

Le théâtre de la Révolution

Francisco LAFARGA

Université de Barcelone

Je ne peux ni ne veux donner dans cette intervention un aperçu complet du théâtre de la Révolution française; ce serait de tout point impossible de vouloir renfermer en quelques pages dix années de vie intense et mouvementée. Je me bornerai, donc, à commenter l'histoire et l'état présent des études sur ce théâtre, ainsi que certains aspects concernant le didactisme des pièces et l'attitude du gouvernement, les nouvelles conditions matérielles du théâtre et les grands traits de la littérature dramatique¹.

Comme il arrive pour tout ouvrage qui n'est pas un chef-d'œuvre ou qui n'a pas été écrit par un auteur très connu, les pièces de l'époque révolutionnaire présentent le problème des éditions.

Le premier grand essai de diffuser ce théâtre a été l'ouvrage de Louis Moland, intitulé "justement *Le théâtre de la Révolution* (Paris, Garnier), qui en 1887 proposait la lecture de six pièces: *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier, *Les Victimes cloîtrées* de Boutet de Monvel, *L'Ami des lois* de Jean-Louis Laya, *le Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal, *L'Intérieur des comités révolutionnaires* de Charles-Pierre Ducancel et *Madame Angot ou la poissarde parvenue* d'Antoine-François Eve.

Il a fallu attendre presque un siècle pour rencontrer dans le livre de Daniel Hamiche (de 1973), l'édition de deux pièces, qui se trouvaient d'ailleurs dans l'ouvrage de Moland (*Charles IX* et *le Jugement*)². L'année suivante, le second volume du *Théâtre du XVIIIe siècle* à la Bibliothèque de la Pléiade, procuré par Jacques Truchet, proposait six pièces, dont trois (*Charles IX*, *L'Ami des lois* et *le Jugement*, devenues presque inévitables) appartiennent bel et bien à ce qu'on peut appeler "théâtre de la Révolution", tandis que trois autres sont dépourvues de traits proprement

révolutionnaires; *Oxtiern* du marquis de Sade, *Le Vieux Célibataire* de Collin d'Harleville et *Les Rivaux d'eux-mêmes* de Louis-Benoît Picard.

En 1975 les éditions Hachette ont procuré l'accès à un grand nombre de pièces que l'on ne pouvait consulter qu'en bibliothèque. Bien que la lecture sur microfiche soit peu commode, les 132 textes du *Théâtre de la Révolution et de l'Empire*, sélectionnés par Marc Regaldo, offraient le plus vaste répertoire disponible en librairie jusqu'à l'époque.

Ce nombre de pièces s'est sensiblement augmenté en 1986 grâce à la réimpression chez Slatkine de 213 pièces à caractère républicain, dont un grand nombre appartient à l'époque révolutionnaire³.

L'édition de Giovanna Trisolini dans le volume intitulé *Rivoluzione e scena* (Rome, Bulzoni, 1988) se distingue par un choix qui essaie de récupérer certaines pièces célèbres à l'époque mais peu connues de nos jours, en tout cas moins diffusées que celles qui formaient des éditions précédentes (celle de Slatkine mise à part). Ainsi, à côté du *Réveil d'Épiménide à Paris* de Flins des Oliviers ou de *l'Intérieur des comités*, on peut y lire *La Papesse Jeanne* (Léger), *Camille ou le souterrain* (Marsollier des Vivetières), *La Mort d'Abel* (Legouvé), *l'Époux républicain* (Maurin de Pompigny), *Le Thé à la mode* (Ducancel), *les Assemblées primaires* (Alphonse Martainville), *Il faut un état* (Léger, Chazet et Buhan) et *la Girouette de Saint-Cloud* (Barré, Radet et Desfontaines). Les textes sont largement présentés et accompagnés de biographies des auteurs, notes et bibliographie.

La dernière édition en date, à ma connaissance, est le petit volume intitulé simplement *Théâtre de la Révolution*, publié par les éditions JB de Paris en 1989, qui, en redonnant encore une fois *Le Réveil d'Épiménide*, *Charles IX*, *Madame Angot*, *Le Jugement* et *l'Intérieur des comités*, met à la portée du grand public, dans une édition économique et au format de poche, des textes significatifs.

Il est curieux de noter que la première étude sur le théâtre de la Révolution soit l'œuvre de deux auteurs dramatiques, Étienne et Martainville; elle a été publiée en l'an X, c'est-à-dire, 1802. C'est une chronique contemporaine des faits qui a les avantages et

les inconvénients de ce type d'ouvrages. On y trouve beaucoup de détails concernant les salles et les pièces, mais les auteurs laissent voir une attitude très critique et même hostile à l'égard d'un théâtre plein d'ouvrages qu'ils considèrent "atroces et immoraux", appartenant à une époque "désastreuse".

