veut rompre avec l'esthétique et le contenu de la tragédie classique trop éloignée de la vie et des préoccupations quotidiennes des spectateurs. Le théâtre doit désormais éduquer, conduire à l'exercice de la vertu. Diderot invente ainsi un nouveau genre : le genre sérieux :

Si le genre sérieux est le plus facile de tous, c'est en revanche le moins sujet aux vicissitudes des temps et des lieux [...] Si vous excellez dans le genre sérieux, vous plairez dans tous les temps et chez tous les peuples⁴.

En traçant des conditions particulières où chaque spectateur retrouvera une part de sa vérité sociale et psychologique, Diderot veut atteindre l'universel. Pour éduquer le peuple, il faut l'émouvoir en mettant en scène des personnages auxquels il puisse s'identifier ; il s'agit d'atteindre le spectateur dans sa réalité psycho-sociale. Les théories dramatiques de Diderot annonçaient celles de la Révolution. Quel statut celle-ci a-t-elle accordé au drame ? Question à laquelle il est difficile

2. Voir *Dossier du Fils Naturel et du Père de Famille*, SVEC, n° 208, 1982.

3. M. Lioure, *Le drame*, Armand Colin, coll. U, 1963, p. 12.

4. DPV, tome X, p. 131.

d'apporter une réponse satisfaisante. Il nous faut au préalable distinguer les drames créés sous l'Ancien Régime des pièces écrites après 1789 que l'on peut qualifier de drames. La confusion entre ces deux réalités, pour autant qu'on se fie aux dénominations, explique sans doute les appréciations divergentes sur la question. Pour Martine de Rougemont, « le drame a existé au XVIII^e siècle et a disparu avec la Révolution »⁵. En revanche Béatrice Didier remarque qu'à partir de 1789, le, drame « subit une espèce d'inflation »⁶. Et pour Marc Regaldo, « c'était en grande partie l'esprit du drame qui triomphait avec la Révolution »⁷. Plusieurs éléments nous inclinent à penser que le drame n'a pas disparu avec la Révolution. Nous nous appuyons sur le nombre très important des représentations du *Père de Famille* et du *Philosophe sans le savoir* de Sedaine. Nous savons d'autre part que le genre sérieux dont se réclamait Diderot était méprisé sous l'Ancien Régime. Les comédiens ne mirent guère de zèle à jouer le *Père de Famille* lors de sa création. Le genre dont se réclamait Diderot, le genre sérieux ou le drame, était considéré comme une catégorie mineure et donc peu représenté sur la scène de la Comédie française. Ceci est surtout vrai jusqu'en 1769. À partir de cette date, le *Père de Famille* est joué régulièrement et cela jusqu'à la chute de l'Ancien Régime. Mary Lane Charles répertoriait, en 1942, 100 représentations de 1769 à 1788⁸.

Mais rien de comparable cependant au nombre de représentations sous la Révolution. Nous en avons répertorié 191. Certes, il faut rester prudent sur le chiffre annoncé car rien ne nous prouve que la pièce a été réellement jouée, le répertoire étant souvent le jouet du caprice du public, de la présence des comédiens ou des aléas de la vie politique. Mais faute de mieux nous nous en tiendrons à ce relevé. Nous avons également répertorié une quarantaine de représentations du *Philosophe sans le savoir* de Sedaine, l'une des plus grandes victoires du parti philosophique contre tous les détracteurs du drame bourgeois. Chiffre très approximatif car nous n'avons pas dépouillé, comme nous l'avons fait pour Diderot, tous les journaux de spectacles. Il offre cependant un aperçu de la vitalité du drame bourgeois durant la Révolution. À la lecture des chiffres (cf. tableau), nous devons admettre que le drame connaît son apogée dans les premières années de la Révolution, ce qui confirmerait la thèse de Béatrice Didier. Le *Père de Famille* continue à être représenté sous le Directoire mais cette

5. M. De Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Champion, 1988, p. 30.

6. B. Didier, *La littérature de la Révolution française*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1988, p. 79.

7. M. Regaldo, « Mélodrame et Révolution française », *Europe*, nov-déc 1987, p. 8.

8. M.L. Charles, *The growth of Diderot's fame in France from 1784 to 1875*, Brynn Mawr, Pennsylvania, 1942, p. 128.

Les représentations du *Père de Famille*

exception est peut-être due au fait que les premières éditions de Diderot datent de cette période. Le nombre important de représentations durant l'année 1797 s'explique par la parution l'année précédente du *Supplément au voyage de Bougainville*, des *Eleuthéromanes*, de *Jacques le Fataliste*, de *la Religieuse*. La même explication vaut pour l'année 1791 où l'on dénombre 31 représentations du *Père de Famille*, conséquence de la réédition de la pièce en 1790.

