Les Théâtres nationaux à l'écoute de la vie du peuple: créations et réactions, d'une scène à l'autre (Théâtre de la Nation et Théâtre de la République)

Jacqueline Razgonnikoff

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3277>

DOI : 10.4000/studifrancesi.3277

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 27-39

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Jacqueline Razgonnikoff, « Les Théâtres nationaux à l'écoute de la vie du peuple: créations et réactions, d'une scène à l'autre (Théâtre de la Nation et Théâtre de la République) », *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/3277> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3277>

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

Les Théâtres nationaux à l'écoute de la vie du peuple: créations et réactions, d'une scène à l'autre (Théâtre de la Nation et Théâtre de la République)

Résumé

En 1789, la réunion des Etats généraux, suivie de l'abolition des privilèges et de la prise de la Bastille, donne la parole à une partie du peuple, généralement peu écoutée jusqu'alors. Cette prise de parole se répercute dans le répertoire des théâtres, qui se mettent à véhiculer ou à renvoyer au public un certain nombre d'idées ou d'événements qui correspondent à ses préoccupations du moment. Le Théâtre de la Nation (Comédie-Française) ne réussit que médiocrement – à quelques exceptions près – à capter l'attention des spectateurs et finit par se réfugier dans le consensus de son répertoire classique quand ce n'est pas dans une réaction qui, pour tiède qu'elle soit, entraîne sa perte. En revanche, le Théâtre de la République, né de la dissidence des acteurs acquis aux idées nouvelles (Talma et les autres), répond, pendant les années révolutionnaires, aux besoins de son public de se sentir impliqué dans la représentation théâtrale: créations (sujets «romains» et «moraux»), effets d'une mise en scène qui tient compte de la collectivité, interactivité acceptée au-delà de la division scène/salle font évoluer l'expression dramatique. C'est l'époque du théâtre tribune et d'une proximité nouvelle entre acteurs et spectateurs. Après la chute de Robespierre, l'espace de liberté ainsi créé va diminuant, tandis que la comédie morale et le répertoire classique l'emportent sur la pensée politique et l'évocation des événements révolutionnaires.

Dès juillet 1789, en se proclamant Théâtre de la Nation, la Comédie-Française ne fait que s'adapter aux circonstances. Réceptifs aux idées nouvelles, mais attachés à leurs traditions, les Comédiens n'hésitent pas à pratiquer la mondanité progressiste à la mode, affichant avec tolérance et légèreté des opinions contradictoires.

Le discours d'ouverture prononcé par Talma le 20 avril 1789 proclame avec force l'importance institutionnelle de la Comédie-Française. La Réunion des Etats généraux est le signal d'une prise en compte nouvelle des doléances du Tiers État, jusqu'ici peu écouté. La nuit du 4 août et l'abolition des privilèges, par la violence du fait, créent, au sein de la société, des factions tranchées, et à la Comédie-Française, les Rouges (groupés autour de Talma) et les Noirs s'opposent dans des débats d'idées qui ne facilitent pas la programmation.

Dès le mois d'août, cependant, les Comédiens-Français mettent à l'affiche une pièce censurée en 1769, *Ericie*, de Fontanelle. Mais trop de temps sépare la censure et la représentation. La pièce tombe. Dans l'ambiance patriotique, le public fait un accueil plus chaleureux à la reprise du *Siège de Calais*, de Burette de Belloy, tragédie nationale incontestable. Les tentatives de montrer au public des souverains proches du peuple (*Marie de Brabant*, d'Imbert, et *Raymond V, comte de Toulouse*, de Sedaine) resteront peu suivies. La reprise de *L'Ambitieux et l'indiscrette*, de Destouches, ayant autrefois déplu, avec son ministre intègre évoquant Necker, n'est donnée que quatre fois. Les pièces traitant de sujets plus brûlants n'ont guère plus de chance: *Le Paysan magistrat* du républicain Collot d'Herbois n'a que 5 représentations et l'*Esclavage des nègres*, d'Olympe de Gouges, malgré des corrections de circonstance, évoquant une

monarchie débonnaire et clémentine, n'en compte que trois¹. Seule la populaire *Partie de chasse de Henri IV*, de Charles Collé, remporte les suffrages (36 représentations de 1789 à 1792). Mais c'est une image plus noire de la monarchie que vient applaudir un public de plus en plus agité, dans *Charles IX, ou l'École des rois*, de Marie-Joseph Chénier. La pièce, reçue avant la prise de la Bastille, était alors sous-titrée *ou la Saint-Barthélemy*. Le personnage du roi assassin de son peuple paraît aux Comédiens si insupportable que les acteurs pressentis déclinent le rôle. Seul Talma, acquis aux idées nouvelles et pressé de paraître au premier plan, accepte d'enthousiasme ce «mauvais rôle». Les Comédiens renâclent, malgré l'insistance d'un public habilement manipulé par Marie-Joseph Chénier, pour qui l'hésitation des Comédiens est une manifestation réactionnaire. La pièce est créée le 4 novembre 1789, et provoque de grandes turbulences au sein de la troupe. Après manifestations, interdictions, duels, intervention des forces de l'ordre, la pièce finit par disparaître de l'affiche en 1790 après 36 représentations. La question se pose de la réelle influence du spectacle sur les esprits échauffés par le retour du Roi à Paris et sa semi-séquestration aux Tuileries. La légende révolutionnaire attribuée à *Charles IX*, «première tragédie véritablement nationale» selon Palissot, une importance sans doute exagérée, colportée par les déclarations attribuées à Camille Desmoulins («Cette pièce avance plus nos affaires que les journées d'octobre») ou à Danton («Si Figaro a tué la noblesse, *Charles IX* tuera la royauté»). Le témoignage du marquis de La Ferrière, dans l'autre camp, semble pourtant confirmer le fait:

Les représentations de cette tragédie opérèrent un changement funeste dans le caractère du peuple de Paris: il en sortait ivre de vengeance et tourmenté d'une soif de sang. On le voyait, lorsqu'à la fin du 4^e acte, une cloche lugubre annonce le moment du massacre, on le voyait se recueillir avec un sombre rugissement, crier d'un ton de fureur: «Silence! silence!» comme s'il eût craint que les sons de cette cloche de mort n'eussent pas retenti assez fortement dans son cœur, et de perdre ainsi quelques-unes des sensations de haine qu'elle était destinée à y alimenter².

Depuis septembre 1789, le Théâtre de la Nation dépend de la Municipalité de Paris. Mais il continue à affirmer sa suprématie, supposant «que la première municipalité d'un grand empire soutiendra l'édifice d'un art, envisagé au premier aspect comme l'amusement des Peuples, mais devenu réellement, par le secours du génie, l'École des mœurs...»³. Il y a, entre le public et la Société des Comédiens, un mouvement d'aller-retour qui pousse le premier à réclamer des œuvres en rapport avec ce qu'il vit, et la seconde à freiner le mouvement en s'appuyant sur son répertoire traditionnel. Car l'essentiel de la programmation est constitué d'œuvres classiques, selon le rythme de l'alternance. Avec treize nouveautés sur un total de 170 pièces en 1789, à la lisière de la Révolution, les Comédiens-Français restent dans la moyenne qu'ils conserveront jusqu'à leur fermeture en septembre 1793⁴.

