Entre journal et épopée: le théâtre d'actualité de la Révolution

Pierre Frantz

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3276>

DOI : 10.4000/studifrancesi.3276

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 18-26

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Pierre Frantz, « Entre journal et épopée: le théâtre d'actualité de la Révolution », *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/3276> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3276>

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

Entre journal et épopée: le théâtre d'actualité de la Révolution

Résumé

Tout au long de la décennie révolutionnaire, les théâtres ont réservé aux événements de l'actualité une place très importante. Il ne pouvait alors être question seulement de divertissement et la politisation des séances théâtrales comme celle du répertoire était bien réelle, même si elle n'a pas atteint les proportions que lui ont prêtées les critiques du XIX^e et d'une bonne partie du XX^e siècle. La force des événements a suscité une floraison de pièces qui les commentent et les fixent dans la mémoire tout en essayant de leur donner une portée pédagogique ou d'en extraire une leçon politique. Une première modalité de convocation de l'actualité relève du régime de l'allusion, éternel sans doute, lié au présent et participant de la définition du théâtre lui-même, la dimension satirique du théâtre comique et des parodies impliquant la création d'une relation directe entre la pièce, le public contemporain et la cible de la satire. Un second ensemble d'ouvrages présente un récit illustrant, racontant, imageant un événement précis: il s'agit des pièces qui ont «raconté» la mort de Marat et réitéré ses funérailles ou de celles qui évoquent les grands moments de la guerre ou les «journées révolutionnaires». En ces cas, le théâtre oriente son interprétation et constitue l'événement en discours, en «représentation», tout en appartenant à cet événement comme, en un sens, un journal qui l'annonce, puisqu'il opère à chaud et qu'il participe de son élaboration intrinsèque. Une forme par certains côtés neuve, une sorte de journalisme théâtral s'invente là. On est bien en présence d'un «théâtre épique bourgeois» ou populaire qui mêle la propagande à l'épopée et où la distance épique résiderait précisément dans l'éternité même de ce présent, dans la conscience d'être placé devant l'Histoire en train d'advenir ainsi que dans la conscience de faire l'Histoire. Par là, les publics de la dernière décennie de la Révolution ont accédé au quotidien qui était le leur selon des modalités originales qui sont restées à peu près inédites en France.

Les scènes de la Révolution ont offert aux citoyens des villes des divertissements, tantôt légers, bluettes musicales ou comédies sans prétention, tantôt plus «forts», mélodrames ou opéras-comiques «sensibles». Ils plaisaient à un public soucieux d'oublier un temps l'actualité du moment et la difficulté de l'époque: guerre, vie chère, terreur. L'impression que donne Chateaubriand dans les *Mémoires d'Outre-tombe* est confirmée par un examen des répertoires: «Tandis que la tragédie rougissait les rues, la bergerie florissait au théâtre»¹. Le plus grand succès de la dernière décennie du siècle n'est-il pas *Les Deux Chasseurs et la laitière*, un opéra-comique d'Anseume composé bien avant la Révolution, en 1763, avec une musique de Duni? Comme l'ont montré jadis E. Kennedy et les membres de son équipe², l'impression que laisse la lecture de l'historiographie un peu ancienne du théâtre de la Révolution, d'Étienne

(1) F.-R. DE CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-tombe*, J.-C. BERCHEZ (éd.), Paris, Garnier, 1989, I, p. 479.

(2) E. KENNEDY, M.-L. NETTER, J.-P. MC GREGOR, M.-V. OLSEN, *Theatre, Opera, and Audiences*

in Revolutionary Paris, Westport and London, Greenwood Press, 1996. On se reportera aussi à A. TISSIER, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, Droz, 1992-2002, 2 voll.