Durant le Directoire, le drame a tendance à disparaître de la scène théâtrale. Soumaya Maatouk remarque dans son étude sur le théâtre durant la Révolution que le drame devient à cette époque l'objet de critiques comparables à celles que menaient les adversaires du genre sous l'Ancien Régime⁹.

Quant à un éventuel écho, sous la Révolution, de la bataille autour du drame dans les années 1760, nous avons cru en percevoir un dans le récit que Morellet fit de sa convocation à la Commune de Paris durant la Terreur. Morellet s'étant déplacé pour obtenir un certificat de civisme, s'était heurté à un juge qui l'accusa d'avoir défendu le despotisme sous l'Ancien Régime. Morellet rappelle alors ses invectives contre Palissot, lors de la représentation des *Philosophes*¹⁰. Palissot devenu pourtant révolutionnaire convaincu, réclamant la suppression des académies, s'était vu refuser un certificat de civisme parce qu'il avait ridiculisé Rousseau dans *Les Philosophes*. Cette anecdote traduit avant tout le rousseauisme de Robespierre. Celui-ci s'était déjà heurté à Palissot sur la question religieuse¹¹. Cependant le succès du *Père de Famille* sous la Terreur nous amène à penser que Robespierre témoignait d'une certaine indulgence à l'égard du théâtre de Diderot malgré sa haine des encyclopédistes. En ce qui concerne le drame lui-même comme véhicule d'un discours militant anticlérical tel qu'il apparaissait dans le *Père de Famille*, il persiste sous la Révolution. La pièce de Monvel, les *Rigueurs du cloître ou les Victimes*

9. S. Maatouk, *Analyses du théâtre de la Révolution*, thèse présentée pour l'obtention du doctorat, Université François-Rabelais, Tours, 1994, p. 101.

10. Le 2 mai 1760 Palissot fit représenter sur la scène de la Comédie française sa pièce *Les Philosophes* qui s'en prenait vivement à certains encyclopédistes, particulièrement à Diderot. On y voyait en outre Rousseau marcher à quatre pattes et tirant une laitue de sa poche. Morellet, quelques semaines après la représentation des *Philosophes* fit paraître un libelle anonyme intitulé *Préface de la comédie des Philosophes, ou la Vision de Charles Palissot*, 1760.

11. Palissot, invité à la Constituante le 29 novembre 1791, avait proposé la lecture de son ouvrage sur les dangers de la confession. Robespierre l'interrompit d'une façon brutale : « Il ne faut pas heurter de front les préjugés religieux, que le peuple adore ; il faut que le temps mûrisse ce peuple, et le mette insensiblement au-dessus des préjugés » Robespierre, *Œuvres complètes*, PUF, tome VIII, édition préparée par la direction de M. Bouloiseau, Georges Lefebvre et Albert Soboul ; publication de la VI^e section de l'École des Hautes Études et de la société des études robespierristes, 1958, p. 26.

cloîtrées rappelle ça et là les attaques du *Père de Famille* contre les couvents. Soumaya Maatouk écrit à ce propos que :

Le drame, en période révolutionnaire, est surtout consacré à dénoncer l'état ecclésiastique.¹²

Pour approfondir la question, il faudrait dénombrer toutes les pièces pouvant être rangées dans la catégorie du drame et les analyser à la lumière des événements politiques. Nous voudrions ici analyser les raisons du succès du *Père de Famille* et tenter de reconstruire une réception de la pièce.

La vie théâtrale, sous la Révolution, fut étroitement liée à la politique suivie par les gouvernements successifs. La liberté des théâtres proclamée le 13 janvier 1791 puis le rétablissement de la censure sous la Terreur transforma bien évidemment le répertoire. Si nous avons trouvé peu de représentations du *Père de Famille* dans les premiers mois de la Révolution, c'est qu'il existait encore peu de salles officielles et que la Comédie française répugnait à jouer des drames. À partir de 1791, un nombre considérable de salles ouvrent leurs portes. C'est un des éléments pouvant expliquer le nombre important de représentations du *Père de Famille* cette année là. Nous en avons évoqué d'autres, entre autres la réédition de la pièce l'année précédente. Mais il faut sans doute avancer d'autres explications encore. L'année 1791 constitue, quant au statut de Diderot sous la Révolution, une étape charnière et cela pour trois raisons. Une phrase du *Testament* de Meslier est attribuée à Diderot dans le numéro 89 du journal la *Bouche de Fer* du 11 juillet 1791. Naigeon publie le premier tome de sa *Philosophie ancienne et moderne* pour l'*Encyclopédie Méthodique* de Panckoucke. Au même moment, Raynal envoyait une lettre à l'Assemblée nationale se désolidarisant de la politique suivie par les révolutionnaires. Or cette position fut jugée comme un reniement par tous les partisans de la Révolution qui s'étaient appuyés sur l'*Histoire philosophique des deux Indes* pour justifier la chute de l'Ancien Régime. Les doutes s'élevèrent quant à la véritable identité de l'auteur de l'*Histoire des deux Indes*. Et l'on ne tarda pas à citer le nom de Diderot comme l'un des principaux collaborateurs de l'ouvrage de l'abbé et comme l'un des prophètes de la Révolution. Naigeon, pour sa part, se réclamait de Diderot dans sa lutte contre l'Église et la religion catholique. Cette image de Diderot hostile à l'Église s'accordait avec l'esprit anticlérical de la Constituante et faisait écho aux attaques de M. d'Orbesson, le père de famille, contre l'institution conventuelle. La pièce de Diderot n'est cependant pas un appel à la Révolution. Le statut du personnage de Sophie est, à cet égard, fort