L'effervescence théâtrale, qui est sans doute l'un des traits de la vie culturelle et mondaine de l'époque, est mise en relief par ces auteurs dès la préface:

"S'il est vrai que l'importance et la rapide succession des événements forment l'intérêt de l'histoire, sans doute aucune époque de l'histoire du théâtre français ne pourrait en exciter un plus vif que celle dont nous allons mettre le tableau sous les yeux du lecteur. Eh! Comment chez un peuple idolâtre des spectacles, qui, bien mieux encore que le peuple romain, justifie la devise *panem et circenses*; comment chez un tel peuple le théâtre aurait-il pu ne pas se ressentir des secousses qui renversèrent le trône, détruisèrent les plus antiques institutions, et changèrent en un instant les lois, les opinions, les coutumes et les mœurs d'un grand empire? "⁴.

La plupart des ouvrages critiques publiés dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e insistent sur l'histoire des salles, parfois avec beaucoup d'anecdotes et de petits détails, sur les vicissitudes des troupes, sur les conditions de la représentation, mais ils s'attachent assez peu à la description ou à l'analyse des pièces. Pour leur caractère de vue d'ensemble, encore utile, on peut retenir l'étude de Henri Welschinger de 1880⁵, de même que celle déjà citée de Louis Moland (1877), plus particulièrement pour ses commentaires sur plusieurs pièces "qui ont fait sensation pendant la période révolutionnaire", comme l'annonce le sous-titre. La consultation de ces ouvrages, qui ne sont pas démunis de richesse, reste souvent difficile et peu commode à cause de l'absence d'index des noms et des titres.

Il en est autrement du travail de Jean-Alexis Rivoire (de 1950), lequel, portant sur un aspect particulier (le patriotisme dans le

théâtre sérieux), présente l'avantage de contenir un index détaillé des pièces (sérieuses uniquement, hélas!) jouées ou publiées à l'époque⁶. On doit regretter d'autre part que les travaux historiques de l'Américain H. Carrington Lancaster, qui a donné plusieurs volumes sur le théâtre en France au XVII^e et au XVIII^e siècle, s'arrêtent en 1792⁷. On aurait pu avoir pour la période révolutionnaire une analyse méthodique et rigoureuse.

La date de 1966 signale un tournant décisif dans l'histoire des études sur le théâtre de la Révolution: c'est le moment où l'Américain Marvin Carlson a donné tout d'abord en anglais, publié par la Cornell University de New York, son travail sur ce théâtre, traduit en 1970 en français et publié chez Gallimard sous le titre *Le théâtre de la Révolution française*. Malgré ses erreurs et ses lacunes, malgré un certain discrédit qu'ont lancé contre lui plusieurs critiques français (en l'accusant notamment de ne pas aimer son sujet), le livre de Carlson représente à ce jour l'étude générale la plus complète sur le théâtre de la Révolution. S'en tenant surtout à une histoire des salles, plutôt qu'à celle de la littérature dramatique, l'auteur fait de temps en temps des allusions aux pièces, dont on peut trouver les références dans un index très utile.

Certaines pièces ont attiré l'attention d'autres chercheurs et commentateurs. Ainsi, Daniel Hamiche a proposé en 1973, dans l'ouvrage déjà cité, avec une perspective d'analyse marxiste, une étude de *Charles IX* de Chénier et du *Jugement dernier des rois* de Maréchal pour y montrer la lutte de classes sous la Révolution. Même si on n'adhère pas à ce point de vue, l'ouvrage contient de nombreux renseignements sur les conditions de la représentation des deux pièces et sur leur accueil par le public et la critique. Le livre, publié dans une collection très diffusée, a permis aussi de lire ces deux pièces qu'il contenait. *Le jugement dernier des rois* a été de même l'objet de deux études de Jacques Proust (1974 et 1975) sur le caractère subversif de la pièce, en montrant son côté carnavalesque⁸.

A partir de 1975 les études, sous la forme d'articles, se succèdent et il serait ennuyeux de les citer tous. Je me bornerai à signaler ceux qui me semblent être les plus intéressants et nouveaux, à commencer par celui de Judith Schlanger, de 1975, où l'auteur

reprend le parallèle entre la fête révolutionnaire et la représentation dramatique pour arriver à un didactisme de la pièce révolutionnaire⁹.