et Martainville à Marvin Carlson, en passant par d'Estrée et Hérissay³, de scènes entièrement livrées à la politique est trompeuse. Elle appelle en tout cas de sérieuses corrections. Le maintien du répertoire de l'Ancien Régime aux côtés de pièces de divertissement et de créations «révolutionnaires» appelle une interprétation nuancée. Les théâtres, comme on l'a souligné à l'envi depuis le XIX^e siècle, n'en ont pas moins réservé aux événements qui faisaient l'actualité au jour le jour une place très importante, surtout dans les périodes de grande tension. Il ne pouvait alors être question seulement de divertissement et la politisation des séances théâtrales comme celle du répertoire était bien réelle, même si elle n'a pas atteint les proportions qu'on lui a prêtées. La force des événements révolutionnaires a suscité, tout au long de la décennie, une floraison de pièces et de spectacles, qui les accompagnent, les commentent, les fixent dans la mémoire, qui tentent de leur donner une portée pédagogique ou d'en extraire une leçon politique, elle-même orientée au gré des circonstances. Inversement, la politisation n'est pas toujours lisible dans le texte d'une pièce, comme le montrent les incidents qui ont émaillé la période: qui aurait attendu un chahut politique lors des représentations de *La Chaste Suzanne* de Barré, Radet et Desfontaines, jouée en janvier 1793? Le procès du roi donnait alors à la moindre phrase une signification nouvelle. Ce qu'on peut savoir des représentations nous informe donc plus sûrement du sens vécu de ce théâtre que ne le font les textes. Si, en revanche, on réfléchit aux modalités mêmes du procès de sens, au sens qui se constitue dans la relation que le théâtre établit entre le public et les événements de la Révolution, on doit prendre en compte aussi les textes et leur visée. Plus encore, la question ouverte alors est à la fois celle de ce qui se pense dans ce théâtre, de ce qui est donné à penser et à ressentir au public et celle de ce théâtre comme œuvre d'art. On aimerait ici s'intéresser, plutôt qu'au théâtre de la longue durée aux reprises et aux formes traditionnelles, à celui qui inscrivait en son principe une forme d'actualisation explicite. C'est donc ce théâtre «neuf», non seulement par son ancrage dans l'actualité de la Révolution et par la manière dont il inscrit ce quotidien révolutionnaire dans la vie des citoyens, mais encore par son propos, son «intention» et ses formes qui nous retiendra ici. Dans une période parcourue de rumeurs insensées, de nouvelles d'une exceptionnelle gravité, marquée par les spectacles de la mort, de la violence politique ou militaire, le théâtre est venu proposer des scénarii, des images, des explications, qui accompagnent la presse et les discours et qui répondaient, sans doute, au besoin d'imaginer ce qui se passait.

Pas plus que toutes les autres œuvres poétiques qu'on désigne comme œuvres de circonstance, le théâtre de la Révolution française n'a échappé à la stigmatisation impliquée par ce terme. Encore peut-on imaginer aisément qu'un poète habile puisse trousseur un quatrain en un tournemain, mais une œuvre de plus d'ampleur, comme une pièce de théâtre, voilà qui paraît inadmissible dans la tradition critique. Il fut un temps où l'on pouvait sans autre forme de procès expédier le théâtre de la Révolution précisément au motif qu'il a entretenu avec l'actualité une relation symbiotique si forte qu'il se serait évanoui avec elle. La réactivité extrême des auteurs, des comédiens et des directeurs de théâtre avait pour condition mais aussi pour limite la rapidité d'exécution, le style négligé, une sorte de journalisme théâtral. On consi-

(3) CH.-G. ÉTIENNE et A. MARTAINVILLE, *Histoire du Théâtre-français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la Réunion générale*, Paris, Barba, 1802, 4 voll.; J. HÉRISSEY, *Le Monde des théâtres pendant la Révolution. 1789-1800*, Paris, Perrin, 1922; M. CARLSON, *The Theatre of the French Re-*

volution, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1966, traduction *Le Théâtre de la Révolution française*, (traduit par J. et L. Bréant), Paris, Gallimard, 1970; P. D'ESTRÉE, *Le Théâtre sous la Terreur*, Paris, Émile-Paul Frères, 1913.

dérait au XVIII^e siècle qu'un chef d'œuvre poétique devait faire l'objet d'un travail d'élaboration formelle long et savant. C'est pourquoi le théâtre en vers était toujours plus prisé que le théâtre en prose dans les jugements académiques. À l'exception des tragédies de Marie-Joseph Chénier et de quelques tragédies d'Arnault, de Legouvé ou de Lemercier, de quelques comédies de Picard, de Fabre ou d'Andrieux, ces centaines de créations dramatiques qui constituent le répertoire de la décennie paraissent d'une qualité très faible. Les critiques ont eu vite fait d'en attribuer la responsabilité à l'idéologie politique (ce sont des pièces «engagées» et ce qui est «engagé» ne serait jamais «bon»), à la vulgarité du public, qui a envahi les salles de spectacle, à la rapidité et la réactivité même qui ont présidé à leur naissance. A.-L. Bertin d'Antilly, auteur d'une pièce à grand spectacle sur la prise de Toulon remarque dans son avant-propos la parenté de sa pièce de circonstance avec d'autres analogues. Il identifie quelque chose comme un *genre* dramatique nouveau citant, aux côtés de son opéra, deux œuvres, l'une de Delrieu et l'autre de Joigny:

Le public, qui a déjà prononcé sur les ouvrages auxquels la prise de Toulon a donné lieu, ne me doit certainement aucun compte de ce que cette production a été le fruit de dix jours de travail mais il ne saurait trop encourager les écrivains qui se consacrent à ce genre de littérature. Quant à moi je ne puis que le remercier de l'accueil qu'il a bien voulu faire tant au *Siège de Lille*⁴ qu'à l'*Apothéose de Lepelletier*⁵.