12. *Op. cit.*, Maatouk, p. 101.

intéressant. Jeune fille pure et simple qui mène une existence misérable, elle incarne la douceur et la vertu des gens humbles. Elle ne pouvait que séduire le public révolutionnaire. Mais Sophie est-elle une fille du peuple ? Il plane un doute dès le début de la pièce sur ses origines sociales. Le dénouement nous apprend qu'elle est la nièce du Commandeur qui a toujours refusé de la voir et de lui porter secours. Sophie est la victime de ce personnage cruel et autoritaire qui l'a reléguée dans les derniers rangs de la société. Il est sous-entendu dans la pièce que les mœurs du peuple sont incompatibles avec la sagesse, la vertu et la soumission de Sophie. Sans doute faut-il également prendre en compte le fait que Sophie est une femme et que sa condition féminine la contraint de se soumettre. Car Saint-Albin, lui, se révolte. Mais Sophie, malgré son amour pour Saint-Albin, décide de s'éloigner de lui et de retourner chez sa mère. Le cœur déchiré, elle obéit aux bienséances sociales. Cette image du renoncement au nom du réalisme n'était sans doute pas pour déplaire au public bourgeois et aux dirigeants de l'époque qui voyaient en Sophie l'incarnation du peuple vertueux, docile, renonçant à ses désirs pour rentrer dans le droit chemin. Le caractère anticlérical de la pièce était apte à épouser un certain conservatisme politique et social. Diderot n'offrait-il pas dans sa pièce le tableau d'une famille tourmentée, déchirée, qui se réconcilie autour du père, figure positive qui tranchait avec le personnage repoussoir du Commandeur voué au rôle de méchant. D'un côté, la victoire et la consécration de la monarchie constitutionnelle, de l'autre, la condamnation du despotisme tyrannique et du célibat. La figure du célibataire était peu susceptible d'attirer la sympathie à l'heure du vote de la constitution civile du clergé. La représentation du *Père de Famille* était propre à justifier la politique anticléricale de la Constituante, à rassembler le peuple autour de Louis XVI en lui offrant un modèle d'obéissance à travers le personnage de Sophie. La pièce de Diderot contenait un grand nombre d'éléments susceptibles de satisfaire la bourgeoisie révolutionnaire et de la conforter dans ses choix politiques. Jacques Chouillet remarque dans son ouvrage sur Diderot une recrudescence des représentations du *Père de famille* de 1772 à 1792. Il écrit :

Si le *Père de Famille* a été écarté de la scène sous la Terreur et au début de la Restauration, ce n'est peut-être pas sans raison : on a vu en son auteur un défenseur de l'autorité contractuelle, à égale distance du comité de Salut public et de la monarchie de droit divin¹³.

Cette réflexion s'appuie sur une interprétation politique de la pièce tout à fait pertinente, celle-là même que nous venons de développer. Elle ne

13. J. Chouillet, *Diderot*, Sedes, 1977, p. 145.

prend pas suffisamment en compte le nombre non négligeable de représentations durant la Terreur. On remarque par ailleurs qu'après la fuite du roi à Varennes, événement capital qui avait ruiné la confiance que le peuple avait placée dans son monarque, la pièce de Diderot ne rencontre aucune désaffection particulière du public. La pièce pouvait se prêter en fait à de multiples lectures. Diderot n'a pu éviter, malgré sa volonté d'en finir avec les caractères, de dresser les portraits caricaturaux dont la confrontation renvoyait aux rôles du gentil et du méchant. Au gré des événements et des opinions des spectateurs, le méchant ou le gentil sera le bon patriote, le mauvais aristocrate, Louis XVI, Brissot, Robespierre, etc. L'histoire violente et tumultueuse échappe rarement au besoin de transformer l'ennemi en monstre cruel et malfaisant, semblable aux figures diaboliques qui hantent les contes de fée. Durant la Terreur, le public se rendait dans les salles pour applaudir le brave sans-culotte honnête et courageux et fustiger l'aristocrate fourbe et hypocrite.