Parmi les douze nouveautés de l'année 1790, les trois-quarts sont «de circonstance» et correspondent peu ou prou aux vœux du public. *Le Réveil d'Épiménide* à

(1) Voir O. DE GOUGES, *L'Esclavage des nègres*, S. CHALAYE et J. RAZGONNIKOFF (éds.), Paris, L'Harmattan, «Autrement mêmes», 2006.

(2) Ch. E. DE FERRIÈRES, *Mémoires*, Paris, Baudouin Frères, 1822, I, p. 351.

(3) Archives de la Comédie Française. 2 AG-1789.

(4) Voir J. RAZGONNIKOFF, *La Comédie-Française*

- *Théâtre de la Nation: les aléas du répertoire, de la prise de la Bastille à la fermeture (14 juillet 1789-3 septembre 1793). Du patriotisme à la réaction*, in *Les Arts de la scène et la Révolution française*, Ph. BOURDIN et G. LOUBINOX (éds.), Clermont-Ferrand et Vizille, Presses Universitaires Blaise Pascal et Musée de la Révolution française, 2004.

Paris, de Flins des Oliviers⁵, reprenant le mythe crétois du réveil séculaire d'Épiménide, fait l'éloge du roi, «père du peuple», évoque la fin des privilèges, l'abolition de la censure, la réforme de la justice, les droits de l'homme et la garde nationale; dans le vaudeville final, auquel les spectateurs mêlent leurs voix, les personnages célèbrent la gloire de la Nation française et de la Liberté. Le patriotisme reste bon enfant, optimiste et joyeux; on espère la réussite de la première révolution bourgeoise et les travaux de l'Assemblée semblent enfin donner la parole à ceux qui ne l'avaient pas. La pièce a 32 représentations, 26 en 1790 et 6 en 1791. Elle subit la concurrence d'un autre Épiménide, *L'Épiménide français*, de Riouffe, donné à la Foire Saint-Germain par la troupe de Monsieur. Quelques jours plus tard, *Les Dangers de l'opinion* de Jean-Louis Laya⁶ montrent une intrigue mélodramatique ayant pour sujet – ce que ne dit pas le titre, fort ambigu – l'opprobre qui peut frapper le parent d'un homme condamné sans preuves. La pièce met en cause la peine de mort et la justice royale, jugée trop expéditive. Succès moyen, avec 14 représentations, sans doute dû à la tiédeur du propos et aux invraisemblances de l'intrigue. André de Murville, à l'affût de l'actualité, donne une pièce de carnaval patriotique, *Le Souper magique*⁷, évoquant les mânes de grands personnages contemporains de Louis XIV. Ce retour à un passé monarchique prestigieux ne correspond pas aux attentes du public et n'a que 3 représentations, très tapageuses. Pour *Louis XII, père du peuple*, de Ronsin⁸, la représentation ne va même pas à son terme, malgré des allusions grossières à l'actualité, le public refusant d'être tenu pour infantile. Suite à ces deux échecs, les Comédiens-Français mettent en scène une sorte d'opéra-comique de Dezède, *Les Trois noces*⁹: on y voit le Roi à l'Assemblée nationale, et chacun y renouvelle le serment civique dans le ballet final. Voilà qui devrait contenter les spectateurs avides de réciprocité. Mais les Italiens en obtiennent l'interdiction au bout de deux représentations, pour concurrence déloyale. Finalement le public se reconnaît mieux dans *L'Honnête Criminel*, de Fenouillot de Falbaire¹⁰. La pièce, arrêtée par la censure royale vingt ans plus tôt, touche directement le public par son aspect sentimental (l'injuste condamnation d'un fils à la place de son père) et par le débat renouvelé sur la tolérance religieuse. Néanmoins, l'intérêt se borne à 14 représentations, et la pièce ne sera reprise avec succès qu'en 1792 au Théâtre de la République. Nouveau symptôme de l'attention portée par le public aux événements violents et aux histoires criminelles, les 20 premières représentations très suivies du drame noir de Baculard d'Arnaud, *Le Comte de Comminges*, créé le 14 mai 1790, repris en 1792 et 1793. Paradoxalement, la liesse populaire exprimée dans les comédies à la gloire des événements récents s'accompagne d'un goût prononcé pour les drames les plus sombres, comme s'il fallait contrebalancer un optimisme exagéré par une sorte de funeste pressentiment. Mais l'année 1790 est encore celle de tous les espoirs. C'est donc la joie qui prime lors de la première fête de la Fédération, célébrée le 14 juillet 1790. Le peuple participe avec enthousiasme à la préparation du Champ de Mars, les Comédiens-Français jouent *Momus aux Champs Élysées ou le Journaliste des Ombres*, dialogue des morts mêlant les mânes d'Adrienne Lecouvreur et de Lekain à ceux de Voltaire, Franklin et Rousseau dans une louange unanime de la nouvelle constitution. Le chevalier Aude sacrifie là à une mode qui donne la parole à ceux qui ne l'ont plus, dans une actualisation forcée d'opinions considérées comme devant refléter la concorde des citoyens réunis. Ce genre de spectacle n'a forcément qu'une courte vie: 6 représentations épuisent l'intérêt du public.

(5) 1 janvier 1789.

(6) 19 janvier 1790, 14 représentations.

(7) 4 février 1790.

(8) 12 février 1790.

(9) 23 février 1790.

(10) Création le 4 janvier 1790, 27 représentations jusqu'en 1806, auxquelles il faudra ajouter les 47 reprises au Théâtre de la République.

Les circonstances politiques sont pourtant un réservoir de sujets qui devraient trouver un écho favorable chez les spectateurs. Le traitement infligé à l'Église catholique suscite chez les auteurs une vague de créations qui ne sont pas toutes du meilleur goût. En quelques mois, les ordres religieux contemplatifs sont supprimés (le 13 février), les dépenses du culte confiées à l'État (14 avril), la constitution civile du clergé proclamée (12 juillet) et les prêtres assujettis au serment civique (27 novembre). Dès le 14 avril, le Théâtre de la Nation porte sur scène *Le Couvent*, comédie de Laujon, qui a pour seul intérêt de montrer les comédiennes en religieuses! Succès de curiosité, plus que de convictions. Pour ne pas être en reste, le Théâtre des Variétés Amusantes, sur sa scène provisoire du Palais-Royal, monte le 21 février *Le Couvent des Bénédictins*, de Riouffe, qui chute, abondamment sifflé. Une fois installée au Théâtre de la rue de Richelieu, la troupe récidive le 28 mars 1791 avec *La Religieuse malgré elle*, de Mme Gallois. En dépit d'un titre accrocheur – les vœux imposés par force restent un *topos* sensible depuis les interdictions successives de la publication de *La Religieuse* de Diderot et de la représentation de *Mélanie* de La Harpe – la pièce ne totalise que 5 représentations. Le même jour, les Comédiens-Français créent *Les Victimes cloîtrées*, de Monvel, pièce plus efficace, car outre les vœux forcés, l'intrigue amoureuse tire les larmes d'un public qui ne demande qu'à être ému. Une longue carrière s'ouvre devant ce drame larmoyant (46 représentations au Théâtre de la Nation, de sa création à la fermeture de septembre 1793, 28 dans les années qui suivent au Théâtre de la République, encore au répertoire lors de la réunion des Comédiens en 1799). *Le Mari directeur*, de Flins des Oliviers, au Théâtre de la Nation¹¹, et *L'École des prêtres*, d'Isambert, aux Variétés Amusantes¹² n'ont qu'un aspect très anecdotique, face au succès des deux pièces sérieuses sur la religion, *Mélanie* de La Harpe, créée au Théâtre de la rue de Richelieu le 7 décembre 1791, y jouée 17 fois et restée au répertoire, et surtout *Fénelon, ou les Religieuses de Cambrai*, de Chénier, créé en pleine Terreur. À la fin de 1790, le fanatisme et ses conséquences fâcheuses sont stigmatisés. L'affaire Calas donne lieu à différentes pièces: *Calas ou le Fanatisme* de Lemierre au Théâtre des Variétés Amusantes¹³ et *Jean Calas*, de Jean-Louis Laya, au Théâtre de la Nation, joué le lendemain¹⁴. Le sujet sera repris par Marie-Joseph Chénier en juillet 1791 (*Jean Calas*), à quelques jours des cérémonies conduisant Voltaire au Panthéon.