Un essai intéressant de grouper des points d'approche divers sur le théâtre de la Révolution se trouve dans un numéro monographique de la revue *Romanistisches Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'histoire des littératures romanes* paru en 1979: on y aborde les faits historiques comme les pièces uchroniques, en passant par des auteurs ou par le thème de l'amour mêlé au patriotisme¹⁰.

Cette même revue a publié plus tard (1987) un article de Sarga Moussa sur un sujet inattendu mais très révélateur: l'image du public dans les préfaces des pièces¹¹.

Reste à signaler les études qui se rattachent à la commémoration du bicentenaire, notamment des communications présentées au Congrès de Paris de juillet 1989, d'autant plus que les actes en sont déjà publiés: de Muriel Mili sur la fonction didactique du théâtre et de Emmet Kennedy sur l'image même de la Révolution dans plusieurs pièces de l'époque¹². Ce chercheur anime d'ailleurs un groupe de travail à l'Université G. Washington qui a recensé près de 4.000 titres de la période révolutionnaire. Pour d'autres colloques, il faudra attendre la publication des actes; je tiens cependant à signaler la communication présentée par Hisayasu Nakagawa au colloque de Kyoto (octobre 1989) sur le thème de l'île dans la littérature dramatique de la Révolution.

On peut de même citer les chapitres que Béatrice Didier consacre au *Jugement dernier des rois* et à *Tarare* de Beaumarchais dans son livre *Ecrire la Révolution*¹³, et celui de Pierre Frantz, de portée générale mais plein de suggestions, paru dans le volume collectif *La Carmagnole des Muses*¹⁴.

Malgré toutes ces études, le travail définitif (s'il en est un) manque qui donnerait non seulement l'histoire externe du théâtre (législation, censure, salles, conditions de la représentation, etc.) mais l'évolution de la littérature dramatique sous la Révolution.

Lorsque'on aborde le théâtre de la Révolution (ou *sous* la Révolution), l'un des premiers éléments qui se présente à nos yeux et qui est la pierre de touche de tout le système établi à l'époque est

celui de la liberté des théâtres¹⁵. Il suffit de rappeler que l'Assemblée nationale a adopté le 13 janvier 1791 un décret, soutenu par Chapelier et Mirabeau, dans lequel cette liberté était formellement établie. On peut lire dans les articles essentiels:

"Tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tout genre en faisant, préalablement à l'établissement, sa déclaration à la municipalité.

Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont une propriété publique et peuvent, nonobstant tous anciens privilèges, qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres indistinctement.

Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public sans le consentement formel et écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit de l'auteur."

Ce décret a représenté la fin du monopole exercée par l'Opéra, la Comédie-Française et la Comédie-Italienne sur les représentations dramatiques (mis en cause d'ailleurs au XVIII^e siècle par les théâtres de la Foire), et se traduit non seulement par la liberté d'établir de nouvelles salles, mais par l'abolition de la censure dramatique et la reconnaissance des droits des auteurs. Cependant, cette atmosphère de liberté s'évanouira progressivement et disparaîtra en effet en avril 1794, lorsqu'un arrêté du Comité de Salut public transfère au Comité d'instruction "tout ce qui concerne la régénération de l'art dramatique et la police morale des spectacles".

La liberté des théâtres a produit surtout la prolifération des salles, qui passent de 14 en 1791 à 35 en 1793 (elles vont diminuer un peu par la suite). Elle a produit aussi une situation radicalement nouvelle, avec l'augmentation de la concurrence, et le changement d'une bonne partie du public, qui devient plus populaire. Cette liberté a visé même les comédiens, en faisant d'eux des citoyens à part entière; et lors de la création, sous le Directoire, de l'Institut National des Sciences et des Arts, une des sections de

la classe de Littérature a été réservée à la Déclamation et à la Musique, en acceptant des comédiens. Cette idée figurait déjà dans les projets de Mirabeau, tels qu'il les a laissés à sa mort en avril 1791; dans un décret sur l'organisation des écoles, tout en faisant appel à la portée éducative du théâtre, il exalte la condition du comédien:

"Le théâtre sera considéré comme faisant partie de l'instruction publique. En conséquence, les hommes et les femmes qui cultivent l'art de la comédie ou de la tragédie avec succès, et qui se feront estimer par leur conduite morale, pourront prétendre aux récompenses et aux distinctions que la société doit aux grands talents dans tous les genres.

On assignera des fonds pour les pensionner et ces personnes obtiendront des places dans la section dramatique de l'Académie des Arts."