Nous avons trouvé 23 représentations du *Père de Famille* d'octobre 1793, date de l'instauration de la Terreur, à juillet 1794 qui marque la chute de Robespierre. Ces représentations, comme celles des autres pièces, y sont soumises à la censure. À partir de février 1794, les administrateurs des théâtres devaient faire parvenir le répertoire des pièces jouées dans leurs salles au comité de Salut public pour qu'il en vérifie et en transforme, le cas échéant, le contenu. Le 14 mai, la censure théâtrale est officiellement rétablie, exercée par la commission de l'instruction publique. Le *Père de Famille* est autorisé mais après modifications¹⁴. Malheureusement nous n'avons pas retrouvé les procès-verbaux de la Terreur et nous ne connaissons pas les transformations exigées par le Comité de salut public.

Il nous reste à supposer que certaines scènes mettant trop en évidence le mode de vie bourgeois des personnages ont dû être modifiées voire supprimées pour laisser place à l'existence de la vertueuse et pauvre Sophie. C'est du moins ce que nous laisse penser un des rapports de police établi peu avant l'instauration de la Terreur. Dès septembre 1793, un observateur de Paris faisait remarquer à propos de la pièce :

Cet ouvrage d'un philosophe célèbre, est sans contredit un des meilleurs que le gouvernement monarchique ait vu éclore ; mais il ne fait que me confirmer davantage dans l'opinion que j'ai conçue sur le danger de presque tous les ouvrages dramatiques qui composent les répertoires de nos théâtres. Ils nous retracent sous les couleurs les plus flatteuses les antiques rebus du régime féodal, les ordres privilégiés reparaissent encore sur la scène, des costumes odieux blessent nos regards, le langage de la tyrannie retentit à nos oreilles républicaines, et la contre-révolution s'opère chaque jour sur nos théâtres. J'ai été indigné qu'un père de famille, un vieillard

14. Voir Hallays-Dabot, *Histoire de la censure dramatique*, Le Dentu, 1862, p. 192.

respectable par ses vertus nous rappelât d'antiques préjugés, nous parlât encore de naissance, de fortune et de rang, et reprochât à son fils l'habit honorable du pauvre, dont il s'est revêtu, et qu'il ose qualifier de travestissement indigne. Il est toujours temps qu'une loi sage fasse taire tous ces échos de la tyrannie, et que la voix de la Liberté ait seule droit de se faire entendre¹⁵.

Les admonestations de M. d'Orbesson à son fils Saint-Albin, en révolte contre son père, si elles rassuraient les dirigeants politiques de 1791, irritent les républicains de 1793. Cette autorité du père qui appartient à la grande bourgeoisie et ne supporte pas que son fils se décline socialement allait à l'encontre de toute l'idéologie républicaine de Robespierre exaltant le pauvre et fustigeant le riche bourgeois. L'image du père appartient à l'Ancien Régime alors que Saint-Albin, en méprisant les distinctions sociales, se situe du côté de la Révolution. Il aime Sophie parce qu'elle est vertueuse. Cette exaltation de la pureté des humbles non corrompus par l'argent était en mesure de séduire Robespierre et ses compagnons, bien qu'il eût dénoncé les encyclopédistes comme des charlatans et des valets des despotes¹⁶. Quoi qu'il en soit la pièce de Diderot ne fut pas interdite sur les scènes de théâtre. Et le public ne la bouda pas. En analysant précisément le nombre de représentations données en 1794, nous remarquons même une baisse après la chute de Robespierre. Jusqu'au 9 thermidor, nous avons trouvé 15 représentations. Il n'y en a plus que 9 après cette date. Nous sommes conscients du danger qui nous guette dans notre analyse : la confusion entre une lecture officielle émanant du pouvoir politique et celle du public dont la liberté d'interprétation, bien que réduite, ne se trouve pas totalement étouffée. Le succès du *Père de Famille* peut aussi témoigner de la résistance tacite des spectateurs à la politique de Robespierre qui possédait un trait commun avec le Commandeur, le célibat.