L'été 1790 est le cadre d'affrontements entre les Comédiens «noirs» et Talma, à propos de la représentation de *Charles IX*, réclamée à cor et à cris par les Fédérés qui affluent dans la capitale. Le retour du tragédien Larive à la Comédie-Française¹⁵ permet à la troupe, au moment où elle refuse de jouer avec Talma, de remettre au programme des tragédies populaires prônant les vertus patriotiques, comme *Guillaume Tell*, de Lemierre, ou *Brutus et la Mort de César*, de Voltaire. Ces succès anciens se prêtent au jeu des «applications», prisé d'un public qui cherche au théâtre l'expression de l'atmosphère politique dans laquelle il baigne. Si le Théâtre de la Nation cède encore à la mode des pièces de circonstances en créant *Le Tombeau de Desilles*, hommage patriotique – mais sans suite – de Desfontaines de la Vallée au dévouement d'un jeune officier nancéen lors de la révolte du régiment de Châteauneuf¹⁶, son comité de lecture repousse systématiquement, parmi les pièces qui lui sont soumises, celles qui sont trop fortement connotées d'actualité. Mais les desirs de commémoration sont vifs, les vainqueurs de la Bastille n'en finissant pas de se féliciter du renversement du symbole de l'arbitraire monarchique. C'est donc cet événement que les

(11) 25 février 1791, 6 représentations.

(12) 11 avril 1791, 4 représentations.

(13) 17 décembre 1790, 15 représentations.

(14) 18 décembre 1790, 7 représentations.

(15) Larive s'était retiré à la suite d'une représentation où il avait été sifflé.

(16) 3 décembre 1790, 5 représentations.

Comédiens-Français décident de mettre en scène, en choisissant, sans trop de risque, une pièce d'un auteur plus connu pour ses livrets d'opéras-comiques que pour son engagement politique, Harny de Guerville. La pièce s'intitule symboliquement *La Liberté conquise ou le Despotisme renversé*¹⁷ et narre les étapes de la journée du 14 juillet. Fusillades et canonnades sont accompagnées par l'orchestre de la Comédie-Française: le «Ça ira» est repris en chœur par la salle, qui renouvelle, debout, en même temps que les protagonistes, le serment civique. 33 représentations confirment ce moment rare de concorde nationale¹⁸. Le côté festif du spectacle n'est pas étranger au succès et vient à propos, lorsque le dernier privilège de la Comédie-Française, son monopole, tombe avec la loi du 13 janvier 1791 sur la Liberté des Théâtres. Alors que se délite la troupe, affaiblie à la clôture de Pâques par la démission de Talma et de quelques autres, le Théâtre de la Nation doit affronter leur concurrence directe, lorsqu'ils se joignent, pour la réouverture en mai du Théâtre de la rue de Richelieu, à l'ambitieuse compagnie réunie par Gaillard et Dorfeuille. La troupe renouvelée a l'intention de représenter au plus près la parole populaire, en évitant les trivialités des Janot et Eustache Pointu qui avaient fait leur succès. Ils font écho à l'actualité avec Sedaine le fils (*La Convention matrimoniale*¹⁹), Ronsin (*Le Dîner des patriotes*²⁰) ou Billardon de Sauvigny (*Le Courtisan devenu citoyen*²¹). Si les deux dernières pièces, toutes deux données devant les Fédérés réunis à Paris, répondent aux préoccupations patriotiques, la première encourt les critiques de la *Chronique de Paris*:

Pourquoi toujours des marquis sur la scène? Ce mot féodal doit être entièrement banni de la bouche des hommes libres, et les auteurs doivent donner l'exemple, en ne salissant pas leurs ouvrages de ce terme de *L'argot des soi-disant gentilshommes*²².

Néanmoins, pas plus que *Momus aux Champs-Élysées*, elles n'ont une véritable carrière. De nombreuses créations ponctuent la première année des Variétés Amusantes au Palais-Royal: 17 nouveautés contre 12 au Théâtre de la Nation. Parmi ces comédies, il en est une, qui sonne d'une manière neuve aux oreilles du public. Elle a pour titre *Charles et Caroline, ou les Abus de l'Ancien régime*, du jeune auteur acteur Pigault-Lebrun. Ambitieuse, car en 5 actes²³, elle met en scène un jeune couple aux vertus familiales irréprochables, dont le mari, répudié par sa noble famille pour avoir épousé une roturière, est réduit à travailler pour faire vivre sa femme et sa fille et célèbre les vertus bourgeoises, l'amour du travail et le courage moral opposés à la rigidité du vieux père noble. Perversité d'un aristocrate séducteur, lettre de cachet et emprisonnement arbitraire sont les abus dénoncés dans la pièce. Elle se signale par le rôle joué par un ami du couple, homme du peuple et commissionnaire, qui se comporte comme leur ange gardien et le *deus ex machina* de l'intrigue. Bazile, excellemment joué par Michot, exprime sans détours une philosophie de bon sens, et marque une nette évolution dans le choix des protagonistes de la comédie. La pièce, créée le 28 juin 1790, à peine quinze jours après l'abolition de la noblesse héréditaire, correspond exactement à ce que le public a besoin d'entendre, elle aura 73 représentations jusqu'en 1798, mais ne sera pas reprise après 1799, malgré de solides qualités

(17) Ce titre est aussi celui d'un pamphlet publié en juillet-août 1790, appelant les Français à persévérer dans la voie révolutionnaire.

(18) 4 janvier 1791, 26 représentations en 1791, 5 en 1792, 2 en 1793.

(19) 29 mai 1790, 9 représentations.

(20) 21 juillet 1790, 7 représentations. Satisfecit de la *Chronique de Paris*: «Elle respire l'amour des

bons principes et du vrai patriotisme» (24 juillet 1790).

