

**Philippe Bourdin, Aux origines du théâtre patriotique,  
CNRS Éditions, 2017, 502 p.**

Anne Simonin

► **To cite this version:**

Anne Simonin. Philippe Bourdin, Aux origines du théâtre patriotique, CNRS Éditions, 2017, 502 p..  
2017, pp. 878-881. hal-03031444

**HAL Id: hal-03031444**

**<https://hal-cnrs.archives-ouvertes.fr/hal-03031444>**

Submitted on 30 Nov 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Philippe Bourdin, *Aux origines du théâtre patriotique*, CNRS Éditions, 2017, 502 p.

« *L'épisode terroriste n'a pas été meurtrier seulement pour les hommes, mais aussi pour les lettres* » pouvait-on lire sous la plume de Mona Ozouf dans *Les Aveux du roman* (Gallimard, coll. « Tel », 2001, p. 10). Ce bilan tranché avait un mérite : celui d'ouvrir l'espace à une réflexion plus nuancée mettant en lumière l'importance de la production romanesque dans la décennie 1789-1799, et le rôle nouveau dévolu à la Littérature. Abandonnant le divertissement — « *C'est assez qu'en courant la fiction amuse* » (Boileau)— pour le déploiement d'une forme originale de discours, la Littérature changeait de régime et devenait le sismographe des bouleversements politiques et sociaux : « *En 1789, la littérature, et le roman en particulier, a été investie de responsabilités nouvelles, celle de prendre en charge ce qui l'a profondément modifiée, et celle de penser la société issue de la Révolution* »<sup>1</sup>. Le panorama de la production théâtrale révolutionnaire que propose le livre ici recensé vient en appui de cette dernière assertion et rehausse encore le régime de la Littérature entendue au sens large, théâtre compris : le théâtre patriotique tel que le lit Philippe Bourdin dans *Aux origines du théâtre patriotique* ne pense pas seulement la Révolution, il la fait.

*Aux origines du théâtre patriotique* est un livre-somme : somme de décennies de recherches consacrées par l'auteur au sujet ; somme par la diversité des pièces commentées (voir l'Index, p. 492-498) ; somme par l'importance des sources primaires mobilisées. Et ce n'est pas le moindre mérite de cet ouvrage que le retour au quantitatif qu'il accompagne : les chiffres, après tout, ne sont peut-être pas une si mauvaise façon de dire des choses qui battent en brèche les idées reçues. L'« *élan théâtromaniaque* » (p. 24), par exemple, qui s'est emparé des Français depuis 1750 se décline en chiffres : entre 1789 et 1799, 855 créations théâtrales à Paris ; 1 600 reprises dont, en tout, trois fois plus de comédies que de tragédies ou de drames (p. 7). Sous la Terreur, le tiers des pièces jouées relève du divertissement (p. 99), attestant que les hommes et les femmes sous la Terreur n'ont pas seulement « vécu »<sup>2</sup>, mais ri aussi (p. 75), d'un rire, à la fois satirique et grinçant, dont la nature politique n'avait pas échappé à Antoine de Baecque en son temps<sup>3</sup> ; d'un rire dont la prise en considération ré-affirme l'importance de l'histoire culturelle de la Révolution comme fer de lance de l'innovation dans les études révolutionnaires. C'est sous Thermidor que la France s'ennuie puisque si entre septembre 1793 et juillet 1794, 46% des pièces créées relèvent de la comédie ; entre août et décembre 1794, en revanche, la comédie ne représente plus que 32% des créations (p. 108).

Politique, le théâtre de la Révolution ? Il l'est à plusieurs titres : d'abord parce que le théâtre apparaît comme un instrument pédagogique décisif, une formation continue et accélérée du peuple aux principes du nouvel ordre public. « *Écoles publiques de principes, de bonnes mœurs et de patriotisme* » selon Robespierre (p. 27), ce que Philippe Bourdin appelle le « *théâtre patriotique* » est « *la chambre d'écho des bouleversements politiques, sociaux et*

<sup>1</sup> Aude Déruelle, Jean-Marie Roulin (dir.), *Les Romans de la Révolution*, Armand Colin, coll. « Recherches », 2014, p. 7-14.