On nous reprochera peut-être un peu trop de liberté dans nos analyses mais soulignons que la pièce, sous la Révolution, appartient au spectateur, que ce spectateur se transforme, évolue au cours des événements. Il investit la pièce de Diderot des obsessions, des craintes, des peurs du moment. Il

15. AN : F/7/3688(3) : *Rapports des observateurs de Paris*, dossier 2, fin août-30 septembre 1793, 18 septembre 1793.

16. Voir Robespierre, *Textes choisis*, Éditions sociales, coll. Classiques du peuple, tome III, 1958, pp. 170-171. Il écrit à propos de ce qu'il appelle la secte encyclopédiste : « Elle renfermait quelques hommes estimables et un plus grand nombre de charlatans ambitieux. Plusieurs de ses chefs étaient devenus des personnages considérables dans l'État.[...] Cette secte, en matière politique, resta toujours au-dessous des droits du peuple : [...]. Ses coryphées déclamaient quelquefois contre le despotisme, et ils étaient pensionnés par les despotes ; ils faisaient tantôt des livres contre la cour, et tantôt des dédicaces aux rois, des discours pour les courtisans, et des madrigaux pour les courtisanes ; ils étaient fiers dans leurs écrits et rampants dans les antichambres. »

est vrai qu'à partir de 1792, les jacobins envahissent les salles de spectacles et qu'ils imposent très souvent leur choix. Gageons que durant cette période, le personnage du Commandeur est assimilé à Louis XVI, le traître tyran. Tout porte à le croire. Mais le spectateur n'a-t-il pas sous la Terreur confondu dans un même rejet Louis XVI et Robespierre ?

Le théâtre de Diderot sous le Directoire offre une palette un peu plus variée. On continue de jouer le *Père de Famille* mais on élargit le répertoire en donnant une représentation dit *Fils Naturel* et une adaptation de *Jacques le Fataliste*.

La publication des textes de Diderot durant cette période a-t-elle motivé la représentation de son théâtre ? On remarque une baisse très nette des représentations durant 1795 et 1796 et une reprise très nette en 1797. Les principaux textes de Diderot sont publiés à la fin de l'année 1796 (édition Buisson), ce qui peut expliquer le nombre élevé de représentations l'année suivante. Encore faut-il admettre une répercussion de l'événement littéraire sur la scène théâtrale. Au moment de la parution du *Fils Naturel* et du *Père de Famille*, il est indéniable que les débats autour de l'*Encyclopédie* avaient investi, dans une très large mesure, les deux pièces. De même, sous le Directoire, les conflits politiques alimentés par la parution de nombreux textes de Diderot, remettent à l'ordre du jour les attaques contre les Lumières suspectées, accusées d'avoir préparé la Révolution dans son aspect le plus radical, la Terreur. En 1797, le théâtre de Diderot n'est pas la cible des contre-révolutionnaires qu'on ne peut d'ailleurs assimiler aux adversaires des encyclopédistes. Palissot, l'un des plus célèbres ennemis de Diderot, a pris parti pour la Révolution. Et Grimm qui avait défendu Diderot contre les accusations de ce dernier est devenu farouchement contre-révolutionnaire. Il n'empêche que les monarchistes et les cléricaux ont puisé dans le discours des antiphilosophes l'essentiel de leurs critiques. Ils en ont développé la thématique à la lumière des événements. Diderot est devenu l'ennemi public n° 1 mais son théâtre n'intéresse pas ses accusateurs. Ils avaient une nourriture plus consistante à se mettre sous la dent. Le *Supplément au voyage de Bougainville*, les *Eleuthéromanes*, *Jacques le Fataliste*, etc., suffisaient largement à alimenter leurs critiques contre Diderot. Mais est-ce une coïncidence si, à ce moment précis, le genre redevient un genre bâtard non respectueux des normes établies¹⁷ ? Cette appréciation constitue une survivance des objections faites au drame sous l'Ancien Régime par les ennemis des philosophes. Le théâtre de Diderot continue cependant d'être joué. On donne même une nouvelle représentation du *Fils Naturel* sur la scène de l'Odéon le 21 mai 1797. Mais sans succès. Le lendemain, le *Courrier des spectacles* fit le commentaire suivant :

17. *Op. cit.*, Maatouk, pp. 101-102.

Le drame du *Fils Naturel*, malgré les coupures qui y ont été faites, a encore paru froid, quoique l'on y ait souvent applaudi Madame Verteuil, M. Drouin, l'acteur qui jouait Clairville¹⁸.

La pièce n'a cependant pas gagné l'approbation du public ni celle du journaliste. Elle atteste néanmoins de la vitalité de l'actualité de Diderot durant le Directoire. Nous devons l'apprécier comme telle sans y chercher une quelconque interprétation idéologique. Les débats, nous l'avons dit, se situent ailleurs quoique plusieurs représentations du *Père de Famille* fassent l'objet de remarques dans la presse du spectacle. Elles portent généralement sur le jeu des acteurs et non sur la pièce elle-même. Mais ça et là les critiques rendent hommage au talent de Diderot. On lit dans le *Censeur dramatique* à propos de Monvel, un acteur célèbre et auteur de pièces durant la Révolution :

il nous représentera le *Père de Famille* dans toute sa gravité, et tel enfin que Diderot l'a conçu et exécuté¹⁹.