(21) 12 juillet 1790, 8 représentations.

(22) *Chronique de Paris*, 2 juin 1790.

(23) C'est la première pièce en 5 actes créée sur un théâtre secondaire, les 5 actes étant, par son monopole, l'apanage de la Comédie-Française.

littéraires. La *Chronique de Paris* du 3 juillet souligne qu'il y a encore des «comtes» et des «valets» dans cette pièce, conçue avant les événements révolutionnaires, mais que le public frémit à juste titre à l'évocation des «exempts» et des «lettres de cachet». Significative est la remarque sur le langage de Bazile, que l'auteur, conformément à une tradition qui remonte à Molière, fait jargonner comme le Pierrot de *Dom Juan*:

Pourquoi d'ailleurs ne met-on jamais un homme du peuple sur la scène sans le rendre ridicule? Pourquoi lui donner toujours un langage bas et repoussant? Ce qui est bon dans une pièce poissarde ne peut satisfaire les gens de goût dans un ouvrage d'un genre noble.

Cette représentation «d'un vertueux tiers-état»²⁴ témoigne d'un grand pas fait par le Théâtre de la rue de Richelieu vers la petite bourgeoisie industrielle qui constitue le vrai public populaire.

Avec la perte du monopole et le départ de Talma et consorts, le Théâtre de la Nation est obligé de se rassurer sur sa légitimité, en insistant sur ses droits de propriété sur un répertoire constitué depuis 1680. L'année 1791 compte encore 14 créations nouvelles, dont 5 avant le départ des dissidents; sur les 9 restantes, trois sont des comédies sans lien avec l'actualité, quatre sont des pièces de circonstances, *La Liberté conquise*, déjà citée; les autres ont trait à des personnages historiques, mais elles sont aussi éphémères que peu réussies: *Washington ou le Nouveau Monde*, de Sauvigny, (13 juillet 1791, 3 représentations), *La Bienfaisance de Voltaire*, de Willemain d'Abancourt, (30 mai 1791, 3 représentations) et *Jean-Jacques Rousseau dans l'Île de Saint-Pierre*, attribué à Mme de Genlis (15 décembre 1791, 1 représentation).

Il cherche aussi à retrouver le souffle de la tragédie romaine, dont les sujets, mis à la mode par la peinture et le retour à l'antique, induisent une réflexion sur les événements politiques. C'est à un auteur de 21 ans, Antoine-Vincent Arnault, que les Comédiens-Français donnent sa chance en créant *Marius à Minturnes*, le 19 mai 1791. Tragédie néo-classique bien écrite, la pièce, reprise avec un moindre succès au Théâtre de la République, restera au répertoire jusqu'en 1829. Sa réussite est due essentiellement à son aspect esthétique et à la forte présence de l'acteur Saint-Prix dans le rôle du Cimbre confronté à Marius dans sa prison, reproduisant un tableau de Drouais, disciple de David prématurément disparu. En revanche, *Virginie ou la Destruction des décevirs*, de Doigny du Ponceau, créée le 31 août 1791, inférieure à la *Virginie* de La Harpe, n'a que 4 représentations. Le bilan de la saison est très mitigé; les nouveautés du premier trimestre de l'année 1792 n'ont guère de rapport à la politique ou à l'actualité. La *Chronique de Paris* reproche même au vicomte de Ségur, auteur du *Retour du mari* (25 janvier 1792), «cet acharnement à toujours mettre sur la scène des marquis et des barons, lorsqu'il n'y en a plus dans la société»²⁵. Les Comédiens-Français semblent se détacher de plus en plus d'un public qui persiste à réclamer *Brutus* ou *La Liberté conquise*, et fait jouer le «Ça ira» à l'orchestre pour répliquer aux applaudissements malsains accueillant certains vers de *Didon* de Lefranc de Pompignan. Les deux succès de la saison sont une comédie de Collin d'Harleville, *Le Vieux Célibataire*²⁶, dont l'interprétation de Molé et une douce morale sont inattaquables, et une tragédie d'un jeune auteur, Gabriel Legouvé, *La Mort d'Abel*²⁷, dont le sujet biblique, violent, évoque un duel fratricide à symbolique forte. Rien ne répond véritablement à une attente du public. Sur l'autre rive de la Seine, au Théâtre de la rue

(24) P. FRIEDLAND, *Political Actors. Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2003.

(25) *Chronique de Paris*, 30 janvier 1792.

(26) 24 février 1792, jouée jusqu'en 1886.

(27) 6 mars 1792, jouée jusqu'en 1817.

de Richelieu, Marie-Joseph Chénier crée l'événement, avec la création, le jour même où est décrétée la confiscation des biens des Français résidant à l'étranger, d'une tragédie romaine, *Caius Gracchus*. Maximes républicaines et harangues proférées face à un public qui se sent immédiatement concerné, grâce à la mise en scène frontale de la tribune du forum et à l'interprétation convaincante de Monvel. L'hémistiche fameux «Des lois et non du sang» est applaudi avec fureur, des exclamations ponctuent les discours des tribuns, le public est totalement partie prenante de l'intrigue tragique qui se déroule devant lui. Les incidents se multiplient, notamment autour de la personnalité de Marie-Joseph Chénier²⁸, porte-parole d'une révolution idéale et légale, qui a beaucoup de mal à se mettre en place dans les faits. Les semaines qui suivent voient la reprise, par Talma, au Théâtre de la République, des grandes tragédies de Voltaire (*Brutus*, *La Mort de César*, *Mahomet*, *Sémiramis*). *Le Marchand de Smyrne*, vieille comédie de Chamfort, appel à la tolérance et satire des nobles européens, offre au public l'occasion de manifester ses opinions. Dugazon ajoute au vaudeville final quelques strophes d'actualité qui, publiées dans les journaux, font la joie des chanteurs occasionnels se manifestant à la fin des représentations, et par qui se répand aussi *Le Chant des Marseillais*.

L'insurrection du 10 août fait fermer les théâtres, qui rouvrent pour donner des représentations au bénéfice des veuves et des victimes. La vie théâtrale reste chaotique; le paroxysme révolutionnaire, alimenté par les discours enflammés de Danton, se livre aux désastreux massacres de septembre, premier épisode sanglant de la révolution. Les salles deviennent de véritables champs de bataille, et les relâches se multiplient. Le 22 septembre, la République est proclamée, et donne son nom au Théâtre de la rue de Richelieu. Le Théâtre de la Nation, après *Guillaume Tell* et *Hamlet*, reprend *Philoctète* de La Harpe, pour les frais de la guerre. On chante en chœur l'hymne des Marseillais, mais il faut avouer, avec Alexandre Duval, que:

le Répertoire du Théâtre Français, aux tragédies près, fondé en grande partie sur des opinions, des usages et des mœurs qui ne subsistent plus ne peut point avoir le même intérêt pour les spectateurs du temps présent. Il y a plus: la révolution a *dépopularisé* une foule d'hommes en les enrichissant; ils ont cessé d'être peuple par les richesses; ils sont restés peuple par les habitudes, les inclinations et le défaut de culture. Ces hommes doivent désertir le Théâtre Français pour courir aux Boulevards [...] Tout ce qui n'était pas des allusions à la situation du moment d'une façon directe ou indirecte ne pouvait plaire au public²⁹.