Mais, comme je l'ai suggéré tout-à-l'heure la liberté allait recevoir bientôt des entraves au nom du patriotisme et des principes révolutionnaires. Par exemple, un décret de la Convention du 2 août 1793 qui instituait des représentations obligatoires de pièces patriotiques et républicaines et qui, surtout, frappait les théâtres réactionnaires:

"1. La Convention nationale décrète qu'à compter du 4 de ce mois, et jusqu'au premier septembre prochain, sur les théâtres de Paris qui seront représentées, trois fois la semaine, les tragédies républicaines, telles que celles de *Brutus*, *Guillaume Tell*, *Caius Gracchus*, et autres pièces dramatiques qui retracent les glorieux événements de la Révolution, et les vertus des défenseurs de la Liberté. Il sera donné, une fois la semaine, une de ces représentations aux frais de la République.

2. Tout théâtre qui représentera des pièces tendantes à dépraver l'esprit public et à réveiller la honteuse superstition de la royauté, sera fermé, et les directeurs seront arrêtés et punis selon les rigueurs des lois."

Plus tard, le 10 mars 1794, un arrêté du Comité de Salut Public, instituait le Théâtre du Peuple:

"1. Le théâtre ci-devant Français, étant un édifice national, sera rouvert sans délai; il sera uniquement consacré aux représentations données de par et pour le peuple, à certaines époques de chaque mois.

2. L'édifice sera orné au dehors de l'inscription suivante: Théâtre du Peuple. Il sera décoré au dedans de tous les attributs de la Liberté.

3. Nul citoyen ne pourra entrer au Théâtre du Peuple s'il n'a une marque particulière qui ne sera donnée qu'aux patriotes."

Les hommes publics et les autorités se sont vite aperçus du pouvoir du théâtre non seulement quant à la diffusion des idées mais aussi comme moyen d'éducation des masses. J'ai cité tout à l'heure le projet de décret de Mirabeau. Plus tard, en décembre 1793, dans un *Plan général d'instruction publique* on voit figurer le théâtre, avec les évolutions militaires, les jeux civiques et les fêtes nationales, faisant partie du second degré de l'instruction publique, le premier étant, naturellement, l'enseignement dans les écoles.

Le didactisme se retrouve aussi chez les auteurs qui entendent apporter leur soutien à la cause de la Révolution. Marie-Joseph Chénier, par exemple, affirme dans l'épître dédicatoire de *Charles IX* :

"Le théâtre est d'une influence immense sur les mœurs générales. Il fut longtemps une école d'adulation, de fadeur et de libertinage; il faut en faire une école de vertu et de liberté."

A vrai dire, cela n'était pas tout-à-fait nouveau: le caractère didactique du théâtre s'était manifesté à maintes reprises au cours du siècle et le mot vertu (plus que celui de liberté) se retrouve dans beaucoup de préfaces et de manifestes dramatiques bien avant 89, notamment dans le cadre de la tragédie philosophique et du drame

bourgeois.

Mais maintenant la fonction pédagogique ne vise plus les vertus privées, comme sous l'Ancien Régime, mais les vertus publiques, civiques. La relevance politique du théâtre est assumée par tous: par les auteurs et les acteurs qui l'emploient comme un véhicule politisé d'expression et d'action; par le public qui le suit en partisan et surveille jalousement l'orthodoxie des intentions, et par les autorités qui, tout en contrôlant les pièces, vont jusqu'à instituer, comme je l'ai signalé, des représentations gratuites.

On voit par le biais du souvenir des grands événements révolutionnaires et de l'exaltation des vertus républicaines, le rapport parfois très étroit entre représentation théâtrale et fête révolutionnaire. L'importance de cette manifestation pour l'exaltation des principes révolutionnaires et des vertus républicaines a déjà été mise en évidence, notamment dans les travaux de Mona Ozouf, de même que ses qualités théâtrales.

Certains critiques, comme Jean Duvignaud, voient dans la fête publique la seule manifestation dramatique vraiment révolutionnaire de toute la période, et la seule formule théâtrale décidément nouvelle, qui rompt avec l'ancien théâtre et retrouve des éléments qui caractérisaient des manifestations anciennes, celles de la Grèce, par exemple¹⁶. La fête est, dans sa conception première, le lieu privilégié qui permet une participation directe du peuple, des citoyens à la représentation; en fait, il n'y a pas de frontière entre public et acteur, faisant tous partie d'une même et unique manifestation. C'était, d'après l'idée chère à Rousseau, l'expression de la volonté générale par l'épanchement des sentiments civiques, et l'affirmation des institutions établies. Mais la fête perd peu à peu ce caractère collectif pour devenir une démonstration organisée, parfois strictement réglementée, répondant à l'idéologie dominante, avec des "acteurs" et une mise en scène: seulement l'espace ouvert qu'elle garde la distingue d'une représentation dramatique traditionnelle, c'est-à-dire, à l'intérieur d'une salle à l'italienne.

