Avant-propos

Pierre Frantz

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3272>

DOI : [10.4000/studifrancesi.3272](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3272)

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 3-4

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Pierre Frantz, « Avant-propos », *Studi Francesi* [En ligne], 169 (LVII | I) | 2013, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3272> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3272>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Avant-propos

Le théâtre de la Révolution française constitue, aujourd'hui encore, une énigme et un hapax. Hapax, parce que jamais dans l'histoire du théâtre on n'a vu une telle explosion de créativité: les salles se sont multipliées jusqu'à atteindre une quarantaine pour la seule ville de Paris; les pièces nouvelles sont légion, les auteurs fourmillent, le public est souvent passionné. Énigme, parce que, plus qu'à aucune époque de l'histoire du théâtre, ce qui en lui était éphémère, essentiellement théâtral donc, l'a emporté si largement qu'il est absent du patrimoine dramatique français; parce que son lien avec le public vivant fut si intense que ce sont les représentations plutôt que les œuvres qui portent le sens, et que le sens vécu l'emporte plus qu'à aucune époque sur le sens voulu. Près de deux siècles de critique violemment contre-révolutionnaire (Charles Étienne et Alphonse Martainville¹, Paul d'Estrée²) ou condescendante (Marvin Carlson³) ont programmé une méconnaissance et une sorte de cécité idéologique. Seuls Romain Rolland, Plekhanov et Jean Duvignaud ont su comprendre en leur temps ce qui, pendant la décennie révolutionnaire, avait été vraiment fondateur. Tous trois œuvraient dans une perspective de refondation du théâtre. À la fin du XIX^e siècle, lorsque le symbolisme et le naturalisme ouvraient des perspectives tout à fait nouvelles à l'art théâtral, lorsque l'art de la mise en scène orientait le regard sur la représentation théâtrale, Romain Rolland rechercha dans le théâtre de la Révolution et, plus largement, dans l'histoire de cette période les prémices d'un art réellement national et «populaire». Plekhanov était, lui, avant tout soucieux de références pour une réflexion esthétique marxiste. Jean Duvignaud, immédiatement après la guerre, dans l'un des premiers numéros de la revue «Théâtre populaire» qui accompagnait la naissance du TNP, entreprit une analyse sociologique, marquée par la pensée de Brecht. En quête de fondation d'un théâtre populaire, il se tournait vers cette dernière décennie du XVIII^e siècle et s'étonnait de ce théâtre «révolutionnaire» qui n'allait pas jusqu'au bout, entendons jusqu'à la subversion radicale du théâtre à l'italienne. Le véritable théâtre de la Révolution n'aurait-il pas dû agir comme la fête, en impliquant le spectateur dans le spectacle dans un espace radicalement nouveau? Les études menées depuis une trentaine d'années ont profondément modifié notre appréhension de ce théâtre. On a commencé à établir les répertoires⁴, à collecter les documents de presse, les informations sur la naissance de l'opinion publique mais aussi à documen-

(1) Ch. G. ETIENNE et A. MARTAINVILLE, *Histoire du Théâtre-français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Paris, Barba, 1802, 4 volumes.

(2) P. D'ESTRÉE, *Le Théâtre sous la Terreur (Théâtre de la peur). 1793-1794*, Paris, Émile-Paul Frères, 1913.

(3) M. CARLSON, *The Theatre of the French Revolution*, Ithaca, New York, Cornell University Press,

1966.

(4) E. KENNEDY, M.-L. NETTER, J.-P. MC GREGOR, M. V. OLSEN, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris. Analysis and Repertory*, Westport-Londres, Greenwood Press, 1996; A. TISSIER, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, Droz, 1992-2002, 2 volumes.

ter les représentations, qu'il s'agisse des acteurs, des décors, des costumes⁵. Ce numéro de «Studi Francesi» veut contribuer à la réflexion en cours en tentant d'éclairer les relations multiples qui se sont nouées entre le théâtre et la vie quotidienne des Français en Révolution (Philippe Bourdin, Pierre Frantz). Les spectacles assument (ou prétendent assumer: l'idée est en débat) des fonctions nouvelles, civiques, pédagogiques, morales (Paola Perazzolo). Ils répondent par leurs images et leurs modèles aux interrogations d'un public bouleversé par une Révolution qui touche à toutes les croyances, à tous les préjugés, à tous les usages (Vincenzo De Santis), qui remet en cause ce qu'on croyait sacré, le mariage par exemple, par l'instauration du divorce (Philippe Corno). C'est la vie quotidienne qui est portée à la scène et éclairée par elle (Françoise Le Borgne, Barbara Innocenti). Des formes nouvelles apparaissent, comme le mélodrame ou le «fait historique et patriotique». Des genres existants connaissent un renouvellement profond, comme la tragédie et l'opéra (Béatrice Didier). L'étude des répertoires (Michèle Sajous d'Oria, Jacqueline Razgonnikoff) fait apparaître leur incroyable diversité et leur ambition politique et morale. La presse (Sophie Marchand) assure aux représentations un écho qui en prolonge les effets. Elle élargit leur audience et les débats de la salle ou du foyer atteignent un public de plus en plus vaste.

C'est que, et c'est une donnée d'importance majeure, le théâtre de la Révolution est le premier dans l'histoire qui connut la *liberté*. La loi de janvier 1791, qui reconnaissait au théâtre les libertés qu'il avait déjà commencé à s'octroyer *de facto*, en élargit immensément la carrière: liberté d'entreprendre, de réunir une troupe, d'ouvrir un théâtre, de jouer et de publier des pièces, abolition de la censure. Même si, pendant la Terreur, la crainte allait faire office de frein puissant, même si la propagande et la volonté de contrôle idéologique ont pesé sur la création, ni la Convention ni les assemblées du Directoire n'ont osé revenir formellement sur le principe de la liberté. La liberté commerciale du théâtre entraîna à sa suite l'ouverture de nombreuses salles, l'extension du public, sa *démocratisation*. L'ouverture à des citoyens qui jamais auparavant n'avaient été au théâtre, sinon peut-être lors de représentations *gratuites* qui saluaient certains événements dynastiques était indispensable à la survie économique des spectacles. Il fallait donc se conformer au goût de ces spectateurs, tenir compte d'un public populaire: c'est ce que la critique du siècle et demi qui suivit stigmatisa comme la *vulgarité* de ces répertoires. C'est exactement là que se situe l'axe central de ce numéro: sans mythifier un art «populaire», on a exploré quelques-unes des mille et une façons dont les spectateurs, bourgeois, sans-culottes, citoyens, se sont emparés de spectacles qui étaient faits pour eux.

PIERRE FRANTZ

(5) *La Carmagnole des Muses. L'Homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, J.-C. BONNET (éd.), Paris, Colin, 1988; P. FRIEDLAND, *Political Actors. Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, New York-Londres, Cornell University Press, 2002; *La Scène bâtarde: entre Lumières et Romantisme*, PH. BOURDIN et G. LOUBINOX (éds.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004; *Les Arts de la scène et la*

Révolution française, PH. BOURDIN et G. LOUBINOX (éds.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004; *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, M. POIRSON (éd.), Paris, Desjonquères, 2008; *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, PH. BOURDIN et F. LE BORGNE (éds.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.