Il faut donc renoncer à toute pièce propice aux applications, telles *Didon*, *Athalie*, *Méropé* ou *La Partie de chasse de Henri IV*. Malgré les «tape-durs» qui, au parterre, manifestent contre la tiédeur des comédiens, une partie du public, de plus en plus clairsemé, s'accroche au vieux répertoire et redemande *Tartuffe*. *La Liberté conquise* reste le spectacle le plus républicain du Théâtre de la Nation. Seule nouveauté patriotique, et de circonstance, *L'Apothéose de Beaurepaire*, de Lesur³⁰, hommage aux héros malheureux de Verdun, avec couplets civiques, sur fond de décor représentant le Panthéon. À la création, le 29 décembre, de la comédie de Vigée, *La Matinée d'une jolie femme*, la presse républicaine constate avec aigreur que cela ne peut plaire qu'aux nostalgiques de l'Ancien Régime. La programmation du Théâtre de la République, en revanche, multiplie, d'octobre à décembre, les sujets de circons-

(28) Une pièce de Léger, *L'Auteur d'un moment*, attaque directe contre Chénier, provoque au Théâtre du Vaudeville des incidents sanglants, au moment du plus grand succès de *Caius Gracchus*.

(29) Notes manuscrites. Archives de la Comédie-Française. Révolution Française.

(30) 21 novembre 172, 12 représentations.

tance et les auteurs républicains, avec des réussites variées. *L'Avènement de Mustapha* de Riouffe tombe à la seconde représentation, malgré les allusions défavorables aux aristocrates. Dugazon, l'acteur «jacobin», cocarde et carte du club à la boutonnière, y va de sa propre composition, *L'Émigrante ou le Père jacobin*³¹. Malgré la faiblesse de la pièce, la presse applaudit le patriotisme de l'auteur et le public se presse pour voir l'acteur. La *Chronique de Paris*³² salue les «preuves du civisme le plus pur et le plus ardent» de l'acteur, le *Mercure français*³³ revient sur la vocation pédagogique du théâtre: «... on s'est longtemps contenté d'en faire un tableau des mœurs régnantes; [...] on doit lui [à l'auteur] savoir beaucoup de gré d'avoir cherché à inspirer des sentiments patriotiques, et d'avoir attaqué un ridicule, qui devient même un crime dans les circonstances présentes, celui de l'Émigration». Malgré cet activisme, le succès est médiocre et se borne à 12 représentations. Quelques jours plus tard est créé *Le Patriote du 10 août*³⁴ de Dorvo, avec toutes les outrances du genre. Etienne et Martainville, peu indulgents pour le théâtre de circonstance, font le constat d'un nouvel échec³⁵.

*L'Obligé maladroit*³⁶, de Famin, n'est guère plus réussi. Le *Journal de Paris* constate que la pièce n'est ni faite ni à faire: «On finit par boire à l'union de la France et de l'Angleterre. Les couplets ont été très applaudis»³⁷. Cette dernière remarque confirme l'importance accordée à ces moments d'interactivité où les spectateurs se mêlent aux interprètes pour chanter, le plus souvent sur des vers de mirliton, les bienfaits de la Révolution et décliner les termes de la devise «liberté, égalité, fraternité».

Cependant, avec deux pièces créées fin 1792, au moment où commence le procès de Louis XVI, et alors que la salle du Théâtre de la Nation est quasiment désertée, le Théâtre de la République remporte deux succès, très opposés certes, mais qui, malgré des sujets peu liés à l'actualité, font écho aux préoccupations inavouées de la population. Etienne et Martainville expriment la répulsion que leur inspire la création d'*Othello*, de Ducis: «Le succès de cet ouvrage, où l'horreur est portée au plus haut degré, est un signe certain de l'influence que la révolution a exercée sur nos théâtres, et sur le public qui les fréquente»³⁸. Ce jugement doit être amendé, car la pièce ne se termine pas dans un bain de sang, et Ducis, à la demande d'un public consterné par le sort de la malheureuse Hédelmone (la Desdémone de Shakespeare), lors de la reprise de la pièce en pleine Terreur, en modifia le dénouement, aux applaudissements de ceux qui voyaient passer chaque jour les charrettes chargées de condamnés à la guillotine. Paradoxe suprême, épinglé par la *Chronique de Paris*, le héros est noir, et c'est au nom de l'égalité des races et des droits de l'homme qu'il a le droit de paraître sur scène³⁹. Flins des Oliviers écrit à Talma une lettre ouverte publiée le 16 novembre dans le *Journal de Paris* et juge bon de justifier les nouveautés qui accompagnent cette création:

les hommes du 10 août dont la philanthropie a combattu pour donner aux mulâtres les droits de citoyens, n'exerceront point au théâtre l'aristocratie de la couleur; et ils trouveront fort bon qu'une femme blanche aime un homme dont la couleur diffère un peu de la sienne, lorsque cet homme est beau, jeune et passionné; ils ne seront pas surpris qu'Hédelmone chante une romance dans une tragédie, car ils savent que la musique est l'expression des grands mouvements de l'âme et qu'elle est plus propre encore à peindre la douleur que le plaisir; ils ne seront

(31) 24 octobre 1792.

(32) 26 octobre 1792.

(33) Décembre 1792.

(34) 12 novembre 1792, 6 représentations.

(35) C. G. ETIENNE et A. MARTAINVILLE, *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Paris, Bar-

ba, 1802, III, p. 21.

(36) 21 novembre 1792, 5 représentations.

(37) Le *Journal de Paris*, 25 novembre 1792.

(38) C. G. ETIENNE et A. MARTAINVILLE, *op. cit.*, p. 26.

(39) 26 novembre 1792. Talma joue en masque de velours et les mains gantées de noir.

point scandalisés de voir un lit sur la scène, car les Républicains, qui ont plus de mœurs que les sujets d'une monarchie, ne sont point esclaves comme eux de cette fausse délicatesse qui est l'hypocrisie de la décence.