Le point culminant des rapports fête-théâtre semble être la fête de la Raison du 20 brumaire an II (10 novembre 1793): cette fête fut

"représentée" par les acteurs de l'Opéra sur une scène plantée à l'intérieur de Notre-Dame, et peu de temps après, on joua au théâtre de l'Opéra une pièce de S. Maréchal, avec musique de Grétry, intitulée *La Fête de la Raison* ¹⁷.

Dans les études menées jusqu'à ce jour, ainsi que dans les éditions, comme nous l'avons vu, certaines pièces ont été privilégiées, à cause de leur succès ou de leur retentissement public, ou parce qu'elles sont représentatives d'une situation politique et sociale. *Charles IX*, diatribe contre l'absolutisme royal et le fanatisme religieux, *l'Ami des Lois*, satire des montagnards, *le Jugement dernier des rois*, violente et amusante satire de la royauté et affirmation du républicanisme, *l'Intérieur des comités révolutionnaires*, expression de l'esprit de la réaction thermidorienne, *Madame Angot ou la poissarde parvenue*, reflet satirique de la transformation de la société sous le Directoire.

Mais une analyse de la littérature dramatique de l'époque ne peut pas se baser exclusivement sur ces pièces, même si elles sont très caractéristiques; et, d'autre part, la période révolutionnaire, du point de vue de l'évolution des genres dramatiques, n'est qu'une étape, singulière sans doute, d'un ensemble plus vaste qui occupe tout le XVIII^e siècle et les débuts du siècle suivant.

Dans cette perspective, on peut remarquer tout d'abord, pour nous en tenir aux genres classiques, la présence de la tragédie, qui dans cette fin de siècle s'adapte au déroulement de la Révolution. Après un premier moment où les tragédies à sujet national, surtout le *Charles IX*, mais aussi *Marie de Brabant* de Barthélemy Imbert, *Louis XIII père de peuple* de Charles-Philippe Ronsin ou *Louis XIV et le masque de fer* de Jérôme Legrand, semblent continuer une tradition illustrée par Voltaire, De Belloy et d'autres auteurs, la prohibition de toute mention à la royauté dès 1792 oriente la tragédie vers un autre domaine qui ne lui était pas étranger, l'antiquité. C'est surtout le moment des héros de la République romaine: *Quintus Cincinnatus* de Vincent Arnault, *Caius Gracchus* de Chénier, *Manlius Torquatus* de Joseph de Lavallée ou *Quintus Fanius ou la discipline romaine* de Legouvé, pour ne citer

que quelques "consuls en us " en reprenant le mot de Voltaire dans
Le Mondain ¹⁸.

La comédie "classique" s'oriente notamment vers la sensibilité et la critique des mœurs, et en cela elle ne quitte pas une voie frayée depuis Destouches: Collin d'Harleville, Fabre d'Eglantine, Picard en sont les représentants les plus connus. Cette comédie sera, tout compte fait, peu "révolutionnaire", même si de temps en temps elle se fait l'écho des changements sociaux et économiques produits par la Révolution ¹⁹.

Ce sont surtout les genres intermédiaires, créés au dehors de la tragédie et de la comédie au cours du XVIII^e siècle ceux qui se multiplient à l'époque, à commencer par le drame.

Ce genre, qui dès sa création s'était distingué par son caractère critique à l'égard de certains défauts et vices de l'organisation sociale, trouvera dans la nouvelle atmosphère de liberté la possibilité d'épanouissement. L'on sait que plusieurs drames, interdits sous l'Ancien Régime, ont pu monter sur la scène après 89: *Les amants malheureux ou le Comte de Comminges* de Baculard d'Arnaud, *Mélanie ou la religieuse* de Jean-François de La Harpe, et d'autres. Parmi les nouveautés à grand succès on peut citer *Les Victimes cloîtrées* de Boutet de Monvel, qui reprend le sujet de La Harpe, les vœux forcés; *La Mère coupable* de Beaumarchais et *Misanthropie et repentir*, drame de l'Allemand Kotzebue, adapté par la comédienne Julie Molé.