Un repérage social, formel et thématique, immédiatement contemporain s'esquisse. Le théâtre que nous évoquons déborde cependant ce genre. Un premier constat s'impose en effet: l'extraordinaire variété des formes dramatiques ou des genres, celle des idéologies en présence, la diversité des périodes de la Révolution et la nature même des événements ont déterminé des rapports très variés à l'actualité tout comme des constructions diverses des événements par le théâtre.

Une première modalité de convocation de l'actualité n'est nullement propre à la période révolutionnaire. Il s'agit du régime de l'allusion, éternel sans doute, lié au présent et participant de la définition du théâtre lui-même: la performance théâtrale se réalise en présence d'un public strictement contemporain auquel elle s'adresse. La dimension satirique du théâtre comique et des parodies implique la création d'une relation directe entre la pièce, le public contemporain et la cible de la satire. De ce point de vue, la période révolutionnaire porte à son paroxysme l'évolution séculaire parallèle du théâtre et de l'opinion publique. Elle n'est toutefois pas totalement originale. Un hémistiche, applaudi à tout rompre par les uns, hué par les autres, comme «Des lois et non du sang!»⁶ prend une signification «collective», en pleine Terreur. Mais il n'en allait pas différemment des traits d'esprit du *Mariage de Figaro* ou de tel hémistiche de Voltaire. Car est de l'essence même du théâtre de procéder à une «actualisation» du texte, que celui-ci date d'hier ou d'il y a mille ans. Cela va bien au delà des applications satiriques ou politiques directes. Lorsque Marie-Joseph Chénier, dans son *Caius Gracchus*, évoque les problèmes liés au partage de l'*ager publicus* et médite sur le thème de la fraternité, sa réflexion est à l'évidence d'actualité: on est en plein dans la crise économique et les autorités révolutionnaires viennent de s'emparer des biens du

(4) A.-L. BERTIN D'ANTILLY, *Le Siège de Lille*, créé le 14 novembre 1792 au Théâtre de la rue Feydeau. A. TISSIER, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, cit., II, p. 102; A.-L. BERTIN D'ANTILLY, *Le Pelletier de Saint Fargeau, ou le Premier Martyr de la République française*, créé le 23 février 1793 au

Théâtre des Italiens (Salle Favart).

(5) A.-L. BERTIN D'ANTILLY, *Avant-propos, La prise de Toulon par les Français*, opéra en trois actes mêlés de prose, de vers et de chants, Paris, Huet, an II.

(6) M.-J. CHÉNIER, *Caius Gracchus* (II, 3), créé le 9 février 1792 au Théâtre de la Rue de Richelieu.

clergé et des émigrés. Mais on reste en présence d'un registre métaphorique. Cependant, les discours tenus à la tribune rostrale et adressés à un peuple présent sur scène sont aussi adressés au peuple présent dans la salle. Ce glissement du genre dramatique vers la rhétorique délibérative est un mécanisme d'actualisation relativement nouveau. Il s'agit de proposer au public parisien un modèle d'intelligibilité historique des événements et des décisions des assemblées révolutionnaires. Ce que peut être un débat politique «démocratique», les Français n'en avaient pas la moindre idée; c'est dans le *Brutus* de Voltaire, dans le *Caius Gracchus* de Chénier qu'ils peuvent en trouver une représentation, ainsi qu'une stylisation idéale de ce qu'ils peuvent observer aux Jacobins, dans les sections, les clubs, les assemblées. Ce public est-il l'émanation du peuple parisien, dont l'action est si déterminante – en tous cas jusqu'au Directoire – dans les événements politiques du temps? Dans une certaine mesure, certainement. Chénier le postule, en tous cas dans ses textes⁷. Mais l'évolution du public après les débuts de l'émigration et après la loi de janvier 1791 sur la liberté des théâtres et la multiplication des salles – évolution attestée par les rapports de police et les récits concordants de nombreux témoins – va dans ce sens. Des recherches en cours dans les universités de Clermont-Ferrand et de Paris Sorbonne sur les répertoires et la vie des théâtres en province⁸ permettront d'avoir une idée plus précise de la diffusion du théâtre dans les provinces et les régions occupées par les armées révolutionnaires. Dans leur état actuel elles semblent confirmer et étendre la portée de ce constat sur le théâtre à Paris. L'idée de Chénier, véritable *topos* des discours contemporains sur le théâtre, est celle d'une fonction éducative et populaire, civique, morale et politique du théâtre, celui-ci opérant à la manière de l'électricité⁹. Si l'on évoque la façon dont le public vivait au quotidien les représentations théâtrales, on est frappé par les récits qui soulignent son extraordinaire activité. Le théâtre n'opère pas en effet comme la lecture sur un lecteur isolé – encore que la lecture à voix haute, dans l'intimité relative du salon ou en public devant un groupe fût assez fréquente – mais sur une réunion de spectateurs, à la fois soudée et divisée par des émotions communicatives, par l'enthousiasme ou le rejet. Les chahuts, souvent signalés au cours de tout le XVIII^e siècle, se sont multipliés et intensifiés. Après *La Partie de chasse d'Henri IV* et *Le Mariage de Figaro*, il y eut *Charles IX*, *Brutus*, *L'Ami des lois* et tant d'autres représentations mémorables. Souvent, le processus complexe qui a conduit à certaines représentations¹⁰ et qui mobilise la presse et l'espace public plusieurs semaines, voire plusieurs mois durant, explique la façon dont le spectacle a opéré sur le public, ainsi qu'on le voit dans le cas des exemples cités ci-dessus. Simplement, comme on le comprend facilement, l'effervescence de l'esprit public, la démultiplication des journaux, des pamphlets, les irrptions de la rue ont donné à cette actualisation une intensité qu'on n'avait jamais vue. Il suffit de songer à tout ce qui a entouré les représentations de *L'Ami des lois*, évoquées par Yann Robert et Mark Darlow dans leur récente édition de la pièce à la MHRA¹¹, ou encore aux réseaux complexes de textes concernant la mort de Marat¹².