Dans le même journal, on trouve ce commentaire sur le personnage du Commandeur :

M. Caumont a joué avec l'esprit et l'intelligence qu'on lui connaît le rôle du Commandeur. [...] Peut-être a-t-il laissé désirer plus de nerfs et de mordant ; car c'est de là que naît tout le comique de ce personnage, dont la société offre d'ailleurs plus d'un modèle²⁰.

C'était reconnaître là la justesse du personnage du Commandeur et rendre un hommage appuyé à Diderot. Mais plus intéressant nous semble le jugement que porte le journaliste quelques lignes plus loin sur le rôle de Saint-Albin joué par Damas :

Nous lui savons gré d'avoir étouffé ces terribles paroles : des Pères : des Pères ! il n'y en a point, il n'y a que des tyrans²¹.

Ce cri de révolte de Saint-Albin qui réduisait la paternité à l'exercice de la tyrannie était sans doute mal venu au moment où la République était à la recherche d'une stabilité politique qu'elle ne parvenait pas à trouver. Il ranimait le souvenir de Louis XVI et légitimait son exécution. L'image du père bon et généreux, mais désigné par ses adversaires comme tyran

18. BN : Z 5297. *Courrier des spectacles ou Journal des théâtres*, 1797-1807, n° 136 du 3 prairial an V (22 mai 1797), p. 2.

19. BN : Y 5498. *Censeur dramatique ou Journal des principaux théâtres*, tome IV, n° 28, 1798, p. 47.

20. *Censeur dramatique*, tome I, n° 4, 1797, p. 229.

21. *Op. cit.*, p. 229.

hypocrite qui se flatte de l'obéissance de son peuple, concordait totalement avec le personnage du roi bien plus sans doute qu'avec celui de Robespierre. Il pouvait en outre justifier le complot babouviste dirigé contre un gouvernement qui prétend œuvrer au bonheur de ses citoyens comme le père de famille semble se dévouer à son fils. Il y avait là une justification de la révolte qui ne convenait guère aux circonstances politiques et qu'il valait mieux atténuer. Pendant la Constituante, la sagesse du père de famille rassurait les dirigeants qui craignaient une radicalisation du mouvement révolutionnaire. Mais ils ne s'inquiétaient pas des revendications de Saint-Albin. Après la Terreur et l'exécution de Louis XVI, le gouvernement, préoccupé à la fois par les monarchistes et les nostalgiques de l'an II, veille à réprimer toutes les mouvements insurrectionnels, d'où qu'ils viennent. La rébellion de Saint-Albin contre son père ne se prêtait donc pas à la situation politique.

Mais le phénomène le plus intéressant quant au théâtre de Diderot durant le Directoire reste la représentation d'une adaptation de *Jacques le Fataliste* en 1798. Pourquoi avoir choisi ce roman de Diderot à l'heure où le philosophe est particulièrement controversé à la suite du procès de Babeuf²² ? Y a-t-il une reconnaissance du succès du *Père de famille* sous la Révolution ?

Mais rappelons en premier lieu que le genre théâtral fut privilégié par les hommes de la Révolution. Le choix du théâtre comme espace de représentation trouve sa logique à l'intérieur d'une politique culturelle propre à la Révolution. Le roman invitait à une lecture intimiste, solitaire. Impuissant à devenir un outil de propagande, il échappait au contrôle des pouvoirs en place. Plusieurs romans sont adaptés au théâtre²³. Mais la structure particulière de *Jacques le Fataliste* se prêtait facilement à la scène théâtrale. Le foisonnement de dialogues, nous pourrions dire la logorrhée qui caractérise les personnages, Jacques le tout premier, créent un auditoire curieux qui veut toujours en savoir plus comme le maître sur les amours de Jacques. Le narrateur ne se laisse cependant pas submerger par le bavardage de ses personnages. C'est lui le metteur en scène, lui qui distribue la parole aux divers protagonistes du roman. Et Jean Goulemot fait remarquer très justement que le narrateur est lui-même une « espèce de parole théâtrale »²⁴, qu'il organise en quelque sorte sa propre mise en

22. Babeuf, devant ses accusateurs à Vendôme, s'était réclamé des philosophes des Lumières, en particulier de Diderot à qui il attribuait le *Code de la Nature* de Morelly. Ce qui n'empêcha pas sa condamnation. Diderot devenu l'un des pères spirituels de Babeuf devient suspect même aux républicains qui désormais hésitent à voler à son secours. Naigeon est quasiment le seul à ne pas baisser les bras.

23. *Op. cit.*, Maatouk, p. 120.