Issu de la réunion du drame sombre à la manière de Baculard, du roman gothique et de la pantomime, le mélodrame apparaît aux yeux de beaucoup de critiques comme la contribution la plus notable de la Révolution à l'histoire du théâtre. Genre très populaire (Pixérécourt écrivait, selon son propre mot, pour ceux qui ne savaient pas lire), et non seulement dans le sens du public, il représente le triomphe du pathétique et le débordement de la sensibilité révolutionnaire. Constitué à l'époque du Directoire, le mélodrame s'épanouira sous le Consulat et l'Empire. Certains grands mélodrames, cependant, ont été donnés avant Brumaire: tels *Victor ou l'enfant de la forêt* de Pixérécourt (en attendant *Coelina ou l'enfant du mystère*, son chef d'œuvre, l'un et l'autre tirés de

romans de Ducray-Duminil), et d'autres pièces de Loaisel de Tréogat et de Cuvelier de Trie²⁰.

Proche du drame aussi, le fait historique est une autre nouveauté de l'époque: bref et rapide, normalement en un seul acte, il reproduit un événement réel contemporain, où le héros est parfois collectif. Plusieurs faits historiques sont apparentés à la nouvelle journalistique, surtout ceux qui font référence à des événements de guerre (*la Prise de Toulon* — il y en a eu plusieurs —, *l'Entrée de Dumouriez à Bruxelles*, *Agricol Viala ou le jeune héros de la Durance*) ou à des faits révolutionnaires (*la Journée du 10 août* ou *la chute du dernier tyran*, *la Mort de Marat*)²¹.

Ce type de pièces, beaucoup plus que n'importe quel autre, fait état de la diversité du théâtre révolutionnaire, puisqu'il présente en lui-même les dénominations les plus variées, faisant allusion à une mise en scène compliquée et au civisme: tableau patriotique, pantomime héroïque, divertissement patriotique, mélodrame pantomi-lyrique, pièce héro-nationale à grand spectacle et musique militaire. Les parades, les incendies, les coups de canon n'étaient pas absents de ces pièces, non plus que la musique et les chants.

Les limites entre ce théâtre et certaines manifestaions du théâtre musical sont assez imprécises. Si le grand opéra, l'opéra sérieux ou tragique reste décidément à part, avec peu de transformations au long du XVIII^e siècle, un certain nombre de manifestations intermédiaires entre opéra et théâtre purement parlé avaient vu le jour dès le début du siècle: comédie à ariettes, comédie à vaudevilles, opéra-comique. Cette situation se prolonge, en se compliquant, sous la Révolution. Le vaudeville donne son nom à une salle nouvelle en 1792, l'année suivante l'opéra-comique fera de même avec la salle de la Comédie-Italienne, après fusion des deux troupes en 1762. Mais, malgré ces dénominations, le monopole des pièces n'est plus possible dès le décret janvier 1791, ce qui fait que des pièces en musique, toujours agréables et très appréciées du public, soient pratiquées un peu partout. C'est encore le temps où le librettiste est au moins aussi célèbre dans le public que le compositeur de musique, ce qui permet de ramener ces ouvrages au domaine de la littérature dramatique: mais à côté des noms très

connus de Picard, Hoffman, Duval, Révéroni ou Marsollier, il faut placer ceux de Grétry, Kreutzer, Méhul, Gavaux, Soulié, ainsi que ceux des Italiens travaillant à Paris, tels que Bruni et Cherubini²².

La diversité des formes et des sujets apparaît comme l'un des traits essentiels du théâtre de la Révolution, qui se place cependant dans l'évolution du théâtre français au XVIII^e siècle. S'il est vrai que, peut-être plus qu'à aucune autre époque, il y a une inscription de l'histoire, parfois de l'événement du jour, dans nombre de pièces, il en est aussi que beaucoup d'autres, que les critiques appellent indifférentes ou inoffensives, se sont maintenues à l'écart des convulsions.

Sous le Consulat il y a eu le projet, cristallisé au cours des mois, de revenir à une organisation des théâtres semblable à celle d'avant 1789. Le général Bonaparte lui-même a eu beaucoup d'intérêt pour le théâtre et a favorisé la création, ou plutôt la restauration des anciens théâtres officiels: c'est ainsi que la Comédie-Française (ou Théâtre-Français), l'Opéra et l'Opéra-Comique ont reçu des subventions du gouvernement dès 1800. D'autre part, plusieurs mesures des autorités ont réduit le caractère politique du théâtre et interdit des pièces sur les événements du jour. On veut, d'après une circulaire du ministre de la Police de 17 novembre 1799, que

"les sentiments de concorde, que les maximes de modération et de sagesse, que le langage des passions grandes et généreuses soient seuls consacrés sur la scène. Que rien de ce qui peut diviser les esprits, alimenter les haines, prolonger les souvenirs douloureux n'y soit toléré".