(7) Voir, par exemple, *L'Épître dédicatoire de Charles IX À la Nation Française* du 15 décembre 1789, in M.-J. CHÉNIER, *Théâtre*, G. AMBRUS et F. JACOB (éds.), Paris, Garnier-Flammarion, 2002, pp. 65-68.

(8) Le programme ANR THEREPSICORE, coordonné par le Centre Histoire et Cultures (CHEC) de Clermont-Ferrand en collaboration avec le CELIS (Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique) et le CELLF (Centre d'Étude de la Langue et de la Littérature françaises des XVII^e et XVIII^e siècles).

(9) M.-J. CHÉNIER, *Théâtre*, cit., p. 73.

(10) Voir L. CONNORS, *Dramatic Battles in Eighteenth-Century France: Philosophes, Anti-Philosophes and polemical Theatre*, Oxford University, Voltaire Foundation, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, SVEC 2012:7.

(11) Y. ROBERT et M. DARLOW, *Introduction*, in J.-L. LAYA, *L'Ami des lois* [1793], Y. ROBERT et M. DARLOW (éds.), London, MHRA, «Phoenix», 2011. Un copieux dossier accompagne la comédie de Laya dans cette édition.

(12) Voir M.-H. HUET, *Rehearsing the Revolu-*

Plusieurs types de pièces illustrent ce théâtre d'actualité que nous aimerions décrire. On pourrait mentionner tout d'abord les ouvrages qui désignent le temps actuel et qui font allusion aux événements présents de la Révolution et à la société contemporaine mais qui ne prennent pas un événement précis comme sujet. Il ne s'agit pas, en somme, de raconter un événement, mais de raconter une histoire en rapport avec l'actualité de la Révolution, ou avec les transformations sociales qu'elle provoque. De petites pièces comme *Au retour!* de Radet et Desfontaines évoquent par exemple la levée en masse¹³. Ailleurs, ce sont des lois ou des décrets de la convention qui sont illustrés par des scènes «prospectives». On voit des pièces sur le divorce, sur la fermeture des couvents, sur la libération du clergé (par exemple, *Encore un curé!* de Desfontaines et Radet¹⁴), sur le tutoiement républicain, sur les conséquences de la loi des suspects (*L'Époux républicain* de Pompigny¹⁵). Dans ce cas, la relation ne s'établit pas par rapport à un événement. Elle désigne la nouveauté des temps. Il s'agit d'expliquer et d'accompagner les changements des mœurs. Les comportements nouveaux décidés par la politique, le «*politically correct*», sont mis en situation de vie. Les conséquences en sont analysées. L'exemple le plus amusant: les pièces sur le tutoiement républicain. Rien de plus théâtral en effet que la saisie de la langue dans ses effets pragmatiques. La pièce de Dorvigny *La Parfaite égalité ou les Tu et toi*¹⁶ et une pièce de Plancher-Valcour, *Le Vous et le toi*¹⁷. On y voit un bon maître qui renonce à tous ses privilèges et qui demande à ses serviteurs de le tutoyer, une vieille servante conservatrice, un jeune aristocrate réactionnaire. Le tutoiement, comme acte de langage, change sans conteste un certain nombre de relations mais d'autres s'établissent ou se rétablissent subrepticement: au service féodal succède l'emploi de domestique bourgeois. Les rapports des classes se découvrent comme une figure déniée jusqu'alors. Avec ces comédies de mœurs, l'actualité se formule comme une rupture avec le passé. Le théâtre met en acte toutes les discontinuités dont est fait le présent. Plus exactement, on assiste à une théâtralisation de l'affrontement entre ceux qui sont porteurs des valeurs de l'Ancien Régime et la nouvelle société révolutionnaire. L'actualité se saisit comme la nouveauté.