24. J. Goulemot, « À propos d'oralité dans *Jacques le Fataliste* », in *Éclectisme et cohérence des Lumières*, Mélanges offerts à Jean Ehrard, textes recueillis et publiés par Jean-Louis Jam, Nizet, 1992, p. 94.

scène. On comprend dès lors ce qui a pu motiver une adaptation de *Jacques le Fataliste* au théâtre. Cependant le roman n'a pas été très bien accueilli, même par ceux qui s'étaient proclamés héritiers des Lumières et défenseurs du régime républicain. *Jacques* a été le plus souvent considéré comme un conte amusant, léger voire licencieux et obscène²⁵. Peu surprenant qu'il soit devenu une comédie. Malheureusement, nous n'avons pas retrouvé le texte de cette adaptation qui n'a sans doute pas été publié. En revanche nous disposons des comptes rendus rédigés par la police des théâtres qui nous fournissent de précieuses indications. Un premier compte rendu note que :

le fond et le détail de ce vaudeville n'ayant aucun rapport avec les affaires politiques, ni le nouvel ordre des choses, je pense que l'on peut sans inconvénient en autoriser la représentation²⁶.

L'auteur de la comédie n'attire pas les foudres du censeur. Mais un second compte rendu, rédigé par un républicain plus zélé et plus exigeant, relève des passages propres à réveiller les nostalgies de l'Ancien Régime dont il demande la suppression. Dans l'une des scènes, on voit Jacques pleurer et répondre à son maître qui lui demande les raisons de son chagrin : « cela m'arrive toutes les fois que je pense à ces cinq louis ». L'examineur craignait que le mot louis fortement connoté politiquement, surtout depuis l'exécution du roi, mît en émoi le public du théâtre du Vaudeville, en majorité contre-révolutionnaire. Une autre notice accuse ouvertement l'auteur de la pièce d'être hostile à la Révolution, d'avoir « fait en y pensant la satire des amis de la Révolution »²⁷. Que pouvons-nous en conclure ? Il peut sembler a priori paradoxal d'avoir tiré une pièce de théâtre contre-révolutionnaire d'un auteur dénoncé comme le père spirituel des Hébert, Chaumette, Babeuf, etc. Il est sans doute difficile d'admettre que Diderot appartient à la Révolution et à ceux qui la font et la défont, que les appropriations de son œuvre ne sont pas le fruit d'une lecture unilatérale (celle d'un Diderot révolutionnaire) et qu'elles peuvent même constituer, comme cela semble être le cas ici, un simple outil d'écriture. L'auteur de la pièce était libre de le manier à sa guise selon ses propres convictions politiques. Remarquons que le titre de la pièce ne fait nullement allusion au philosophe de Langres. Volonté d'éviter toute collusion avec ce dernier devenu la cible des contre-révolutionnaires ? Hypothèse fort probable. Nous avons trouvé à la bibliothèque de l'Arsenal une pièce intitulée *Diderot ou le voyage à Versailles*, rendant hommage au talent et à la bonté

25. Voir les commentaires d'Andrieux dans la *Décade philosophique* du 10 brumaire an IV (31 octobre 1796).

26. AN : F 17/3492. *Polices des théâtres parisiens* (an IV-1812), dossier IV : théâtre du Vaudeville, 2 floréal an VI, *Jacques le Fataliste et son maître*, comédie.

27. *Op. cit.*

du philosophe²⁸. Dans l'adaptation de *Jacques le Fataliste*, le nom de Diderot est passé sous silence. Le philosophe se trouvait pourtant au cœur de l'actualité politico-littéraire et *Jacques le Fataliste* avait attiré l'attention de nombreux journalistes. En transformant le roman en comédie, le dramaturge espérait-il attirer un public curieux dans les salles de spectacles, en fait dans une seule salle, celle du Vaudeville dont les spectateurs sont peu favorables aux idées de la Révolution ? Marvin Carlson, dans son ouvrage sur le théâtre de la Révolution, fait remarquer qu'après le coup d'État du 18 fructidor, le « public se désintéressait désormais complètement des dissensions au sein du gouvernement » et que « les seuls spectateurs passionnés politiquement étaient généralement des réactionnaires »²⁹. Il nous faut donc admettre que la célébrité de Diderot a pu être utilisée dans un sens contraire à sa réputation sous le Directoire. La pièce n'est vraisemblablement pas un hymne à la Révolution. Le succès espéré par l'auteur ne vint pas et la première représentation ne fut suivie d'aucune autre. On lit dans le *Courrier des spectacles* :