L'Empire rétablit dès 1806 la censure et limite le nombre des salles: elles ne pourront être que huit, dont quatre officielles, avec d'ailleurs un répertoire spécifique. On n'était trop loin de 1789, et pourtant toute une Révolution était passée.

Que reste-t-il au juste de cette décennie bouleversée? L'Empire et la Restauration, ici comme dans le domaine politique, ne sont pas

un simple retour à une situation précédente, voire périmée. Le théâtre à partir de 1800 ne sera pas identique à celui de 89. On avait entrevu, parfois timidement, les possibilités d'une application générale de l'idée de liberté, au-delà de la création des salles: mélange des genres, mise en question de la tradition littéraire, absence de censure. Tout cela ne pouvait pas rester coupé, étouffé ni oublié, et il allait donner des fruits plus tard, au moment de l'éclosion d'un goût nouveau dans la littérature.

NOTES

- 1) En dehors des travaux qui seront cités au cours de cet article, on peut rappeler ici certaines études d'ensemble: André Monglond, *La France révolutionnaire et impériale*, Grenoble, 1930-1963, 9 vols. (réimpr. Genève, Slatkine, 1976); Jean Starobinski, *1789. Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1973; Maurice Albert, *La littérature française sous la Révolution, L'Empire et la Restauration*, Paris, 1898 (réimpr. Genève, Slatkine, 1970); du même auteur, *Les théâtres des Boulevards (1789-1848)*, Paris, 1902 (réimpr. Genève, Slatkine, 1978); Félix Gaiffe, *Le drame en France au XVIIIe siècle*, Paris, A. Colin, 1910 (nouvelle éd. 1970); Eugène Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, Paris, 1904-1911 (réimpr. Genève, Slatkine, 1973), vol. V; Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris, H. Champion, 1988; Jean Sgard, *L'écrivain devant la Révolution*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1990; Pierre Trahard, *La sensibilité révolutionnaire*, Paris, 1936 (réimpr. Genève, Slatkine, 1967).
- 2) Daniel Hamiche, *Le théâtre et la Révolution*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973 (Coll. 10/18).
- 3) *Répertoire du théâtre républicain*. Catalogue établi par Claudette Fortuny. Genève, Slatkine Reprints, 1986, 15 vols.
- 4) G. Étienne et A. Martainville, *Histoire du théâtre français depuis*

Le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale, Paris, Barba, an X (1802), 4 vols.

- 5) H. Welschinger, *Le théâtre de la Révolution, 1789-1799*, Paris, Charavay Frères, 1880; réimprimé à Genève, Slatkine Reprints, 1968.
- 6) J.-A. Rivoire, *Le patriotisme dans le théâtre sérieux de la Révolution, 1789-1799*, Paris, 1950.
- 7) H. C. Lancaster, *French Tragedy in the reign of Louis XVI and the early years of the French Revolution, 1774-1792*, Baltimore, Johns-Hopkins, 1953.
- 8) J. Proust, "Le jugement dernier des rois" in *Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris Klincksieck, 1974, 371-380, et "De Maréchal à Maïakovski: contribution à l'étude du théâtre révolutionnaire", in *Studies in Eighteenth Century French Literature Presented to R. Niklaus*, Exeter, 1975, étude reprise dans J. Proust, *L'objet et le texte*, Genève, Droz, 1980, 219-231.
- 9) J. E. Schlanger, "Théâtre révolutionnaire et représentation du bien", *Poétique* 22 (1975), 268-283.
- 10) Il s'agit du volume III (1979); on peut y lire notamment:
Martine Dallet-Delaveau, "L'accueil d'une saison théâtrale à Paris: 1788-1789. Étude du public des théâtres privilégiés à travers la presse" (278-296); Annette Graczyk, "Der Schatten der Bastille. Poetologische Aspekte der Revolution auf dem französischen Theater 1789-1794" (367-386); Suzanne Jean-Berard, "Une curiosité du théâtre à l'époque de la Révolution, les 'faits historiques et patriotiques'" (250-277); Henning Kraus, "Das Ende des Fortschritts. Zur Funktion der uchronischen Dramen während der französischen Revolution" (308-407) ; Roselyne Laplace, "Un comédien auteur pendant la Révolution. Jacques-Marie Boutet, dit Monvel" (431-450); Elizabeth M. Tilton, "Amour et patriotisme dans le théâtre de la Révolution" (470-482).