Il peut s'agir aussi d'une histoire fictive, exemplaire, qui illustre l'actualité révolutionnaire en faisant de la propagande patriotique. Un exemple: *La Ligue des fanatiques et des tyrans*, tragédie en alexandrins de Ronsin, qui présente des scènes militaires aux frontières¹⁸. Des personnages désignés par leur fonction – «Le Député», «Le Maire», les «Officiers municipaux», les «Soldats nationaux», les «Troupes de Ligne», le «Peuple» – s'opposent au «Général de la ligue», à un «Chef des Français fugitifs», à un évêque réfractaire et fugitif. Des «Soldats nationaux» et des soldats des troupes de ligne contrastent des «Soldats ennemis». Seuls sont nommés «Sélimars», le héros, commandant de la garde nationale, et sa mère. Créée le 18 juin 1791 au théâtre Molière, un théâtre dont le directeur, J.-F. Boursault Malherbe, avait voulu faire avant tout un «théâtre patriotique», la pièce est écrite dans un but de propagande patriotique. Trois jours après sa création, alors qu'elle est encore à l'affiche,

lution. *The Staging of Marat's Death (1793-1797)*, Berkeley, University of California Press, «Quantum Books», 1982, et P. FRANTZ, *L'Épouvantail*, in *La Mort de Marat*, J.-C. BONNET (éd.), Paris, Flammarion, 1986, pp. 233-252.

(13) M.-F. G. DESFONTAINES et J.-B. RADET, *Au Retour!*, représenté le 4 novembre 1793 au Théâtre du Vaudeville.

(14) M.-F. G. DESFONTAINES et J.-B. RADET, *Encore un curé*, mis en scène le 20 novembre 1793 au Théâtre du Vaudeville.

(15) M. DE POMPIGNY, *L'Époux républicain*, créé le 14 février 1794 au Théâtre des Variétés.

(16) L.-F. DORVIGNY, *La Parfaite Égalité ou les Tu et toi*, mise en scène le 24 décembre 1793.

(17) Ph. A. L. P. PLANCHER DE VALCOUR, *Le Vous et le toi*, mis en scène le 29 novembre 1793 au Palais des Variétés.

(18) C.-Ph. RONSIN, *La Ligue des fanatiques et des tyrans*, créé le 18 juin 1791 au Théâtre Molière de la rue Saint-Martin.

c'est la fuite à Varennes: Ronsin procède alors à une interpolation de vers dirigés contre Louis XVI. Il se montre d'autant plus violent qu'il avait auparavant vanté Louis XVI dans une autre pièce, *Louis XII père du peuple*¹⁹, une tragédie à portée encomiastique. Sélimars tombe victime de la «Ligue des fanatiques et des tyrans» en sauvant la vie du député de l'Assemblée Constituante en mission. La pièce s'achève sur un rite funèbre en l'honneur du martyr. Il s'agit ici du patriotisme dans la société, qui s'impose du fait de la guerre qui menace aux frontières. Et quand l'événement, la fuite à Varennes, surgit, il suffit de quelques vers pour y faire allusion, pour déporter le sens en le réactualisant. Ce type de pièces se caractérise donc par l'utilisation d'une fiction donnée comme telle, parfois avec la portée d'une fable.

Un second ensemble de pièces présente un récit illustrant, racontant, imageant un événement précis. On pense ici, évidemment, à toutes les pièces curieuses qui ont «raconté» la mort de Marat et réitéré ses funérailles. On a joué ainsi au Théâtre des Variétés Amusantes, dès le 8 août 1793, donc à peine trois semaines après l'assassinat du célèbre journaliste, *L'Ami du peuple ou la Mort de Marat, suivie de sa pompe funèbre*, fait historique en un acte en prose de Gassier Saint-Amand²⁰ (1793). On y voyait toutes les images fascinantes du meurtre, et la pompe funèbre finale venait proposer une forme d'élaboration allégorique, de panthéonisation théâtrale dont la signification était forte au moment du déclenchement d'une nouvelle phase de la Terreur. D'une part, le théâtre mettait en jeu des formulations polysémiques et ambiguës (l'actrice qui avait joué Charlotte Corday jouait aussi la «Liberté» dans l'allégorie finale). D'autre part, le spectacle du meurtre s'achève non sur les vengeances indéfinies, sur l'évocation des exécutions, sur les réitérations de la Terreur mais sur le travail symbolique. Aux pièces qui appartiennent à l'événement (celle de Delrieu et *La Mort de Marat*, anonyme) succèdent bientôt celles qui relèvent du culte et qui évoquent, à une exception près, des épisodes de la vie de Marat ou son combat politique plus que son assassinat (telles par exemple la pièce de Barrau de Toulouse ou *Marat dans le souterrain des Cordeliers, ou la Journée du 10 août* de N. Cammaille Saint-Aubin et de Mathélin)²¹.