<sup>2</sup> « Quelqu'un à qui l'on demandait ce qu'il avait fait sous la Terreur répondit : « J'ai vécu » [...] ». In Jean-Paul Sartre, « Paris sous l'Occupation », *Situations III* [1949], Gallimard, 1975, p. 18.

<sup>3</sup> Antoine de Baecque (dir.), « Le rire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 3, 1997 et *Les Éclats du rire. La culture des rieurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Calmann-Lévy, 2000.

*moraux* » (p. 135) de l'époque. La recomposition de la famille entreprise par la législation révolutionnaire (la limitation du pouvoir du père, l'introduction du divorce, l'adoption républicaine, la légalisation des enfants adultérins, etc.) est source infinie de canevas pour des pièces plus ou moins réussies, dont se détache *La Mère coupable ou l'Autre Tartuffe* de Beaumarchais, donnée au théâtre du Marais, le 26 juin 1792. L'intrigue est à ce point compliquée qu'elle laisse sans voix le critique de *L'Almanach des Muses* censé la résumer (p. 140)... Et cet effroi dit l'ampleur des changements auxquels sont soumis les contemporains appelés désormais à faire des choix sur des sujets jusqu'alors barrés par la tradition et des pratiques immuables. Le cœur est partout mais la tête tourne... Forme nouvelle de religion, peut-être moins « civile » comme l'écrit l'auteur (p. 132) que « civique », répertoire de nouvelles croyances et de dispositifs d'action célébrant l'égalité, le théâtre édifie un « *auto-référencement de la Révolution* » (p. 132). Grâce au théâtre, « *la Révolution se nourrit de la Révolution et de moins en moins de références universelles — puisqu'elle prétend les produire toutes* » (p. 132). C'est au théâtre qu'il revient de promouvoir une « *éthique laïque* » (p. 323) venant se substituer à la morale religieuse ; de diffuser une morale publique faisant une large place au sentiment patriotique : sur les 160 pièces militantes jouées à Paris entre septembre 1793 et juillet 1794 (p. 95), sous ce qu'il est convenu d'appeler la Terreur donc, un quart à peu près (22%) d'entre elles sont favorables à la mobilisation militaire.

Politique, le théâtre l'est aussi par le travail immédiat sur la langue qu'il opère, révélant une habileté particulière (et attestant une efficacité sans égale) à charger les mots de leur nouveau sens. *Les Brigands* de Schiller, adapté par Lamartelière, sont l'un des grands succès de la période : la pièce est représentée 160 fois entre 1792 et 1802 (p. 163). On lui doit, entre autres, la popularité du mot « brigand » dans le vocabulaire politique de la Révolution, et sa labilité, « brigand » permettant de désigner les avatars, et ils sont nombreux, de la figure de l'ennemi (p. 173). « Brigand » servira ainsi pour qualifier les vendéens en rébellion ouverte contre la République en 1793 (p. 179) puis, après le 9 thermidor, les autorités révolutionnaires au pouvoir pendant la Terreur, en particulier dans la fameuse pièce de Ducancel, *Intérieur des Comités révolutionnaires, ou les Aristides modernes*, représentée pour la première fois à Paris au théâtre de la Cité-Variété le 8 floréal an III (27 avril 1795) et reprise partout en France (p. 181-185). A travers le théâtre, se fixent les stéréotypes d'une Révolution qui se fait en même temps qu'elle s'écrit et se met en scène. La légende noire de la Terreur a commencé sur les planches, et le goût du peuple pour certaines des pièces du théâtre patriotique semble avoir cristallisé un sens commun de l'événement que l'on peine encore aujourd'hui à déconstruire.