- 16) J. Duvignaud, "Théâtre sans révolution, révolution sans théâtre" dans son ouvrage *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*, Paris, PUF, 1973, 383-417.
- 17) Voir à ce sujet notamment Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire*, Paris, Gallimard, 1976; ainsi que L. Squarzina, *La festa nella Rivoluzione francese*, Rome, Bulzoni, 1990.
- 18) Sur la tragédie voir notamment l'ouvrage de J. -A. Rivoire déjà cité, ainsi que Clarence D. Brenner, *L'histoire nationale dans la tragédie française au XVIII^e siècle*, Berkeley, University of California Press, 1929, 195-239 ("University of California Publications in Modern Philology", XIV) Pour le plus grand auteur tragique de l'époque, voir Adolphe Lieby, *Étude sur le théâtre de Marie-Joseph Chénier*, Paris, 1901, réimpr. Genève, Slatkine, 1971.
- 19) Voir notamment Louis Allard, *La comédie de mœurs en France, de Picard à Scribe (1795-1815)*, Paris, Hachette, 1924, et André Tissier, *Collin d'Harleville. L'homme et son œuvre dramatique*, Paris, Nizet, 1965.
- 20) Sur le mélodrame, en dehors des études déjà un peu anciennes de Paul Ginisty, *Le mélodrame*, Paris, Michaud, 1910, De James F. Mason, *The melodrama in France from the Revolution to the beginning of romantic drama (1791-1830)*, Baltimore, 1912, ou d'Alexis Pitou, "Les origines du mélodrame français à la fin du XVIII^e siècle" *Revue d'histoire littéraire de la France* XVIII (1911), 256-296, on peut consulter des travaux plus récents: Charles G. Bird, *The Role of Family in Melodrama (1790-1827)*, California, Josten's Publications, 1976; Marc Regaldo, "Mélodrame et Révolution française" *Europe* 703-704 (nov.-dec. 1987), 6-17; Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, Paris, PUF, 1984 ("Que sais-je?").
- 21) En plus du travail de S. Jean-Berard cité *supra*, on peut lire celui de Hervé Guenot, "Le théâtre et l'événement: La représentation dramatique du siège de Toulon (août 1793)" in *L'inscription de l'histoire dans les œuvres directement ou indirectement inspirées par*

- 11) S. Moussa, "L'image du public dans les préfaces du théâtre révolutionnaire" *RZFL/CHLM* XI (1987), 47-56.
- 12) M. Mili, "L'école de la vertu: fonction didactique du théâtre pendant la Révolution française" in M. Vovelle (dir.), *L'image de la Révolution française. Congrès de Paris, juillet 1989*, Paris-Oxford, Pergamon Press, 1989, III, 1917-1922, et E. Kennedy, "L'image de la Révolution dans le théâtre parisien (1790-1795)", *ibid.*, 1923-1928. On peut lire, du dernier auteur, "Traitement informatique des répertoires théâtraux pendant la Révolution française" in *Traitements informatiques de textes du XVIIIe siècle. Actes de la table ronde du Congrès de Bruxelles*, Paris, CNRS, 1984, 43-60 (série "Textes et Documents", VII).
- 13) Paris, PUF, 1989.
- 14) P. Frantz, "Pas d'entracte pour la Révolution" in *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste sous la Révolution*, Paris, A. Colin, 1988, 381-399. Au moment de rédiger ce survol critique je n'ai pas pu consulter certaines publications récentes: Noëlle Guibert & Jacqueline Razgonnikoff, *Le journal de la Comédie-Française 1787-1799*, Antony, SIDES, 1989; Giuseppe Radichio & Michèle Sajous d'Oria, *Les théâtres de Paris pendant la Révolution*, Fasano, Elemond Perodici, 1990; Graham E. Rpdemell, *French Drama of the Revolutionary Years*, Londres, Routledge, 1990.
- 15) Sur l'aspect politique et social de ce théâtre on peut lire, en dehors de l'étude de M. Carlson, déjà citée, Jacques Herissay, *Le monde des théâtres pendant la Révolution, 1789-1800, d'après des documents inédits*, Paris, Perrin, 1922; Eugène Jauffret, *Le théâtre révolutionnaire*, Paris, 1869 (réimpr. Genève, Slatkine, 1970); H.Lumière, *Le théâtre français pendant la Révolution*, Paris, 1894; Ernest Lunel, *Le Théâtre et la Révolution*, Paris, 1910 (réimpr. Genève, Slatkine, 1970); Théodore Muret, *L'histoire par le théâtre, 1789-1851*, Paris, Amyot, 1865, vol.I; Romain Rolland, *Le théâtre du Peuple*, Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1903.