Jacques le Fataliste et son maître, comédie en un acte, donnée hier au théâtre du Vaudeville, a essuyé une chute complète ; la pièce n'a pas été entendue jusqu'à la fin. Il est peu de personnes qui ne connaissent au moins de réputation, *Jacques le Fataliste et son maître*, de Diderot, et c'est sur ce charmant ouvrage qu'est conçue la pièce nouvelle. L'auteur l'a commencée au moment où Jacques arrive avec son maître à l'auberge de l'hôtesse Bavarde. [...] Ce sont toujours ou le récit des amours de Jacques ou celui des aventures de son maître, ou enfin l'histoire du mariage saugrenu du marquis d'Arcis avec la Daisnon, mais ce qui plaît dans un roman, n'est pas toujours supportable à la scène ; ces conversations si amusantes deviennent longues et monotones. [...] Un seul couplet a été applaudi avec raison, c'est un couplet de détail sur les obligations d'un valet à l'égard de son maître³⁰.

Ce commentaire souligne les sentiments conservateurs des spectateurs. Le journaliste insiste, lui aussi, sur la nécessité d'un ordre social fondé sur l'obéissance du valet à son maître, une hiérarchie qui s'appuie sur un rapport de domination qui rappelle celui du vassal à son seigneur et même de l'esclave à son maître, celle de l'Ancien Régime. Plus aucune trace du contrat qui lie les gouvernants aux gouvernés et que Diderot a maintes fois rappelé. Mais dans *Jacques le Fataliste*, le maître reste le maître malgré les récriminations de Jacques. Si le maître reconnaît parfois

28. Ars : RF 16299. *Diderot ou le voyage à Versailles*, comédie en un acte, en prose, représentée pour la première fois sur le théâtre de la porte Saint-Martin le 15 messidor an XII, par M. Aude.

29. M. Carlson, *Le théâtre de la Révolution française*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970, p. 293.

30. BN : Z 5299. *Courrier des spectacles ou Journal des théâtres*, n° 526 du 14 thermidor an VI (2 août 1798), p. 2.

un certain pouvoir à son valet, ce n'est que pour lui faire mieux comprendre que c'est lui qui décide de la structure de leur relation. Seule la parole du maître décide du statut social de Jacques. L'auteur de l'adaptation s'en est peut-être tenu, pour des raisons d'ordre politique, aux relations des deux protagonistes du roman. Il pouvait ainsi parfaitement lire *Jacques le Fataliste* comme un texte sinon contre-révolutionnaire, du moins conservateur. Pour l'essentiel, cette pièce de théâtre constitue une illustration de l'actualité de Diderot sous le Directoire, même si elle va dans un sens contraire à sa réputation. Elle révèle principalement la multiplicité des lectures de Diderot produites par les événements révolutionnaires. Les interprétations se côtoient, se croisent, se défont au rythme de l'Histoire. Notre projet de reconstruire une réception du théâtre de Diderot en fonction de l'appartenance politique des théâtres à l'intérieur desquels était représenté le *Père de Famille*, n'a révélé d'ailleurs aucune surprise. La pièce est jouée indifféremment sur des scènes patriotiques, celle du théâtre de Molière, celle du théâtre français, rue de Richelieu, et sur des scènes plus ou moins contre-révolutionnaires comme le théâtre de la Montansier ou le théâtre du Marais qui fut fermé pendant la Terreur.

Notre analyse du théâtre de Diderot sous la Révolution invite à plusieurs remarques. Son théâtre n'est pas une création révolutionnaire. C'est une œuvre de l'Ancien Régime adoptée et adaptée par la Révolution parce que celle-ci a privilégié la forme théâtrale. Cette explication vaut pour Voltaire. Le contenu du *Père de Famille* ne frappe pas par ses accents révolutionnaires et républicains. Si l'on excepte les attaques du père contre les couvents et la querelle entre le père et le fils, le ton en est très modéré. Diderot avait écrit cette pièce pour la voir représentée et il avait pris toutes les précautions utiles à cet effet. Mais la pièce avait été écrite dans un contexte polémique très vif dont les révolutionnaires ont gardé la mémoire. L'hommage à Diderot se traduit sous la Révolution par le théâtre. Lorsque nous avons cherché à déterminer la place du drame à partir de 1789, nous avons trouvé presque uniquement le nom de Diderot, le *Philosophe sans le savoir* de Sedaine ayant été moins joué apparemment. Le *Père de Famille* est joué régulièrement même pendant la Terreur. Sous le règne de Robespierre qui n'aimait pas les encyclopédistes, il faut supposer que l'image de l'encyclopédiste s'était un peu effacée au profit de celle du dramaturge. Quoi qu'il en soit, nous pouvons affirmer que le théâtre de Diderot, le *Père de Famille*, prouve la permanence d'une présence diderotienne de 1789 à 1800. Il a été jugé digne de la Révolution et y tient une place importante. L'encyclopédiste s'inscrivait dans la Révolution par son théâtre.