Parce que s'il y a bien une chose qui appartient au peuple sous la Révolution, c'est le théâtre. Dès la fin des années 1760, Lemierre, pour son *Guillaume Tell*, avait fait monter le peuple sur scène, « *l'investissant d'un héroïsme naturel qui l'élevait au-dessus de son état* » (p. 26). Mais c'est la Révolution qui donne au peuple le premier rôle. Le théoricien du théâtre patriotique, n'est évidemment pas Rousseau. Quoique. Les préventions du citoyen de Genève vis-à-vis de l'influence néfaste du théâtre, ses attaques contre le cynisme, des comédies et des comédiens, longuement développées dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) tendent, en quelque sorte, un miroir inversé aux positions défendues par un Louis-Sébastien Mercier ou un Diderot. Le premier voit le dramaturge comme « *l'orateur public des opprimés* » (*Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, 1773) (p. 27). Le second, profondément déstabilisé par Rousseau, sauve quand même le théâtre dans ses *Paradoxes sur le Comédien* (1773-1777) mais en tant qu'art du second degré, de la distance et de la tricherie,

du « *persiflage* »<sup>4</sup>. Si la propagande n'est évidemment pas étrangère au théâtre patriotique (p. 29-30), Philippe Bourdin montre que la juste évaluation, le concernant, est autrement complexe et ambiguë.

Le théâtre patriotique a ses chefs d'œuvre, au premier rang desquels le *Charles IX ou l'École des rois* de Marie-Joseph Chénier, soumis en 1788 au Théâtre français : « *Dès les premiers mois de la Révolution française, il devient emblématique du théâtre politique par la hardiesse de son sujet, distinguant les responsabilités de la monarchie et de l'Église dans la nuit de la Saint-Barthélémy et en exemptant le peuple parisien* » (p. 61). Moins célèbre, mais tout aussi significatif, le *Drame de la vie* (décembre 1789-octobre 1792) de Restif de la Bretonne, pièce unique dans un genre qui les contient tous, « *transposition scénique en 10 pièces et 365 scènes d'ombres chinoises de Monsieur Nicolas* » qui, pour des raisons diverses, ne sera mise en vente qu'en 1797. Mais la production ordinaire, et sans postérité, du théâtre patriotique retient tout autant l'attention de Philippe Bourdin.

Le « *théâtre patriotique* » est un théâtre militant, majoritairement composé de pièces en un seul acte, dont le succès est le plus souvent éphémère : moins de 10% des pièces représentées dépassent 50 représentations et un quart d'entre elles n'est jouée qu'une seule fois. Ce théâtre est le baromètre de l'intérêt du peuple pour la chose publique. Vite périmé, il traduit la versatilité de l'opinion et épouse le rythme infernal de la succession ininterrompue des événements (p. 45). À ceux qui n'ont pas vécu l'événement, qu'il s'agisse de la prise de la Bastille en 1789, ou de la chute de la monarchie en 1792, le théâtre patriotique offre un « *rattrapage par l'émotion* » (p. 37) qui contribue aussi à la naturalisation de la violence, à cet « *hébertisme des arts* » que dénonce le Comité d'Instruction Publique le 18 prairial an II (6 juin 1794) (p. 86) et à la diffusion d'un « *goût soldatesque* », —le journaliste Fabien Pillet ne reproche-t-il pas au théâtre patriotique d'avoir contribué à transformer la France de la révolution en un « *vaste corps de garde* » (p. 376) ? Le théâtre patriotique est aussi, parfois, un théâtre-alibi (p. 99). Sa mise en scène permet à des troupes où nombre de comédiens sont réticents face à la Révolution (p. 279) d'échapper aux soupçons et de percevoir des subventions publiques ; tout comme son écriture sert aussi à s'afficher patriote : sur 117 auteurs, les deux tiers environ n'écrivent qu'une seule œuvre patriotique (p. 106). De ce théâtre bâtard, qui cultive le mélange des genres (p. 419), se dégage, et ce n'est pas le moindre de ses paradoxes, un parfum formidable de liberté.