Ces justifications donnent à la pièce le statut de pièce «révolutionnaire» et contribuent à l'évolution des mentalités, y compris dans le domaine de la mise en scène. L'autre succès du mois est moins violent, et même à la limite de la mièvrerie. *Catherine ou la Belle Fermière*⁴⁰, de Julie Candaille, est une comédie pleine de bons sentiments et de vertueuse morale. Que l'auteur soit l'une des femmes les plus en vue de la capitale, n'est pas étranger à sa réussite. Les deux spectacles sont surtout des succès d'acteurs, Talma et Julie Candaille, et de mise en scène: dans *Othello*, le lit d'Hédelmone, l'importante figuration et l'action violente; dans *La Belle Fermière*, le décor déployé à plusieurs niveaux, qui permet de voir arriver la compagnie par un chemin surélevé. Tandis que les spectateurs du Théâtre de la République approuvent ces innovations, ceux du Théâtre de la Nation jouent un jeu plus dangereux, en applaudissant, en dépit de quelques sifflets, la nouvelle comédie de Jean-Louis Laya, *L'Ami des Lois*⁴¹ où sont satirisés Robespierre et Marat, sous les traits de Nomophage et de Duricrâne. De manifestations favorables en dénonciations hostiles, la pièce devient un enjeu politique. La Commune et la Convention se renvoient la responsabilité d'une interdiction contre laquelle les Comédiens se défendent. Désormais, pour le Théâtre de la Nation, les dés sont pratiquement jetés. Plus question de mettre au programme des pièces qui risquent de lui coûter sa subsistance. On crée *Le Conteur* de Picard⁴², alors que tombent successivement *Le Maire de village*, de Laus de Boissy⁴³, malgré une phraséologie où reviennent les mots de liberté et d'égalité, *La Soirée d'une vieille femme*, de Lourdet de Santerre⁴⁴, *Adèle de Crécy*, de Dercy⁴⁵, *Les Quatre Sœurs*, de Lourdet de Santerre⁴⁶, et *La Vivacité à l'épreuve*, comédie musquée de Vigée⁴⁷. Les Comédiens, constatant le succès paradoxal d'une nouvelle pièce de Demoustier, *Les Femmes*⁴⁸, succès d'actrices plus que de littérature, mettent au répertoire deux comédies de Marivaux. Leur réussite fait figure de réaction, et les Hébertistes accusent le Théâtre de la Nation d'être un dangereux repaire d'aristocrates. Le Théâtre de la Nation cherche à se constituer une ligne de conduite en rapport avec les préoccupations ambiantes, et surtout face à la concurrence active, patriotique et républicaine du Théâtre de la République. Ils croient avoir trouvé leur sauveur en la personne de François de Neufchâteau, auteur d'un plan pédagogique fondé sur l'étude des tragédies romaines, présentées dans la chronologie des faits, comme leçons d'histoire. Ils promettent aux législateurs de mettre en pratique ce «tableau des vertus républicaines», à partir de janvier 1794⁴⁹. En attendant, ils ont reçu une pièce que l'auteur a adaptée d'après Goldoni de la *Paméla* de Richardson. Créée le 1^{er} août 1793, *Paméla* remporte un succès immédiat. Mais les Jacobins ne peuvent s'empêcher d'y trouver une apologie de la société d'Ancien Régime. La création de *Paméla* coïncide avec la promulgation du décret du 2 août 1793, par lequel la Convention nationale impose aux théâtres la représentation gratuite des «pièces qui font aimer la liberté, comme *Caius Gracchus*, *Brutus*, *Guillaume Tell*, etc.» et rend responsables les directeurs de

(40) 27 novembre 1792. 99 représentations dans toute la période, jusqu'à la réunion, où la pièce passe au répertoire de la Comédie-Française.

(41) 2 janvier 1793, 5 représentations.

(42) 4 février 1793, au répertoire jusqu'en 1837, 267 représentations.

(43) 22 février 1793, 1 représentation.

(44) 25 mars 1793, 1 représentation.

(45) 3 mai 1793, 5 représentations.

(46) 23 mai 1793, 2 représentations.

(47) 5 juillet 1793, 3 représentations.

(48) 19 avril 1793, jouée jusqu'en 1812, 42 représentations.

(49) Archives de la Comédie-Française, 2 AG-1793-17.

toute infraction au patriotisme républicain. La pièce semble singulièrement hors de propos, malgré ses bons sentiments. Le 29 août, la 9^e représentation en est interdite, les corrections viennent trop tard. Robespierre et les Jacobins ont déjà décidé du sort du Théâtre de la Nation. Le 2 septembre après la représentation, le théâtre est fermé, auteur et interprètes sont jetés en prison pour «incivisme caractérisé» et représentation de «pièces anti-patriotiques».

Une semaine après l'interdiction de *L'Ami des Lois* à la Comédie-Française, le Théâtre de la République pense faire preuve de son patriotisme en montant *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles* d'Olympe de Gouges, mais la pièce, alambiquée, accumulant les épisodes de bataille, les scènes satiriques et civiques, ne dépasse pas la deuxième représentation qui, aux dires d'Etienne et Martainville, se termine dans une joyeuse anarchie:

Le sort de la pièce fut décidé à la seconde représentation: le parterre ne voulut point qu'elle fût achevée, et, pour dissiper l'ennui qu'elle leur avait inspiré, la plupart des spectateurs s'élancèrent sur le théâtre et dansèrent *La Carmagnole*, autour de l'arbre de la liberté, tandis que les autres faisaient chorus dans la salle⁵⁰.

Le 9 février a lieu au Théâtre de la République une création plus importante, qui fait écho à la campagne antireligieuse entreprise par les Jacobins. *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai*, de Marie-Joseph Chénier, est un violent réquisitoire contre les vœux forcés, les *in pace*, l'étroitesse d'esprit des congrégations, en même temps qu'un vibrant plaidoyer pour la tolérance et la magnanimité. Certains républicains purs et durs s'offusquent de la présence de cet ecclésiastique vertueux et de l'idéalisme béat dont semble faire état la pièce de Chénier⁵¹. Mais le succès, appuyé par une interprétation sans faille et une mise en scène soignée, couronne les efforts de la troupe et de l'auteur⁵².

En juin et juillet, toute allusion à la société d'Ancien Régime est biffée des textes du répertoire, alors que des hordes de patriotes traquent sur les monuments les traces des emblèmes de la monarchie. La violence antireligieuse s'intensifie, et le tribunal révolutionnaire, créé en mars, fonctionne à plein régime. L'intégration de la famille Baptiste à la troupe du Théâtre de la République permet à point nommé de mettre au répertoire le violent *Robert, chef des brigands*, de La Martelière, créé au Théâtre du Marais en 1792⁵³. Qualifiée par Etienne et Martainville d'«instrument de la dé-moralisation publique»⁵⁴, la pièce montrait tout un peuple en mouvement et justifiait en quelque sorte l'existence d'un tribunal d'exception, et les exécutions hâtives. En revanche, ni *La Liberté des femmes*⁵⁵, faible comédie dénuée de moralité, ni *Mucius Scevola*⁵⁶, tragédie traitant de l'assassinat d'un tyran, ne rencontrent l'adhésion du public, qui préfère aux froides nouveautés le *Brutus* de Voltaire: le 21 brumaire, les patriotes en bonnet rouge envahissent la salle, montent sur les banquettes et, avant même le lever du rideau, s'époumonent en chansons révolutionnaires, dansent en se donnant la main et, une fois la représentation commencée, applaudissent les répliques

(50) C.-G. ETIENNE et A. MARTAINVILLE, *op. cit.*, p. 65.

(51) «Plus de rois sur notre théâtre, s'ils n'y paraissent cruels, sanguinaires, barbares, ou faux hypocrites; en un mot, tels qu'ils sont. Plus de nobles, sinon avec les traits qui, depuis tant de siècles, ont caractérisé cette caste. Plus de prêtres, sinon démasqués», *Journal des Spectacles*, 11 septembre 1793, lettre publiée dans le *Journal de la Montagne* du 4 septembre.