Le second exemple pourrait être précisément *La Prise de Toulon par les Français* de A.-L. Bertin d'Antilly mentionnée ci-dessus. Plusieurs grands moments de la guerre révolutionnaire font l'objet de semblables traitements. On a ainsi *La Prise de Mons*, *La Prise de Mayence*, *Le Siège de Lille*, celui de Marseille, celui de Thionville, la perte de Verdun et le suicide de Beaurepaire, la bataille de Jemmapes, l'entrée de Dumouriez à Bruxelles. Il existe d'autres pièces qui correspondent à quelques «journées révolutionnaires»: la prise de la Bastille, le dix août et la prise des Tuileries, le 31 mai, la journée de Varennes. L'actualité est au centre du théâtre. Elle est représentée et fait l'objet d'un récit et d'un traitement thématique parfaitement explicite. Le théâtre oriente son interprétation et constitue ainsi l'événement en discours, en «représentation». Mais en même temps, le théâtre *appartient* à cet événement, de la même façon, en un sens, qu'un journal qui l'annonce, puisqu'il opère à chaud, à l'intérieur même de la séquence temporelle qui le constitue. Il participe de son élaboration intrinsèque, puisqu'il le suit immédiatement. En cela il est évidemment essentiellement distinct d'un théâtre «historique». Alors même qu'il reprend des motifs tragiques, il les arache au mode de représentation qu'est la tragédie néo-aristotélicienne à la française. Il opère à chaud, à la manière de l'*agitprop*.

(19) C.-Ph. RONSIN, *Louis XII père du peuple*, créé au Théâtre de la Nation le 12 février 1790 et repris ensuite au Théâtre des Variétés Amusantes, Comiques et Lyriques.

(20) J.-M. GASSIER, *L'Ami du peuple ou La Mort de Marat, suivie de sa pompe funèbre*, créé en 1793.

(21) Voir P. FRANTZ, *L'Épouvantail*, cit., pp. 233-252.

Une forme s'invente là, celle d'une sorte de journalisme théâtral qui est, par certains côtés, neuve, même si elle s'est esquissée dans les pantomimes de la foire et du boulevard. Par exemple, le Théâtre de l'Ambigu-Comique a présenté en 1788 *La Mort du Capitaine Cook* de J.-F. Mussot et J.-B. Rochefort, avec un volcan en activité et des danses de sauvages²². Mais le pittoresque est ici repris dans un autre dessein. Souvent, cette forme reçoit la dénomination générique de «Faits Historiques et patriotiques»²³, parfois de «Tableau patriotique», mais elle excède largement les textes ainsi dénommés. Cette forme emprunte aussi à l'épopée, comme le montrent les exemples du *Siège de Lille* de A.-L. Bertin d'Antilly ou de *La Prise de Toulon*. Observons la séquence qui constitue l'événement de la reprise de Toulon. Le 28 août 1793 les Anglais, les Napolitains et les fédéralistes s'emparent de Toulon. Le siège des armées révolutionnaires commence le 8 septembre. La ville tombe aux mains de la Révolution le 19 décembre. Bonaparte, âme de la victoire, nommé général, s'en va le 22. La répression se prolonge jusqu'au 31 décembre. Le 30 décembre, grande fête à Paris sur le Champ de Mars. Le 8 janvier 1794 une pièce est jouée 2 fois au Théâtre du Lycée des Arts. Le 21 janvier, au Théâtre Italien (salle Favart), on joue la pièce-opéra de A. Duval et J.-F. A. Lemièrre sur le même sujet. Le 1^{er} février on met en scène une *Prise de Toulon* de L.-B. Picard et N. Dalayrac au Théâtre de la rue Feydeau²⁴. À l'Opéra-Comique (ou à l'Opéra, les sources se contredisent), on donne le 4 mars *Toulon soumis* de Fabre d'Olivet, musique de J.-B. Rochefort²⁵. L'encombrement est tel que, selon A. Tissier²⁶, cinq ou six auteurs, dont Bertin d'Antilly, ne peuvent faire jouer leur pièce. Il y a sur ce point des sources contradictoires car on n'est pas sûr si l'Opéra-Comique a joué la pièce de Duval ou celle de Bertin d'Antilly. Le nombre considérable de représentations de l'Opéra-Comique (45) atteste le succès. On le voit, la succession chronologique continue de l'événement militaire et de toutes ces pièces nous invite à n'y voir qu'un seul et même événement, l'événement militaire et patriotique, le rassemblement de la nation autour d'une victoire.