Liberté parce qu'on ne traduit pas au théâtre patriotique, parce qu'on ne restitue pas un texte figé, on adapte. Et des auteurs de la taille de Schiller, dont *Les Brigands* sont réécrits par Lamartelière, n'y voient rien à redire (p. 457). La transformation des *Visitandines* (juillet 1792) en *Les Putains cloîtrées* en 1793 passe sans coups férir et l'insertion dans *Paméla ou la Vertu récompensée* (1793) par François de Neufchâteau de diatribes contre la Terreur semble un juste retour des choses après l'interdiction de la pièce en septembre 1793, et l'incarcération de son auteur jusqu'en août 1794 (p. 23, p. 398).

Liberté aussi parce qu'on ne sait jamais à l'avance quelle pièce va être jouée au jour dit : celle de l'auteur ou celle du peuple ? Les Règlements s'efforce de discipliner l'audience mais leur simple existence prouve qu'ils n'y parviennent pas et surtout donnent à voir les formes de l'intervention populaire, tel celui de 1796 du théâtre de Castres (p. 300). Article 8 : « *Tout citoyen qui troublerait l'ordre dans la salle de spectacle [...] par des murmures,*

---

<sup>4</sup> Pierre Frantz, « Le théâtre déstabilisé. Diderot et la critique de Rousseau », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n° 48, 2013. Consultable sur internet : <https://rde.revues.org/5026>

*huées, sifflements, par des cris, des chants, des provocations quelconques ou en demandant qu'il soit chanté aucune chanson qui ne ferait point partie des pièces jouées [...] sera de suite arrêté et traduit devant l'officier de police [...] ».* Article 9 : « *Il est défendu, sous les mêmes peines, à toute personne assistant au spectacle, d'élever la voix, d'adresser la parole aux artistes et à ceux-cy d'y répondre [...] ».* Où l'on voit surgir un sous-texte, tous les bruits autour de la scène, ces voix, chants, dialogues inopinés et incontrôlables qui font du peuple le comédien de la Révolution, à l'égal d'un Talma (p. 17, p. 409).

Edgar Quinet se disait frappé par l'absence d'un héros issu des rangs du peuple dans la Révolution : « *Ce n'est jamais un homme du peuple qui devient l'organe du peuple* » écrivait-il<sup>5</sup>. C'est sans compter sur le théâtre patriotique où les anonymes tiennent le premier rôle et ne délèguent à personne, ni à des auteurs inconnus et voués à le demeurer, la mise en récit et la mémoire immédiate de la Révolution ; ni à des acteurs corrigés, interrompus, interpellés, le récit d'un texte qui ne peut se faire sans eux dans des salles qui sont autant de lieux où le peuple fait la loi. C'est au théâtre que s'opère le transfert de la gloire, jusqu'alors propriété des princes, en « *bien national à partager* » : « *Aujourd'hui, chaque action est pour celui qui la fait* » dira le jeune héros républicain de la Vendée, Bara dans la pièce *La Mort du jeune Bara ou une journée de la Vendée* en 1794 (p. 285).

L'on aurait aimé en savoir davantage sur l'architecture des nouvelles salles (35 ouvertures de salle à Paris pour la seule année 1791, p. 14, p. 90), en particulier sur la création du poulailler par Wailly et Ledoux où, au nom de l'ordre et de la police des spectacles (p. 15, p. 324), l'on va progressivement reléguer le peuple, et rejouer la séparation entre l'acteur-citoyen et les masses qu'il est censé éduquer. Tout comme sur l'impératif de vraisemblance qui, du costume des comédiens à la sélection des événements représentés sur scène, devient pour le théâtre patriotique, qui se doit d'être crédible, une règle aussi contraignante que celle des trois unités pour le théâtre classique (p. 469). Mais, malgré ces manques, et un plan qui ne convainc pas, *Aux origines du théâtre patriotique* est, pour qui s'intéresse au politique sous la Révolution, et plus largement à l'histoire de la démocratie en temps de crise, une lecture incontournable.

Anne Simonin  
(CNRS, CESPRA-EHESS)

---

<sup>5</sup> Edgar Quinet, *La Révolution* [1865], t. I, Belin, 2009, p. 283.