(52) 79 représentations jusqu'en 1799.

(53) Reprise sur le Théâtre de la République, 7 juin 1793, 48 représentations.

(54) C.-G. ETIENNE et A. MARTAINVILLE, *op. cit.*, p. 84.

(55) J.-S. RAFFARD-BRIENNE, *La Liberté des femmes*, créée le 22 juillet 1793, représentation unique.

(56) L. DE LANCIVAL, *Mucius Scevola*, créé le 23 juillet 1793, 8 représentations.

républicaines. Cette démonstration activiste de la foule peut s'expliquer par l'intensification du zèle révolutionnaire à l'automne 1793. Alors que la loi des Suspects met tout Paris sous le coup d'une dénonciation malveillante, et que l'aggravation de la Loi du maximum accroît la disette, les actes répressifs se multiplient contre les édifices religieux, le libertinage et la prostitution, les loteries, les compagnies financières. Les citoyens, désormais obligés de se tutoyer et de porter en toute circonstance la cocarde tricolore, cherchent à se défouler dans les seuls lieux où ils peuvent encore se réunir sans être soupçonnés. Le Théâtre de la République croit les distraire en leur donnant des comédies sentimentales (*Bathilde*, de Julie Candeille, 5 représentations) ou exotiques (*Le Hulla de Samarcande*, d'André de Murville, 3 représentations), mais le public réclame du plus consistant. Le 17 octobre, au lendemain de l'exécution de Marie-Antoinette, est créé *Le Jugement dernier des Rois*, de Sylvain Maréchal. Cette énorme pochade, porteuse à la fois d'une violente exécration des monarques et de la papauté, et du naïf catéchisme du sans-culotte, «bon citoyen, bon père, bon mari, bon fils», est le reflet théâtralisé du dualisme exploité par les Jacobins, l'exaltation de la Terreur et de la Vertu. Tandis que la répression fait rage, que les Girondins sont arrêtés, exécutés, ainsi que la malheureuse Olympe de Gouges, on reprend *Othello* avec le nouveau dénouement qui gracie Hédelmone, Dugazon joue sa pièce jacobine, *Le Modéré*, en bonnet phrygien, on rejoue *Arétaphile*, tragédie de Ronsin, et Monvel, le sensible interprète de Fénélon et de Caius Gracchus, prononce à l'église Saint-Roch, fermée au culte catholique, un discours violemment antimonarchique et anticlérical. C'est à peine si l'on peut distinguer le théâtral et le politique. Les créations se succèdent: *La Vraie Bravoure*, de Picard et Duval⁵⁷, exaltant un patriotisme pur et dur, *Les Contre-révolutionnaires jugés par eux-mêmes*, de Dorvo⁵⁸, dont le titre est tout un programme, *L'Expulsion des Tarquins ou la Royauté abolie*, de Leblanc de Guillet⁵⁹. Ces pièces à applications, applaudies à la première, sont aussitôt abandonnées, tout comme le *Nouveau réveil d'Épiménide*⁶⁰, de Flins des Oliviers. Le 15 janvier 1794, un décret rend responsables des abus commis en scène les directeurs de théâtres, condamnés à être «l'école de la vertu et des mœurs». La marge de manœuvre se rétrécit pour les comédiens, devenus suspects à leur tour. Beaulieu, le joyeux Cadet Rousselle des années 1780, joue la folie du roi d'Angleterre⁶¹ au Théâtre de la Cité-Variétés, tandis que Molé, l'interprète inégal des petits-maîtres, est réduit à incarner Marat⁶²! Le Théâtre de la République veille à préserver sa réputation en créant enfin une tragédie de qualité, *Épicharis et Néron*, de Gabriel Legouvé⁶³. Le sujet en est la conspiration de Pison et la mort de Néron, incarné pour la première fois par Talma. Allusions à la corruption de la cour, héros transcendants, interprétation impeccable, la pièce remporte tout de suite le succès qu'elle mérite, en dépit des circonstances, le mois suivant étant celui de l'élimination des hébertistes, des cordeliers et des dantonistes. Robespierre instaure son propre théâtre de foule en créant la notion de fêtes civiques, qu'il préside en grande pompe le 8 juin, lors de la fête de l'Être suprême. Les exécutions se multiplient, la dernière tragédie de Marie-Joseph Chénier, *Timoléon*, grande machine avec chœurs à l'antique, est interdite par Robespierre, qui trouve le chanfre officiel de la République trop magnanime et lui intime l'ordre d'en brûler le manuscrit.

C'est le temps des reprises sans risques (*Guillaume Tell*, de Lemierre, *Les Mœurs de l'Ancien Régime*, de Fenouillot de Falbaire, *Pygmalion*, de Jean-Jacques Rousseau)

(57) 3 décembre 1793, 33 représentations.

(58) 4 janvier 1794, 4 représentations.

(59) 11 janvier 1794, 4 représentations.

(60) 18 janvier 1794, 5 représentations.

(61) *La Folie de Georges*, de Lebrun-Tossa, 26

janvier 1794.

(62) *Les Catilinas modernes*, de Féré fils, Théâtre National, 6 février 1794, 1 représentation.

(63) 3 février 1794, 57 représentations jusqu'en 1799. Restée au répertoire après la réunion.

et des comédies moralisantes (*Les Dangers de l'ivresse*, de Pujoux, *Rose et Picard*, de Collin d'Harleville). Des incidents violents interrompent les représentations, interjections, applications, insultes et applaudissements, sans compter les poèmes et chansons jetés sur scène et que doivent lire les comédiens pris en otages par leur public. Les arrestations et exécutions arbitraires finissent par susciter la réaction, et le 27 juillet 1794 (9 thermidor) Robespierre et ses séides tombent à leur tour. C'est l'occasion de vérifier l'extraordinaire interaction du théâtre avec l'atmosphère politique. Le soir du 8 thermidor, on joue *Épicharis et Néron*. Le Théâtre de la République n'est qu'à quelques centaines de mètres du Club des Jacobins, où se prolongent les événements entamés à la Convention dès midi. Les spectateurs sont tenus au courant heure par heure de ce qui s'y passe; les applications, primitivement dirigées contre la monarchie, sont détournées contre Robespierre, les scènes les plus significatives sont bissées, le spectacle dure jusqu'au milieu de la nuit...

Les semaines qui suivent sont marquées par la libération des derniers Comédiens-Français incarcérés, et la réouverture partielle de leur théâtre, sous le nom de Théâtre de l'Égalité. Chénier peut enfin donner au Théâtre de la République son pompeux *Timoléon*. L'instabilité politique et la crainte du terrorisme planent sur la ville. Le gouvernement provisoire privilégie en septembre le souvenir de l'esprit jacobin au cours de «sans-culottides» auxquelles participent les théâtres. Marat et Jean-Jacques Rousseau entrent au Panthéon, tandis qu'une sorte de consensus porte les directeurs de théâtres à célébrer la probité du commissionnaire Cange, parangon de l'honnête homme du peuple⁶⁴.