Parfois, l'événement théâtral est associé aux fêtes qui commémorent le fait historique. Ainsi les pièces sur la prise de la Bastille: à celles qui sont immédiatement contemporaines de l'événement puisque composées et représentées dans les mois qui suivent succède une autre efflorescence au moment de la fête de la Fédération. Des drames accompagnent de même bon nombre d'autres grandes commémorations festives, comme par exemple celles des panthéonisations de Rousseau, de Voltaire ou de Mirabeau. Elles s'associent alors à un temps différent, non celui de l'événement premier mais celui de sa commémoration (avec une différence dans le cas de Mirabeau, dont la panthéonisation fut immédiate) qui devient un événement à son tour. La mémoire de la Nation s'affirme, assurant alors ses fondations en inscrivant l'événement dans l'éternité d'une répétition religieuse, d'un rite analogue à celui que proposait Diderot dans *Le Fils naturel*.

Le théâtre organise son récit à la manière d'un roman historique. Fabre d'Olivet, comme nombre d'auteurs de faits historiques et patriotiques, mêle une intrigue amoureuse à son *Toulon soumis*. Il utilise un stéréotype, celui du libertinage de l'An-

(22) Voir A. PITOU, *Les Origines du mélodrame français à la fin du XVIII^e siècle*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», 18, 1911, p. 269 et sq.

(23) S.-J. BÉRARD a consacré une étude fondatrice à ce genre dramatique nouveau, *Une Curiosité du théâtre à l'époque de la Révolution, les «Faits historiques et patriotiques»*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», Jahrgang 3 (1979), Heft 3-4, pp. 250-277.

(24) L.-B. PICARD, *La Prise de Toulon*, tableau patriotique en un acte, en prose, mêlé d'ariettes, Paris, Théâtre Feydeau, 13 pluviôse an II.

(25) A. FABRE D'OLIVET, *Toulon soumis*, opéra en un acte, créé à l'Opéra le 14 ventôse an II.

(26) A. TISSIER, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, cit., II, p. 59, n. 6.

cien Régime (l'héroïne est bien près d'être enlevée par un soupirant ennemi), auquel met fin la vertu la plus romanesque, celle du révolutionnaire français. On porte à la scène des personnages «historiques» et on les mêle à des personnages de fiction, voire à des personnages à portée allégorique. Voyons par exemple les personnages de *La Prise de Toulon par les Français* de Bertin d'Antilly. Ils sont groupés par ensembles dans la didascalie du début: les «Français émigrés et rebelles», la «Marine Française», les «Anglais», les «Espagnols», les «Français». Dans chaque ensemble on note un mélange. Sur le même mode, autour du commodore Hood, personnage historique, on trouve deux officiers, «Clarck» et «Brown», des créatures de fiction, des Jockeys, «John Bull» et «Milord Pudding», des allégories caricaturales. Les représentants en mission et les généraux français, Salicetti, Barras, Fréron, Robespierre jeune, Dugommier, appelé ici «Degomier», sont, de la même façon, entourés de soldats et, parmi eux, de «Sans-Façon, factionnaire, et Sans-Regret, *idem*». Un absent: Bonaparte, qui n'était pas encore assez célèbre... Un ensemble de stéréotypes, d'origines et d'époques diverses sont activés: la gaieté et le courage joyeux du peuple français, la brutalité, mais aussi l'honnêteté anglaise. Face aux aristocratiques français inconsistants, John Bull incarne l'honnêteté anglaise, dans la défaite qu'il pressent:

L'ÉVÊQUE: Un grand peuple! comme s'il y avait encore un peuple en France.

JOHN BULL: Vous avez raison, Monsieur, il n'y a plus que des hommes, et des hommes déterminés à tout entreprendre pour le maintien de leurs droits²⁷.

C'est qui est, comme dit son neveu Pudding, une sorte de «jacobine [sic] anglais». John Bull affirme ainsi: «La vérité n'a qu'un langage et je ne suis pas de ceux qui transigent avec elle»²⁸. On notera ici que, en dépit du contexte caricatural, le patriotisme ne conduit pas à un nationalisme aveugle. Trois types de personnage comiques sont placés sur la scène: les ridicules comme Milord Pudding, les objets de satire comme les aristocrates français, et les représentants de la gaieté française, Sans-Façon et Sans-Regret, ainsi que les vivandières: le public est invité à rire des premiers avec la complicité des seconds. C'est là une forme de médiation qui oriente la perception par le spectateur. Le rire est ainsi «maîtrisé» par cette «entrée» fléchée.

Le théâtre donne une résonance populaire à l'événement et met les victoires au service de la propagande pour la levée en masse, qui, à elle seule, pourrait caractériser les temps nouveaux de la Révolution. La guerre révolutionnaire est, comme on le sait, une guerre d'un type nouveau; la médiatisation de l'événement militaire doit être comprise dans cette perspective. Il s'agissait de traduire cela à destination populaire et dans le langage du spectacle. Les évolutions militaires, le bruit, le tapage de musique accompagnent l'exaltation générale et la font partager aux spectateurs²⁹. On sait que, malgré la pénurie, la Convention avait fait donner du salpêtre aux théâtres qui montaient de semblables spectacles. Des motifs récurrents viennent activer les fantasmes des spectateurs: incendies, épisodes de sauvetage, morts héroïques au com-

(27) A.-L. BERTIN D'ANTILLY, *La Prise de Toulon*, cit., (I, 4, p. 41).