Avec le jeu des fermetures et réouvertures des théâtres qui ponctuent les cinq années suivantes, les mouvements incessants des comédiens d'une troupe à l'autre précédant la réunion nécessaire des Comédiens-Français, effective le 30 mai 1799 dans la salle du Théâtre de la République, les programmations se font plus erratiques et sont de moins en moins en rapport avec les souhaits d'un public fatigué de cette instabilité. La Terreur blanche s'exerce contre le Théâtre de la République, soupçonné d'avoir soutenu trop vivement les Jacobins, quelques comédies stigmatisent les modes et les errements de la Révolution (*Le Tartuffe révolutionnaire* de Lemercier⁶⁵, *L'Agioteur* de Charlemagne⁶⁶, *Les Véritables Honnêtes Gens* de Mme Villeneuve⁶⁷, *Les Modernes Enrichis* de Pujoux⁶⁸). On reprend les succès interrompus par les événements, comme *L'Ami des lois* ou *Paméla*⁶⁹, les quelques créations évoquant la Rome antique et les vertus républicaines n'intéressent plus un public qui se précipite en masse pour applaudir les anciens Comédiens-Français dans leur grand répertoire: Molière, Racine, Corneille, Marivaux et Beaumarchais recueillent tous les suffrages et entretiennent une concurrence active entre les différentes troupes – éphémères ou non. Sont désormais interdits les débordements chansonniers des fins de spectacles. Les comédies légères et moralisantes de Picard⁷⁰ et Duval⁷¹, les succès durables de Fabre d'Églantine sur les différentes scènes (*Le Philinte de Molière*, *L'Intrigue épisto-*

(64) Cange, ou le Commissionnaire de Saint-Lazare, de Gamas, au Théâtre de la République, 30 octobre 1794; Cange, de Julie Candaille, au Théâtre de l'Égalité, 27 novembre 1794, Cange, ou le Commissionnaire bienfaisant, de Villiers et Gouffé, 31 octobre 1794, Théâtre de la Cité-Variétés.

(65) Théâtre de la République, 9 juin 1795.

(66) Théâtre de la République, 30 octobre 1795.

(67) Théâtre de la République, 20 octobre 1797.

(68) Théâtre de la République, 16 décembre 1798.

(69) Théâtre Feydeau.

(70) *Les Conjectures*, Théâtre Feydeau, 28 octobre 1795; *Les Amis de collège*, Théâtre de la République, 14 décembre 1795; *Médiocre et rampant*, Théâtre Louvois, 19 juillet 1797; *Le Voyage interrompu*, Théâtre de l'Odéon, 19 novembre 1798.

(71) *Le Chanoine de Milan ou le Souper imprévu*, Théâtre de la République, 10 septembre 1796; *Les Héritiers ou le Naufrage*, Théâtre de la République, 28 novembre 1796; *Le Sot intrigant*, Théâtre de la République, 7 octobre 1797; *Les Projets de mariage*, Théâtre Feydeau, 5 août 1798.

laire) l'emportent sur les créations ambitieuses: au Théâtre de la République, *Abufar*, de Ducis⁷²; *Le Lévitte d'Ephraïm*, de Lemercier⁷³; *Oscar, fils d'Ossian*, d'Arnault⁷⁴; *René Descartes*, de Boilly⁷⁵; *Agamemnon*, de Lemercier⁷⁶; *Édipe à Colonne*, de Ducis⁷⁷. À l'Odéon, *Laurent de Médicis*⁷⁸ de Petitot. Au Théâtre Louvois, *Laurence et Orzano*, de Legouvé⁷⁹; *Géta*, de Petitot⁸⁰, au Théâtre Feydeau, *Falkland*, de Laya⁸¹; *Blanche et Montcassin*, d'Arnault⁸²; *Michel de Montaigne*, de Guy⁸³; *Ophis*, de Lemercier⁸⁴. Les réussites publiques, parmi les nouveautés, n'ont plus rien à voir avec les pièces de circonstances, que seuls les petits spectacles se permettent encore de jouer, avec Bonaparte comme nouveau héros. Le plus grand succès est un mélodrame larmoyant adapté d'après Kotzebue, *Misanthropie et repentir*⁸⁵, donné à l'Odéon, puis à Louvois après l'incendie de l'Odéon en mars 1799. Dans un grand sursaut d'orgueil, le Théâtre de la République tâche de ramener un public de plus en plus disséminé en jouant la carte du spectacle total, avec le plus populaire des acteurs comiques de la troupe, Dugazon: *Le Roi de Cocagne*, vieille féerie de Marc-Antoine Legrand, est monté avec une débauche de costumes plus grotesques et poétiques les uns que les autres⁸⁶, et *Le Bourgeois gentilhomme*⁸⁷, succès inoxydable, bénéficie d'une mise en scène spectaculaire.

La parenthèse est fermée. La Comédie-Française réunie rouvre le 30 mai 1799. Les décrets impériaux de 1806-1807 lui restitueront en grande partie son monopole en fixant les limites des répertoires attribués aux quelques salles encore tolérées dans la capitale. Et si le parterre continue à manifester ses opinions, conformément à la plus ancienne tradition⁸⁸, la prise de parole effervescente des spectateurs s'estompe au fur et à mesure que le pouvoir centralisateur du consulat puis de l'empire s'installe dans un conformisme qui n'est pas sans rappeler l'ancien régime.

Il y eut un temps où les théâtres, à l'écoute de leurs spectateurs, leur ont donné la parole, leur ont procuré les spectacles qu'ils demandaient, ont accepté les sifflets et les interruptions, allant dans leurs choix jusqu'à solliciter l'interventionnisme du public. Il y eut un temps où les acteurs, porte-parole et même porte-voix du peuple, jouaient le jeu de l'interactivité, brisant le mur de la rampe, où ils cherchaient aussi, dans le faste de mises en scène dont n'était pas exclue la composante sociologique, à montrer au public une image du peuple agissant, politiquement impliqué dans l'histoire. Il faudra attendre désormais le xx^e siècle, l'agit-prop et le théâtre d'intervention pour retrouver en partie les sensations créées à la fin du xviii^e siècle par les événements révolutionnaires français.

JACQUELINE RAZGONNIKOFF

(72) 12 avril 1795.

(73) 31 mars 1796.

(74) 2 juin 1796.

(75) 19 septembre 1796.

(76) 24 avril 1797.

(77) 5 juin 1797.

(78) 20 janvier 1799.

(79) 18 mars 1797.

(80) 25 mai 1797.

(81) 25 mai 1798, avec les artistes des deux troupes (République et Feydeau).

(82) 16 octobre 1798.

(83) 12 novembre 1798.

(84) 22 décembre 1798.

(85) 27 décembre 1798.

(86) Reprise le 25 février 1797. Voir J. RAZGONNIKOFF, *Le Registre du costumier au Théâtre de la République (1790-1799), ou comment habiller une nombreuse figuration...*, in *Art et usages du costume de scène*, A. VERDIER, O. GOETZ et D. DOUMERGUE (éds.), Metz-Nancy, Lamsaque, 2007, pp. 215-226.

(87) Reprise le 2 mai 1797. Voir *ibid.*

(88) Voir à ce sujet J. S. RAVEL, *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*, Ithaca, New-York, Cornell University Press, 1999.