(28) *Ibid.*

(29) À titre d'exemple, nous pouvons citer des indications telles: «Durant ce monologue, le canon de la tour tire vivement sur la campagne, les bombes continuent de tomber dans la ville. On voit dans le fond du théâtre plusieurs pelotons de soldats anglais, qui arrivent du côté de la ville, et qui en sortent. L'incendie se manifeste en plusieurs endroits. Une maison sur la scène prend feu; une

femme éplorée paraît à une fenêtre au-dessus des flammes, tenant un enfant dans ses bras; elle tâche d'intéresser quelqu'un à le recevoir: plusieurs Anglais passent qui le refusent. Un forçat, le même qui a paru dans la première scène, se présente; ému de compassion pour la mère et pour le fils, il reçoit l'enfant qu'elle laisse descendre doucement jusqu'à lui, au moyen d'une écharpe qui le retient, et la sauve encore elle-même, en l'engageant, par ses gestes, à s'élancer dans ses bras». A. FABRE D'OLIVET, *Toulon soumis*, cit. (I, 5, pp. 20-21).

bat. On les rencontre dans toutes les pièces qui relatent des épisodes de la guerre, qui devient un spectacle présenté aux parisiens. Le récit de la prise de Toulon place donc l'événement dans une structure demi fictionnelle, celle d'un récit contenant des traits épiques mêlés de comédie, c'est à dire mêlés d'éléments héroïcomiques, proches de la caricature révolutionnaire. Certains personnages de petites gens sont ainsi comparables à ceux qu'on trouvera dans le roman historique du XIX^e siècle et, bien plus tard, au cinéma, chez Abel Gance ou chez Renoir (*La Marseillaise*). Eisenstein procédera exactement ainsi dans des films comme *Alexandre Newski*, par une alternance de gros plans sur des personnages, des héros épiques comme Alexandre lui-même mais aussi des héros populaires, issus de la vie quotidienne, et de vastes panoramas d'actions de masse.

On est bien en présence d'un «théâtre épique bourgeois» ou populaire. Propagande, sans doute mais épopée aussi. On peut se demander où est la distance épique dès lors que l'on joue le présent, la contiguïté. Elle n'est certainement pas identique à la distance voulue par Brecht, distance réflexive, distance de la pensée. Elle résiderait précisément dans l'éternité même de ce présent, éternité affirmée, postulée, conscience d'être placé devant l'histoire en train d'advenir, conscience de faire l'histoire. Finalement, dans l'invention d'une France éternelle: dans l'avant propos de sa pièce A.-L. Bertin d'Antilly rappelle le souvenir des sièges de Marseille par Charles Quint en 1524 et 1536, puis les fortifications de Toulon par Henri IV et Louis XIV, puis les tentatives savoyardes et anglaises du temps de la reine Anne. Il cite les chansons populaires, rappelle le souvenir des troubadours qui ont chanté la résistance de la Provence par la mention d'une chanson en provençal, la *Canson su la retreto dau duc de Savoyo*. Bref, sa préface opère, *mutatis mutandis*, comme celle de *La Diane française* d'Aragon: le présent c'est l'éternité et le théâtre n'est l'instant qu'éternisé.

L'actualité au théâtre ne s'épuise pas en effet dans l'acte unique comme on le déduirait un peu vite de la lecture d'Artaud par Derrida. La répétition (ou plus exactement la réitération) appartient au principe même du théâtre. Elle promet le présent à l'intemporalité tout aussi qu'à l'histoire, dans un sens un peu particulier.

Grâce au théâtre, l'événement devient ainsi «historique», c'est à dire «digne de rester dans l'histoire». Inutile, en somme, d'aller chercher dans le passé des événements analogues que le théâtre pourrait actualiser, comme on fait dans la tragédie à sujets antiques. La théâtralisation opère à elle seule. De même que pour la romanisation des prénoms, la création par David de costumes officiels inspirés par Rome pour les députés, l'apposition de colonnades, d'ordres colossaux sur les façades des théâtres, le théâtre de l'événement inscrit le présent dans l'histoire. Les publics de la dernière décennie de la Révolution ont accédé alors au quotidien qui était le leur selon des modalités vraiment originales et qui sont restées à peu près inédites en France, en dépit de quelques expériences qui ont eu lieu au début des années 1930 ou dans le sillage des événements de mai 1968. Sans doute, l'idée d'*œuvre* est-elle la moins capable de rendre compte de ce qui s'est passé là. Mais c'est une idée elle-même qui fige le théâtre dans la littérature et, plus encore, dans le procès de classicisation littéraire. Il s'agit pourtant d'art et d'artialisation. On est donc, avec ce théâtre de la performance, au plus près de ce qu'est vraiment le théâtre.